

Eva Illouz

# Por qué duele el amor

Una explicación sociológica



**Por qué duele  
el amor**

# De la imaginación romántica a la decepción

Ningún amor es original.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*<sup>1</sup>

Dulce es la melodía oída, pero más dulce aún/ la que no llega a oírse.

John Keats, “Oda sobre una urna griega”<sup>2</sup>

Al igual que el concepto de razón, el ejercicio de la imaginación resulta central en el surgimiento de la conciencia moderna y también, como desarrollaré a continuación, para la vida emocional moderna.<sup>3</sup> En una vuelta de tuerca interesante sobre la tesis weberiana del desencanto, Adorno plantea que la imaginación fue un elemento esencial de la sociedad burguesa porque se transformó en una fuerza de producción y consumo, en un componente de la cultura estética

del capitalismo. Lo que argumenta en *La disputa del positivismo en la sociología alemana* es que, mediante el despliegue de la industria cultural, la sociedad burguesa moderna logra regular toda forma de pensamiento asociativo hasta entonces no regulada, y que en el siglo XVIII, la fantasía llega a ocupar un lugar central en el debate estético, pero de ese modo también queda confinada a dicho ámbito. En efecto, a partir de fines del siglo XVIII, la fantasía se convierte en una práctica institucionalizada dentro de la esfera estética y, más adelante, de la cultura de masas. Según esta visión, el ejercicio regulado, institucionalizado y cosificado de la imaginación constituye una dimensión fundamental de la sociedad de consumo moderna. A la teoría posmoderna de que el sujeto moderno está caracterizado por la multiplicidad de deseos, esta perspectiva le aporta la idea de que dicho fenómeno es consecuencia de una institucionalización de la fantasía. Es más, tal proceso ha transformado la naturaleza misma del deseo en general, y del deseo romántico en particular. Ha codificado mucho más claramente las fantasías culturales mediante las que se imagina el amor como un relato, como un suceso y como una emoción, y ha hecho del anhelo fantasioso su condición perpetua.

En tanto emoción y cognición cultural, resulta cada vez más común que el amor contenga objetos de deseo imaginarios, es decir, objetos desplegados por la imaginación y dentro de sus confines. No obstante, Adorno también conjetura que, al incorporarse en el circuito del consumo, la fantasía pierde su buena reputación por fuera de la esfera estética: “[La] difamación [de la fantasía] o [su] reducción, en virtud de la división del trabajo, a un ámbito especializado, es un fenómeno originario de la regresión del espíritu burgués”.<sup>4</sup> El amor romántico y la fantasía son objeto de desconfianza cultural debido a que la fantasía es tolerada “una vez cosificada, enfrentada de manera abstracta a la realidad”.<sup>5</sup> Precisamente porque se ha tornado difícil, si no imposible, desentrañar lo imaginario de lo real en la experiencia amorosa, la imaginación en el ámbito del amor ha sido difamada y lo sigue siendo. En el presente capítulo me propongo analizar entonces este supuesto, es decir, que las fantasías colectivas afectan la experiencia romántica. En concreto, pretendo dar cuenta de la relación entre la emoción amorosa y sus fantasías guionadas o prefabricadas por la cultura de masas, así como del efecto que surten tales “guiones” o esquemas sobre la naturaleza del deseo romántico.

## Imaginación y amor

Cabe preguntarse en primer lugar qué es la imaginación. Se suele pensar que constituye una actividad normal de la mente. De hecho, Jeffrey Alexander sostiene que la imaginación es “inherente al proceso mismo de representación” y que “toma una experiencia incipiente de la vida y le da forma específica a través de la asociación, la condensación y la creación estética”.<sup>6</sup> Aquí no se concibe la imaginación como una actividad libre y espontánea de la mente, sino más bien como el elemento mismo mediante el que organizamos el pensamiento y la experiencia o prevemos lo que hallaremos en el mundo. La definición de Alexander hace hincapié en que la actividad de la imaginación no inventa escenarios ni constructos culturales, sino que más bien utiliza aquellos que ya están predeterminados. Es más, la imaginación dista mucho de estar desconectada de la realidad, pues guarda una relación estrecha con la experiencia “real” o sensorial y muchas veces la sustituye. Asimismo, según Hobbes, la imaginación no era más que “el sentido decayendo”, o una copia atenuada de la percepción original. Por su parte, Jean-Paul Sartre, en la *Psicología fenomenológica de la imaginación*,<sup>7</sup> señala que ésta, a pesar de ser considerada como una facultad más potente que la percepción común, en realidad es un pálido eco de los sentidos. Sartre nos invita a cerrar los ojos e imaginar el rostro de algún ser amado: cualquier imagen que aparezca nos resultará “pobre”, “árida”, “bidimensional” e inerte.<sup>8</sup> El objeto imaginado carece de aquello que Elaine Scarry define como la vivacidad y la vitalidad del objeto percibido, o sea, del objeto percibido con los sentidos.<sup>9</sup> De acuerdo con esta perspectiva, la imaginación es la capacidad de sustituir la experiencia “real” del objeto mediante sensaciones cercanas a las que sentiríamos en la vida real. Por lo tanto, ésta no anularía la realidad, sino que más bien intentaría imitarla valiéndose de las sensaciones, los sentimientos y las emociones que hacen presente aquello que está ausente.

Sin embargo, la visión filosófica más difundida sobre la imaginación la representa como una creación fantasiosa que se apodera de la mente de un modo mucho más intenso que las percepciones sensoriales ordinarias y nos separa de la realidad. Un ejemplo famoso de esta visión se puede encontrar en *Sueño de una noche de verano* (1600) de Shakespeare, cuando Teseo dice: “Y como la imaginación produce formas de cosas desconocidas, la pluma del poeta las diseña y da nombre y habitación a cosas etéreas”.<sup>10</sup>

Aquí, la imaginación equivale a la capacidad de inventar algo que antes no existía, de magnificar e intensificar la experiencia vivida mediante actos de invención y creación que “diseñan” aquello que no tiene forma. Este concepto de la imaginación resulta especialmente notorio en el ámbito de lo amoroso, donde el objeto del amor y la fantasía presenta gran vigor y vitalidad. Tanto la experiencia cotidiana como un vasto corpus de escritos filosóficos y literarios demuestran que, cuando amamos a otra persona, la invocación imaginaria de esa persona resulta tan potente como su presencia, y cuando nos enamoramos, en gran medida inventamos el objeto de nuestro propio deseo. Probablemente no haya esfera más apta que la esfera amorosa para observar con claridad el rol constitutivo de la imaginación, es decir, su capacidad de sustituir a un objeto real y a la vez crearlo. De hecho, en la cultura occidental sigue reverberando la pregunta por la autenticidad de los sentimientos que activa la imaginación justamente porque el amor puede crear su propio objeto mediante ella. Por eso, la autenticidad de la experiencia amorosa y de las emociones románticas constituyó un punto de indagación tan interesante durante el siglo xx, indagación ésta que se hacía eco a su vez de otras tradiciones anteriores que también cuestionaban las fuentes de dichos sentimientos. Desde Heidegger hasta Baudrillard, pasando por Adorno y Horkheimer, numerosos pensadores han concebido la modernidad como una expansión de la brecha entre la experiencia y su representación, como un proceso en que la primera queda subsumida bajo la segunda.

El *locus classicus* de esta inquietud por la condición epistémica de la imaginación puede encontrarse nuevamente en *Sueño de una noche de verano*. A pesar de su carácter festivo y de la profusión de hadas y criaturas mitológicas, *El sueño*, como la llaman los actores y las actrices, es una comedia oscura sobre el corazón humano y sus caprichos. Tal oscuridad deriva del modo específico en que el concepto de imaginación articula la oposición entre amor y razón. Así, en el tercer acto, Bottom le dice a Titania: “La razón y el amor se avienen bastante mal en estos tiempos”. En efecto, toda la obra está estructurada en torno a esa oposición tradicional. Una lectura superficial de dicha oposición indicaría que *El sueño* pone en escena el *topos* de que el amor es una emoción ridícula o peligrosa porque las elecciones amorosas no son racionales, pues la morada primordial de la razón es la mente, mientras que el amor supuestamente se basa en los sentidos y es desencadenado por ellos. Sin embargo, Shakespeare presenta la idea contraria

(que, a la sazón, es muy moderna). En un monólogo del primer acto, Elena declama ser tan “hermosa” como Hermia, pero Demetrio la rechaza sistemáticamente en tanto objeto amoroso:

En toda Atenas se me tiene por tan hermosa como ella. Pero ¿de qué me sirve? Demetrio no piensa así, y no quiere saber lo que todos saben. Y así como él se extravía, fascinado por los ojos de Hermia, me ciego yo admirando las cualidades que en él veo. Pero el amor puede transformar en belleza y dignidad cosas bajas y viles; porque *no ve con los ojos sino con la mente, y por eso pintan ciego a Cupido el alado*. Ni tiene en su mente el amor señal alguna de discernimiento; como que las alas y la ceguera son signos de imprudente premura. Y por ello se dice que el amor es niño, siendo tan a menudo engañado en la elección. Y como en sus juegos perjuran los muchachos traviesos, así el rapaz amor es perjurado en todas partes; pues antes de ver Demetrio los ojos de Hermia me juró de rodillas que era solo mío; mas apenas sintió el calor de su presencia, deshiciéronse sus juramentos como el granizo al sol (énfasis de la autora).<sup>11</sup>

Esta obra de Shakespeare ofrece una reformulación interesante del *topos* tradicional sobre la irracionalidad del amor, pues nos da a entender que esa irracionalidad proviene justamente de que el amor se ubica *en la mente y no en los sentidos*. En efecto, “el amor no ve con los ojos sino con la mente”: como está allí ubicado, se presta menos a la aplicación de criterios racionales de análisis que si estuviera ubicado en los ojos. Ahora bien, la mente representa aquí un conjunto de asociaciones complejas generadas subjetivamente e impermeables frente al mundo exterior. Los ojos, en cambio, median entre el yo y la realidad circundante: se podría decir que el objeto captado por la vista existe objetivamente y, por lo tanto, los ojos no se basan en la interioridad del sujeto sino en el mundo exterior. Elena quiere que el amor se base en los sentidos (en los ojos) y no en la mente porque ésta es la que genera una desvinculación entre el proceso de evaluar/amar a otra persona y el valor de esa persona en el mundo objetivo. Aquí, la mente no representa sólo el ámbito de ejercicio de la imaginación, sino también la fuente misma de esa imaginación. Lo que hace del amor una forma de locura es que no guarda ninguna conexión con lo real.

