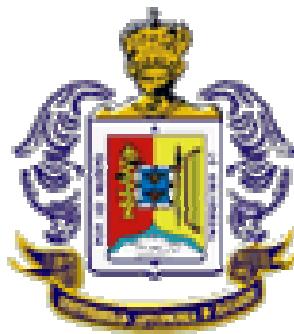


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NAYARIT
ÁREA DE CIENCIA SOCIALES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA



TESIS

**LA ESTÉTICA DE GASTÓN BACHELARD:
UNA MORFOGÉNESIS DE LA IMAGINACIÓN POÉTICA.**

QUE PRESENTA:
MARÍA ANTONIETA LÓPEZ BIMBELA

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA**

TEPIC, NAYARIT. AGOSTO DE 2010

Índice

Introducción.....	1
1- La Poética de Gastón Bachelard ante una nueva teorización del mundo imaginario.....	10
1.1 Breves consideraciones con respecto al estatuto de la imaginación.....	10
1.2 Un horizonte filosófico para la interpretación literaria.....	15
1.3 Aclaraciones previas acerca del discurso bachelardiano.....	18
1.4 Consideraciones generales sobre la imaginación.....	23
1.5 La actividad imaginaria en Gastón Bachelard.....	29
Capítulo 2 La materia imaginada.....	38
2.1 La imaginación material: el estudio del agua y su prominencia imaginaria.....	39
2.1.1 Alan Poe y la metáfora de muerte.....	42
2.1.2 El agua materna.....	45
2.1.3 El balbuceo del agua.....	49

2.2 La imaginación dinámica: un estudio del aire y su prominencia imaginaria.....	53
2.2.1 El aire y el sueño de vuelo.....	58
2.2.2 La poesía aérea de Shelley.....	61
2.2.3 Nietzsche, el poeta vertical.....	63
2.3 La imaginación terrestre: un estudio sobre la intimidad material.....	66
2.3.1 El mundo invertido de los poetas.....	70
2.3.2 La cualidad material y la auténtica adherencia en el sujeto.....	78
2.3.3 La imaginación material y dinámica como parte imprescindible para la creación literaria.....	82
Capítulo 3 El tiempo y el espacio en la poética de Bachelard.....	86
3.1 El instante como tiempo vertical.....	88
3.2 El tiempo en “Los cantos de Maldoror”.....	98
3.3 La poética del espacio: Un acercamiento a la fenomenología de la imagen poética.....	103
3.4 La intimidad del espacio interior.....	110
3.4.1 La intimidad del espacio exterior.....	116
3.5 El espacio y el tiempo como elementos de la fenomenología de la poesía.....	120
Capítulo 4 La ensoñación y la inocencia de la imagen.....	127

4.1 La conciencia de la imagen poética.....	127
4.2 La infancia inmemorial.....	133
4.3 La conciencia soñante.....	138
4.5 La ensoñación del cosmos.....	141
4.6 La ensoñación femenina.....	145
4.7 La fenomenología de la imagen suministrada por la ensoñación.....	157
Conclusiones: Una cartografía de la Estética de Bachelard.....	161

Introducción

¿Qué es poesía? ¿Es acaso algo inherente a la naturaleza humana, aquello que se fabrica solamente en el interior del sujeto? ¿O es, tal vez como afirma Gorostiza, algo presente en el mundo que existe por su sola virtud de estar ahí y en todas partes, como una substancia inmanente en el objeto que lo habita, una substancia omnipresente en cualquier rincón del tiempo y del espacio y que está al alcance de todas las miradas que la quieran ver? ¿Incluso podría ser la poesía una actividad indefinible con una finalidad –por paradójico que parezca– infinita? Sea de una forma u otra, hay algo que sí podemos saber de ella y es, precisamente, su disposición de conducirnos a vislumbrar la otra faz del mundo. Aquella otra región no habitada por la razón, la lógica, la conceptualización ni la sistematización discursiva, la cual nos propone una visión diferente del mundo como una realidad múltiple, profunda, compleja y, ante todo, irreducible. Como la cara oculta de la Luna, la dimensión poética se evade de toda mirada lógica –al menos en su sentido ordinario y habitualmente aceptado–

Ahora bien, los seres humanos nos sentimos más cómodos y seguros cuando iluminamos nuestro camino con la luz de la razón, ya que sabemos bien cómo utilizar nuestras facultades de pensar, discernir, ordenar, unificar para comprender el cosmos; es ésta una actividad antiquísima que nos ha situado como una especie sublevada ante otras especies. La clave de tal levantamiento es la razón lógica, que nos distancia de la realidad concreta mediante sus abstracciones para conformar un mundo determinado por la síntesis, la reducción, los principios de identidad, de no contradicción y de tercero excluido. Bajo estos

esquemas concebimos una sola realidad que está sujeta a la determinación por la evidencia fáctica y son escasas las teorías que enaltecen las facultades sobrantes; aquellas mismas que nos desafían a buscar una agudeza sensorial e imaginativa. Poco se habla de la capacidad del ser humano para trasladarse a una dimensión tan poco encomiada como la dimensión poética.

Estudiar esta dimensión es apreciar detenidamente la raíz del mundo literario; aquélla que se fundamenta en la actividad imaginaria. Esta posición está inclinada a mostrar el mundo de una manera poco común, puesto que escapa de los esquemas lógicos de nuestro entendimiento. No obstante ¿es ésta la única lógica posible? ¿Acaso, podemos hablar de una lógica de la imaginación en oposición a una lógica de la razón o del entendimiento? Ante esta problemática tenemos dos simples alternativas: negar la posibilidad de dicha lógica o afirmarla; sin embargo, las consecuencias de ambas posturas no son tan simples. Si la negamos, nos encontramos con el problema de carecer de cualquier forma de acceso a la dimensión poética, lo cual nos lleva a otra bifurcación. Por un lado, podríamos negar también la existencia de tal dimensión, pero esto implicaría que la poesía sólo sería una actividad subjetiva en un sentido tan limitante que no podríamos apropiarnos de ninguna de las sensaciones que, de hecho, sabemos que sí suscita en nosotros porque las experimentamos en nuestra sensibilidad; esto es, vivimos o *encarnamos* emociones y situaciones que han llegado hasta nosotros por el único canal de la poesía. Por otro lado, si no negamos la existencia de esta dimensión pero sí rechazamos la posibilidad de una lógica poética, convertimos a aquélla en un noúmeno inaprehensible filosóficamente para el ser humano y, en consecuencia, nada podríamos saber acerca de ella: nada podría negarse y nada podría afirmarse; es obvio que esto nos escoltaría hasta el problema kantiano de cómo salir del

fenomenismo y el subjetivismo para afirmar la existencia del mundo –en este caso, de la dimensión poética de aquél– .

En cuanto a la segunda alternativa no es menos compleja que la primera, puesto que si afirmamos la existencia de este sector de la realidad –con todo su peso ontológico– junto con la posibilidad de una lógica de la imaginación, que dé sustento a tal región poética del mundo, entonces hemos de admitir que esta dimensión solventa leyes autónomas que nada tienen que ver con los parámetros de la racionalidad filosófica. Así, la actividad literaria estaría puesta en el mundo para poder concebir otra lógica y, por supuesto, otra realidad guiada –en este ámbito– por los esquemas de la imaginación. De la misma manera que el ser humano posee elementos para configurar su entendimiento, ¿no es posible que también posea otros elementos para acceder a la dimensión del mundo imaginario. Si esta posibilidad fuera real, tendríamos que sumirnos en la literatura y en la poesía para encontrar el acceso a las leyes de la imaginación, las cuales nos permitirían explorar el *otro tiempo* y el *otro espacio* de una naturaleza viviente que yacería bajo los cimientos de lo cotidiano, lo inmediato y lo concreto. Esta última es la postura que asume Gastón Bachelard.

Para el filósofo francés, el ser humano adquiere su grado de suprahumanidad no en la imperiosa razón, sino en la proyección que hace de sí mismo y del mundo mediante la imaginación. De manera que es la imaginación, el ensueño y el deseo lo que le dan plenitud a su condición. En otras palabras, se puede decir que la imaginación –cuando ésta emana del ansioso deseo de trascender y de difuminar las barreras de lo posible– afirma al ser humano como tal. Sin imaginación no existe literatura y, sin ella, la creación de mundos posibles queda truncada por la enajenación de la lógica discursiva y de la razón sistemática que únicamente pueden transitar en una sola dimensión del sujeto y del mundo, la cual se

persevera en su naturaleza obtusa y cerrada a cualquier otra forma de realidad. Esta unidimensionalidad de un mundo plano es proclamada por aquella razón lógica que impone a fuerza y a gritos su absolutismo despótico e indiscutible hegemonía sobre todo lo real, acallando, así, las cántigas de los poetas. De manera que, evitando caer en esta situación ensordecadora –que está más patente en la cultura actual– la metapoética de Bachelard se propone como un sendero hacia la comprensión profunda del armazón que sustenta la realidad poética. Para este filósofo, tanto la imaginación y la ensoñación como la palabra –un *logos* que no se reduce a *ratio*– son los medios por los cuales accedemos a un cosmos que, con frecuencia, se nos presenta totalmente ajeno a nosotros pese a que nos pertenece, puesto que sólo en él es posible afirmar que las cosas son tan nuestras que podemos asignarles un “corazón” y una “lengua” para convertirlos en símbolos vivientes.

Bachelard se adentra en el mundo poético para afianzar sus cimientos y sus inmensas repercusiones no sólo en la creación literaria, sino en la ampliación del sentido de lo real más allá de la constitución estacionaria de lo determinado, que sólo la visión poética es capaz de proveernos. Por consiguiente, cuando habla de un *análisis metapoético* no se refiere a ninguna técnica y deja de lado las cuestiones acerca de la composición y los estilos del discurso para afrontar –en lugar de éstas– una empresa mayor: una filosofía de la imaginación que devuelva al ser humano la dimensión cósmica, o totalizante, que fue perdiendo en su caminar por la planicie de la razón discursiva. Esta filosofía de Bachelard se adentra en las regiones de la ensoñación para mostrar que la poesía habita allende las experiencias sentimentales, los recursos retóricos, las sintomatologías explicativas y los instrumentos que miden y rigen sonoridades recitadas. Es decir, la poesía conquista su autonomía gracias a su *germen viviente* que rebasa toda connotación de corte académico.

Esto significa que el estudio de Bachelard sobre la imaginación y su impacto en el sujeto poético tiene como propósito situar a la poesía ante el mundo –y nunca distanciándose o abstrandose de él–, es decir, persigue fundamentar ontológicamente el acto poético en la medida en que éste nos proporciona el *sueño renovador* donde germina la ampliación simbólica; ambos cimentados en la relación profunda que ejerce el ser humano con el cosmos.

En definitiva, la poética bachelardiana ahonda en el mundo de las imágenes literarias desde una perspectiva filosófica y, de esta manera, viene a proponer las bases de una ontología de la realidad poética. Entre los elementos básicos de dicha ontología están el espacio y el tiempo poético, los cuales se piensan como vivencias muy distintas de nuestra percepción común y que dan forma a esta realidad. Una realidad que es invadida por las facultades de la imaginación y la ensoñación en tanto que son manifestaciones de nuestro deseo de *soñar* el mundo. Así, todo aquello que como lectores nos acerca al mundo de las imágenes tiene que ver fundamentalmente con una vivencia propia de la imagen y del ensueño. La propuesta de Bachelard –acerca de una realidad imaginante y ensoñativa que reposa junto a símbolos vivientes e imágenes encarnadas– penetra en lo más profundo de las facultades de la imaginación y del ensueño, así como en la naturaleza de un tiempo y de un cosmos poético, desde un doble eje: por un lado, son los elementos que fundamentan la realidad poética y, por otro lado, también son los que ejercen una notable influencia en la manera como el sujeto se relaciona con el mundo. Sin ánimo de corromper el pensamiento de Bachelard con una clasificación o sistematización, podría precisar un poco más esta idea y nombrar como *eje ontológico* a la faceta fundante de aquéllos y como *eje epistemológico* a la segunda, ya que en ésta ya hace intervenir al sujeto. Así, con el objetivo de comprender

tanto el fundamento de la realidad poética como la relación entre el sujeto y el objeto –desde el vínculo de la imaginación poética–, Bachelard lleva a cabo un estudio sólido y exhaustivo acerca de la imaginación. Por ello, en el primer capítulo se presenta la toma de posición que realiza Bachelard en torno a la imaginación y el análisis desde el cual persigue conferir a ésta una validez tan legítima como la de la razón. Dada la complejidad del discurso de Bachelard es en este capítulo donde se requiere también realizar algunas aclaraciones previas al estudio de su obra.

El segundo capítulo incursiona en las reflexiones del discurso poético acerca de la materia cósmica en tanto que la imaginación se centra en la corporeidad para encontrar el elemento material preciso de las distintas imágenes evocadas por el sujeto poético. Tales imágenes no son idealizaciones ni abstracciones realizadas a partir de experiencias concretas, pues las imágenes de Bachelard no nos distancian del mundo o de nuestra realidad inmediata, sino, todo lo contrario, las imágenes están alojadas en la propia materia que siempre es corpórea y, por lo tanto, particular y concreta: la imagen es materia; la materia es imagen. Para no tergiversar esta filosofía de la imaginación, nunca hemos de perder de vista este hilemorfismo bachelardiano porque es el elemento que siempre está presente en su pensamiento. De este modo es como se ha de entender el vínculo entre imaginación y materia, a partir del cual se objetiva la poesía y se revalora la relación del sujeto con el cosmos convirtiéndola en una relación unificante con la capacidad de hacer desaparecer el dualismo antagónico entre ambos, el cual había permeado hasta entonces toda relación epistemológica.

El tercer capítulo aborda el estudio de la naturaleza del tiempo y del espacio poético en tanto que la relación poética entre sujeto y mundo está supeditada al instante metafísico,

que es otra modalidad temporal totalmente distinta a la secuencia que percibimos cotidianamente. Aunado a este tiempo, se encuentra el espacio poético que también se distancia del espacio común o cotidiano, de tal manera que ciertos espacios comunes pueden convertirse en espacios poéticos cuando aquéllos –ya se trate de una materia muy particular, de un paisaje o del recuerdo de un lugar infantil– alientan al poeta a adentrarse en propio ensueño. Para terminar esta breve recapitulación he de referirme al último capítulo, el cual está destinado a analizar el término *ensoñación* con el fin de completar la larga búsqueda de la legitimación de la poesía. La ensoñación –al igual que la imaginación– se convierte en un principio fundamental de la realidad poética gracias a su poder fundante y evocativo; características por la cuales la literatura y, ante todo, la poesía pueden concebirse como actividades reivindicativas y ampliadoras de sentido de todo lo real, de la totalidad de la existencia; en una palabra, del cosmos.

Dar cuenta de la actividad de la poesía desde su germen viviente –en tanto materias imaginadas, imágenes vivientes, sueños renovadores, ensoñaciones nacientes– requiere de un tipo de análisis muy diferente al que se propone desde la semiótica, la lingüística o incluso la psicología. Estudiar las imágenes literarias sin otro fin que el de comprender su fuerza, acceder al misterio de su arrebato y entregarse a su conmoción, requiere de un trato sutil e incisivo debido a la naturaleza tan evanescente y peculiar que aquellas imágenes ejercen en cada sujeto. Por este motivo, el estudio que acomete Bachelard cuida siempre el aspecto inviolable de la imagen desde su complejidad, con el afán de proponerle al lector nuevas vías de acercamiento a la literatura desde el marco de una profundidad cósmica poco estudiada por la filosofía. Atendiendo a esta necesidad de acercamiento profundo entre sujeto-mundo y lector-texto, el presente trabajo de investigación tiene como propósito elaborar una cohesión

de las ideas más importantes de la estética de Bachelard, evitando en la medida de lo posible la sistematización y la conceptualización del entendimiento racional. Teniendo esto siempre presente, este estudio sólo ha podido llevarse a cabo proponiendo una manera muy particular de posibilitar la integración y la interdependencia de cada una de las ideas más importantes de sus obras, con la doble finalidad de forjar, por un lado, un esquema fundamental para estudios ulteriores y, por otro lado, recuperar el legado de una herencia literaria de gran valor que nos sitúa en el centro de la reflexión filosófica sobre la poesía. Gastón Bachelard lleva a buen término un formidable estudio sobre la imaginación – sustentado en el análisis de una vasta y variada literatura poética– que persevera en su intención de revitalizar la importancia de la poesía como punto de partida para la enseñanza de la imaginación.