Siguiendo las premisas planteadas por el discurso de la medicina en el siglo xvi, la obra de Shakespeare insinúa que la imaginación romántica es una forma de locura porque carece de puntos de anclaje, ya sean físicos o psíquicos. Para Freud, en cambio, la imaginación romántica, por irracional que sea, presenta un punto de anclaje (la imagen temprana del padre o la madre, la necesidad y el deseo de dominar un trauma infantil), mientras que en la obra de Shakespeare, la irracionalidad del amor es radical porque la imaginación lo transforma en un sentimiento arbitrario, que no se presta a explicación alguna. Tampoco es el amor aquí un fenómeno constitutivo, ni siquiera de carácter psicoanalítico. En *El sueño*, el amor es una experiencia racional e irracionalmente inasible. Antes de Freud, no responde siquiera a la lógica del inconsciente. La clave de la obra reside en que no existe una distinción verdadera entre el amor “cuerdo” y el amor “loco”, pues no hay diferencias fundamentales entre aquello que sienten los personajes al principio y las emociones fervorosas de quienes luego son víctimas de Puck. En este contexto, la imaginación romántica constituye un código que representa la locura y que convierte el amor en una emoción irracional y autogenerada, independiente de la identidad de la persona amada. Se trata de una visión de lo amoroso en la que se destaca aquello que, en teorías posteriores sobre el amor y la imaginación, a la vez se asemeja a la desconfianza en la imaginación y se distingue de ella. La obra de Shakespeare nos adelanta el interrogante sobre la naturaleza de las emociones activadas por la imaginación, pero no hace mención alguna de las temáticas que preocuparían a la filosofía y a la literatura a partir del siglo xviii, a saber: el rol de la ficción y la industria cultural en la configuración de la imaginación, la naturaleza anticipativa de las emociones imaginarias y, principalmente, el problema del pasaje de un objeto imaginado a la realidad ordinaria.

Ahora bien, las instituciones modernas de la imaginación incitan y promueven de manera activa una forma discreta de ensoñación y fantaseo, sobre todo mediante la producción de los medios gráficos y visuales, que proporcionan como nunca antes representaciones visuales de relatos potentes sobre la buena vida. En gran medida, la modernidad equivale a la capacidad de imaginar los vínculos sociopolíticos bajo una nueva luz.<sup>12</sup> Estos vínculos imaginados no incluyen sólo las relaciones políticas, sino también, y sobre todo, las nuevas utopías de la felicidad privada. La imaginación utópica se ve activada en el ámbito de la vida privada y presupone una definición del sujeto como entidad dotada



de pensamientos, sentimientos y anhelos también privados. Las esferas de lo doméstico y lo emocional se transforman especialmente en objeto y morada de la imaginación. Con el advenimiento de la modernidad, el amor y el bienestar emocional se convierten en objetos de la fantasía utópica. La imaginación va de la mano con la democratización y la generalización del ideal de felicidad, entendida como un estado material y emocional. La cultura consumista, por su parte, articula con gran potencia un proyecto emocional de autorrealización personal y organiza la subjetividad privada y emocional del individuo moderno en torno a sus sentimientos y fantasías, a la vez que deposita el ejercicio de la libertad en una individualidad que debe realizarse *y también* imaginarse. Dicha cultura legitima las categorías de deseo y fantasía, que pasan a ser el fundamento mismo de la acción y la volición humanas, pero también transforma al consumo y la mercancía en el sostén institucional para hacer realidad tal deseo, o al menos experimentarlo. Así, lo que se conoce como “proyecto de vida” es en realidad la proyección institucionalizada de la propia vida personal hacia el futuro, por medio de la imaginación. En efecto, la modernidad institucionaliza las expectativas del sujeto y su capacidad para figurarse sus propias oportunidades de vida en la práctica cultural de la imaginación. Las emociones son transformadas en objetos de la imaginación en tanto un proyecto de vida no es sólo una práctica cultural imaginada sino que puede incorporar también proyectos emocionales que a veces son muy elaborados. Así, la imaginación convierte los anhelos y las proyecciones anticipativas de una condición perpetua de amor y decepción en una amenaza a la capacidad misma de desear.

Ahora bien, este rol de la cultura y de la tecnología en la alimentación de una imaginación romántica autogenerada es lo que viene preocupando a moralistas y filósofos de Europa occidental desde el siglo XVII. En efecto, la relación compleja entre el amor y la imaginación adquiere una intensidad particular con la aparición de la imprenta, la codificación del género romántico y sus fórmulas, y la formación progresiva de la esfera privada. El amor como emoción se empieza a entrelazar cada vez más con las tecnologías culturales que liberan la actividad imaginativa pero, al mismo tiempo, la codifican al organizarla en el marco de ciertas fórmulas narrativas bien delimitadas.<sup>13</sup>

La capacidad de la novela para despertar la identificación y las fantasías, así como su inquietud por la temática del amor, el matrimonio y la movilidad so-

cial, hacen de la imaginación romántica una cuestión de interés público. Se comienza a generalizar cada vez más la idea de que la imaginación surte un efecto desestabilizador en términos sociales y emocionales. La difusión de la lectura entre el público femenino es recibida a lo largo del siglo XVIII con una gran cantidad de denuncias sobre el carácter moralmente pernicioso de la novela, que apenas ocultan el temor a que ésta modifique la naturaleza misma de las expectativas sociales y emocionales femeninas.<sup>14</sup> La feminización de este género, debida a que su público lector estaba compuesto fundamentalmente por mujeres y al surgimiento de las escritoras de novelas, exagera la idea de que dichas obras fomentan la aparición de sentimientos irreales y peligrosos.<sup>15</sup> En el siglo XIX aparecen cada vez más libros que, cavilando sobre las repercusiones de su propio género literario, incorporan críticas acerca del carácter socialmente negativo de la novela y de su capacidad para generar aspiraciones peligrosas de índole sentimental y social, o sea, emociones anticipativas. Por ejemplo, en *Eugenio Oneguin* (1833), de Pushkin, que adquirió gran fama por sus reflexiones en cuanto a la relación entre la vida y el arte, Tatiana, una joven sencilla de provincia, se enamora perdidamente de Eugenio, un ciudadano de comportamiento refinado y disoluto. El narrador, imitando la indiferencia de Eugenio, se permite los siguientes comentarios irónicos:

Muy pronto se aficionó a las novelas, que la compensaban de todo; se enamoró de los engaños de Richardson y de los de Rousseau. Su padre, hombre bueno, aunque ya retrasado para el siglo pasado, no veía en los libros mal alguno.<sup>16</sup>

Llegó su hora, [Tatiana] se enamoró. Hacía mucho tiempo que *su imaginación, consumiéndose en languidez y aburrimiento*, ardía deseosa de fatalidad: hacía mucho tiempo que la tristeza de su corazón le oprimía el pecho; el alma esperaba a alguien (énfasis de la autora).<sup>17</sup>

Resulta claro aquí que el de Tatiana es un amor prefabricado, una forma vacía que espera ser completada por algún objeto que pase por allí (en este caso, el aparentemente romántico Eugenio). En *Adam Bede* (1859) George Eliot describe a Hetty Sorrel de la siguiente manera: “Hetty nunca había leído una novela.

Entonces, ¿cómo iba a darle forma a sus expectativas?”.<sup>18</sup> En la misma línea, Jane Austen se burla de las novelas góticas mediante el personaje de Catherine Morland en *La abadía de Northanger* (1818), quien tiene miles de ideas fantasiosas, inspiradas en los libros de ese género que ha leído. Estos autores y autoras, entre otros, describen irónicamente el poder de la novela para darle forma al amor mediante la anticipación, es decir, su capacidad de configurar los modos en que la exploración de universos imaginarios genera sentimientos.

Ahora bien, el libro que mejor capta las inquietudes de la época en cuanto a la imaginación y su vínculo complejo con la novela, el amor y las aspiraciones sociales es *Madame Bovary* (1856). Allí, somos testigos de la angustia que atraviesa una conciencia perfectamente moderna saturada por escenas imaginarias de amor y su destino cuando las coteja con la realidad. En la adolescencia, Emma Bovary lee novelas a escondidas, dándole forma así a sus concepciones del amor y sus fantasías de una vida llena de lujos:

[En las novelas] Sólo se trataba de amores, de galanes, amadas, damas perseguidas que se desmayaban en pabellones solitarios, mensajeros a quienes matan en todos los relevos, caballos reventados en todas las páginas, bosques sombríos, vuelcos de corazón, juramentos, sollozos, lágrimas y besos, barquillas a la luz de la luna, ruiseñores en los bosquecillos, señores bravos como leones, suaves como corderos, virtuosos como no hay, siempre de punta en blanco y que lloran como urnas funerarias. Durante seis meses, a los quince años, Emma se manchó las manos en este polvo de los viejos gabinetes de lectura. Con Walter Scott, después, se apasionó por los temas históricos, soñó con arcones, salas de guardia y trovadores. Hubiera querido vivir en una vieja mansión, como aquellas castellanas de largo corpiño, que, bajo el trébol de las ojivas, pasaban sus días con el codo apoyado en la piedra y la barbilla en la mano, viendo llegar del fondo del campo a un caballero de pluma blanca galopando sobre un caballo negro.<sup>19</sup>

La descripción que hace Flaubert de la imaginación es en extremo moderna: se trata de una actividad con un alto grado de estructuración, una ensoñación con imágenes claras, vívidas y reiterativas, que produce el mismo anhelo difuso presente también en Tatiana, Hetty Sorel y Catherine Morland. Este anhelo

está estructurado por el lenguaje, bajo la forma de tramas y secuencias narrativas, y por ciertas imágenes mentales, como la luz de la luna, el paisaje bucólico o los encuentros apasionados. De hecho, la característica eminentemente moderna de este tipo de amor es su naturaleza anticipativa. En otras palabras, el amor contiene aquí determinados guiones y escenarios emocionales y culturales previamente enunciados que le dan forma al anhelo de cierta emoción, pero también de la buena vida que la acompaña. (Se podría conjeturar que su equivalente premoderno son los sentimientos anticipativos de temor o esperanza surgidos en contemplación de la muerte y de los posibles mundos del más allá, como el infierno o el paraíso.) Así, cuando Emma Bovary comete su primer acto de adulterio, lo vive bajo la modalidad de los géneros literarios que impregnaron su imaginación:

Se repetía “¡Tengo un amante!, ¡un amante!”, [...] penetraba en algo maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio; una azul inmensidad la envolvía, las cumbres del sentimiento resplandecían bajo su imaginación, y la existencia ordinaria no aparecía sino a lo lejos, muy abajo, en la sombra, entre los intervalos de aquellas alturas.

*Entonces recordó a las heroínas de los libros que había leído, y la legión lírica de esas mujeres adúlteras empezó a cantar en su memoria con voces de hermanas que la fascinaban.* Ella venía a ser como una parte verdadera de aquellas imaginaciones y realizaba el largo sueño de su juventud, contemplándose en ese tipo de enamorada que tanto había deseado. [...] Ahora triunfaba, y el amor, tanto tiempo contenido, brotaba todo entero a gozosos borbotones. Lo saboreaba sin remordimiento, sin preocupación, sin turbación alguna (énfasis de la autora).<sup>20</sup>

Esta imaginación, mediante la anticipación, le da forma a las emociones que, una vez casada Emma, le provocarán cierta decepción con su vida y la impulsarán a enamorarse de León y de Rodolfo. *Madame Bovary* es una de las primeras novelas que cuestiona la relación entre la imaginación y la vida cotidiana en el hogar, con sus deberes y tareas. Don Quijote, por ejemplo, experimenta muchas más fantasías y ensoñaciones que Emma Bovary, pero esas fantasías no amenazan el cumplimiento de sus deberes como padre y esposo, ni ponen en

peligro ningún espacio o unidad de índole doméstica. A diferencia de Don Quijote, Emma es antes que nada la esposa de un médico de provincias, vulgar y bonachón, de modo que sus fantasías (protagonistas indiscutidas de su vida interior) se entrelazan con un proyecto emocional de movilidad social ascendente: “La mediocridad doméstica la impulsaba a fantasías lujosas; la ternura matrimonial, a deseos adúlteros”.<sup>21</sup> La imaginación reviste aquí un doble carácter privado/emocional y socioeconómico. Es el motor mismo que le da fuerza a la colonización del porvenir, pues permite anclar las elecciones actuales en la imagen que uno se ha formado del futuro, lo que a su vez configura ese futuro. En este sentido, una de las transformaciones más interesantes que supone la institucionalización de la imaginación mediante la cultura de masas es que dicha imaginación se ve determinada cada vez más por las tecnologías y los géneros culturales que provocan deseos, anhelos, y emociones anticipativas, sentimientos sobre los sentimientos futuros, y esquemas o “guiones” cognitivos sobre cómo deben sentirse y ponerse en acto dichas emociones.

La imaginación afecta y configura el presente justamente porque les da mayor visibilidad cognitiva a sus potencialidades, o sea, a aquello que podría o debería ser. Como nos aclara el narrador de *Madame Bovary*, la imaginación romántica de esta naturaleza tiene dos efectos: por un lado, hace del amor una emoción anticipativa, es decir, una emoción que se siente y se prefigura en la fantasía antes de que se concrete; por el otro, esa emoción anticipativa les da forma a las evaluaciones sobre el presente porque permite que se superpongan los sentimientos reales y ficcionales y se replacen unos a otros:

[A]l escribir, [Emma] veía a otro hombre, a un fantasma hecho de sus más ardientes recuerdos, de sus más bellas lecturas, de sus más ardientes deseos; y, por fin, se le hacía tan verdadero y accesible que palpitaba maravillada, sin poder, sin embargo, imaginarlo claramente, hasta tal punto se perdía como un dios bajo la abundancia de sus atributos.<sup>22</sup>

La imaginación de Emma transforma así a León en un personaje con un pie en la realidad y otro en la ficción, y convierte la realidad de sus propios sentimientos en el ensayo de una serie de estereotipos y guiones culturales imaginarios. En efecto, Emma no puede distinguir entre su amor y sus imágenes

del amor. Anticipando las lamentaciones del posmodernismo, su amor no parece ser más que la reiteración de signos vacíos, repetidos a su vez por las industrias culturales que surgían en ese entonces. A diferencia de lo que postulan Hobbes y Sartre, la imaginación de Emma es mucho más vívida y real para ella que su vida cotidiana. De hecho, esa vida es la que parece una copia deslucida y casi imperceptible del original que reside en su imaginación, lo que constituye un prolegómeno a la idea de Baudrillard sobre la reducción de lo real a sus simulaciones. En la modernidad, entonces, la actividad imaginativa afecta la relación con lo real y surte un efecto deflacionario, en tanto transforma esa realidad en un reflejo pobre y árido de las escenas y los guiones que se viven en la mente.

Por lo tanto, el problema de la imaginación tiene que ver con la organización del deseo, con los modos en que se desea, en que ciertas cogniciones culturalmente destacadas le dan forma al deseo, y en que tales deseos inducidos por la cultura generan determinadas formas comunes de sufrimiento, como la insatisfacción constante, la decepción y la nostalgia perpetua. La anticipación imaginada de la experiencia presenta dos dilemas: uno de ellos reviste carácter epistemológico (¿lo que estoy viviendo es la experiencia en sí misma o su representación?) y el otro es de naturaleza ética (¿cómo afecta mi capacidad para llevar una buena vida?). Ahora bien, la cuestión del impacto emocional que surten las tecnologías de la imaginación resulta cada vez más acuciante en tanto el siglo xx se ve marcado por una aceleración espectacular en el desarrollo de dichas tecnologías. El cine perfecciona aquello que había aparecido inicialmente en la novela, o sea, las técnicas de identificación con el personaje, las imágenes de una vida cotidiana organizada en marcos estéticos, y la exploración de escenas visuales y conductas desconocidas. Todo esto amplía la variedad de técnicas disponibles para imaginar las propias aspiraciones y darles forma. Más que ninguna otra cultura en la historia de la humanidad, la cultura consumista ha estimulado de manera activa e incluso invasiva el ejercicio de la imaginación y la ensoñación. De hecho, la historia de Emma Bovary presenta un elemento que no se suele retomar en las lecturas realizadas desde distintas disciplinas: la imaginación de Emma es precisamente lo que funciona como motor de su endeudamiento con el señor Lheureux, un comerciante astuto que le vende telas y baratijas. Con la mediación del deseo romántico, dicha

imaginación alimenta de modo directo la cultura consumista que empezaba a nacer en la Francia del siglo XIX.

Como plantea Adorno en la cita reproducida al principio de este capítulo, la cultura mercantilizada de la sociedad burguesa al mismo tiempo ha disciplinado y ha excitado la imaginación. Colin Campbell, entre otros sociólogos, sostiene que al consumo lo impulsan los sueños y las fantasías que conectan a la persona con la pregunta acerca de su propia identidad. En *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Campbell afirma que la cultura consumista ha ubicado en el centro de la escena al “yo romántico”, un yo que está repleto de sentimientos y anhelos de autenticidad que estimulan las emociones, la imaginación y las ensoñaciones.<sup>23</sup> Cuando analiza el efecto de la anticipación en las experiencias de consumo, Campbell declara que “la actividad esencial del consumo no es [...] la selección, la compra ni la utilización de los productos, sino la búsqueda imaginativa de placer a la que se presta la imagen del producto”.<sup>24</sup> Así, en términos históricos, el yo romántico y la figura del consumidor aparecen conjuntamente. Campbell no especifica de qué manera se originan esas ensoñaciones a las que hace referencia, pero podríamos proponer aquí cuatro posibles fuentes que, al entrelazarse, generan una serie de mecanismos cognitivos muy potentes para esos fines. La primera de ellas sería el producto, que se encuentra en el extremo final de un proceso rico y complejo de formación de sentido mediante la publicidad, las técnicas de marca y otras vías mediáticas. Este proceso asocia al producto con la definición de la identidad y con la buena vida. En otras palabras, dentro de la cultura consumista, resulta difícil separar las fantasías sobre un determinado bien (digamos, un auto veloz) de las fantasías con las que se asocia incansablemente ese mismo bien (en este caso, por ejemplo, la posibilidad de tener relaciones sexuales con una mujer hermosa). Las fantasías materiales y emocionales forman parte de un mismo paquete, de modo tal que cada una activa y refuerza a la otra. La segunda fuente de esas ensoñaciones reviste un carácter doble: contiene historias e imágenes distribuidas a través de los medios gráficos y visuales que ofrecen representaciones de personas atractivas en un proceso de lucha, casi siempre triunfal, para lograr la felicidad emocional; a su vez, estos personajes ponen en escena una serie de guiones narrativos bien definidos y de imágenes vívidas en torno a la cual sus emociones amorosas se organizan, o sea, se anticipan en tanto guiones narrativos y escenas

visuales. Por último, desde la década de 1990, el espacio virtual se viene consolidando como un ámbito para la movilización de la imaginación, en tanto la existencia de Internet posibilita la proyección imaginada del yo mediante una variedad de sitios, así como la simulación imaginaria de numerosas experiencias reales. Estos cuatro medios (el producto, los guiones narrativos, las imágenes y los sitios en Internet) contribuyen de distintos modos con la posición del individuo moderno como sujeto deseante que anhela ciertas experiencias, fantasea con diversos objetos o estilos de vida, y vive en un universo imaginario o virtual. Resulta cada vez más común que el sujeto moderno dé cuenta de sus deseos y emociones bajo estas modalidades, es decir, mediante los bienes de consumo, las imágenes mediáticas, la tecnología y las historias representadas en los medios masivos. A su vez, estas mediaciones múltiples afectan la estructura misma del deseo, aquello que se desea, el modo en que se lo desea y la función del deseo en la psiquis. La fantasía se transforma entonces en un medio para sentir placer, pero también todas aquellas emociones que han sido institucionalizadas a través del mercado y la cultura de masas.

De acuerdo con mi propia definición sociológica de la imaginación, se trata de una práctica cultural organizada e institucionalizada. En primer lugar, consta de una organización social: por ejemplo, la imaginación masculina y la femenina pueden activarse de distintos modos y pueden contener diferentes objetos (en el caso de las mujeres, el amor; en el caso de los hombres, el éxito social). En segundo lugar, está institucionalizada (o sea, se activa y circula mediante ciertos géneros y tecnologías culturales de naturaleza impresa o visual), además de referirse a ciertos dominios sociales institucionalizados, como el amor, la esfera doméstica o el sexo. En tercer lugar, presenta un contenido cultura sistemático y una forma cognitiva bien delineada, pues gira en torno a fórmulas narrativas remanidas y a clichés visuales. En cuarto lugar, tiene efectos sociales, como por ejemplo la sensación de que la vida cotidiana es gris o la necesidad de separarse de la pareja. Y, en quinto lugar, se plasma en las prácticas emocionales: las emociones anticipativas y ficcionales vinculan la vida emocional con la vida real de ciertos modos específicos. Por lo tanto, la imaginación es una práctica sociocultural que constituye una parte significativa de aquello que llamamos subjetividad: el deseo y la volición. Le da forma a la vida emocional y afecta las percepciones individuales sobre la existencia cotidiana.



## Las emociones ficticiales

Para reflexionar sobre los procesos emocionales y cognitivos que se activan mediante la imaginación, nuestro punto de partida debe ser el papel importantísimo que desempeña la ficción en la socialización. La sociología cultural del amor encuentra un elemento de especial interés en la imaginación porque ésta se entrelaza estrechamente con la ficción y la ficcionalidad y porque la ficción institucionalizada (en los contenidos televisivos, las revistas de historietas, las películas y la literatura infantil) ha pasado a ser un componente central de la socialización. De hecho, esa ficcionalidad moldea al yo, a los modos en que se inserta en una trama argumental, vive a través de los relatos y concibe las emociones que constituyen su proyecto de vida. Uno de los temas principales y menos estudiados de la sociología de la cultura es el modo en que las ideas son imbuidas de emocionalidad y, a la inversa, el modo en que las emociones han absorbido un contenido conceptual, narrativo y ficcional. Este proceso forma parte de aquello que he denominado “imaginación ficcional-emocional”.