A la vez que este estudio fue tomando forma en torno al objetivo de estructurar gran parte de su obra estética –con el fin de integrar sus tesis fundamentales en una visión global de su pensamiento–, también salieron a la luz otros propósitos conformados por la instancia de comprender y apreciar los vínculos de la poesía con algunas de las cuestiones más prominentes de la filosofía. De ahí que estos propósitos hayan consistido en precisar los nexos de la poesía con la ampliación del sentido en el sujeto, pero también con la valoración del cosmos, con el auge de la imaginación creadora y con cuestiones de orden ontológico. En cuanto a estas últimas, se ha de advertir que Bachelard persigue el descubrimiento de una *ontología directa*, que está comprometida con la materia –en su estado particular y concreto– y cuya inmediatez nos sitúa en el mundo no como sujetos cognoscentes, sino como sujetos que imaginan y que sueñan materias. En suma, esta investigación responde al reto de indagar en la estética de Bachelard para trazar un mapa intelectual de aquélla que

sea lo más preciso posible a la vez que consistente con las tesis de Bachelard y cuya finalidad consiste tanto en allanar el camino hacia su comprensión, como también en proyectar nuevos alcances no sólo de las manifestaciones artísticas, sino principalmente de la experiencia íntima que todo sujeto establece con el mundo. La consecución de tales propósitos requiere que nos adentremos en el mundo de las imágenes poéticas para – mediante un tipo muy peculiar de análisis, que podría caracterizarse como *bachelardiano*– poder acceder a la enseñanza de vida que dichas imágenes portan en sí mismas para fijar en nosotros una impronta poética y ensoñadora del cosmos.

Capítulo 1- La poética de Gaston Bachelard ante una nueva teorización del mundo imaginario

La naturaleza es un templo donde vivientes columnas
Profieren a veces palabras confusas;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.

Charles Pierre Baudelaire

Gaston Bachelard, filósofo y ensayista francés del siglo XX (1884-1962), se licenció en matemáticas y en filosofía, disciplina ésta en la que más tarde se doctoró. En sus primeros años como docente fue profesor de física y química, aunque la mayor parte de esta experiencia fue en el ámbito de la filosofía de la ciencia. Tan conocido es el Bachelard epistemólogo como desconocida es su teoría estética, en concreto, la poética. El presente trabajo sólo se centrará en tales productos porque, tanto la narrativa como la poesía, disponen de elementos invaluables para adentrarnos en el mundo simbólico y descubrir el significado y la necesidad del mismo. En este sentido, la literatura ofrece un entramado abundante de imágenes que nos dispone a una recepción y asimilación del mundo muy diferente a la de otros discursos. En consecuencia, el mundo de los símbolos literarios sólo puede abordarse desde una postura abierta e inclinada a preservar el nivel mítico y la multivocidad de significación que proyectan por su propia naturaleza.

1.1- Breves consideraciones respecto al estatuto de la imaginación

El universo y el ser humano han sido objetos de definición, gracias al docto esfuerzo de la

tradición occidental, desde el ángulo de la certeza y la seguridad sistemática. Toda una tradición milenaria viene acicalando desde tiempo atrás lineamientos, posiciones e incisivas perspectivas que delimitan, con una justa y necesaria certidumbre, algunas respuestas precisas a pesar de no ser definitorias en plenitud. Es así como el trabajo intelectual de nuestra cultura se erigió, por una parte, bajo los esquemas de la lógica, la racionalidad y la sistematización y, por otra, mediante la certeza, la precisión y la demostración. En todo caso, se ha de reconocer que este conjunto de esquemas conviene con aquello que se denomina *logocentrismo* y, de este modo, todo lo que es susceptible de ser pensado y conocido tiene que pasar por esta poderosa maquinaria intelectual para ser concebido como tal. La tradición logocentrista se ha venido edificado gracias al antagonismo entre conocimiento racional e imaginación y, desde antaño, el mundo de la razón ha dado batalla a toda una variedad de obstáculos epistemológicos que ensombrecen la relación sujeto-objeto. Si bien, la mayor parte de dichos obstáculos son impugnados por la imaginación como es el caso de lo inconsciente, la fantasía, el ensueño y la intuición, el centralismo de la razón deja fuera de la realidad –y como flotando en algún tipo de limbo– los desdeñados asuntos del alma. Entre ellos están los discursos literarios, míticos y religiosos; productos que edifican, a su vez, toda una tradición enraizada en los poderes epifánicos de los símbolos. Aunque se conserve una visión estructurada del universo y del ser humano –en el pensamiento académico, dominado por tal logocentrismo–, queda pendiente adentrarse en los laberintos donde habitan las imágenes para explorar, a través de ellas, la sustancia renovadora que proponen; tarea que tiene más de un siglo afianzándose.

Fue así como en el siglo XX, el psicoanálisis freudiano, la antropología de Claude Lévi-Strauss y la filosofía de las formas simbólicas de Ernest Cassirer constituyeron los

pilares teóricos que dieron sustento a todo un estudio reivindicativo de los productos desdeñados por la racionalidad. Con estos representantes se inaugura lo que será una variedad de disertaciones que harán estallar en la imaginación y sus productos una miríada de teorías. Si bien en el siglo XIX y principios del siglo XX, la escena filosófica fue dominada por la incursión del positivismo y el existencialismo, en la segunda mitad de este último se detonó una inevitable secuela teórica acaecida por un elemento poderoso: la imagen. Ya sea en un estatuto mediático o en uno artístico, o bien en ambos, son las imágenes las que vuelven en esta época a preocupar al mundo académico. Los productos de la imaginación – tales como la imagen misma, los símbolos, los arquetipos y toda la densa estela de interpretaciones que aquéllos portan – conforman gran parte de la escena intelectual del nuevo siglo. Bachelard no se mantuvo al margen de los nuevos aires de su época, de manera que su pensamiento fue influenciado en algunos aspectos tanto por la escuela psicoanalítica tradicional como por los aportes antropológicos que se dieron al estudio de las manifestaciones materiales vertidas por el inconsciente. Bajo el influjo de estas escuelas, desarrolló un amplio estudio sobre la imaginación en un dominio principalmente literario pero con aspiraciones filosóficas.

La estética bachelardiana se despliega mediante un análisis incisivo sobre las múltiples funciones de la imaginación, sobre la imagen literaria, conocida también como *imagen imaginada* o *símbolo*. El trabajo de dicho filósofo no consiste en someter la actividad imaginativa a ningún tipo de actividad del conocimiento racional; por el contrario, aspira a resignificar a la imaginación como una facultad integrada por una diversidad de elementos constitutivos de la misma. De aquí que su estancia en el mundo esté totalmente encaminada a una ampliación del sentido del sujeto, del universo y de la comunión establecida entre

ambos. Sin embargo, para que esta postura llegara a florecer como tal, fue necesario realizar un largo recorrido que tuvo un inicio muy peculiar a partir de su trabajo epistemológico.

La obra de Bachelard titulada *La formación del espíritu científico* (1938) es una de las más importantes de este filósofo. En ella, nos presenta las primeras motivaciones intelectuales que lo llevaron a explorar, desde el inicio, los obstáculos epistemológicos que son dominados ampliamente por situaciones imaginarias. Dado que se trata de un libro consagrado a la epistemología, Bachelard se proponía en él consolidar relaciones epistemológicas, que se mantienen libres de todo indicio imaginario. Con este fin, denuncia una serie de obstáculos que entorpecen el acto de conocer, que son: el dato precientífico, la intuición primera, el impulso natural, la experiencia común, así como el sensualismo de los hechos naturales y el sustancialismo de las materias. Más tarde, en su obra *Psicoanálisis del fuego*, retoma estos obstáculos –con el fin de mantenerlos fuera de la ciencia– e inicia una labor de psicoanalizar a la ciencia misma. No obstante, en el transcurso de esta tarea, encuentra que, si bien aquéllos son obstáculos para el conocimiento científico, no lo son para la imaginación estética de manera que partirá de ellos para abordar un amplio estudio sobre la imaginación. Es decir, Bachelard descubre que aquello mismo que contamina el acto de conocer alude también a una serie de características fructíferas para desarrollar el acto de imaginar. Así, todo aquello que segregó la ciencia, a la imaginación le es necesario en su afán de narrar y poetizar el universo. He aquí el sorprende arranque que tuvo su poética.

De ese modo, la imaginación se nutre del primer acercamiento con el mundo por medio de la intuición, así como también de la provocación de las imágenes y de la profundidad de las sustancias. Aquello que para la ciencia resulta un *contra*, para la imaginación es un *ante* y un *en* el mundo. Si bien para la posibilidad del conocimiento se

destaca la contraposición entre objeto y sujeto, para la imaginación se borran los antagonismos entre ambos con el fin de dar paso a una comunión en los albores de la íntima ensoñación del sujeto poético. Es así como la formación filosófica de Bachelard evoluciona en dos caminos distintos que, no obstante, son necesarios para la complementariedad de una cultura. Sus dos herramientas teóricas, conocidas también como los *dos polos de la psique*, le llevaron a buscar los fines que debían consumarse tanto en la sociedad como en el individuo:

(...) hay que tener coraje, es decir, luchar contra la sociedad, tener acceso a los hombres y a las cosas. Para ello tenemos dos medios. Por un lado, la ciencia y la técnica se esfuerzan por vencer la soledad, por crear una continuidad, una sociedad. Por otro, la poesía y la imaginación nos liberan de las servidumbres de la historia y de las referencias de la memoria para descubrir hombres y cosas¹.

Es el universo, por lo tanto, el resultado de estos elementos que han de concebirse complementarios, puesto que se necesita tanto del sueño como del pensamiento para aprehender la totalidad universal. Dicho de otro modo, la cultura es una bipartición entre conocimiento y ensueño, es decir, entre ciencia e imaginación, pero, ya que la imaginación no ha sido tan estudiada como la ciencia, es ella la que necesita una investigación a fondo que reivindique sus fines y el alcance de su impacto en el imaginario colectivo. Visto así, la idea bachelardiana de la imaginación comparte una tesis fundamental con el antropólogo literario Antonio Blanché²: el ser humano, además de moverse en un mundo físico, atraviesa de manera constante el mundo imaginario. Un mundo plagado de símbolos comunicantes

¹ Lacroix, Jean: *Gaston Bachelard el hombre y la obra*. En Introducción a Bachelard, Ediciones Caldén, Argentina, 1973, p 12. En este párrafo Lacroix simplemente está expresando un pensamiento propio de Bachelard.

² Cfr. Blanché, Antonio: El hombre imaginario: una antropología literaria, CCP, Madrid, 1995.

que acompañan al sujeto y que son motivo de ensoñaciones, deseos, proyectos, intuiciones trascendentales y, sobre todo, discursos dirigidos a la búsqueda de la perpetuidad. Las imágenes, los símbolos y la imaginación misma son elementos que dimensionalizan lo dado al ofrecer a la cultura relieves y caminos alternos para soñar y resignificar tanto el mundo como lo vivido. Desde esta concepción no se pretende afirmar que los productos simbólicos sean una fuente de conocimiento tal como lo son los conceptos, sino que el mundo de la imaginación poética es complejo y sus símbolos distan mucho de cristalizarse en una sola significación. Pero el hecho de no satisfacer la necesidad de conocimiento, tal como lo hacen las ciencias, no significa que estén desprovistos de sentido y verdad.

A este respecto, es necesario abordar el mundo de los símbolos literarios desde una postura abierta e inclinada a preservar el nivel mítico y la multivocidad de significación que proyectan por su propia naturaleza. En este sentido tanto la narrativa como la poesía disponen de elementos invaluables para adentrarnos al mundo simbólico y descubrir el sentido y la necesidad del mismo. Por tal razón, el presente trabajo sólo se centrará en dichos productos, ya que la literatura ofrece directamente un entramado abundante de imágenes y porque pienso que ésta dispone de una recepción y asimilación de la misma que es muy distinta a la de otros discursos.

1.2- Un nuevo horizonte filosófico para la interpretación literaria

El hablar de literatura con cierto distanciamiento, es decir, el tomar los elementos imbuidos en un texto como objetos de estudio, ha llevado a los críticos a discutir sobre la pérdida de autonomía del producto creado. La crítica literaria tradicional –y con ésta me refiero a

la que se desarrolla desde el psicoanálisis y la psicología– ha fracasado en la tarea de interpretar las creaciones humanas más profundas. El lineamiento interno de las ciencias de la conducta impide vislumbrar las profundidades míticas que reservan las imágenes; asimismo, impiden también estudiar a fondo el fenómeno de interrelación especial que cae sobre autor-lector, creador-espectador, sujeto-sujeto. Es en este fenómeno de interrelación que la filosofía se dispone a desarrollar un estudio donde la legitimidad de una obra sea salvaguardada a todo intento de reducción y significación unívoca por parte de la crítica literaria. Referir un texto poético-literario a una directriz de comportamiento, así como encadenarlo y explicarlo por la serie de hechos en los que se supone fue gestándose, resulta impropio e insuficiente.

Ahora bien, esto no significa que el trabajo realizado por la crítica literaria, basada en una ciencia social o en otra, deba ser negado o abandonado por completo, sino que, a mi juicio, es necesario ir más allá de un patrón previamente codificado. Se debe, entonces, liberar al texto de trabas y conceptos para resignificarlo en la experiencia propia de cada lector. Dicho enfoque solo puede ser abastecido por una ontología y fenomenología del imaginario poético. Es bajo este eje que Bachelard afirma que la literatura no es una actividad subsecuente de otra sino una emergencia pura acaecida a través del diálogo con el mundo. Por tanto, al tomarse como objeto de estudio los productos literarios tales como la narrativa y la poesía, es necesario acudir al desarrollo de un *método* –si es que puede denominarse así– que reconozca y cuide *el corazón de las imágenes* con el fin de no empalidecer su fuente interna, ese nervio que da vida a la palabra, esto es, el punto de tensión que emana de la imagen y que nos entrega el *ser en el mundo*. Dicho en palabras de Gusdorf:

La literatura y el arte nos proponen sin cesar expresiones de nuestros impulsos míticos. El principio de la emoción estética, o el de la comunión con la obra de arte, no puede ser sino su referencia a ciertas estructuras que, más allá de las satisfacciones imaginativas, conducen a la afirmación ontológica del ser en el mundo.³

Desde la incursión de aquel impulso mítico hasta la afirmación ontológica del sujeto, la teoría literaria deberá confrontarlos y, asimismo, adentrarse en la complejidad que sugieren tales cometidos. Es, entonces, la intuición poética –junto con el deseo de explorar lo ilimitable y de alcanzar mediante el mundo simbólico la conquista de un mundo imaginario– la responsable de esbozar una trayectoria imprescindible para la humanidad, puesto que guía nuestra búsqueda de una presencia que amplíe, en última instancia, el sentido de la actividad literaria y poética. Ahora bien, al referirnos al discurso literario y poético, hemos de tener en cuenta varias características sustanciales que hacen de este discurso algo totalmente distinto a otro. Específicamente, la poesía está inmersa en una serie de elementos codependientes que la afirman como un discurso único e inclinado siempre hacia la novedad. Desde esta postura las tesis de la teoría literaria de Gaston Bachelard resultan fundamentales para dar luz a las creaciones poéticas, así como también para explorar las raíces de la poesía desde ella misma y no desde otras fuentes ajenas a su ejecución.