En términos estrictos, la “imaginación ficcional” es la imaginación que entra en juego cuando alguien lee material de ficción o interactúa de otro modo con dicho material, lo que a su vez genera emociones. En el contexto de la literatura de ficción, Bijoy Boruah define la imaginación como “una suerte de pensamiento no confirmado, una verdad que es indiferente a la verdad en términos referenciales y que simplemente se alberga”.<sup>25</sup> Las creencias no confirmadas serían entonces creencias acerca de las acciones y los personajes que sabemos que no existen en la vida real. No obstante, según Boruah, estas creencias (que constituyen la imaginación) provocan emociones reales. El autor plantea que la imaginación ficcional puede desencadenar acciones reales mediante un subconjunto específico de emociones que llama “emociones ficticiales”. En efecto, las emociones ficticiales son contiguas a las emociones “de la vida real”, pues las imitan, pero no son equivalentes en tanto pueden desencadenarse a partir de situaciones que sabemos que son irreales, o incluso imposibles (por ejemplo, cuando alguien dice “lloré al final de *Anna Karenina*, aunque sé que ella nunca existió”; o “me fui feliz del cine porque al final los protagonistas lograron reencontrarse”). Así, las emociones ficticiales pueden tener el mismo contenido que las emociones de la vida real, pero se generan a partir de la interacción con formas estéticas y son autorreferenciales, es decir, se vuelven sobre el yo, en

lugar de surgir de un intercambio dinámico y fluido con otra persona. En tal sentido, son menos negociables que las emociones de la vida real, motivo por el cual quizá tengan una vida propia e independiente. A su vez, estas emociones ficticiales constituyen las piezas con las que se construye la imaginación como actividad cultural: imaginamos y anticipamos emociones provocadas mediante la exposición a los contenidos mediáticos.

Las representaciones del amor podrían condensarse en torno a unos pocos argumentos e imágenes centrales. El amor se presenta en estos casos como una emoción potente, que no sólo dota de significado el accionar de los actores, sino que también los motiva desde su interioridad. En numerosos sentidos, el amor constituye la motivación última de las tramas narrativas. Se lo muestra como un sentimiento capaz de superar obstáculos internos y externos, como un estado de dicha absoluta. Los personajes se enamoran a primera vista, y su belleza con frecuencia es el elemento que vincula a los espectadores con los enamorados. El amor se expresa en ritos bien definidos y reconocibles. Al amar, los varones sucumben rápidamente ante la esfera femenina. Las personas se conectan con sus sentimientos y accionan en función de ellos. El amor generalmente supone que los enamorados mantienen relaciones sexuales perfectas, en entornos de gran hermosura. Ahora bien, las emociones ficticiales, que surgen cuando nos identificamos con estas historias y estos personajes, pasan a formar el molde cognitivo de las emociones anticipativas. Y para que los “guiones” imaginarios puedan moldear nuestras emociones, deben cumplirse dos condiciones fundamentales: la resolución debe ser vívida y debe existir la identificación narrativa.

### La resolución vívida

La característica más notoria de la imaginación moderna quizá sea su naturaleza vívida o, por así decirlo, su alto grado de resolución. De acuerdo con Kendall Walton, ése es el principal factor que genera emociones a partir de los contenidos de ficción.<sup>26</sup> Dicha característica se define como la capacidad de algunas representaciones de incitar una reacción mental relacionando, contrastando e invocando objetos bien delineados. Las imágenes producen contenidos mentales de carácter vívido porque permiten visualizar una experiencia anticipativa y la dotan de significado emocional. Algunos autores sostienen que las imágenes

sensoriales surten más efecto que el contenido lingüístico en el momento de generar emociones, lo que nos permite conjeturar que, en principio, la naturaleza visual de muchas historias presentadas en los medios masivos de comunicación es lo que les otorga su calidad de estímulo emocional.<sup>27</sup> Es más, la resolución se ve acentuada por el realismo, que a su vez se vincula con frecuencia a la visualidad. En efecto, el realismo constituye el estilo cultural dominante en la cultura visual contemporánea. Por último, las emociones ficticias tienden a ser particularmente vívidas cuando ensayan imágenes que ya han sido reiteradas innumerables veces. Las imágenes mentales con las que nos formamos ideas acerca del amor son claras y repetitivas. Esto se debe a que las imágenes del amor disponibles en la cultura presentan una predominancia extraordinaria: las encontramos en una amplia variedad de escenarios culturales (la publicidad, el cine, la literatura popular, la literatura culta, la televisión, la música, la Red, los libros de autoayuda, las revistas femeninas, las historias religiosas, la literatura infantil y la ópera, entre otros). Además, las historias y las imágenes de amor lo muestran como un sentimiento que conduce al estado más deseado, es decir, la felicidad. Asimismo, el amor se asocia con la juventud y la belleza, que son las características sociales más admiradas de nuestra cultura. Por otra parte, constituye el centro mismo del matrimonio —la institución con más prescripciones normativas de nuestra sociedad— y, en las culturas laicas, define tanto el sentido como el objetivo de nuestra existencia. Por último, en la medida en que el amor se asocia con situaciones, palabras o gestos que pueden ser eróticos, éstos despiertan un estado particular de excitación emocional y fisiológica, que a la vez les aporta mayor resolución a dichas imágenes cuando se las consume. En síntesis, todas estas condiciones distintas (la generalización cultural, la resonancia cultural, la legitimidad cultural, la significatividad cultural, el realismo y la excitación física) explican por qué las imágenes mentales del amor tienden a inscribirse en nuestro universo cognitivo de un modo particularmente intenso. Como señala Anna Breslaw en una columna para el *New York Times*:

Debido a la evidente ausencia de varones en mi familia, durante años, los únicos hombres que conocí fueron los que aparecían en la colección de videos de mi tía; las únicas relaciones que vi fueron los romances tumultuosos y los finales catárticos de las películas. [...] [He quedado] condi-

cionada a rechazar a los hombres normales y a besar con pasión a alguien sólo si, de fondo, tengo a mi ciudad entera en llamas.<sup>28</sup>

### La identificación narrativa

Se puede afirmar que las emociones modernas son ficcionales debido a la prevalencia de los relatos, las imágenes y las tecnologías de la simulación para fabricar anhelos. Todos nos hemos transformado en Emma Bovary, en tanto nuestras emociones están profundamente arraigadas a los relatos de ficción: se desarrollan en historias y como historias. Si, en palabras de Alasdair MacIntyre, “nuestra vida tiene la forma de un relato y [...] entendemos nuestra propia vida en términos del relato que vivimos”,<sup>29</sup> podemos plantear entonces que la forma narrativa de nuestras emociones, sobre todo en el caso de las emociones románticas, es la que surge y circula en los relatos de la cultura consumista y mediática. Las emociones se entrelazan de modo inextricable con la ficción (plasmada en diversas tecnologías), es decir que las vivimos como proyectos de vida narrados y narrativos. Lo que posibilita que esas emociones se desarrollen como relatos es precisamente que se desarrollan dentro de ciertas historias que movilizan mecanismos muy potentes de identificación.

Keith Oatley propone dos definiciones de identificación, a saber:

La identificación como reconocimiento (significado 1) y la identificación como imitación (significado 2). En el concepto freudiano de identificación, la persona toma conocimiento de determinada acción e identifica (significado 1) en sí misma un motivo para dicha acción o un deseo de ella. Luego, en virtud de cierta inferencia inconsciente que parte de tal deseo, la persona se siente impulsada a adoptar el mismo tipo de conducta o actitud, imitándola (significado 2) y asemejándose a la persona que fue modelo de la identificación.<sup>30</sup>

Según Oatley, la identificación constituye el núcleo de un fenómeno que él denomina “simulación” y que consiste en simular lo que sienten los protagonistas de la novela a la manera en que se realizaría una simulación en una computadora. La empatía, la identificación y la simulación implican cuatro procesos básicos, a saber: adoptar los objetivos del protagonista (“la trama sería el desplie-

que de esos planes en el universo del relato”, es decir que compenetrarse con la trama significaría buscar una forma específica de conectar las intenciones con esos objetivos); imaginar un universo y presentar de manera vívida un universo imaginable; realizar actos de habla destinados al lector que hagan más creíble el relato; y sintetizar los distintos elementos de la historia en cierta “totalidad”. De acuerdo con Oatley, mediante este proceso cuádruple de identificación y simulación surgen las emociones ficcionales. En otras palabras, la imaginación genera emociones por medio de ciertos relatos elaborados culturalmente que ponen en marcha mecanismos de identificación con los personajes, la trama, las intenciones de los personajes y la subsiguiente simulación emocional. Dichos mecanismos, cuando se combinan con imágenes visuales de carácter vívido, inscriben determinadas escenas narrativas en nuestros esquemas mentales y así las tornan más proclives a incorporarse en nuestros modos de imaginar y anticipar. En la medida en que nos encontramos con muchas de nuestras propias emociones dentro de la cultura mediática y a través de ella, podemos afirmar que parte de nuestra socialización emocional es de naturaleza ficcional. En efecto, llegamos a desarrollar y anticipar nuestros sentimientos por medio de las escenas culturales con las que nos encontramos reiteradamente, lo que equivale a decir que anticipamos cuáles son las normas mediante las que se expresan las emociones, qué importancia revisten algunas de esas emociones para nuestro relato de vida y cuáles son los vocablos y las figuras retóricas que expresan dichas emociones.

Las emociones ficcionales surgen entonces a partir del mecanismo de identificación (con los personajes y la línea argumental) activado por ciertos moldes o esquemas mentales para evaluar situaciones nuevas, recordar los sucesos de nuestra vida y anticiparlos. En ese sentido, la anticipación imaginativa ofrece esquemas para las emociones ficcionales que forman los cimientos de nuestros proyectos de vida. Esta anticipación “guionada” configura el relato proyectado que se emplea para organizar los sucesos vitales del futuro, las emociones asociadas con dicho relato y su meta esperada. Por lo tanto, los proyectos de vida están impregnados de emociones ficcionales. Cabe citar aquí el ejemplo de Bettina, una traductora de 37 años que, en la entrevista, trató este tema con un toque de humor:

*Bettina:* Cuando conozco a un hombre nuevo, después del segundo o tercer encuentro, o a veces antes incluso, es increíble, pero ya empiezo

a imaginarme la boda, el vestido, las invitaciones, todos los clichés. A veces me pasa hasta unos minutos después de conocerlo.

*Entrevistadora:* ¿Es un sentimiento agradable?

*Bettina:* Bueno, sí y no. Es agradable porque es lindo fantasear sobre cualquier cosa, a mí me encanta, pero a veces siento que me dejo llevar sin querer, me gustaría ser más cuidadosa, tener más control de todo este asunto, pero mis fantasías, esos clichés trillados que tengo en la cabeza, siempre me llevan a lugares donde no quiero estar.

*Entrevista:* ¿Qué clase de clichés trillados?