En tal contexto, la propuesta estética⁴ de Bachelard plantea un redescubrimiento de la palabra *poética* mediante el desmantelamiento de las formas para acceder, desde las sustancias ocultas, a los elementos primordiales –el agua, el fuego, la tierra y el aire–. Aún

³ Gusdorf, Eliade: *Mito y Metafísica*, 1961, (citado por Antonio Blanche en: El hombre imaginario, p. 221.)

⁴ En los textos de Bachelard no existe una distinción entre poética y teoría literaria. De hecho, él mismo se refiere a su propio trabajo como *poética*, en algunas ocasiones, y como *estética*, en otras.

más, este acceso necesitará del ensueño⁵ en toda su dimensión poética. En último término, la teoría literaria de Bachelard persigue dar elementos a la crítica literaria que se fundamenten en una nueva asimilación de los símbolos consumados por la poesía.

1.3- Aclaraciones previas acerca del discurso bachelardiano

Antes de abordar los trabajos de Bachelard se ha de hacer hincapié en la ejecución del discurso de este filósofo. Conviene, sobre todo, resaltar la falta de precisión en su lenguaje debido al entramado de referencias literarias, vivenciales e intuitivas que dan cuerpo a su estética. Todas estas referencias hacen aún más complicada la tarea de desentrañar las ideas que se mueven bajo las infinitas series de imágenes preñadas en sus textos. Mas, no obstante, son parte ineludible para abastecer, sin simplificar, la labor de la literatura en su afán de ampliar el sentido del mundo. En todo caso, cuando se trata de imágenes, es preciso intuirlas y, por supuesto, antes de explicarlas, imaginarlas; tal es la insistencia de dicho filósofo a lo largo de todas sus reflexiones. Su obra ha de reconocerse siempre por la novedad tanto en el modo de gestar un discurso propio como en los planteamientos que sugiere. Por ello, abordar la estética de Bachelard es confrontar un nuevo ejercicio de lectura, donde se puedan traspasar los obstáculos hermenéuticos que ésta propone desde el primer acercamiento. Puelles Romero, estudioso de Bachelard, describe dicha complejidad con las siguientes palabras:

⁵ En la teoría literaria de Bachelard, el *sueño* y el *ensueño* se han tomado como sinónimos, de tal manera que, en una de sus últimas obras, *La poética del espacio*, es cuando se empieza a diferenciar la región del ensueño poético con el sueño inconsciente, el cual también es nombrado como *sueño nocturno*.

Es difícil entender a Bachelard porque es difícil adoptar la posición –las condiciones– de lectura que su escritura requiere. Es difícil entenderlo (si es que lo es) porque es difícil *leerlo* (aprender a leerlo). Y es así porque su pensamiento, no es, desde su inicio, un pensamiento pensado, sino un pensamiento escrito. O mejor: un pensamiento que se hace en el proceso de escritura.⁶

Leer la poética de Bachelard es hacerle frente a un nuevo enfoque discursivo que aborda un estudio sobre las imágenes de la poesía y, así mismo, sobre las imágenes simbólicas que están presentes también en otros discursos como la narrativa, el mito, la alquimia y la filosofía presocrática. Leer sus textos es intentar dar un paso más allá de la comprensión racional de sus contenidos; se trata, entonces, de descubrir mediante la intuición la dimensión ontológica del texto mismo. Así, desde estos productos literarios, el filósofo francés elabora un metadiscurso muy complejo, el cual puede reestructurarse a partir de los siguientes cuatro ejes que propongo para facilitar su comprensión:

1- Crítica al hermetismo de las metodologías literarias. A lo largo de toda su obra, Bachelard mantiene una relación difusa y fragmentada con la escuela psicológica. Se sirve de ella para dar unidad a una serie de símbolos literarios, a la vez que cuestiona su insuficiencia para profundizar tanto en el fenómeno *sujeto poético-materia* como en aquel otro acerca del *escritor-lector*. Es en esta labor de denuncia donde con frecuencia enmarca lo que debiera ser una *psicología de las profundidades*, que también es designada como *psicología de la literatura poética*. Todas estas sugerencias se convierten en lo que más tarde se conocerá como *fenomenología de la ensueñación*, donde se propone el abordaje de la poesía desde la filosofía misma.

⁶ Cfr. Puelles Romero, Luis: La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora. Editorial Verbum, Madrid, 2002, p.17.

- 2- **Rechazo a la tradición verbal.** Esta teoría literaria tiene como enfoque particular el cuestionamiento de la tradición verbal gastada y el sofocado uso de símbolos desprovistos de ensoñación. Aún más, rechaza el academicismo y la institucionalización en la literatura, ya que son también responsables del estancamiento y el ahogo de los símbolos al no promover una educación hacia la imaginación.
- 3- **Confrontación entre concepto e imagen.** El metadiscurso de Bachelard enfatiza la división entre *concepto-imagen* y *racionalidad-imaginación*. Si bien, en los comienzos de su teoría literaria, emprende la búsqueda de una objetividad mínima mediante la psicología, ya en una etapa posterior el antagonismo entre el concepto y la imagen ocupa un lugar central en su teoría. De hecho, Bachelard defiende que no hay necesidad alguna de vincularlos porque el terreno de la imaginación –al menos, en la poesía– se nutre de la sublimación de la experiencia poética, la cual posee un espacio, un tiempo y un discurso que le son propios. De manera que, por un lado, no necesita caracterizarlos desde la alteridad o enajenación de aquella lectura intrusa e impropia que conduce a la poética a un tipo u otro de reducción académica. Por otro lado, Bachelard sostiene que no sólo tal vinculación es innecesaria sino que, además, es un desatino que nos conduce a la incoherencia discursiva y, con ella, al sinsentido de la poética: cuando forzamos el enlace entre imagen y concepto, nos cerramos el acceso a la comprensión de la imagen, puesto que el camino que la imaginación traza hacia ella no es el mismo –ni puede serlo– que aquel otro dispuesto por la razón para conducirnos al concepto.
- 4- **Regreso al ensueño primigenio.** Bachelard propone un retorno radical al *estado concreto* de las cosas. Se recordará que en su obra epistemológica, *La formación del espíritu científico*, establece tres etapas en la evolución del conocimiento

científico que, a su vez, relaciona con la historia de la ciencia física: el *estadio concreto* – asociado histórica y conceptualmente con la física aristotélica–, el *concreto-abstracto* – que Bachelard vincula con la física clásica– y, por último, el propiamente *abstracto* –que se corresponde con la etapa actual de la física contemporánea–. Mientras que, en el ámbito del conocimiento científico, Bachelard argumenta que se ha de avanzar hacia el estadio abstracto, alejándonos del concreto; en el ámbito poético, resuelve lo contrario: la restitución de un estado concreto, abandonando la abstracción. El motivo de proponer esta doble dirección en el camino que ha de seguir la humanidad consiste en que el avance del conocimiento científico requiere del proceso de abstracción, que es de naturaleza racional, para precisar sus conceptos. En cambio, el carácter racional de la abstracción se convierte en un obstáculo para la aprehensión de las imágenes porque nos aleja del estado concreto donde se originan dichas imágenes. Dicha región –si bien es considerada, desde la perspectiva histórica, como el estado precientífico–, desde el ámbito del imaginario poético es donde el ser humano comulga sin recovecos con las imágenes primigenias que emanan de los fenómenos. Tal giro hacia la contemplación primitiva es una conquista lograda por la entraña simbólica de la literatura. Así, ante la grandeza de estos hechos, el espíritu configura una literatura donde se enaltecen los prodigios de la naturaleza, a la vez que:

(...) el espíritu se recrea con las primeras imágenes del fenómeno y se apoya sobre la literatura filosófica que glorifica la naturaleza y que, extrañamente, canta al mismo tiempo la unidad del mundo y la diversidad de las cosas⁷.

⁷ Ibidem, p. 44

Estas ideas serán defendidas por el infatigable Bachelard a lo largo de su investigación. Bajo éstas sobreviene toda una argumentación que se fundamenta en lo siguiente: la reivindicación de la imaginación, su insistencia en la valoración de la materia desde la sustancia y el movimiento, la mediación de un tiempo y un espacio propios de la imaginación y, por último, la centralización del análisis poético en el ensueño, gracias al cual se genera el vínculo entre autor y lector.

Antes de seguir avanzando en los aspectos generales de su poética, se ha de advertir también acerca de los recursos estilísticos que están presentes en todos los textos estéticos de este autor y que dejan su impronta en el lenguaje con el que expresa sus tesis. Entre éstos cuenta con las referencias literarias y con las vivencias heredadas de su inteligencia intuitiva –ya mencionadas más atrás– porque estas expresiones pueden aportar un significado de mayor alcance debido a su *calidez*, siempre y cuando la intuición del lector sea inquisidora. Además de estos dos recursos, hay otros que están presentes como es el caso de la infinidad de términos que son propios del hablar cotidiano; las referencias constantes a la tradición alquímica, así como también a una serie de terminologías ajenas a la poética que el propio Bachelard adaptó al campo de reflexión de la poesía –por ejemplo, la física de la poesía o cogito soñante–. Una más de las características que es muy frecuente y necesaria, dada la naturaleza del estudio poético, es el detallismo y la sutileza con la que se toman las palabras, tratando de reencontrar, sobre todo, en éstas su propia fuerza perdida para ir más allá del instrumento comunicativo y retórico. Esta ampliación de sentido conlleva una renuncia consciente y explícita a la sistematización del lenguaje y del propio discurso filosófico. Así, aunque siempre tenga como objetivo la reflexión filosófica en torno a la poesía, rechaza expresar el resultado de tales reflexiones por medio de un

lenguaje sistemático o articulado en función de la razón lógica.

La teoría de Bachelard es, por lo tanto, una teoría llamada a la búsqueda de una novedad que impacte y provoque una comprensión de la lectura poética, al mismo tiempo que permita afianzar las bases ontológicas de la imaginación literaria. He aquí, uno de los planteamientos más importantes de la tesis de este filósofo que es, sin duda, la revalorización del término *imaginación*, la cual se convierte, por demás, en una exploración necesaria para solidificar las bases de la actividad literaria.

1.4- Consideraciones generales sobre la imaginación

“La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana”. Esta afirmación de Blake fue retomada por Gaston Bachelard para encabezar su sistema sobre la imaginación. La frase expresa una magnífica influencia en el desarrollo teórico-imaginativo del mencionado autor y refleja, además, todo el propósito que, dentro del universo poético, el filósofo francés desea consumar. Bachelard, conocido por muchos autores contemporáneos como el *filósofo de la ensoñación*, nos ha dejado un legado teórico fundamental sobre la potencia imaginativa. Su novedad filosófica consiste en haber resquebrajado los límites convencionales del concepto de *imaginación* y haberla dejado fluir en la creación de *cosmos alternos*, de manera constante y genuina. Bachelard se impone la difícil tarea de profundizar en una descripción de la imaginación que traspase los límites de la definición tradicional, en tanto facultad de generar imágenes. Puesto que, más allá de formar imágenes, queda pendiente el vasto campo en el que la imaginación trabaja continuamente y sobre el cual se cultiva la amplia gama de funciones distintas, que aquélla emplea para dar solvencia al

conocimiento, a la apreciación valorativa de la realidad y a las grandes empresas creativas del ser humano, en las cuales se afirma la imaginación de manera prodigiosa. Es, por ello, necesario partir de una caracterización que procure abarcar los enormes alcances que distiende dicha actividad:

La imaginación avanza en la realidad cancelando límites, unificando, promoviendo síntesis, agregaciones, vínculos, figuraciones múltiples, metamorfosis.

Así, la imaginación, en cuanto una realizadora del poder humano de agregación (*Eros*), “muestra” una manera peculiar de superar todo límite.

De este modo crea su propio acceso a la totalidad.

A nivel de la imaginación puede comprenderse y captarse que TODO ESTÁ EN TODO.⁸

En definitiva, Ana María Lapujade subraya que la imaginación es una función básica que realiza figuraciones o representaciones de lo dado al sujeto, pero también se trata de una función necesaria para acercar lo sensible y lo inteligible dentro del psiquismo cognosciente y que, además de ello, satisface la función de establecer nexos entre lo posible y lo imposible. Si bien Bachelard acepta todas estas caracterizaciones, va más allá de ellas al añadir las características de transgresión, metamorfosis y de agregación (*Eros*), con las cuales se agotan las funciones de la imaginación creadora, que promueve Bachelard y que siempre acentúa a lo largo de su obra estética. Dicho de otro modo, éstos son los aspectos en verdad determinantes para que se dé la actividad imaginaria poética, ya que ésta, mediante la palabra, intenta acceder a la *totalidad* que habita en lo singular de una materia cotidiana.

Ahora bien, el carácter sumamente complejo de la imaginación impide, por un lado, desvincularla por completo de las distintas funciones del psiquismo⁹, pero, por otro, nos

⁸ Lapujade, Ana María: La filosofía de la imaginación, Siglo XXI, Mexico D.F., 1988, p.236.

instruye acerca de su papel dominante en el ámbito de la poesía. No obstante, es necesario advertir que no se trata de atribuirle un peso ontológico absoluto al definir el *es*, sino, por el contrario, determinar su *cómo*. Lo cual resulta idóneo a su naturaleza, pues no se pretende cerrar las inmensas posibilidades que la rigen y que legitiman su posición transgresora y libre.

Pese a la complejidad de la imaginación poética, es necesario determinar alguna perspectiva dominante que, al menos, establezca una diferencia con las distintas funciones y contextos en que trabaja la imaginación. En consecuencia, hemos de anclarnos en las aguas de la poesía y dejar de lado aquellas otras funciones de naturaleza psíquica, que intentan explicar su actividad cognoscitiva. Por ello, la imaginación en Bachelard posee una dirección de corte fenomenológico, ya que la actividad poética se desencadena en el ámbito fundamental de la imaginación vivida. Este particular acercamiento a la imaginación lleva implícito que el camino –*methodo*– se realice por vía de la intuición, de la experiencia y de la intimidad creadora de palabras. De esta forma, el objetivo consiste en enaltecer dicho aspecto de la imaginación y conferir a la imagen un lugar preponderante en el alma y en el mundo. No obstante, antes de continuar nuestra andadura por la *imaginación vivida*, es necesario hacer un alto en el camino para examinar, aunque sea brevemente, las distintas aportaciones que subyacen en la característica trasgresora de la imaginación, que, si bien no es el único aspecto predominante, es fundamental para abordar la postura de Bachelard.

⁹ Se parte de la idea de que el psiquismo es un entramado complejo que asume la totalidad. Es decir, ninguna función permanece aislada de modo que los procesos psíquicos pueden adquirir distintas configuraciones, ya sea como recuerdo, concepto, imagen etc. Dicho de otra forma, ninguno de éstos trabaja sólo; siempre depende de la integración de todos los dinamismos trabajados por el psiquismo. (Cfr. Lapoujade, Ana María. *Ídem*, pág. 17).