*Bettina:* Como por ejemplo, que me espera un gran amor, es como si viera todo el libreto delante de mí, los dos sentados, tomados de la mano por la noche, bebiendo una copa de champán, o viajando juntos a lugares increíbles, haciendo el amor como salvajes, compartiendo una vida perfecta, con sexo perfecto, ya sabe, como en las películas.

Lo que está diciendo esta mujer es que no puede dejar de vivir la atracción que siente por determinados hombres como una historia que se despliega en su imaginación con fuerza propia, con tal intensidad emocional que pareciera imponerse. Lo que desata esa actividad imaginativa y las emociones concomitantes es el repaso mental de ciertas imágenes y de ciertos guiones narrativos con un alto grado de codificación. En el mismo sentido, al relatar un encuentro con su ex novio en el que esperaba que se volviera a encender la llama de la atracción, Catherine Townsend describe su estado mental antes del encuentro en términos que nos muestran, por un lado, el grado de resolución de las imágenes mentales que se forma y, por el otro, la capacidad que tienen esas imágenes mentales para transformar a la realidad en una experiencia decepcionante:

La culpa de mi obsesión con los ingleses la tiene el personaje de Hugh Grant en *Cuatro bodas y un funeral*. Así aprendí que, por más reprimidos y torpes que parezcan, al final van a atreverse y van a declararte su amor, seguramente bajo la lluvia. Después de todo, estamos en las tierras de Shakespeare, aunque la mayoría de los hombres que conocí aquí no sepan ni lo que es el “amor cortés”. Otra fantasía recurrente que tengo es la de las puertas corredizas: imagino que, durante un viaje terrenal en

subte, cuando esté por bajar, mi mirada se chocará con la de un émulo de Colin Firth. Por más que la mayoría de los hombres que me hablan en el subte lo hagan para pedirme una moneda, yo sigo esperando que en algún rincón, aplastado entre las masas sudorosas, aparezca un hombre que no vacile ante la idea de cederle el asiento a un anciano con bastón. (Si vacila, se acaba el encanto al instante.)

Mi ex novio siempre había tenido dificultades para expresar sus sentimientos, así que cuando me invitó a viajar a Las Vegas para estar el fin de semana con él, por algún motivo creí que, obligados a pasar tiempo juntos en un ambiente salvaje y surrealista, nos íbamos a unir más.

Si nuestro fin de semana fuera a ser una comedia romántica cursi, al estilo de *Locura de amor en Las Vegas*, haríamos saltar la banca en una máquina tragamonedas y nos casaríamos, borrachos, en una ceremonia bizarra. Las aventuras locas que viviéramos juntos lo iban a hacer darse cuenta de lo mucho que me quería. Tal vez incluso podíamos vivir una anécdota divertida para contarles a nuestros nietos algún día. Al fin y al cabo, en *Friends*, Ross y Rachel se habían casado borrachos y, a la larga, todo había terminado bien.

Cuando llegué al aeropuerto, la aerolínea tuvo la amabilidad de subirme una categoría, lo que tomé como una buena señal. Pasé todo el vuelo bebiendo champán y fantaseando con el vestido que me iba a poner, igual al de Sharon Stone en *Casino*, cuando está jugando a los dados.

El mito más grande que ayudan a perpetuar las películas románticas quizá sea el mítico “momento de la verdad”, ese instante mágico en el que una pareja totalmente despareja se da cuenta de que son el uno para el otro, a pesar de que la relación haya sido absolutamente disfuncional hasta ese punto. En general, el momento se produce cuando uno de los dos interrumpe la boda del otro o impide que se suba a un avión en el aeropuerto.

Sin embargo, la realidad de mi viaje a Las Vegas fue mucho más terrenal. Mi ex y yo la pasamos bien ese fin de semana, pero no hicimos saltar la banca. Tuvimos las mismas discusiones que teníamos en Londres y, aunque nos tomamos todas las botellas que había en el minibar, nuestros problemas de relación no desaparecieron.<sup>31</sup>

En este ejemplo, la estructura narrativa de la anticipación está claramente moldeada por el género de la comedia romántica de enredos, en la que el conflicto y la antipatía son los elementos narrativos y psicológicos que anteceden al verdadero amor. Townsend incluso describe el modo en que una fórmula narrativa en particular (la comedia romántica) despierta ilusiones de que los “problemas” se podrán superar en un momento de epifanía. La proyección del yo en estos esquemas narrativos es lo que explica su capacidad para generar expectativas y anticipación, además de activar la imaginación y las fantasías. A su vez, el texto de Townsend se hace eco de la idea generalizada de que las películas y la cultura cinematográfica no retratan las relaciones cotidianas de manera realista, sino que inculcan expectativas demasiado altas, tienden a omitir la representación de los problemas, ofrecen fórmulas narrativas en las que triunfa el amor contra viento y marea, y, a la larga, causan decepción. En efecto, como plantea Reinhart Koselleck, lo que caracteriza a la modernidad es la brecha creciente entre la realidad y nuestras aspiraciones,<sup>32</sup> que a su vez genera decepción y la transforma en una característica crónica de la vida moderna. Considerada de esta forma, la imaginación moderna se convierte en un código que eleva las expectativas y genera decepción. De hecho, al cambiar, la imaginación eleva el umbral de aspiraciones masculinas y femeninas sobre los atributos deseables en la pareja y/o sobre las posibilidades de una vida en común. Por lo tanto, se coloca en la misma línea que la experiencia de la decepción, que muchas veces viene de la mano de la imaginación y que, sobre todo en el ámbito amoroso, constituye una fuente importante de sufrimiento.

### **La decepción como práctica cultural**

Los especialistas en sociobiología, adeptos al panglossianismo, explicarían la asociación entre fantasía y decepción como resultado de una serie de mecanismos biológicos inevitables que sirven a fines evolutivos de mayor envergadura. Como ya señalamos en el capítulo 5, cuando el ser humano se enamora, su cerebro libera diversas sustancias químicas que producen euforia y una propensión a fantasear sobre la otra persona.<sup>33</sup> Como estas sustancias no permanecen en el organismo más que un lapso limitado (de hasta dos años), la fantasía romántica y la euforia pronto se transforman ya sea en una forma más calma de apego o en una experiencia que algunas personas viven con decepción. Existe



también otra idea, tal vez más común, según la cual el amor debe lidiar, más que otros sentimientos, con la presencia del ser amado en ciertos marcos institucionalizados y rutinarios y debe operar el desplazamiento de la intensidad a la continuidad, de la novedad a la familiaridad, lo que supondría que la decepción constituye un elemento inherente a la experiencia amorosa.

A mi juicio, sin embargo, el sentimiento de decepción con nuestra pareja, con nuestra propia vida o con nuestra falta de pasión no es sólo una experiencia psicológica de la esfera privada ni una expresión del determinismo de las hormonas, sino también un tropo dominante en el ámbito emocional. De hecho, Marshall Berman describe del siguiente modo la diferencia entre el yo moderno y el pre-moderno: “[E]l hombre cuya vida entera está programada desde el nacimiento, que llegó al mundo sólo para completar un casillero preexistente y destinado a él, tiene muchas menos probabilidades de sentirse decepcionado que el hombre que vive en nuestro sistema [...], donde los límites de la ambición no están definidos socialmente”. Esto se debe a que, si bien “la pertenencia a una sociedad de organización rígida puede privar a la persona de oportunidades para desarrollar sus talentos particulares, le brinda una *seguridad emocional* que es prácticamente inédita entre nosotros” (énfasis de la autora).<sup>34</sup> Otro modo de afirmar que las relaciones modernas carecen de seguridad emocional sería decir que siempre están al borde de la decepción. Es más, el rasgo dominante del amor en la modernidad no sería simplemente la decepción, sino la anticipación de la experiencia decepcionante. Como señala una protagonista de *Sexo en Nueva York*, “cada vez que un hombre me dice que es un romántico, me dan ganas de escupirle. Únicamente significa que tiene una idea romántica de ti, pero en cuanto te muestras tal como eres y dejas de encajar en su fantasía, se desinfla. Los hombres románticos son un peligro. Cuanto más lejos, mejor”.<sup>35</sup> Este personaje exhibe su condición moderna en la anticipación de la experiencia decepcionante (ya sea para ella o para el hombre), lo que la distingue de Emma Bovary precisamente en ese aspecto.

A mi entender, para que la imaginación y la fantasía surtan luego un efecto de decepción, deben estar conectadas de ciertos modos específicos con lo real, es decir, debe existir un modo (y una dificultad) particular para desplazarse de lo imaginario a lo real. En su famoso libro *Comunidades imaginadas*,<sup>36</sup> Benedict Anderson plantea que las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas. Así, la imaginación, o

el desarrollo cultural e institucionalmente organizado de las fantasías, no es una actividad abstracta y universal de la mente, sino más bien presenta un formato cultural que la conecta con lo real de modos específicos. En otras palabras, la decepción no se vincula de manera inherente con la actividad imaginativa. Esto puede demostrarse con un análisis de la imaginación medieval, preocupada por asuntos como el infierno y el paraíso. Este último era un ámbito de afluencia y abundancia, que no se definía y analizaba como una historia con una línea narrativa bien delimitada sino como un espacio geográfico. Gran parte de los debates acerca del paraíso giraban en torno a cuál era su ubicación y quiénes eran sus moradores. La imaginación se desarrollaba en relación con los espacios míticos. Como explica Jean Delumeau, el paraíso no sólo estuvo presente hasta bien entrado el siglo XVII, sino que su presencia se amplificó. Las ensoñaciones se referían a “la Edad de Oro, las Islas de los Bienaventurados, la fuente de la juventud, el entorno idílico pastoral y la tierra de la abundancia [...]. [N]unca antes en la historia de Occidente se le había otorgado un lugar tan prominente a los jardines ni se los había tenido en tan alta estima”.<sup>37</sup> En términos cognitivos, entonces, el paraíso era imaginado como una entidad geográfica, definida por sus fuentes y su vegetación exuberante. En el siglo XV, pasó a ser un ámbito de juventud y amor eternos, por fuera del tiempo y del espacio. Esta construcción imaginaria del paraíso posee dos rasgos principales: por un lado, no se centra en líneas argumentales ni en personajes bien definidos; por el otro, no queda sujeta *per se* a ninguna experiencia decepcionante. La imaginación medieval cree efectivamente que el paraíso es un espacio real, que existe en algún lugar lejano a las costas europeas, pero esta imaginación no debe enfrentarse con el paso del tiempo real, o sea que no debe responderse cómo lidiar con el desplazamiento del contenido imaginado a la realidad.<sup>38</sup> En algún momento del siglo XVI, cuando ese paraíso se pierde (es decir, cuando la gente deja de creer que está ubicado geográficamente en alguna parte del mundo), se transforma en objeto de un anhelo nostálgico. La idea del paraíso había sido utilizada como consuelo o como embellecimiento de la vida cotidiana, pero no se vinculaba culturalmente con las emociones anticipativas de la vida real ni con el problema cultural de la decepción. Más bien, el ejercicio de la imaginación pasó a ser una fuente de experiencias decepcionantes cuando lo movilizaron los mecanismos de la novela. En concreto, cuando la imaginación se tornó más realista (o sea,

más orientada a objetos reales y cotidianos) y cuando se democratizó (o sea, se orientó a objetos o experiencias que supuestamente estaban al alcance de cualquiera) la comenzó a afectar el problema de tener que navegar entre las aguas de las expectativas imaginadas y las aguas de las limitaciones cotidianas. Así, la decepción se transformó en un elemento concomitante de la experiencia amorosa, justamente cuando el ejercicio de la imaginación en esa esfera empezó a crecer y cuando se intensificó su relación con la vida cotidiana.