Durante más de dos mil años, a lo largo de toda la historia del pensamiento occidental, muchos filósofos han contribuido con sus aportaciones al concepto de *imaginación*; no se trata aquí de realizar una exposición exhaustiva de todas ellas, sino de examinar algunas de tales contribuciones –de hecho, aquéllas que más influyeron en Bachelard– con el objetivo de precisar el panorama general donde situar la imaginación poética, en la que se centra este estudio. Si bien, la base filosófica de la concepción tradicional de la imaginación fue difundida por Aristóteles, en tanto función que vincula percepción y memoria para producir figuras mentales en ausencia de todo objeto, fue San Agustín –filósofo platónico– quien, en su análisis sobre la memoria, hace referencia a la *imaginación mnémica* para realzar el carácter temporal de la imaginación: la imaginación genera imágenes del futuro condicionadas por las imágenes del pasado, pero que son pensadas, asimismo, como si éstas fueran presentes. En todo caso, en este filósofo se encuentra una referencia importante a la explicación del nacimiento de imágenes nuevas que están presentes y, a la vez, encaminadas hacia el porvenir; acentuando, así, el poder transgresor de la imaginación.

Con posterioridad, Giordano Bruno se opone a la concepción tradicional de la imaginación, en la cual se delegaba todo aquello que confunde e imposibilita la razón, y enfatiza el carácter promotor de la razón mediante la imaginación. Gracias a ésta, se nos abre la posibilidad de concebir distintas perspectivas y ámbitos nuevos, a partir de la determinación de ciertos vínculos que la razón por sí sola no osaría en ejercer, ya que debe acatar fielmente el principio de no contradicción; en cambio, la imaginación –por su carácter libre– puede explorar nuevos territorios con el fin de encontrar lugares aún intransitados por la razón, pero que son susceptibles de racionalizar, de recorrerse con aquélla. Además de este importante rol de la imaginación, en tanto guía de la razón para adentrarse en nuevos

parajes, Bruno incide en que la creación de lo nuevo se vincula estrechamente con la preexistencia de lo configurado, de manera que sólo así se puede tender un puente hacia el conocimiento aún desconocido. Por su parte, Francis Bacón no sólo comparte dicha participación de la imaginación en los procesos epistémicos, también afirma que una de las funciones fundamentales de la imaginación es establecer vínculos libremente entre todo aquello que naturalmente se presenta de manera separada. Es así cómo la imaginación puede actuar con total independencia del marco legal de la realidad: la imaginación puede separar, unir, vincular y traspasar sin discriminación alguna todo aquello que la matematización de la naturaleza impide realizar¹⁰.

Ya a finales de la época moderna, el criticismo de Kant confiere a la función de la imaginación un papel primario para la constitución del entendimiento: es posibilidad del conocimiento ya que la imaginación se convierte en el medio por el cual se logra la síntesis de lo dado; además de disponer, entre otras, la capacidad de preformar imágenes con los productos generados. En Kant, la imaginación amplía sus funciones haciéndose indispensable para el conocimiento pues, sin ella, no se podría sintetizar la diversidad de lo dado en la intuición, de manera que, una vez que se ha aprehendido aquélla, la imaginación permite reconocer, en las apariencias dadas, modelos ya preestablecidos. Sin menoscabo de tal importante labor, la novedad kantiana radica en atribuir a la imaginación una función más: la de producir imágenes nuevas. Aquí la actividad se realiza de manera espontánea pero no significa que tal acción no sea deliberada, puesto que la actividad imaginativa de preformar imágenes se basa en la combinación de ciertas representaciones de acuerdo a modelos guiados por las intuiciones. De ahí que se considere que el entendimiento tenga una cierta

¹⁰ Cfr. Ibidem, pp. 35-45.

espontaneidad, la cual no ha de identificarse con un fantasear arbitrario, ya que la síntesis de la imaginación siempre trabaja con el material previamente dado por las intuiciones. Así es cómo el pensamiento de Kant tiende un puente entre las categorías y los fenómenos gracias a que la imaginación produce reglas por medio de las cuales las intuiciones se adhieren a los conceptos. Por consiguiente, debe atribuirse a Kant la sistematización de esta nueva adherencia de formar imágenes pretéritas y, pese a que no transita esta vía imaginativa más allá del entendimiento, sí se pronuncia a favor de la capacidad transgresora de la imaginación –para abrir nuevos caminos de análisis a partir de la imagen–, ya no en un sentido exclusivamente epistemológico, sino en tanto que se trata de una auténtica búsqueda ontológica que congrega todas las capacidades implícitas en lo ilimitable de la transgresión.

Ahora bien, fuera del ámbito filosófico, en literatura, la vía de la intuición poética se confecciona a partir de una apreciación distinta de la imaginación, la cual nos proporciona los rasgos infinitos de la misma. En este campo, destaca la fuerte influencia en Bachelard del poeta alemán del siglo XVIII Friedrich Leopold von Hardenberg, conocido por su seudónimo, Novalis, quien fue uno de los escritores que formularon la teoría del romanticismo alemán. Dicha teoría provee un nuevo contexto para afianzar íntimamente la relación del *yo* y el *no-yo*, donde el pasado, la infancia, o la inocencia forjan el ambiente apropiado para que la imaginación pueda establecer una relación profunda entre el sujeto y el mundo. Novalis atribuye a la imaginación el poder de rebasarla, junto con el poder de entregarse a los objetos y abandonar las leyes que los rigen; gracias a lo cual, podemos afirmar que la imaginación se vuelca hacia dentro del sujeto trabajando con su intimidad. Vista así, la imaginación es un bien supremo que traspasa los límites impuestos y, desde la cual, el poeta teje una red de símbolos que lo ponen en comunión con el universo. De esta forma, se

establece una dialéctica entre el interior y el exterior que encuentra su fundamentación en un acuerdo poético caracterizado principalmente por la admiración (*Thauma*) y que es el origen de toda aquella mística de la poesía, donde se rompe la constitución antagónica entre el *yo* y el *no-yo*.

No se dirá más en esta breve exposición de las reflexiones que han sido de mayor influencia en la teoría bachelardiana sobre la imaginación, puesto que el objetivo parece cumplido: Bachelard, a lo largo de toda su poética, se mantiene firme en esta característica de transgresión y dialéctica de la imaginación intuitiva que también se denomina como *experiencia poética*¹¹. Dado el carácter introductorio de este primer capítulo, su propósito se restringe a la mera mención de aquellos elementos básicos que constituyen la posibilidad y alcance de la imaginación poética. Con el siguiente apartado se da por terminada dicha labor exclusivamente referencial acerca de los elementos que constituyen la actividad imaginativa, gracias a la cual es posible poetizar el mundo.

1.5- La actividad imaginativa en Gaston Bachelard

Bachelard no aglutina sus ideas en una única obra desde la que ofrezca una sistematización de sus tesis, sino que va armando su quehacer estético a partir de distintos documentos poéticos y literarios, lo cual le facilita su tarea de integrar los elementos constitutivos de la imaginación –tales como la transgresión, la dialéctica entre materias y poetas e, incluso, el movimiento en tanto matriz que posibilita el imaginar–, sin forzarlos a la rigidez y estancamiento de un sistema.

¹¹ Cfr. Ibidem, p. 199.

El resultado del desarrollo teórico sobre el concepto de imaginación es la prolongación de sus propios alcances hasta abarcar la ampliación del universo poético y de su génesis en constante actividad. Esto sólo se logra a través de la tesis de la *imaginación creadora*, la cual sugiere un alejamiento de toda aquella concepción que sólo considere, en tanto actividad imaginativa, la reproducción de la imagen. Bachelard defiende una separación tajante entre la imaginación creadora y la imaginación reproductora para afirmar que, únicamente, la primera debe denominarse con propiedad como *imaginación poética*, relegando la segunda al ámbito de una herramienta –propia de la percepción y de la memoria– que la imaginación emplea para cumplir con la función que efectivamente la caracteriza como tal: ser creadora. Por ello, Bachelard no titubea en fijar con suma determinación una diferenciación básica entre aquéllas:

Se trata de establecer una tesis que afirme el carácter primitivo, el carácter psíquicamente fundamental de la imaginación creadora. (...) la imagen percibida y la imagen creada son dos instancias psíquicas diferentes y se necesitaría un término muy especial para designar la imagen imaginada. Todo lo que se dice en los manuales sobre la imaginación reproductora debe atribuirse a la percepción y a la memoria. La imaginación creadora tiene funciones muy distintas de la imaginación reproductora. A ella le pertenece la función de lo irreal que psíquicamente es tan útil como la función de lo real evocada con tanta frecuencia por los psicólogos para caracterizar la adaptación del espíritu a una realidad marcada por los valores sociales.¹²

¹² Bachelard, Gastón: La tierra y los ensueños de la voluntad, Trad. Beatriz Murillo Rosas, México. FCE, 1996. pp. 9-10. Dado que no existe un término específico para la imaginación vivida –la creadora, la imaginada– que marque su distanciamiento absoluto de aquélla que se denomina *imaginación reproductora* –cuya actividad requiere de imágenes percibidas–, Bachelard recurre a una expresión con aspecto redundante, la *imaginación imaginada*, para enfatizar que se trata de la imaginación material como la auténtica fuente de creación poética. No todos los estudiosos de Bachelard están de acuerdo en aceptar esta fragmentación, o salto cualitativo, en el seno de la imaginación, como es el caso de Ana María Lapoujade. Ella aboga por no dejar fuera de la imaginación a otras actividades del psiquismo, como es el caso de la reproducción de imágenes, y sólo reconoce una diferencia cuantitativa entre éstas y aquéllas en tanto una mera cuestión de grado.

La imaginación creadora es precisamente la que se designa como el motor de la poesía. Desde el inicio de la obra estética bachelardiana, la distinción entre razón e imaginación, entre concepto e imagen y entre la función de lo real y lo irreal son factores de prominente valor y de notable relevancia con graves repercusiones. Cada uno de estos factores conforma un antagonismo ya presente en la psique, de manera que se requiere de un estudio distinto y particularizado para indagar en cada uno de ellos. Así, la imaginación creadora –por su naturaleza sugestiva y dinámica– tiene que ser pensada bajo métodos que no conceptualicen ni reduzcan sus alcances. Con este blanco siempre bien enfocado en su mira, la propuesta de Bachelard se integra como una novedosa postura de búsqueda incansable acerca de las raíces de la imaginación poética. Desde su perspectiva, la imaginación posee una serie de cualidades, puestas al servicio de la imagen, para dejar testimonio de la palabra poética en el mundo. Ahora bien, tal búsqueda no se resuelve en la simpleza, sino que sus reflexiones filosóficas persiguen la justificación ontológica de la imagen poética.

La imagen, en general, se ofrece a una diversidad de dimensiones. Por ello, la imaginación y el movimiento imaginario poético han de convertir a la imagen percibida en una imagen potencialmente activa: la imaginación ha de mover la imagen sin extenuarla. Aquí radica su importancia literaria, esto es, en la renuncia al hábito de imaginar lo de siempre o, dicho de otro modo, en la afirmación de la novedad para la renovación de una tradición verbal extenuada. En consecuencia, la facultad imaginativa –lejana ya de una función intermedia del conocimiento–, tal y como es concebida por Bachelard, adquiere una dimensión tan vasta que la riqueza de su función se encuentra más allá de una simple facultad productora de imágenes. De hecho, traspasa los límites de ser una facultad ya que

se concibe a la actividad imaginativa como una *suprafacultad*, en tanto que la imagen poética transita por un horizonte lejano y remoto al de ser una simple representación o una artificial proyección de la imagen. La imaginación como suprafacultad del psiquismo humano no reprime las imágenes a una permanente esterilidad, razón por la cual, cada imagen activa que se instaure en nuestro imaginario llamará a la novedad creativa. A la nueva acepción bachelardiana del *imaginario* le corresponde la sofisticada suprafunción de *imaginar las imágenes*, que es la clave primordial para alimentar el deseo de las palabras, ya que, sin duda alguna, el poema encontrará un acomodo mediante imágenes nuevas. ¿Cómo conseguiríamos poner múltiples rostros, aromas y voces a las cosas si no fuera por dicha suprahumanidad de la que somos parte gracias a la imaginación y a su eterno movimiento imaginario? Desde Bachelard, la definición de la *imaginación* ha sido llevada a nuevos horizontes que vienen a legitimar la importancia de la palabra.

Si bien a la imaginación se le atribuye la capacidad espontánea de deformar imágenes una vez que son dadas por la percepción, se ha de reconocer también que cada imagen impuesta por ésta es sometida a un largo camino de *sueños*: “Si una imagen presente no hace pensar una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”¹³. En esta sentencia se establece lo que Bachelard denomina una de *las leyes de la imaginación*: una imagen que no es capaz de desprenderse de su fijeza conceptual no será fructífera ni motivará el movimiento de la imaginación. Ahora bien, mostrar la importancia de la imaginación como base ineludible para el ser humano –el poeta– conlleva un estudio detallado que observe y

¹³ Bachelard, Gastón: El aire y los sueños, trad. Ernestina Chapourcin. FCE., México D.F. 1958 p. 10.

analice de manera profunda una de las actividades más significantes de la humanidad: la palabra en movimiento, la poesía.

Como consecuencia, dicho estudio deberá evidenciar la reciprocidad y la unidad de la que participan el hombre y la poesía. Es decir, un estudio como el de Bachelard no se limitará a analizar la construcción del lenguaje poético en su actividad aislada y reveladora de la personalidad bien o mal lograda del poeta, sino que permitirá divisar que el ser poeta es un acto que rebasa toda la actividad humana cotidiana. Ser poeta implica, por lo tanto, hacer un uso desmedido de la única destreza que nos permite traspasar la realidad, creando y reinventando el mundo mediante el ensueño. Se advertirá, entonces, cómo los poetas participan de la inocencia de un mundo incompleto para transferirlo, en una actividad constante, a nuevos horizontes imaginarios. Aún más, podremos percarnos también de cómo dicha inclinación configura, a su vez, una nueva concepción ontológica del sujeto, al grado de que para Bachelard: “un hombre sin imaginación no puede llamarse exactamente hombre”¹⁴.

Para cerrar esta primera aproximación a la poética de Bachelard, mencionaré algunas particularidades en torno a sus obras. Escribió cinco libros que dedicó a los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. El primero se titula *Psicoanálisis del Fuego* y, a pesar de considerarse una obra de valoración estética, su enfoque –en un principio– era epistemológico ya que en él se propuso denunciar los impedimentos epistemológicos que se le plantean al conocimiento. Con este fin y de la mano del psicoanálisis –escuela en boga a principios del siglo XX–, Bachelard se dispuso a depurar el conocimiento objetivo de aquellos

¹⁴ Ibidem.

elementos perniciosos y distractores para la fluencia del conocimiento, que operan como obstáculos. Entre ellos, el propio autor ubica a la ensoñación de la materia, ya que ésta propicia un entusiasmo por la impresión primera, lo cual es considerado por él mismo como obstáculo epistemológico al conocimiento objetivo. No obstante, Bachelard da un giro sorprendente en dicha obra, pues acaba por afirmar la necesidad de estudiar las construcciones literarias a partir de una clasificación de los temperamentos o complejos poéticos, destinados a sufragar la crítica literaria¹⁵. Así, lo que antes aparecía como una denuncia se convirtió en el pretexto preciso para abordar un análisis de la imaginación dinámica evocado hacia una materia unitaria precisa. En la búsqueda de tal unidad Bachelard perseguía dar un sostén material a la diversidad de la emanación poética, literaria y mítica. En un principio, buscó estas unidades a través del psicoanálisis y, como resultado de esta inquisición, publicó su trabajo en lo que se conoce como la *tetralogía del imaginario*.