Para empezar a comprender la naturaleza de la decepción, resulta necesario distinguir entre la decepción como un acontecimiento aislado (por ejemplo, al conocer a alguien que no responde a nuestras expectativas) y la decepción como un sentimiento difuso que se extiende durante un período prolongado. En el primer caso, se trata de una emoción claramente articulada que puede aparecer incluso en el encuentro inicial con la otra persona (algo que sucede cada vez más gracias al uso generalizado de los sitios de citas por Internet). En el segundo caso, en cambio, se trata de una sensación que se va construyendo a partir de la experiencia acumulada en la vida cotidiana. Estas dos formas de la decepción suponen diferentes estilos cognitivos. Mientras que la primera se vincula con la formación de una imagen mental generalmente clara sobre determinada persona antes de conocerla, la segunda surge de una comparación tácita entre la vida cotidiana y las expectativas más generales y difusas, articuladas en términos narrativos, acerca de cómo debería ser la propia vida.

### Vidas decepcionadas

Cabe preguntarse entonces cuáles son los factores que ayudan a crear esa sensación de decepción que constituye la experiencia dominante acumulada en la vida cotidiana y a través de ella. Para comenzar este análisis, introduciremos la distinción trazada por Daniel Kahneman y otros, quienes sostienen que existe una disparidad entre dos formas de la conciencia: una que vive la vida como una sucesión incesante de momentos y otra que memoriza y organiza la experiencia según determinados formatos.<sup>39</sup> Por ejemplo, el paciente A, que se somete a una intervención dolorosa con un final abrupto, recordará la intervención como una experiencia más difícil que el paciente B, quien se somete a una intervención más larga en la que el dolor va disminuyendo progresivamente.<sup>40</sup> Esto permite inferir que, a fin de decidir si una experiencia es agradable o no,

las personas se atienen más a su estructura cognitiva que al contenido de la experiencia misma. Aunque en el trabajo de Kahneman no se desarrolla cuáles son las implicaciones de estos hallazgos, podríamos afirmar que señalan claramente los modos en que la conciencia que organiza el contenido en formatos culturales y cognitivos previamente establecidos se distingue de la conciencia que atiende a un *fluir* informe de experiencias. La capacidad de organizar la experiencia en un formato narrativo con secuencias específicas o en un formato visual con imágenes al estilo de fotografías le otorga una textura diferente y un significado distinto a dicha experiencia, lo que indicaría que, para vivir y recordar una experiencia como agradable, necesitamos organizarla según esquemas culturales y cognitivos. Evidentemente, el problema de la imaginación reviste una naturaleza similar, pero con la diferencia de que ésta no organiza la experiencia de manera retrospectiva, sino de manera prospectiva. Si la memoria anula algunos aspectos de la experiencia y privilegia otros, ayudándonos a recordar sólo los elementos que “encajan” con el “guión”, la imaginación genera expectativas sólo con respecto a ciertas formas y formatos de la experiencia, lo que nos hace dejar de lado otros aspectos de esa misma experiencia cuando por fin la vivimos o directamente nos hace evaluarla con matices negativos. Por lo tanto, podríamos afirmar que la decepción consiste o bien en la incapacidad de hallar el formato (estético) que habíamos anticipado una vez que llega la experiencia real, o bien en la dificultad para mantener ese formato en el transcurso de la vida cotidiana. Esta dificultad se debe a los modos en que las dos formas de la conciencia se vinculan (o no) entre sí. Ahora bien, a mi juicio, este problema tiene mucho para decirnos sobre la naturaleza de la imaginación y *también* sobre la naturaleza de la experiencia cotidiana con la que debe lidiar nuestra anticipación mental. Si bien existe una larga tradición que nos conduce a desconfiar de la imaginación y suponer tácitamente que se debe hacer lugar a la vida diaria, entiendo que deberíamos prestar atención también a la estructura de nuestra existencia cotidiana por crear una brecha enorme entre una y otra forma de conciencia.

### Las falencias de la vida cotidiana

Cuando se afirma que la cultura mediática eleva indebidamente las expectativas por medio de la imaginación, se está afirmando también de manera implícita

## La imaginación y la Red

Si existe la historia de la imaginación del sujeto burgués, el advenimiento de Internet debería marcar una etapa decisiva en dicha historia. No cabe duda de que la Red constituye una de las transformaciones más significativas en el estilo de la imaginación romántica. En el contexto de la cultura contemporánea, se puede trazar una distinción entre al menos dos formas de imaginación anticipativa generadas por dicha cultura. En primer lugar, encontramos una forma de anticipación que se funda en la síntesis de una multitud de imágenes, relatos y bienes de consumo, como la que se da, por ejemplo, cuando anticipamos unas vacaciones, una historia de amor o la compra de un bien de lujo. Esta anticipación puede ser difusa o presentar una estructura cognitiva bien delimitada, mediante los bienes de consumo o la invocación de imágenes mentales o relatos. Un ejemplo de esto último sería el deseo de vivir una historia de amor que responda a una secuencia específica de acontecimientos o de escenas visuales con un alto grado de resolución, como el beso romántico o la cena romántica. En segundo lugar, encontramos una forma de anticipación producida por el intento de fabricar e imitar la experiencia concreta, pero en un entorno virtual, utilizando la tecnología. Se trata de una forma de imaginación anticipativa en tanto pretende imitar el encuentro real. Dentro de ella se engloban los juegos *online* y los sitios de citas en Internet que elaboran y reproducen los encuentros sexuales/románticos de la vida real.

Según un sondeo realizado a nivel internacional por el BBC World Service en el año 2010, para el que se entrevistó a 11.000 usuarios de Internet de 19 países distintos,<sup>51</sup> el 30% de los usuarios que se encuentran conectados a Internet en cualquier momento determinado están buscando pareja. Y en algunos países, como India o Pakistán, la proporción alcanza el 60%. Por otra parte, la redacción del *New York Times* observó, en uno de sus concursos de artículos sobre historias de amor para estudiantes de la universidad, que se había producido un desplazamiento generalizado en los modos de interacción, de los encuentros sexuales ocasionales a las relaciones mediadas por la tecnología de Internet:

En febrero [de 2011], la sección Sunday Styles [del *New York Times*] pidió a los estudiantes universitarios de todo el país que respondieran cómo era el amor para ellos, a partir de sus propias historias y con sus propias voces. Hace tres años, en la primera edición de este concurso, el

tema más popular eran los encuentros sexuales ocasionales, una práctica “sin compromisos” que para muchas personas no estaba resultando tan relajada. La pregunta que parecía leerse entre líneas en cientos de relatos era: ¿Cómo se hace para que el contacto físico no implique contacto emocional? Pero en tres años, las cosas pueden cambiar mucho. Esta vez, la pregunta era la inversa: ¿Cómo se hace para que haya contacto emocional sin contacto físico? Es posible que el sexo ocasional entre los estudiantes universitarios siga vivito y coleando, pero en los textos de este año la atención se desplazó hacia la intimidad que permiten los medios virtuales y las relaciones que crecen y se profundizan casi exclusivamente por medio de las computadoras portátiles, las cámaras web, el *chat* y los mensajes de texto. A diferencia de la cultura del sexo ocasional, que implicaba riesgos concretos, aquí hay un amor tan puro que lo más temido no es contagiarse una enfermedad de transmisión sexual, sino un virus en la computadora, o tal vez conocer en persona al objeto del afecto.<sup>52</sup>

El uso de Internet y otras tecnologías disponibles para seguir a alguien y ver a esa persona a través de una pantalla al parecer desempeña una función importantísima en las nuevas formas de cortejo. Sin embargo, en otro artículo del *New York Times* firmado por el mismo autor, leemos lo siguiente:

Una gran cantidad de gente cuenta que empezó a entrar en los sitios de encuentros *online* con mucho resquemor, pero que después adoptó el sistema porque le parecía muy divertido y porque ofrecía tantas tentaciones como una mesa de platos fríos. Luego, esas mismas personas se permiten pensar que el hombre o la mujer con quien interactúan en la Red puede ser el amor de su vida, pero al final terminan sintiendo una *profunda decepción* cuando el proceso concluye en una cita cara a cara con un ser humano de carne y hueso que lejos está de ser perfecto y que no tiene el aspecto de un JPEG ni habla como un mensaje de correo electrónico (énfasis de la autora).<sup>53</sup>

Ahora bien, como planteo en *Intimidades congeladas*,<sup>54</sup> el estilo de imaginación que se despliega en los sitios de encuentros *online* debe entenderse en el con-

texto de una tecnología que descorporiza y textualiza los encuentros, un contexto en el que el intercambio lingüístico funciona como medio para producir un conocimiento psicológico íntimo de la otra persona. La intimidad que surge en este contexto no reviste carácter de experiencia ni se centra en el cuerpo, sino que más bien deriva de la producción de tal conocimiento psicológico y de ciertos modos de relacionarse con el otro. La imaginación de Internet se funda en una masa textual que da lugar a un *quantum* de conocimiento sobre la otra persona en función de la importancia que se le otorga a la definición de los sujetos como entidades dotadas de una serie de atributos discernibles, discretos y hasta cuantificables relacionados con su psiquis y su estilo de vida. Si la imaginación romántica tradicional estaba caracterizada por una mezcla de realidad y fantasía, basada en el cuerpo y en la experiencia acumulada, Internet provoca que se escindan la imaginación (en tanto conjunto de significados subjetivos autogenerados) y el encuentro con el otro, pues hace que ocurran en momentos diferentes. El conocimiento del otro también suele quedar dividido, ya que se aprehende a la otra persona primero como una entidad psicológica autoconstruida, luego como una voz y, por último, como un cuerpo en acción y movimiento. Así, la imaginación de Internet no se opone a la realidad, sino a otro tipo de imaginación que se funda en el cuerpo y en las emociones intuitivas, o sea, en las emociones que surgen de una evaluación instantánea y no reflexiva. También se opone a la imaginación retrospectiva, es decir, a aquella clase de imaginación que intenta recuperar *in absentia* las reacciones sensoriales y corporales provocadas por la presencia física concreta de la otra persona. Esta forma de proyección imaginaria es desencadenada por un conocimiento intuitivo e incompleto de esa otra persona, mientras que la tecnología de Internet ofrece una forma de imaginación prospectiva que consiste en imaginar un objeto específico cuya presencia física todavía no se ha concretado. La imaginación retrospectiva que se describe aquí contiene un volumen escaso de datos, pero la imaginación prospectiva que se vincula con la actividad en Internet contiene una gran densidad de información.