De la misma manera que se psicoanaliza la epistemología para liberarla de la contaminación mítica y fantástica, la imaginación se psicoanaliza para exorcizar todo indicio de pretensión racionalista y cognoscente, además de hacerlo también para acabar con aquellos hábitos culturales que tienden a fosilizar los símbolos. Por tanto, es necesario un intenso trabajo de depuración en la actividad literaria que, asimismo, propague la distensión del psiquismo imaginante en la actividad de poetizar el mundo porque, en definitiva, ésta es la manera cómo la obra –en este contexto se contemplan tanto los textos míticos, los textos de los presocráticos y los textos poéticos– logra comunicarse con las raíces que, en esta ocasión, son mencionadas como *complejos literarios*. En esta obra, Bachelard pretende

¹⁵ Aspiración psicoanalítica que Bachelard abandonaría con posterioridad.

otorgar cierta objetividad a las distintas variedades literarias, con la finalidad de clasificar los temperamentos poéticos de acuerdo a una materia específica: una raíz primordial que pueda orientar la tendencia psicológica de cada poeta. De este modo y partiendo de la ensoñación común, cada poeta es llamado por un símbolo muy especial –ya sea la tierra, el agua, el fuego o el aire– hacia una ensoñación poética. Éste es el libro que, en cierto modo, impregnará al resto de su obra de las características fuentes del quehacer poético.

El segundo libro inaugura su perseverante estudio acerca de la imaginación y de la imagen poética. *El Agua y los sueños* conserva el mismo eje de investigación de su primer libro, ya que busca dar unidad a las obras literarias, afirmando la importancia de la materia para el desarrollo de la imaginación. Sin embargo, en este trabajo se anuncia un cambio que ya se vislumbra en el propio título de la obra: no se incluye el término *psicoanálisis*. Según Bachelard, esta exclusión del título se debe a que, dentro de la realización teórica del elemento agua, no hay una tipificación precisa de los complejos. Es decir, “...es necesario haber designado y luego separado lo que durante mucho tiempo han ligado deseos y sueños”¹⁶. Con el psicoanálisis se perseguía la objetividad en su primera obra al otorgar distintas clasificaciones a las diversas evocaciones del fuego que estaban presentes en una variedad de documentos literarios. Sin embargo, en el caso del agua tal pretensión resultó imposible, debido a que: “Todavía vivimos las imágenes del agua, las vivimos de manera sintética en su complejidad primaria, prestándoles con frecuencia una adhesión irracional”¹⁷.

En este punto, Bachelard propone un nuevo planteamiento para elaborar una estrategia metodológica distinta en el estudio de la imagen poética desde la imagen misma,

¹⁶ Bachelard, Gastón: El agua y los sueños, trad. Ida Vitale, FCE., México, D.F. 1978, p. 16

¹⁷ Ídem. Pág. 16

evitando, así, toda tendencia de conceptualización con respecto a la imagen poética. En la introducción a la obra *El Agua y los sueños*, da a conocer dos tipos de imaginación: la *imaginación formal* y la *imaginación material*. La primera sería más bien una reproducción intelectual de las formas que carece de la actividad de la imaginación material, pues no genera en nosotros aquella capacidad de creación que sí posee la imaginación material. Ésta sí es creadora de imágenes –y no simplemente reproductora– gracias a su relación con la ensoñación, la cual confiere a ésta su particularidad única de ser la propiamente imaginada. Aún más, si bien Bachelard reconoce que la imaginación formal nos es útil cuando nos ubicamos por primera vez ante las puertas de la imaginación poética, hemos de dar un salto cualitativo para conseguir traspasarlas porque imaginar las formas no supone que imaginar la materia vaya intrínseco en ella; de hecho, existe una separación extraordinaria aunque no se trate de una disociación absoluta entre ambas. De manera que imaginar la materia requiere de una agudeza distinta a la de imaginar las formas que tornan dicha materia.

Los dos libros siguientes, *El Aire y los sueños* y *La Tierra y las ensoñaciones de la voluntad y el reposo* –a este último le dedica una segunda parte–, son textos que persiguen dar variedad y plenitud al ejercicio imaginario mediante los elementos materiales que configuran *la tetralogía de la imaginación*. En ellas, Bachelard recoge y analiza los distintos movimientos que la imaginación ejecuta en relación con el elemento del que se trate. Aquí es donde la materia cobra una gran relevancia para la actividad imaginativa, arrojando luz sobre la función esencial que existe entre materia e imaginación: para que la segunda exista, es necesario que la materia cumpla su función primaria –la de ser percibida–, sin embargo, una vez que la materia está inscrita en el psiquismo, nos mostramos capaces de rebasarla. No comprenderemos bien esta capacidad hasta que Bachelard no profundice en los alcances de

la imaginación y en el ensueño; labor que realiza en dos de sus últimas obras: *La poética del espacio* y *La poética de la ensueñación*.

En conclusión, la materia de la cual se alimenta el imaginario es catalogada por el filósofo francés en los cuatro elementos de la imaginación. Así, toda la riqueza diversa del universo poético se deriva de los cuatro principios activos, principios que están presentes en las variedades metafóricas. Éstos son nombrados de diferentes maneras –*tipos de movimientos sustanciales, formas arquetípicas de sublimación, dinamismos materiales, dones conductores*¹⁸– pero, bajo estos distintos nombres, están aludiendo siempre a la misma función. A continuación se expondrá el camino que inicia Bachelard en su búsqueda y revaloración del núcleo ontológico de la metáfora, ya que, al hablar de la ontología de la metáfora se presume la novedad de trazar el eje en torno al cual gira toda su teoría acerca de la imaginación material. Dicho brevemente, la imaginación material dinamiza los *dones conductores* que habitan en la profundidad de los objetos: “En el fondo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen su terciopelo y la fórmula de su perfume”¹⁹. Este tipo de imaginación se queda en la materia y se embebe de su estado infinito; la quietud de ésta le permite trabajar las metáforas de la monotonía y de la apropiación de la sustancia material. Su género específico es el agua.

¹⁸ Cfr. Vieyra, Jaime: *El concepto de imaginación en Gaston Bachelard*. En: Revista Devenires, nº 1, (2000), p.146.

¹⁹ Bachelard, Gastón: El agua y los sueños, p. 9. 37

Capítulo 2- La materia imaginada

¿Qué simbiosis es establece entre el objeto
y uno mismo?
¿Por qué la posesión de lo superfluo
enaltece el ánimo de una conquista?

Jaime Sabines.

Dime cuál es tu infinito
y sabré el sentido de tu universo.

Gastón Bachelard

Bachelard, para explorar el universo poético, elige como punto de partida las poesías líquidas con la firme convicción de encontrar su sustancia material. Entre las distintas maneras de poetizar el mundo, emerge a nuestra conciencia un proceso luminoso que sumerge su mano interpretativa en la profundidad de la palabra; en sus raíces; en los inicios del pensar poético; en aquellas materias que golpean los letargos fecundos de nuestros deseos de poetizar; en el placer de lo inconexo y del fluctuante camino al que se destinan las palabras. El filósofo y poeta francés se desliza por los caminos de lo impreciso para trazar las suaves líneas que hacen nacer del poema una nueva teoría, la *teoría de la materia*, su incansable ir y venir en el *psiquismo* del poeta.

2.1- La imaginación material: el estudio del agua y su prominencia imaginaria

El estudio del agua en su dominio literario está vinculado al estudio de la imaginación material, esto es, de una imaginación apagada a imaginar la monotonía. Por ello, está dispuesta a sumergirse en el peso justo de la materia para soñar su intimidad, hablarla, transponerla y corresponderla con un alma inquieta de palabra. Un alma que encuentra una identidad en la compostura de la materia. El agua es el elemento ideal para el estudio de la materia monótona porque, pese a la percepción corrediza que realizamos de ella mediante la visión, su autenticidad se nos revela a través de una contemplación más *sensualizada* que sensitiva, en el sentido de que la imaginación material adquiere forma y se vivifica por medio de la sensualidad que despierta en nosotros las sensaciones táctiles, gustativas y auditivas, antes que las imágenes que nos formamos a partir del sentido de la vista. De este modo, aunque el análisis incurra en una cierta inexactitud metodológica, el filósofo francés logra explorar, mediante los caminos del *ensueño*, las raíces que alimentan todo el universo metafórico de las aguas. Para ello, parte de los símbolos líquidos más culturalizados –por ejemplo, los reflejos–, hasta aquellos otros que obedecen a un nuevo respiro, a una nueva imagen que se nutre de la materia acuosa, como es el caso de la leche o la sangre. El agua es un componente material imprescindible en el psiquismo del poeta por varias razones, una de ellas consiste en que este elemento es capaz de aportar la liquidez del lenguaje poético, de tal manera que este lenguaje no estaría completo si no respondiera al insinuante llamado de las aguas. ¿Qué sería del universo metafórico sin la hiriente evocación a los líquidos, a los fluidos orgánicos, a las sustancias lácteas y a las oscuridades profundas de la muerte? Sin ellos careceríamos de los sueños de las *aguas punzantes* –de la volubilidad de su

volumen, de su pesadez–, de las *aguas lechosas* –del sabor y la degustación de los líquidos nutrientes– y del sonido del movimiento en las *aguas movedizas* –dinámicas, corredizas, libres–, silenciando para siempre su incitante llamado material.

La imaginación del agua nos ofrece distintos estados: en su superficie, la imagen del agua se contenta con anunciar su brillo y su belleza al adornar paisajes; otro representa los símbolos más socializados como el reflejo de los rostros; pero el estado del agua profunda es hiriente –nos toca y, a través de este contacto, sentimos dolor y angustia– y, así, abandona el estado indefenso de la superficie para afectarnos mediante la pesadez de su volumen y la oscuridad de sus profundidades. Por estas afecciones, para Bachelard y ciertos escritores, el agua es la metáfora más exacta de la muerte; sin embargo, otros poetas se aferran a la propiedad femenina del agua, que representa su parte bienhechora, la cual dulcifica a las demás sustancias al mezclarse con ellas y representa, con su claridad, la pureza, al mismo tiempo que la propia liquidez de la naturaleza poética.

Antes de seguir transitando el mundo de las aguas, es necesario realizar algunas advertencias con respecto al uso que hace Bachelard de la *acción materializante*. La materialidad es el peso justo del elemento en el psiquismo imaginario; es una propiedad esencial e imborrable de la materia que, a pesar de la incesante transformación a la que está sujeta, se conserva a sí misma. Por consiguiente, sentenciar que un elemento se materializa en el imaginario, es afirmar su capacidad para profundizar en la compostura material: “No soñamos profundamente con objetos; para soñar profundamente hay que soñar con materias”²⁰. De todos los elementos acuáticos que adornan nuestro horizonte sensitivo,

²⁰ idem.

Bachelard incide en aquéllos que convienen con la imaginación material, es decir, aquéllos que poseen la capacidad de *con-formar* la materia. Así, cuando la imaginación capta la sustancia de una imagen, cuando se atestigua la correspondencia entre el valor sensual y la sustancia –es decir, entre el tacto y la frescura del agua, por mencionar un ejemplo–, será posible la construcción de metáforas bien arraigadas. En ese momento, sabremos que, al retener el adjetivo, conservaremos implícito el sustantivo que le da vida; por ejemplo, sabremos que la palabra *frescura* descubre su centro vital en el agua. Es en este tipo de correspondencias o conectividades donde reside el valor ontológico de la metáfora; de ahí que Bachelard conciba a la imaginación material como la búsqueda y el encuentro de dicho valor.

Bachelard nos previene contra aquellas metáforas del agua que suelen apropiarse habitualmente de las superficies acuáticas, dado que, cuando anuncian brillo y reflejo, así como el conjunto del paisaje primaveral, revelan una falsa imaginación material porque no han captado la profundidad de la materia; de hecho, sólo exhiben formas. No obstante, a este tipo de horizontes le siguen otros que sí se deslizan posteriormente hasta hundirse en el punto exacto de la correspondencia materializante y, así, dan vida a gran variedad de metáforas que participan del agua. Éstas se obtienen a partir de ciertas cualidades del elemento que no aluden a las características nombradas con mayor frecuencia, dado que en el hábito se abusa de la palabra y ésta pierde su poder imaginante. De manera que este tipo de metáforas abandonan la imaginación común de los líquidos –meras formas– para sumergirse en la innovación metafórica. Bachelard se concentra en la poesía de Edgar Allan Poe para elaborar una interpretación que ejemplifica, notoriamente, el arraigo del poeta en una metáfora acuática precisa: el agua y su conexión con la agonía.

2.1.1- Edgar Alan Poe y la metáfora de muerte

Edgar Alan Poe maneja un extenso y ejemplar repertorio de referencias múltiples al universo de la metáfora acuática, en las cuales supo convocar la unidad de la imaginación a través de la variedad verbal de su poética pero, en la cual, Poe se mantiene siempre fiel a una sola imagen: la imagen del agua que evoca a la muerte²¹. Bachelard dedica un capítulo completo a las aguas de la muerte, que no son más que la metáfora extensa que involucra a todas las recurrentes inclinaciones de Poe hacia la agonía: aguas profundas, aguas durmientes, aguas pesadas. Todas ellas son referencias que materializan la muerte: “Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es una agua a punto de morir”²².

En el lenguaje poético de Alan Poe, la imagen del agua sigue su inevitable destino: si bien se inicia con las imágenes de la superficie, de los reflejos y de la brillantez de las aguas, poco después, la sensación va ganando densidad y la imagen de dicho elemento se vuelve sombría, pesada y profunda. Estas características, que encuentran su sintonía con la muerte, no son más que el albur de la vida que así culmina; para este poeta, el destino del agua es fatalidad. En consecuencia, el agua se convierte en una imagen de muerte porque, a medida que se profundiza en ella, se va haciendo pesada y va cargándose de dolor humano. La

²¹ Si bien Bachelard en estas primeras obras no realiza una distinción explícita entre los semblantes femeninos y masculinos de las imágenes –algo en lo que sí trabajará con posterioridad–, sí menciona una cierta masculinidad en esta otra vertiente de la imagen acuática, donde se agrupan todos los aspectos dolorosos y violentos. Aunque, de hecho, tal y como él mismo manifiesta, esta propuesta suya de asignar tales aspectos del agua a su faceta masculina obedece a una tendencia de equilibrar contrarios, de balancear las vertientes de las imágenes. Es decir, presenta aquellas facetas del agua mortuaria como masculinas sólo por contraposición a la feminidad del agua bienhechora.

²² Ibidem. Pág. 77

correlación poética que subyace en esta imagen se nos hace patente cuando advertimos la contraposición entre volumen y superficie, de tal manera que la profundidad de las aguas va absorbiendo una a una las sombras que se proyectan sobre su superficie y, así, se va oscureciendo, poco a poco y a medida que va ganando volumen –haciéndose más pesada y densa–, hasta volverse totalmente negra, obscura, nocturna. Es, entonces, cuando la sustancia nocturna se mezcla con la sustancia líquida, que se convierte en una imagen de muerte.

No sólo el agua de los ríos y mares se presta para representar la pesadumbre y melancolía, sino que este líquido universal es capaz de particularizarse en alguna sustancia concreta; en el caso de Poe, tal sustancia es la sangre y todo aquello que se vincule con ella es imagen de tristeza y dolor. Esta concreción sanguínea del elemento agua se produce por asociación de la sangre con el dolor y con el camino de la vida hacia la muerte, lo cual obedece a una característica primordial que anida en la intimidad de la naturaleza: todo lo que es natural debe morir. La fidelidad de Poe a la imagen del líquido espeso, emparentado con un líquido orgánico –la sangre– es la característica que fija la idiosincrasia de su lirismo.

A este emparejamiento, que ocurre en lo más recóndito del alma, se le conoce como *materialismo orgánico*²³ y se afincó en el poeta durante la experiencia primera, esto es, en la infancia. Es posible que Poe reforzara dicha imagen a través de la muerte sangrienta de tres de sus parientes, pues ésta es una razón psicológica plausible; sin embargo, de acuerdo a Bachelard, las interpretaciones del psicoanálisis clásico no son suficientes para explicar las imágenes que advienen del materialismo orgánico, ya que, según el filósofo de la

²³ El materialismo orgánico, presentado en el primer esbozo del análisis poético, guarda una estrecha relación con el primer contacto del sujeto con el mundo. Éstos son aspectos que serán retomados en las últimas obras, principalmente, cuando se tratan los temas del cosmos ⁴³ de la infancia.

ensoñación, estas imágenes que se dan en Poe se originan en la zona intermedia entre el agua y la sangre. En tal zona, las expresiones del poeta se han anclado debido a una experiencia persistente con líquidos que se abren paso y fluyen tras la intervención de la hoja de un cuchillo. Pero, para que el inconsciente sea capaz de acaparar dicha zona, es necesaria la participación de la experiencia con los líquidos fibrosos, los cuales poseen una estructura interna que seduce a la imaginación material. El agua pesada se asocia a la fijación de Poe, el infante, por las gomas y las gelatinas: la sensación táctil de abrirlas con nuestras manos, lentamente y de recorrer su pesadez se vincula con la imagen del cuchillo cuando entra en contacto con la carne. Así, aquélla se impregna en nosotros con la enorme fuerza de una impronta, como una imagen incommensurable que llama al dolor, a la agonía y a la tristeza. Bachelard describe tal materialismo orgánico con las siguientes palabras:

La química natural de las sustancias materiales da una primera lección a los soñadores que no dudan en escribir poemas cosmológicos. El agua pesada de la metapoética de Poe tiene con seguridad un componente que proviene de una física muy pueril²⁴.

En tal materialismo orgánico, los componentes perceptibles de la materia son experimentados con gran intensidad para, después, constituir el núcleo material de la poesía. Bachelard tiene mucho que decir acerca de la infancia, pues en ella queda configurado el primer valor de la materia. Esa química inocente, a la que quedamos expuestos en nuestro pasado nos deja un eco de sensaciones que advienen continuamente a nuestro presente y, así, vivimos susceptibles a la materia, tejiendo en ella imágenes que se caracterizan por estar marcadas con su huella. La imagen de Poe acerca de la muerte tiene un pasado impregnado en la profundidad de las aguas, la cual padece, de manera inherente a tal

²⁴ Ibídem. p. 99

profundidad, todo lo relacionado con: el peso, lo oscuro, la baja temperatura, el filo, el descenso hacia la agonía, el ahogo, lo espeso, lo que ya no corre más, aquello que ya no augura destino alguno –aguas estancadas, densas, frías, obscuras y punzantes–. En una palabra: muerte.

A pesar de lo categórico que puede parecer este vínculo del agua con la muerte, no se agota en él la riqueza metafórica del agua. De hecho, entre todas sus correspondencias materiales, llama la atención aquélla donde se da una relación opuesta a la anterior: el agua-muerte se contrapone con el agua-materna. Esta otra imagen que se manifiesta con fuerza en distintos poemas es la imagen nutricia, la cual encuentra su unidad poética también en elemento agua.

2.1.2- El agua materna

La *ensoñación* matiza, humaniza y engrandece las propiedades de *lo real*. Al traspasar los límites formales de los objetos, la *imagen imaginada* suministra a la realidad enormes dimensiones imaginarias. Un objeto puede ser infinito, profundo y multimodal pero, también, sujeto imaginario, siempre y cuando se arraigue en las entrañas de la ensoñación. Esta observación puede ayudar a explicarnos cómo el agua se sustancializa en particularidades maternas, puesto que el afecto por la naturaleza antecede a todo intento de individualizar y conocer los objetos circundantes.

La idea de un espacio primordial y primitivo, que precede a la mutilación aguda del conocimiento, es un principio en el cual persevera Bachelard a lo largo de toda su poética. En *Psicoanálisis del fuego* aborda la relación afable surgida entre sujeto y objeto y explica

la fascinación primera que experimentó el químico del siglo XVIII, Roy Desjoncades²⁵ por la imagen del fuego en términos de una seducción enteramente poética; es una especie de envoltura previa a cualquier afán de conocer. De la misma forma, en *El agua y los sueños*, se pregunta cómo explicar el amor por la naturaleza, ya que las propiedades objetivas que posee la naturaleza no explican por sí mismas el profundo amor que un individuo puede sentir hacia ellas, pues tal manifestación de afecto es anterior al afán de conocimiento.

Comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien, realizando en las cosas un amor que está fundado en otra parte. Luego se le busca en detalle porque se le ama en masa, sin saber porqué. La descripción entusiasta, que damos de ella, es una prueba de que la miramos con pasión, con la constante curiosidad del amor”²⁶.

Bachelard afirma que nuestro amor por la naturaleza “está fundado en otra parte”, dado que la amamos incluso antes de conocerla, por lo tanto, hemos de buscar la causa de ese afecto fuera de ella. Mientras realiza esta búsqueda, el autor descubre que el origen de ese sentimiento está en el imaginario nutricio, ya que responde a todos los interrogantes acerca de aquel profundo amor hacia la naturaleza que, aun sin conocerla, nos seduce y arrebuja todo nuestro anhelo de conocer. El imaginario nutricio se compone de imágenes acuáticas empapadas de un sentimiento amoroso, el cual se origina y se fundamenta en el seno materno porque aquellas primeras imágenes acuáticas están apuntaladas por el sabor singular del distintivo lácteo. De ahí que el agua primera –la leche– sea percibida, principalmente, por el sentido del gusto, dado que es un alimento que refuerza su imagen a través de la remembranza de su sabor. El primer líquido, ungido de un interés orgánico, se

²⁵ Cfr. Troni, Aldo: Ensoñación e imaginario, Tecnos, Madrid, 1989 p. 33

²⁶ Bachelard, Gaston: El agua y los sueños, pp. 175-176

apropia de la primera sustancia y ésta marca con fuerza las imágenes acuáticas venideras.

La leche, en el orden de las imágenes y realidades líquidas, es el primer sustantivo.

Una vez asentada esta primera tesis, Bachelard analiza las metáforas lácteas a la luz de la imaginación material y afirma que una mera descripción de las formas, que puede llegar a adoptar el líquido primigenio, dista mucho de captar la sustancia, ya que este tipo de descripción pertenece, en efecto, al ámbito de la imaginación formal que, como se recordará, es una mera reproducción de las imágenes en su aspecto más superficial. Por ello, las metáforas han de analizarse mediante la imaginación material, pues es la única que tiene la capacidad de aprehender aquella sustancia primitiva, razón por la cual adquieren su peso ontológico. Una vez hecha esta advertencia en torno a la imaginación formal y la material, cuando aplica esta última a las metáforas, descubre que tal sustancia primitiva –aquélla que dispone un amor por la madre– se cosmifica, a su vez, por el amor a la naturaleza y, de esta manera, una imagen fundamental da vida a las imágenes subsecuentes. El amor filial de nuestra infancia posibilita, acoge y salvaguarda las primeras imágenes amadas: las imágenes maternales. Así, el sentimiento amoroso se apodera de nuestras primeras impresiones y, cada vez que se origine una metáfora llena de amor y simpatía, estaremos participando de ese sentimiento fundamental: cuando amamos una imagen nueva, encontramos una nueva metáfora para un amor antiguo. Este amor se materializa en las imágenes lechosas, imágenes líquidas que aluden tanto a la nutrición como a la protección. Razón por la cual, las metáforas lácteas ilustran un amor inolvidable. Por tanto, de no ser por la conquista primera de la imaginación material y por la experiencia orgánica sustancial de la leche, las metáforas de vida cósmica del agua –como alimento de la tierra– estarían vacías de la materia fundamental que las sostiene. De ahí que Bachelard anuncia, como una ley de

la imaginación material, la siguiente relación hilemórfica: *es la materia la que gobierna a la forma.*

Recorriendo este camino, llegamos a la siguiente consecuencia: el materialismo orgánico impacta con fuerza en las primeras impresiones, ya que, pese al contenido psicológico que radica en dichas sensaciones y recuerdos de infancia, las inclinaciones de Bachelard se centran en una fundamentación ontológica de la poesía y no pretenden científicidad alguna²⁷. En conclusión, las imágenes lácteas juegan un papel fundamental en el universo íntimo del poeta y le brindan una magnificencia espontánea: la imagen primera viene a llenar la serie de imágenes nacientes y motiva el desdoblamiento continuo sobre el transcurrir de la existencia. Debido a esto, es forzoso reconocer la universalidad de la imagen lechosa porque la imagen nutricia gobierna las demás imágenes: de pronto, la mar, con su ondular espumoso, se transforma en una leche prodigiosa que, repleta de sabor, alimenta, da abrigo y reposo a las criaturas.

Siguiendo el hilo de la variedad constitutiva de la imaginación, a continuación Bachelard repara en otra modalidad de la sustancia material del agua: ya se ha visto cómo la imagen acuática se materializa, gracias al sentido del tacto, en el líquido orgánico sanguíneo y, por medio del sentido del gusto, en el líquido nutritivo que es la leche materna. Ahora se nos revela la materialidad de la imagen acuática a través de su sonoridad: las aguas movedizas.

²⁷ Si bien es cierto que tampoco rechaza del todo la posibilidad de fundar una psicología que tome en cuenta las profundidades poéticas e imaginarias.

2.1.3- El balbuceo del agua

Imaginar la sustancia del agua, centrándose en la impresión auditiva, configura una nueva influencia de las aguas sobre el lenguaje poético. De forma análoga, puede anunciarse que el agua es la materia exacta del lenguaje poético: este lenguaje tiene como destino primordial fluir –correr, transcurrir– y no existe materia más ligera y corrediza que el agua. El lenguaje fluido de la poesía permea y humedece la existencia al mantenerse en constante huída de las trabas y los tropiezos, que impedirían la realización de su naturaleza: el fluir mismo; de igual manera que el lirismo del río da lecciones a los poetas acerca de su elemento fundamental. Por ello, es menester tener y desarrollar la voluntad de escuchar; la voluntad de potenciar una audición que, posteriormente, nos permita hablar. El agua es la bandera del lenguaje fluido y continuo, el lenguaje sin exabruptos o asperezas, aquél que, libre de obstáculos, aligera los ritmos y las frecuencias mediante la sonoridad de las consonantes acuáticas. La unidad que subyace en las expresiones fonéticas que guardan relación con el agua está vinculada con la liquidez que anhela el lenguaje; es éste el deseo de hacerse escuchar a sí mismo en el balbuceo de las notas acuáticas. Las consonantes líquidas²⁸ permiten aquella libre transición de un lenguaje que ha sido seducido por las aguas. En ambas –en las consonantes líquidas y en las propias aguas– la rudeza abrupta y accidentada de choques y tropiezos, la dureza de un lugar escarpado o la inmovilidad de una estructura rígida son aspectos más difíciles de naturalizar que sus contrarios.

La poesía imitativa no refleja con justicia las profundidades que el sonido de las aguas ofrece. Dicha poesía está condenada a ser superficial por retener, únicamente, la mecánica

²⁸ Ejemplo: bla, ral, lal, bral etc.

sonora y no la sonoridad humanamente viva. La forma resulta ser muy pobre, pues no son las formalidades del río las que nos dan eternas ensoñaciones, sino que es el poder sonoro el que acoge la materia acuática. Para reproducir, desde la poesía, un ruido es necesaria la participación de la voluntad; en otras palabras, requerimos de la voluntad para vivir la voluntad de producirlo. Esto significa que la audición activa es motivada por la preparación dinámica porque la audición es la que nos hace hablar, nos hace movernos y ver. Por ello, la imaginación creadora sólo puede ser atribuida a la materia que llega hasta nosotros mediante las palabras.

Las palabras poéticas están siempre llenas de misterio debido a que no terminan de florecer nunca. En realidad, no es que su misterio pertenezca a su origen histórico, sino que pertenece más bien al poder que conservan en su fonética, dado que nuestro deleite por ellas es atemporal. El mismo Bachelard advierte que estas reflexiones podrían considerarse como simples aproximaciones verbales y que las consonantes líquidas sólo vienen a nuestra memoria por una metáfora de lo fonético. Pero la imaginación que dinamiza el habla –“la imaginación que goza muscularmente con hablar”²⁹ – no sólo es un juego sonoro, puesto que la palabra, en su expresión fonética, se conecta con la imaginación que descubre la materia acuática. Si alguien no se percata de esta imaginación parlante, es debido a que pretende restringir la función onomatopéyica.

Bachelard se sirvió de un fragmento del *Dictionnaire raisonné des Onomatopées francaises* de Charles Nodier³⁰ para ejemplificar y dar amplitud a aquella función que realiza la onomatopeya: existen paisajes labiales que son fáciles de expresar mediante las

²⁹ Ibidem, p. 283

³⁰ Ibidem, p. 282

metáforas líquidas. Muchas de éstas se forman, si no por el ruido natural del movimiento que producen algunas cosas, al menos sí lo hacen por el ruido que dicho movimiento produce en nuestra conciencia imaginante. Así, la imaginación trabaja para encontrar semejanzas entre movimientos parecidos pero de distinta naturaleza –movimientos mudos y movimientos sonoros– para adjudicar sonidos imaginarios donde no los había pero que se desearían escuchar. Bachelard ilustra esto mediante un ejemplo: la acción de parpadear no produce ningún ruido real, pero hay acciones de la misma especie –como es el acto de gotear– que sí lo producen y que nos recuerdan, por el ruido que las acompaña, el sonido que ha servido de raíz a esa palabra: “Escucho el temblor de la gota que parpadea al caerse”³¹. Esta onomatopeya abstracta, en tanto que otorga sonidos al *movimiento silencioso*, está sujeta a la sinestesia de profundizar en aquellos sentidos que recogen sonidos imaginarios por parte de ciertos movimientos provocativos de la naturaleza. De este modo, podemos realizar otras sinestesias acuáticas a partir de diferentes sensaciones, ya que la imaginación material del agua reúne tres tipos de impresiones: visual, auditiva y vocal. Dado que la impresión visual no capta formas, sino que traslada las imágenes visuales a las impresiones auditivas y vocales, la voz poética, que al hablar goza de estas trasposiciones onomatopéyicas, es capaz, a su vez, de proyectar visiones que amplían la conciencia imaginante. Dicho así, las palabras habladas producen paisajes.

Labios y dientes producen entonces diferentes espectáculos. Hay paisajes que se conciben con los puños y las mandíbulas (...). Hay paisajes labiados, tan dulces, tan buenos, tan

³¹ Idem

fáciles de pronunciar. (...) si se pudiera agrupar todas las palabras con fonemas líquidos, se obtendría naturalmente un paisaje acuático³².

La alegría de expresarse vocalmente proyecta visiones porque todo un universo sonoro –extraño y ávido de sensaciones– se arraiga en lo vocal. Si agrupáramos las consonantes líquidas, obtendríamos, sin duda alguna, una visión acuática que nos transportaría a un paisaje acuoso. Recíprocamente, la contemplación de un paisaje poético hidratante provoca en nosotros, de manera instantánea y sin ser plenamente conscientes, la actitud lingüística de acomodar sílabas líquidas, porque se adecuan con la visión, el sonido y la vocalización; así, cuando escuchamos el sonido de una fuente, parece que el agua se nos viene a la boca. Ello explica que la liquidez sea un principio de lenguaje: “desde (...) que sabemos hablar una nube impetuosa de ríos llena la árida boca”³³. Los sonidos de la naturaleza se convierten en voces, mediante la actividad imaginaria, que el poeta imita porque sabe escucharlas. Así, para Bachelard, todo el universo es un eco que imita y produce las voces primeras: “Aquél que oye las cosas bien sabe que éstas le van hablar o muy fuerte o con demasiada suavidad. Hay que apresurarse a escucharlas. La cascada es estrepitosa, el arroyo balbucea. La imaginación es altoparlante, debe amplificar o atenuar”³⁴.