La imaginación romántica tradicional se basaba en el cuerpo, sintetizaba la experiencia previa, combinaba el objeto presente con imágenes y experiencias ancladas en el pasado y se centraba en unos pocos detalles “reveladores” sobre la otra persona, de índole visual y lingüística. Consistía en combinar con una

persona real las imágenes e interacciones del pasado. Como proceso mental y emocional, esta forma de imaginación, al igual que el deseo, no precisa mucha información para poder activarse. Es más, comparte con el deseo la característica de activarse mejor cuando la información es escasa que cuando es excesiva. Como explica la psicoanalista Ethel Spector Person, “puede ser la manera en que la otra persona enciende un cigarrillo en el viento, se echa el pelo hacia atrás o habla por teléfono”.<sup>55</sup> En otras palabras, los gestos y los movimientos corporales o las inflexiones en el tono de voz desencadenan fantasías y sentimientos románticos. Para Freud, esa capacidad de conmoverse ante detalles mínimos y aparentemente irracionales proviene de que “en el amor, amamos un objeto perdido”.<sup>56</sup> Probablemente este fenómeno sea consecuencia de ciertos esquemas profundos de conducta parental y de la familiaridad cultural con determinadas poses y conductas corporales que se imprimen en nuestra conciencia. De acuerdo con Spector Person, “el enorme poder que la persona amada parece ejercer en quien la ama puede explicarse en cierta medida a partir del hecho de que se invistió al objeto amoroso con la mística de todos los objetos perdidos del pasado”.<sup>57</sup> En el contexto cultural dentro del que trabajaba Freud, el amor y la fantasía se entrelazaban fuertemente por medio de la capacidad compartida de mezclar experiencias pasadas y presentes en interacciones sólidas y corporizadas. De hecho, los juicios que se fundan en el atractivo de la otra persona con frecuencia consisten en reactivar otros juicios intuitivos anteriores basados en la experiencia acumulada. Como señalan Bolte y Goschke, “la intuición denota la capacidad de emitir juicios sobre las características del estímulo o de discriminar entre categorías distintas de estímulo sin poder describir verbalmente los fundamentos de dichos juicios. [...] [D]esde una mirada introspectiva, los juicios intuitivos parecen surgir de modo espontáneo y sin mediación alguna del razonamiento consciente”.<sup>58</sup>

Así, la intuición constituye una forma de juicio que activa cierto conocimiento inconsciente, es decir, cierto conocimiento cuya estructura y cuyos atributos no están al alcance de la conciencia. Posiblemente, dado que algunos tipos de imaginación cuentan con un volumen escaso de información, tienden a sobreestimar al objeto, o sea, a asignarle un valor agregado o, como diríamos en el habla común, a “idealizarlo”. Este acto de idealización no se basaría en muchos sino en pocos elementos de la otra persona.<sup>59</sup>



En cambio, la imaginación prospectiva mediada por Internet está recargada de información. Se podría afirmar que la imaginación de Internet presenta un franco contraste con los tipos de imaginación que cuentan con información escasa, pues los medios virtuales no sólo permiten sino que exigen el conocimiento del otro, conocimiento éste que no es holístico sino que se basa en los atributos. Además, estos medios permiten también realizar una comparación sistemática de personas y atributos, lo que tiende a atenuar el proceso de idealización. En síntesis, la imaginación de Internet es prospectiva, o sea que está dirigida a un objeto que la persona aún no ha conocido. Asimismo, no se funda en lo corporal sino en el intercambio lingüístico y en la información textual. Por último, la evaluación que ésta implica parte de una acumulación de atributos, más que de una visión global del objeto. En esta configuración específica, las personas disponen de demasiados datos y parecen menos capaces de idealizar. Tomemos por ejemplo el caso de Stephanie, una estudiante de posgrado de 26 años, que relata de la siguiente manera la primera salida con un hombre que conoció por Internet:

*Stephanie:* Nos encontramos bastante rápido, después de un intercambio muy intenso por correo electrónico y de una charla por teléfono. La voz me había gustado. El punto de encuentro fue un café cerca del mar, un escenario perfecto, y aunque estaba preparada para que me pareciera menos atractivo que en las fotos, porque siempre pasa lo mismo, en realidad me gustó tanto como en las fotos. Así que todo empezó muy bien, pero fue muy raro, en el transcurso de la noche, porque pasamos dos horas y media juntos, yo sentí que no había un clic. En realidad, no había nada que fuera muy distinto a lo que había conocido por Internet: parecía tener el mismo sentido del humor, las mismas virtudes, la misma inteligencia, el mismo atractivo, pero hubo algo que no hizo clic.

*Entrevistadora:* ¿Podría explicar por qué?

*Stephanie:* Bueno, no me gusta decir esto, pero tal vez fue demasiado tierno. Era tanta la ternura que ya era demasiada [risas]. Como que estaba un poco ansioso por caerme bien, o tal vez, no sé. Me encanta la ternura, pero tiene que estar mezclada con un poco de agresividad, porque si no, no sé, no parece tan masculino, ¿se entiende?

En este caso, la respuesta es interesante pues, aunque el hombre cumple con la lista de atributos soñados por ella, la entrevistada lo rechaza porque “hubo algo que no hizo clic” (un concepto importante en el amor contemporáneo). El hombre carecía de una cualidad específica e inefable (la “masculinidad”) que, según podríamos conjeturar, consiste en reconocer ciertos códigos establecidos de índole corporal y visual. Los criterios de masculinidad (o feminidad) y, en líneas más generales, el de “sensualidad”, requieren el tipo de juicio holístico que constituye el sello distintivo de la psicología gestáltica. Dichos criterios sólo pueden identificarse en los modos en que diversos movimientos y posturas del cuerpo se conectan entre sí. Se trata de elementos que no pueden procesarse a nivel lingüístico, sino únicamente a nivel visual. Esta aproximación a lo real está precedida por un conocimiento verbal y abstracto de la otra persona, lo que representa una dificultad para realizar la transición a un conocimiento visual y holístico. Así, el exceso de información psicológico-verbal sobre la otra persona posiblemente no sea conducente para luego sentir atracción hacia esa persona.

Por lo tanto, el amor tradicional, basado en la imaginación con información escasa y en el cuerpo, presenta emociones generadas por cuatro procesos elementales. En primer lugar, existe una atracción física. En segundo lugar, dicha atracción moviliza las experiencias y relaciones previas del sujeto (allí donde Freud entendía a las experiencias pasadas como fenómenos estrictamente psicológicos y biográficos, yo, a la manera de Bourdieu, las concibo como fenómenos sociales y colectivos). En tercer lugar, el proceso se da a nivel inconsciente o semiconsciente, lo que deja a un lado el *cogito* racional. En cuarto lugar, y casi por definición, se produce una idealización de la otra persona, a quien se la considera única (con frecuencia, tal idealización se funda en una mezcla de lo que conocemos y desconocemos sobre dicha persona). En otras palabras, lo que se ve modificado es el núcleo mismo de la organización del deseo (mediante la imaginación con información escasa): los indicios visuales y corporales pasan a ocupar una función menos importante, la abundancia de datos sustituye a la información parcial, y la consiguiente capacidad de idealización se ve disminuida. A diferencia de la imaginación romántica tradicional, la imaginación de Internet está dominada por un eclipsamiento verbal, una prevalencia del lenguaje en los procesos de evaluación, que en su mayoría, o al menos en parte, surgen de la percepción y los indicios visuales. Se registra una utilización intensiva del

lenguaje, pues las personas se presentan a sí mismas mediante una descripción, pero también mediante un perfil lingüístico, mediante la actividad de conocer y rotular a otros, y mediante el intercambio de mensajes de correo electrónico. Así, el lenguaje interfiere en el proceso de evaluación y reconocimiento de los indicios visuales y corporales. Podríamos definir ese eclipsamiento como la interferencia de los modos de evaluación verbal en el proceso de reconocimiento visual. De hecho, se ha demostrado que, en los experimentos de reconocimiento facial, quienes utilizan palabras para describir las caras de las personas cuyas fotografías han visto luego presentan una menor capacidad para volver a reconocer esas mismas caras que quienes deben reconocerlas sin que medie ningún procesamiento verbal previo. Esto indicaría que el conocimiento acerca de la otra persona sobre la base del intercambio textual y los atributos descritos podría interferir con la capacidad de activar los mecanismos de reconocimiento visual que intervienen en la atracción. Podríamos plantear entonces que dicho fenómeno marca un desplazamiento en el núcleo mismo del deseo romántico. A mi juicio, éste se encuentra cada vez menos determinado por el inconsciente. El ego, con su capacidad aparentemente infinita de enunciar y refinar criterios para la selección de pareja, es una entidad con un alto grado de conciencia, que todo el tiempo está al tanto de la posibilidad de elección y se lo responsabiliza de ella, pues debe formular los parámetros racionales de aquello que es deseable en el otro. Así, el deseo está estructurado por la elección, como forma de acción racional y emocional a la vez. Es más, se podría sostener que la idealización (en tanto proceso central para la experiencia del amor) se torna cada vez más dificultosa a causa de la ontologización del yo, que fomenta la indagación en cuanto a las características del otro, y de su fragmentación en atributos diferenciados, que impide la evaluación integral del otro. Por último, esa sensación abrumadora de que la otra persona era única, sensación ésta que en algún momento fue representativa del sentimiento amoroso, se ha visto modificada, tal como lo sugiere la frase de Barthes que abre este capítulo, y ha quedado ahogada bajo los mares de candidatos y candidatas potenciales que existen hoy en día

## **El deseo autotélico**

Por todo esto, me atrevo a afirmar que cada vez resulta más difícil que se conecten entre sí el deseo, la imaginación y lo real, debido a dos factores funda-

mentales. El primero es que, progresivamente, la imaginación va quedando cada vez más estilizada y vinculada con los géneros y las tecnologías que activan emociones ficcionales, estimulan la identificación y anticipan las fórmulas narrativas y las escenas visuales. El segundo es que la vida cotidiana se basa en categorías culturales y cognitivas que dificultan la organización de las experiencias y relaciones románticas en un esquema cognitivo de naturaleza holística. En consecuencia, la imaginación y la fantasía han ido adquiriendo cada vez más autonomía con respecto a sus objetos. Sin embargo, me atrevo a sostener también que la imaginación y la fantasía no sólo son autónomas, sino también se han tornado autotélicas, es decir, que llevan en sí mismas la justificación de su propio fin (placentero). Tomemos como ejemplo el caso de Robert, un hombre divorciado de 50 años:

*Entrevistadora:* Antes me dijo que cuanto más pasaban los años, más adicto se volvía a la fantasía. ¿Qué quiso decir? ¿A qué se refiere con la palabra fantasía? ¿Se refiere a un amor que no puede concretarse?

*Robert:* Sí, y creo que, cuanto más grande soy, más me gustan esos amores.

*Entrevistadora:* Qué interesante. ¿Sabe por qué?