Sus reflexiones acerca de la imaginación material culminan con la llegada al núcleo de la imagen material, lo cual ocurre cuando logra captarse su peso. Si esta materia logra provocar las agudas incisiones de los sentidos, entonces la palabra hablará a través de las voces del agua –a través de su captación sustancial–. La imaginación de la materia se abre

³² Ibidem, p. 283.

³³ Idem

³⁴ Ibidem, p. 290

camino al explorar el fondo de ésta, ya que, al poseer la esencia, hemos de elevarla a un incommensurable camino de transposiciones y largos movimientos. El encuentro material es siempre la captación de un *don conductor*, es decir, es la apropiación del punto de partida que vendrá a engendrar un sin fin de imágenes guiadas por la luz material de la que se desprende: “En fin, todo elemento que adopta con entusiasmo la imaginación material prepara, para la imaginación dinámica, una sublimación especial, una trascendencia característica”³⁵.

2.2- La imaginación dinámica: un estudio del aire y su prominencia imaginaria

Puede que no haya una descripción de la imaginación que mejore a la propuesta por Bachelard en la introducción al libro *El aire y los sueños*. En ella se establece que el movimiento es inherente a la imaginación y aquél se convierte en una ley de la misma. De igual forma, una imagen que no se preste al desdoblamiento –a la potencialidad de amplitud– no será una imagen auténtica, ya que la matriz de la imaginación es el imaginario y éste es completamente móvil: desplaza a la imagen en un sin fin de posturas que transpone y adhiere sobre nuevos albores.

En consecuencia, la imaginación es posible mediante el imaginario que convierte a la imagen en nuevas imágenes. Cuando estas imágenes se entregan por completo a la imaginación creativa, ésta nos revela dos elementos suyos: densidad y transformación. Por un lado, la densidad que se capta en la profundidad de la materia y, por otro, la transformación que renueva la imagen sin afectar el peso material que sugiere: “Pediremos a

³⁵ Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños*, p. 17. 53

los objetos, a las diferentes materias, a los *elementos*, a la vez su específica densidad de ser y su exacta energía de transformación y superación³⁶. Dado que la actividad primaria de la imaginación es su movilidad, Bachelard propone un acercamiento donde la fecundidad de la imagen sea el objeto de estudio, el cual es posible porque la existencia de dicha movilidad es evidente para el autor. Así lo afirma en el siguiente fragmento:

Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora. De un modo más general hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina³⁷.

El movimiento que produce el imaginario desencadena una secuencia de imágenes desmedidas que, sin embargo, no son arbitrarias gracias a la imagen material que las sostiene. Por ello, la imagen inicial tiene que ser elegida correctamente con el fin de ser un firme *don conductor* que acentúe y ordene las imágenes venideras. De este modo, el movimiento de la imaginación se hace realizable y los ecos que dinamizan el objeto poético servirán de faro al psiquismo imaginante: “Para esta conducción hay que llamar al objeto poético por su viejo nombre dándole su justo número sonoro, rodeándolo de los resonadores a los que va hacer hablar, de los adjetivos que prolongan su cadencia, su vida temporal”³⁸. Con el objeto y el nombre murmurado se inicia el movimiento lingüístico creador. Su sustento, que es el psiquismo dinámico, aparece como un viaje al infinito; razón por la cual, en los terrenos de la imaginación, toda inmanencia consigue su trascendencia. Por este

³⁶ Ibidem. p. 19

³⁷ Ibidem, p.12

³⁸ Ibidem, p.14

motivo, la ley de la imaginación poética consiste en rebasar todo pensamiento. Bajo estas circunstancias, Bachelard pregunta a los poetas:

Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo, ¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera? Y es que el infinito es la región donde la imaginación se afirma imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando³⁹.

La región que Bachelard se propone estudiar es, precisamente, la región donde el infinito se establece y se abre. Su interés se centra en el cómo y, por ello, insiste en la revisión mesurada de los caminos del ensueño: cada contemplación, cada experiencia poética, requiere de una investigación profunda, donde se hace necesario encontrar la sustancia que las provoca y qué actividad imaginaria las guarda. Con este objetivo, nuestro autor precisa y distingue los horizontes de la ensoñación: en *El agua y los sueños* las imágenes materiales fueron elegidas con respecto a las impresiones íntimas del exterior; en cambio, en *El aire y los sueños* predomina la imaginación dinámica, que es tan legítima como la material. Pero, además, está repleta de contemplaciones distintas a las de la monotonía de la materia—en el caso del aire, las imágenes no proyectan una parte sino el ser entero—. Para comprender la profundidad que sugiere la investigación del aire imaginario, es una condición *sine qua non* superar las formalidades literarias comúnmente conocidas, con la finalidad de sumergirnos y asimilar la región poética que Bachelard, muy a su estilo literario, intenta clarificar con las siguientes palabras: “La imaginación entera ávida de realidades, de atmósfera, aumenta cada impresión con una imagen nueva. El ser se siente, como dice

³⁹ Ibídem, p.15

Rilke, en la víspera de ser escrito. Soy la impresión que va a transponerse⁴⁰. El movimiento, la transposición y la novedad de la imagen es una actividad que le corresponde a la imaginación dinámica.

La simbología del aire es la que mejor se presta para la teorización del movimiento poético y, por ello, la formulación bachelardiana intenta descubrir la función aérea que habita en diversas poéticas. El movimiento como ampliación psíquica –esto es, el vuelo, la elevación, la caída, la profundidad, la ingratidez incluso la sutileza de los valores humanos tales como la esperanza– tiene su referente simbólico en el elemento aire. La interpretación que Bachelard hace de aquéllos requiere de una medida huidiza, casi desesperada, debido a que se trata de un elemento cuya naturaleza es ser móvil. De ahí que el sólo intento de captar su dinamismo por medio de las palabras sea una tarea complicada en extremo. Aun así, puede enunciarse que la sustancia de la imaginación es el movimiento en su sentido más práctico, ya que, sin la transformación que determina el movimiento, no existiría la fecundidad de las imágenes ni la novedad del lenguaje. Igualmente, la imaginación trabaja en pro de la deformación de imágenes; en cambio, la percepción nos entrega directamente las formas de la materia. Por ello, sólo la imaginación –con ayuda de la actividad polisensorial– puede encargarse de movilizar la materia en innumerables contextos. En consecuencia, la multidimensionalidad de la materia depende de la comunióñ con la imaginación dinámica.

Siguiendo el paso de esta concepción bachelardiana de la imaginación, las poesías representan por sí mismas el viaje hacia el ensueño y sustituyen la absurda transportación de un espacio real –determinado por leyes lógicas– a otro irreal o imaginario, el cual está

⁴⁰ Idem.

regido por una legalidad que sólo la poesía misma impone. Los elementos intermedios que permiten dicha transportación tienen una vigencia sustancial y una poesía posee dentro de sí misma su propio hilo conductor: cada imagen contenida en el verso es una invitación a la ascensión o a la profundidad, dependiendo del psiquismo poético que se encuentre involucrado. El estudio del movimiento en la poesía no corresponde únicamente al estudio de metáforas, sino que existen elementos implicados de mayor exigencia, puesto que el fenómeno entre el lector y la poesía sugiere una alteración en el primero, de manera que se lee no exclusivamente para captar sentimientos expresados. Entre aquellos elementos están la intuición de la musculatura, las sensaciones corporales y, en último término, la organicidad que originan las palabras. Así, el movimiento psíquico de la imaginación dispone de una asociación extrema entre el individuo y la palabra: “Un hermoso poema es un opio o un alcohol. Es un alimento nervino. Debe producir en nosotros una inducción dinámica”⁴¹.

En conclusión, el trayecto de lo real a lo imaginario junto con la permanencia de lo imaginario en lo real es lo que interesa a Bachelard. De ahí que la movilidad imaginaria encuentre su auténtica expresión en el viaje a lo imaginario: una poesía que describa la realidad no dispone de la movilidad necesaria; mientras que sí la poseen las imágenes latentes de los versos que propician el abandono unidimensional en vísperas del goce del camino. Entonces y sólo entonces, el trayecto imaginario respira, alejado de la tensión que provoca la pesadez y la imaginación nos favorece cuando tocamos, probamos, olemos, escuchamos o sentimos de algún modo el movimiento y el temblor de las palabras. Para lo cual, disponemos de las metáforas del vuelo.

⁴¹ Ibidem. p. 13

2.2.1- El aire y el sueño del vuelo

Las metáforas del vuelo son descubiertas en su intimidad, de manera que algunos símbolos literarios, socialmente estructurados desde antaño, quedan expuestos en su árida esterilidad al compararlos con la esencia del vuelo. Bachelard denuncia la superficialidad poética de las alas y su movimiento de ascensión en el plano literario; mientras que, en el plano psicoanalítico, cuestiona la interpretación formalmente conocida como *el sueño de vuelo* y su referente real como el deseo y la volubilidad. Ninguno de estos dos ámbitos ha logrado desmembrar y captar el símbolo del vuelo en su plenitud, dado que sus variantes no han sido tomadas en cuenta; así, la interpretación del sueño de vuelo, desde la estetización bachelardiana, se propone develar la intensidad de dicha imagen literaria.

Para alcanzar aquel objetivo, se ha de advertir desde un principio que el sueño del vuelo demuestra el carácter vectorial del psiquismo, ya que la sustancia del vuelo es el movimiento en la lucha de sus modos: ingratitud y entorpecimiento. Por ello, obtendremos del vuelo dos características o variantes, el vuelo ligero y el vuelo pesado, desde las cuales se sintetizan todas las dialécticas: la alegría y el dolor, la esperanza y el pesar, el bien y el mal, etc. A mayor ligereza de las sensaciones, mayor captación y participación de la imagen poética del vuelo. Una vez aclarado esto, el siguiente paso es preguntarnos por las imágenes que aportan verdaderamente los ejercicios dinámicos. Es decir, ¿qué imágenes legitiman el símbolo del vuelo?

Desde el inicio, Bachelard rechaza todo intento de racionalización del sueño del vuelo, pues el sueño, en su estado puro, nos desprende de toda forma –en el ámbito del

conocimiento racional— para entregarnos por completo a la imaginación sustancial y dinámica. Razón por la cual, afirma que el vuelo sólo puede captarse en el área sublimada que conjunta la materia con el movimiento. Para vivir la imagen del vuelo en su plenitud, se vuelve necesario el roce de la materia casi imperceptible y su deslizamiento. En este tipo de experiencias, las imágenes visuales se tornan inseguras y es necesario confiarle los sueños a la imaginación dinámica: se debe abandonar la visión y el habla para sentir la esencia del vuelo nocturno. Por lo tanto, Bachelard afirma que uno de los factores que impide la consonancia con dicha esencia es, en efecto, la racionalización porque ésta siempre intentará objetivar el sueño —un claro ejemplo de ello es la simbología de las alas como signo de vuelo—. Un discurso poético que tenga como fundamento las alas para representar la esencia del vuelo es un discurso *contaminado por la luz del día*, ya que las alas son consecuencias del vuelo y no su causa.

Si persistimos en la simbología del aleteo, que no es signo de vuelo sino de la lucha en contra de la caída, nos impedirá dar con la sutileza que legitima el vuelo onírico. Aún más, el filósofo de la ensoñación hace hincapié en la importancia que tiene la ubicación de las alas en nuestro cuerpo: las alas en los hombros sólo han sido un recurso retórico de algunos poetas, cuya tradición ha dado fuerza a dicha imagen. Sin embargo, la esterilidad que representa se hace evidente si se le compara con las imágenes que configuran la metáfora del vuelo: se atribuye, a la verdadera fuerza del vuelo, el impulso de los pies que abandonan la tierra para entregarse de lleno al vuelo en sí. En contra de lo que muchos literatos pensaban, el volar es un acto puro que no va en busca de un objetivo ajeno al acto mismo de volar. De ahí que el acto de volar *per se* —la sensación de ingrávida y su búsqueda mediante el ensueño— es uno de los instintos más profundos del ser humano. Mientras Bachelard está

recorriendo este camino, redescubre la auténtica posición de las alas: su lugar idóneo se encuentra en los pies, dado que éstos que propician el movimiento y son los primeros en anunciar la ligereza⁴².

En suma, la esencia del vuelo es ligereza pura –ingravidez, una paz precisa, un triunfo en contra de la violencia y el dolor–, la cual se consigue en la nocturnidad donde se renuncia, principalmente, al peso que sugiere el día; así, el vuelo es, también, una cura para el cansancio de las formas que llenan nuestra conciencia a lo largo del día. Por ello, el vuelo onírico posee la exclusividad de la paz y la estabilidad. En otros términos, este tipo vuelo disminuye el miedo a la caída por dos razones: por su natural ligereza que la retarda y porque esta misma ligereza, cuando ya hemos caído, nos facilita levantarnos sin daño alguno. De este modo, el vuelo onírico logra sintetizar en su movimiento tanto la caída como la elevación: si bien, el miedo a la caída está implícito en la alegría o dicha que nos provoca la propia ligereza, también conseguimos dominar el miedo a caer gracias al vuelo onírico porque lleva dentro de sí los primeros triunfos en contra de ese miedo a la caída. Así, el ensueño nos levanta y nos llena de vida. Tal que la experiencia aérea más intensa, después de la fatiga del golpe, es aquélla que nos libera del peso, nos propone el vuelo y la ingravidez de la dicha.

En esta faceta de elevación, Bachelard acude tanto a la poesía de Shelley como al lirismo de Nietzsche, en tanto que los considera autores claves del psiquismo ascensional. A continuación, se analizará la poesía de Shelley; más tarde, en el siguiente apartado, las ideas de Nietzsche.

⁴² Tal y como el dios Hermes –el veloz y ligero mensajero de los dioses olímpicos– es representado en la mitología griega con alas en los pies.

2.2.2- La poesía aérea de Shelley

En este poeta los seres más difusos, como el viento, la luz, el olor y los seres evaporizantes, son los que, de hecho, ostentan el poder supremo. Para lograr la consonancia con su poesía se vuelve necesaria una participación estetizante activa, siendo indispensable la vivencia dinámica de sus imágenes. En sus poesías, la *impulsión suspendida*, o vuelo onírico, refleja una imaginación enteramente dinámica, dado que si ésta se sustancializara con la imaginación terrestre, la poética perdería el vuelo. El carácter plenamente ascensional de cada imagen se compromete a elevar la experiencia poética. Bachelard elige como centro de su estudio la obra *Prometeo liberado* con el objetivo de destacar los signos aéreos de la poética de Shelley. Su discurso literario tiene distintas lecturas y dicha obra expresa una evidente referencia de carácter social; sin embargo, la función estetizante se centrará en el movimiento que provoca la imaginación cósmica, dejando a un lado lo social para hacer hincapié en la vivencia poética del movimiento.