*Robert:* Me dan un placer enorme.

*Entrevistadora:* ¿Podría explicar por qué?

*Robert:* Porque resuelven el problema existencial de la simbiosis entre lo emocional y lo intelectual. Si el amor no se concreta sexualmente pero sí se concreta psíquicamente, proporciona satisfacción. Lo que es tan satisfactorio es precisamente que no esté satisfecho, que no se haya concretado. Que la promesa no se haya hecho realidad permite que cualquier gesto mínimo, cualquier sonrisa, cualquier movimiento de la mano se cargue de significado. Un mensaje de texto por la mañana que diga “¡Buen día!” adquiere un significado enorme.

[...]

*Entrevistadora:* ¿Se ha enamorado alguna vez de mujeres que no estuvieran disponibles?

*Robert:* Sí, absolutamente.

*Entrevistadora:* ¿Le resulta más atractivo?

*Robert:* Me cuesta contestar eso, porque cada vez que me enamoro, siempre me parece que es el gran amor de mi vida. Pero sí, en general, diría que sí, porque puedo fantasear más con ellas.

Deseo y fantasía son aquí una misma cosa en tanto se fusionan alrededor de un amor que no se concreta. La imaginación se transforma en modo y vector del deseo, y viceversa, el deseo se vive de manera más intensa en la imaginación. Desear y fantasear son actividades que se entrelazan y que se han tornado auto-télicas. Tomemos ahora el ejemplo de Daniel, otro entrevistado que ya mencionamos en los capítulos 3 y 4:

Odio los encuentros de una sola noche. Siento un vacío. Yo necesito todo el paquete que me permite fantasear. Necesito la fantasía [...]. Sin amor, no tengo nada que me inspire en mi trabajo, es mi droga, no puedo estar solo. Digo, no puedo estar solo en mi cabeza, no me refiero a estar solo físicamente. No me interesa para nada la intimidad entre cuatro paredes. Para mí se acabó todo ese asunto de la vida doméstica, pero no la fantasía.

En este ejemplo, la fantasía se opone, por un lado, a las relaciones puramente sexuales (los encuentros de una sola noche) y, por el otro, a la vida doméstica. A mi juicio, esto ocurre porque tanto unas como la otra impiden el desarrollo de la imaginación, facilitada a su vez por los formatos estético-narrativos. En palabras de Marianne, una francesa de 44 años que mantiene una relación de larga distancia con un hombre estadounidense, “me conviene mucho más que él viva lejos, siento que nuestra relación va a ser siempre hermosa, porque vivimos gran parte de ella en la imaginación”. Como lo indican estos ejemplos, lo que forma el centro mismo de la imaginación hipermoderna es el deseo del deseo, ese mantenerse en un estado de deseo perpetuo, esa decisión de demorar la gratificación del deseo precisamente para mantener el deseo y lograr que su objeto conserve una forma estética. De hecho, la fantasía se entrelaza con la intensidad emocional, o sea que la capacidad de imaginar produce sentimientos que se experimentan con gran vigor. El rechazo a la vida doméstica se debe a que ésta amenaza la capacidad de vivir las emociones a través de escenarios imagi-

nados. Es más, en las respuestas de las personas entrevistadas, la fantasía no aspira a la posesión del objeto, sino que se vuelve sobre sí misma, sobre los placeres fantasmáticos que proporciona. Como señala John Updike, “un beso imaginado se controla con más facilidad, se disfruta con más intensidad y supone menos desorden que un beso real”.<sup>60</sup> Haciéndose eco de esta concepción, una entrevistada de 47 años hablaba de la siguiente manera sobre una relación extramatrimonial que tuvo:

*Verónica:* La parte más placentera de todas era, seguramente, el tema de los mensajes de correo que nos mandábamos, cada uno desde su casa, sin que nuestras parejas lo supieran. Era todo ese sufrimiento tan lindo de esperar para verlo, de fantasear con él todas las noches, todas las mañanas, cuando estaba en el trabajo. Estar en la situación de no poder verse ni hablar cuando uno quiere te hace desearlo mucho. A veces incluso me preguntaba a mí misma si él no me gustaba más en la imaginación que en la vida real, porque la fantasía era una sensación mucho más intensa.

*Entrevistadora:* ¿Podría explicar por qué?

*Verónica:* Bueno, qué pregunta, es muy difícil de contestar. [*Silencio prolongado*]. Supongo que es porque puedes controlar todo de manera mucho más ordenada, todo se ve como quieres que se vea; cuando escribes, te muestras como quieres aparecer, no cometes ningún error. Claro que puedes sufrir mucho si él no te contesta, pero es como si te escribieras tu propio guión, mientras que, cuando lo ves, enseguida se vuelve todo más complicado, te pones más ansiosa, más irritable, quieres estar con él, te quieres ir corriendo, el tipo te gusta, después no te gusta. No sé por qué, al escribir, todos los sentimientos son lo que deben ser.

La fantasía y la imaginación no se asocian aquí con el desorden, como se ha pensado tantas veces en la larga tradición cultural de condena contra la imaginación, sino con el control, con la capacidad para dominar y moldear los propios pensamientos, y para darle a la experiencia una forma estable y estética. Las fantasías de estas personas son autotélicas, vividas por el placer mismo de fantasear y consideradas como una fuente de placer, más que de sufrimiento. Otro ejemplo es el de Orit, una mujer de 38 años que trabaja como secretaria ejecu-

tiva en una ONG. Aquí, cuenta cómo se enamoró de un hombre que conoció por Internet tres años antes de la entrevista:

*Orit:* Intercambiamos correspondencia durante un tiempo muy largo, y yo empecé a sentir que lo conocía muy bien.

*Entrevistadora:* ¿Se llegaron a conocer en persona?

*Orit:* No. Una vez, hace dos años, creo, decidimos encontrarnos, pero él canceló a último momento.

*Entrevistadora:* ¿Y después no lo vio?

*Orit:* No. No sé muy bien por qué canceló, creo que se acobardó o algo así.

*Entrevistadora:* ¿Eso modificó lo que usted sentía por él?

*Orit:* Para nada. Yo lo seguía amando. En todos estos años siento que él es la única persona que amo. Siento que estamos muy cerca, aunque ya no nos sigamos escribiendo. Siento que lo conozco muy bien y que lo entiendo.

*Entrevistadora:* Usted se siente cerca de él.

*Orit:* Sí.

*Entrevistadora:* Pero, ¿cómo? ¿Si no lo vio nunca en persona?

*Orit:* Bueno, antes que nada, me contó muchas cosas de él. Nos mandábamos mensajes de correo todo el tiempo. Con todas las nuevas tecnologías, se puede saber mucho de la otra persona. En Facebook, puedo ver quiénes son sus amigos, qué hizo, adónde fue de vacaciones, sus fotos, a veces siento casi como si estuviera ahí conmigo. Puedo verlo cuando se conecta a gmail, puedo ver cuando entra, cuando está ocupado en skype, puedo ver qué música descargó y qué está escuchando. Es como si estuviera cerca, en mi cuarto, todo el tiempo. Puedo ver lo que hace, lo que escucha, a qué recitales fue, así que me siento muy cerca de él.

Aquí no queda claro en qué medida esta mujer interactúa con un personaje real o imaginario. A mi entender, sus emociones tienen un estatuto epistemológicamente intermedio. Como todavía no conoce al hombre en persona y sus emociones son autogeneradas casi por completo (pues no las genera una interacción real y ya ni siquiera una interacción virtual), se trata de emociones ficticias. Sin embargo, como interactúa con dispositivos tecnológicos reales (gmail, las fotos de Facebook, etcétera), cabe afirmar que se trata de emociones

ficcionales interactivas, pues su punto de anclaje son los objetos tecnológicos que a su vez objetivizan a la persona virtual y la hacen presente. Podríamos argumentar que, en estos casos, la tecnología cumple la función de generar emociones ficcionales “presentificando la ausencia”. Al parecer, la tecnología de Internet sostiene las relaciones justamente por medio de los modos en que crea una presencia fantasmática. Así, cuando hablamos de un “miembro fantasma” nos referimos a una parte del cuerpo que ha sido amputada pero cuya presencia neurológica el sujeto aún siente. En la misma línea, la tecnología de Internet genera “sentimientos fantasma”, es decir, sentimientos que se vivencian como si estuvieran basados en estímulos de la vida real, pero cuyo objeto concreto en realidad está ausente o no existe. Esto es posible gracias a los dispositivos tecnológicos que imitan la presencia. Mientras que el cine y la literatura generaban sentimientos mediante una serie de mecanismos de identificación muy potentes, las nuevas tecnologías generan sentimientos mediante la eliminación de la distancia y la imitación de la presencia, además de proporcionar un punto de anclaje objetivo a las emociones. Más que ningún otro tipo de tecnología cultural, la de Internet permite que la imaginación, con muy poco contacto sensorial, produzca emociones que se tornan autotélicas, que se alimentan y se sustentan a sí mismas. Si la imaginación es la capacidad de hacer presente aquello que está ausente, los medios virtuales ofrecen un modo radicalmente novedoso de manejar la relación entre presencia y ausencia. De hecho, una de las principales dimensiones en las que va variando la imaginación y va construyendo su propia historia es la relacionada con las diferencias y las innovaciones en los modos de manejar la ausencia y la presencia, así como en los modos de sustentarse. En este sentido, la imaginación autotélica se torna inmune a las interacciones de la vida real y se organiza en función del material ficcional y de los dispositivos tecnológicos.

## Conclusión

En el presente capítulo se documentan varios procesos, a saber: el incremento en la codificación y la movilización de la fantasía como actividad cognitiva y emocional corriente en la esfera amorosa; el vínculo entre la decepción y la estructura de la vida diaria y de la intimidad, que obstaculiza el desplazamiento y la transición entre la fantasía y la existencia cotidiana, con la consiguiente



decepción; la racionalización del deseo y la imaginación por parte de las tecnologías densas en información; y la autonomización progresiva del deseo y la imaginación, o sea, la transformación de dichas actividades en fines por sí mismas, sin objetos ni objetivos específicos. Por todo lo expuesto, podemos afirmar que la imaginación en tanto práctica cultural ha adquirido al mismo tiempo un alto grado de institucionalización y un alto grado de individualización. Es propiedad de individuos cada vez más monádicos cuya fantasía carece de un objeto específico de índole concreta, o al menos tiene dificultades para quedar fija en un solo objeto. Por lo tanto, mientras que las relaciones concretas se explican y organizan cada vez más en función de las normas procedimentales, el ejercicio de la imaginación se orienta cada vez más hacia una forma de deseo autotélico, deseo éste que se alimenta a sí mismo y resulta prácticamente incapaz de operar la transición entre la fantasía y la vida cotidiana. Todas estas transformaciones descomponen la estructura clásica del deseo, que se funda en la volición y se orienta hacia un objeto determinado, y que permite el manejo de las tensiones entre la realidad y los objetos imaginados, así como el desplazamiento y los pasajes entre una y los otros.