En la poesía de Shelley se vivencia tal movimiento, según Bachelard, gracias a la fuerza del movimiento interior –a la vida íntima indecible y sus fuerzas ocultas– que sólo puede ser mostrada mediante la poesía. Este poeta busca la manera de representar las fuerzas ocultas –presentes en aquel movimiento– con la mayor fidelidad. Así, la tarea que él mismo se impone consiste en hacer mimesis de la vida humana, puesto que se propone hacer vivir en el lector esa vida interior, que es escasamente perceptible a la visión, por medio de la fuerza del movimiento interior: la vida íntima indecible se representa mediante la poesía; ése es su discurso ideal. Por este motivo, “la operación espiritual” es un elemento

imprescindible y las imágenes son, para Shelley, operaciones de elevación que se asemejan al propósito de la vida espiritual, en tanto que su fin es el crecimiento continuo. Así, la poética busca la ampliación, el crecimiento o elevación de tal modo que, si se abandona a la fijeza de lo terrestre, el poema se pierde porque no logra su destino propiciado por la elevación. De hecho, el destino común de toda poesía en sí es esta verticalidad; es una enseñanza al vuelo.

Si bien, la verticalidad se encuentra impresa tanto en las valoraciones morales como sociales y éstas también persiguen el destino del crecimiento, dichas valoraciones, para el poeta, no son un fin en sí mismas, dado que, anteriores a ellas, se encuentran las imágenes dinámicas que sí son un *valor psíquico de primer orden*. Antes de la captación moral o social, podemos imaginar la levitación imaginaria y, por esto mismo, ésa es la raíz y es lo que ha de experimentarse porque ella recoge o sintetiza las metáforas de grandeza humanitaria. Aún más, el movimiento puro de ascensión es el más necesario y esta experiencia es posible siempre y cuando las imágenes se muevan en nuestro interior. En cambio, si se contempla el movimiento con la visión, estaremos lejos de experimentar su cometido, puesto que el *movimiento sentido* tiene la dulzura y el consuelo que no poseerá jamás el *movimiento contemplado*.

Para cerrar este tema, sólo anotaré que la vida real imaginaria se vive con gran fuerza en la elevación y en la ingrávida que sugiere el ambiente aéreo; contrariamente, la vida terrestre –que se concibe como la más real de todas–, para una imaginación dinámica aérea, se torna plana, unidimensional, sin perspectiva. Así pues, los materiales de gran profundidad se encuentran en la bóveda celeste: el aire, los alientos, los perfumes, la luz, etc. El mundo visto desde arriba, para el poeta en cuestión, se asemeja a la tranquilidad acunada: el aire

se convierte en una cuna que mece al mundo. Desde aquí se cumple de nuevo la función del soñador, sus impresiones se cosmifican, se extienden. No existe significancia alguna para la poesía si el mundo no se eleva ni se amplía y la poética de Shelley tiene, según Bachelard, la virtud de espaciar y elevar mediante el movimiento. Es más, el “impulso vital” que sugiere el vuelo se experimenta por el movimiento, de igual suerte que las imágenes se tornan vacías si la imaginación dinámica no las mueve. Todas las formas tienen movimiento y, cuando dicha intuición poética se extiende hacia el cosmos, somos testigos de las mayores elevaciones. Shelley se ajusta plenamente a la imaginación dinámica de Bachelard; se sustancializa en ella, en su evanescencia, en la renuncia a la pesadez y en la difuminación de contornos. Su poesía se purifica de la dureza material y de la fijeza formal para vivir sólo el movimiento.

2.2.3- Nietzsche, el poeta vertical

Nietzsche es considerado por Bachelard como un poeta que tiene impreso el signo del aire en su calidad de ascensión. Tomando de base la obra *Así hablaba Zarathustra* Bachelard se propone descubrir el componente dinámico y material que posee dicha obra. Nietzsche es presentado como *el poeta de las ascensiones*. La ascensión en sí misma sugiere una dicha sobrehumana que es, para Nietzsche, la libertad en plenitud. La materialidad del aire es más difícil de captar porque representa una extrañeza singular: para muchos poetas su materia se encuentra en los olores, ya que en ellos se sintetiza el pasado, sin embargo, para Nietzsche, los olores que se imprimen en el aire no representan la fuerza necesaria de su sensación de poderío y alegría. Las sustancias materiales del aire tienen que ver en mayor medida con la

frescura, pero el olfato no debe percibir nada: el aire no debe evocar al pasado, sino todo lo contrario, pues debe renunciar a esa atadura negándose al olor. El único instante libre es brindado por el aire en las alturas y allí es donde éste se hace frío. Esta sensación adquiere una dialéctica precisa: la virtud ofensiva, la alegre maldad, y en sí, la voluntad de poder. Un aire frío sin altura no es un aire en plenitud; un aire tibio no violenta, pues carece de la agresividad característica de su contrario.

Tal comunión del aire y el frío tiene un tercer componente imprescindible para Nietzsche; el silencio: “por el aire y por el frío se aspira el silencio, el silencio integrado en nuestro ser mismo”⁴³. El silencio, el frío y la altura son los tres componentes de una poderosa sustancia aérea, que es percibida en los interiores de la obra nietzscheana. Ninguno de ellos se concibe con fuerza si no es acompañado por los demás; así, la conjunción de los tres puede llamar a la sensación de libertad plena. La altura es, por demás, el elemento que la provoca. Es a través de la obra nietzscheana que Bachelard determina, una vez más, la autonomía de las imágenes poéticas que son propias de la función estetizante, dejando claro que, si bien se encuentran en Nietzsche diversas referencias al plano moral y que muchos de sus versos, en una primera lectura, esbozan la ascensión como un desarrollo moral; no obstante, aquello que se plantea, principalmente desde la perspectiva poética, es fundamentar la primigeniedad de las imágenes poéticas, las cuales tienen una vida propia y son la raíz de todo lenguaje metafórico, antecediendo sobre todo a cualquier expresión poética moralizadora:

(...) todo moralista debería al menos plantearse el problema de la expresión verbal de los hechos morales. Una tesis de la imaginación con un valor psíquico fundamental, como la

⁴³ Ibidem. p. 174

nuestra, plantea dicho problema en sentido contrario: se pregunta cómo las imágenes de elevación preparan la dinámica de una vida moral⁴⁴.

Aquí se afirma una de las tesis más importantes de Bachelard a lo largo de toda su obra estética: las imágenes antelan las expresiones y, para vivir plenamente la poesía, se vuelve necesario absorber el primer estadio, donde se adquiere un carácter plenamente imaginativo y sensorial. De forma que no sentiremos el ser poético del aire si no hemos captado la gracia de la ascensión y, así, hemos de saber percibir el movimiento en sus partes más sutiles para poder acaparar completamente las zonas verbales y sociales. En Nietzsche, tanto la lectura filosófica como poética son de vital importancia; sólo que, dentro del terreno imaginativo, se pretende legitimar la imaginación dinámica y material desde su propia autonomía: “la imaginación literaria tiene vida propia, (...) corre como un fenómeno autónomo por encima del pensamiento profundo”⁴⁵.

Aquí se concluye el estudio que Bachelard dedica a la imaginación material –desde el elemento agua– y de la imaginación dinámica –a partir del estudio del aire–. No obstante, el ámbito imaginario no se agota en estos dos elementos, pues la materia terrestre también evoca imágenes, cuyos elementos característicos se relacionan, a su vez, con los del agua y los del aire. Por ello, en su última obra sobre la exploración material, Bachelard medita acerca de la tierra y de sus correspondencias con la imaginación dinámica y material. Por un lado, realiza una indagación sobre la intervención de la voluntad como acción irresistible ante la dureza que sugiere la materia y, por otro lado, enfoca la reflexión terrestre en el interior de la materia y la atracción que ejerce sobre el sujeto. Por lo tanto, para consumar una

⁴⁴ Ibidem. p. 176

⁴⁵ Ibidem p.178

intervención teórica total, se tomará en cuenta la hostilidad de la materia y su movimiento contrario: el reposo que sugiere.

2.3- La imaginación terrestre, un estudio sobre la intimidad material

Bachelard impulsó la importancia del inconsciente en la creación y meditación de sus imágenes; éste tiene bajo tutela el desarrollo de las imágenes poéticas. Por ello, Bachelard juzga conveniente enfatizar el encuentro íntimo en cualquier ámbito a investigar. La tierra es, para nuestro autor, un elemento que ha de prestarse a dos actividades de la imaginación y es preciso, a su vez, poner orden e iluminar aquellas imágenes que son propias de este elemento y evidenciar la función poética dentro de las obras de distintos escritores. La tierra, la voluntad de imaginarla y sublimarla, ha sido una actividad cotidiana para el sujeto. De entre todos los elementos más próximos a nosotros, que habitan nuestros alrededores, la materia terrestre –los objetos palpables– juega el papel de mayor importancia. Esto justifica la exploración material que se propone el autor para responder a la pregunta fundamental de su estética: ¿cómo participa la tierra de la imaginación material? Ciertamente, esta última encuentra un terreno muy vasto en la realidad.

El trabajo bachelardiano sobre el elemento tierra es realizado de dos maneras: la primera se enfoca en la voluntad humana y la segunda en la imagen del reposo. En cuanto a la primera, se ha de llamar la atención acerca de su vínculo con la acción humana del “contra”: dado que los elementos materiales terrestres llevan impresos la marca de la dureza, esta acción invoca la voluntad para trabajar la tierra, para traspasarla y darle la forma deseada de acuerdo a los sueños y deseos del trabajador; así, la resistencia material

impone un desafío que estimula la voluntad del trabajo. Pese a que en el ámbito social el trabajo físico, que atenta contra la hostilidad material, no sugiere un placer mayoritario, Bachelard afirma que se ama a la materia, precisamente, porque es el único elemento que puede dar fijeza, forma o sostén a la materia rebelde. Por ello, tales acciones de *ir en contra* de la materia resistente motivan la actividad, la vigilia y la voluntad de precisar el trabajo cometido. Esta lucha en contra de la resistencia material –el *contra exterior*–, que siempre es fría y hostil, se amplía para darnos un *contra íntimo* que es un contra protegido y resistente.

Además de estas imágenes terrestres relacionadas con la hostilidad material y la acción del contra, existen otras que extienden las posibilidades de la imaginación material del elemento tierra. Se trata de las imágenes terrestres, mencionadas en segundo lugar, que son atrayentes hacia su interior y, por tanto, motivan a soñar con la intimidad, el reposo o el resguardo. A pesar de la opacidad que éstas reflejan, en comparación con la imaginación exterior del contra, las imágenes terrestres íntimas tienen un valor por sí mismas y fines muy distintos de las primeras ensoñaciones terrestres que se mencionaron. La tierra, en su acción del “contra”, revela la dureza, la resistencia, la hostilidad, la forma y la voluntad; en cambio, la tierra, en su exploración del “dentro”, revela acogimiento, atracción, protección y reposo.

En las obras donde se teoriza sobre el elemento tierra se trabaja sobre lo externo e interno de la materia y, en ciertas ocasiones, esta dicotomía terrestre nos aporta imágenes que, a pesar de ser sustancialmente contrarias, estrechan lazos entre sí gracias a la posibilidad de establecer correspondencias entre ellas. La extroversión y la introversión de la materia son la parte medular de las exploraciones de la tierra, así como la ambivalencia de los elementos terrestres: “Todas las grandes fuerzas humanas, aún cuando se despliegan de

forma exterior, son imaginadas en una intimidad⁴⁶. Si bien ambas exploraciones de la imaginación terrestre son facetas opuestas, Bachelard insiste, con respecto a sus fines, en no separarlas de manera absoluta, desde puntos de vistas contrarios, para conservar la flexibilidad del lenguaje poético. La flexibilidad de las imágenes que no se encierran en conceptos y que traspasan el significado de éstos para articularse entre sí sin oponerse, sin cerrarse a un único significado: “Las imágenes no son conceptos. No se aíslan en su significación. Precisamente tienden a rebasar toda significación. La imaginación es entonces multifuncional”⁴⁷. Se aclara, entonces, cómo la imaginación goza de ciertas libertades que no tienen los discursos objetivos. Pero, aún así, la imaginación conserva leyes precisas que la legitiman como poseedoras de cierta objetividad en la medida en que nos llaman con regularidad hacia intuiciones parecidas, ya sea en el sujeto común o en poetas de distintas épocas y corrientes literarias.

Además, Bachelard utiliza el mismo argumento, acerca de que las imágenes no son conceptos, para justificar no tener que dar nunca un ultimátum en sus ideas acerca de la imaginación. Así, nuestro autor nunca intenta cerrar sus afirmaciones; las abre a distintas posiciones porque, sin ellas, el trabajo imaginativo no tendría sentido. En el plano de la imagen, tanto el contra y el dentro como la hostilidad y el reposo, son contrarios; sin embargo, el imaginario no les impone límites conceptuales, de tal manera que, si la ensoñación lo requiere, pueden comunicarse entre sí y cooperar juntas.

Una de las posibles objeciones a la teoría de la extroversión e introversión de la materia sería que, tanto la disposición interna como la externa, son designadas por un sujeto

⁴⁶. Bachelard, Gaston: La tierra y las ensoñaciones del reposo, trad. Rafael Segovia, FCE., México D.F. p.13

⁴⁷ Idem

que está siempre implicado en ellas, incluyéndose así en la propia exterioridad. Por su parte, Bachelard responde con una tesis acerca de la objetividad o exterioridad en la que no es válido realizar una separación tajante entre sujeto y objeto: "...la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas"⁴⁸; todos los objetos importantes que nos dan sentido es porque llevan en su interior nuestra marca. El objeto no tiene una existencia independiente del sujeto porque éste no es un mero observador pasivo, ya que actúa sobre el objeto para que éste, a su vez, participe del sujeto, de su intimidad y de su mundo de sentido: "Toda materia meditada es una marca de intimidad"⁴⁹.

La realidad material, tal como ha sido estudiada hasta ahora, con todo el peso de la evidencia, no ofrece la posibilidad de brindarnos imágenes distintas a las comunes; por ello, la imaginación material se dispone a trabajar en ellas para darnos un panorama de profundidad. Por lo tanto, las materias sustancializan un interés, ya que somos los únicos seres que pueden dar vida a las sustancias quietas y, a su vez, adherirle un valor. A este respecto, Bachelard recoge una cita de Hans Carossa en *Los secretos de la madurez*, que considera imprescindible para afianzar su postura: "El hombre es la única criatura en la tierra que tiene la voluntad de mirar a otra en su interior"⁵⁰. Este *ver por dentro*, es decir, el mirar más allá, constituye un inmenso desafío para nuestra generación que, ávida de imágenes resueltas y sobreestimulantes, se ha afianzado en la costumbre de mirar lo de siempre, donde el atractivo de la imagen consiste, llanamente, en una agudeza y colorido ya resuelto y donde las miniaturas no son valorizadas. En cambio, mirar el interior implica cultivar una

⁴⁸ Ibidem, p. 13

⁴⁹ Ibidem. p. 14

⁵⁰ Ibidem p. 20.

mirada hiriente que viole y traspase las grandes dimensiones –los grandes tamaños, esto es, la grosería– para penetrar en una pequeñez poco imaginada, pero delicada, sutil, educada y colmada de significados.

La tierra y las ensoñaciones del reposo sugieren un interés vital para el desarrollo del presente trabajo porque representa una de las reflexiones más prolíficas sobre las intimidades de la materia. Observaremos cómo la ampliación del universo imaginario se realiza de manera tan magnífica que nos impele a juzgar el trabajo estético de este filósofo no sólo como una propuesta poética, sino también como una valiosa lección para aprender a imaginar lo infinitamente pequeño. El horizonte terrestre toma una dimensión excepcional cuando la imaginación establece las correlaciones de lo grande y lo pequeño, el frente y el reverso, el interior y lo exterior.

Un escritor de la talla de Bachelard puede enseñarnos a soñar lo nunca visto y mostrarnos unas movilidades de la materia tan frecuentes que, en una primera lectura, nos resultan ajenas. Sin embargo, es necesario afianzar el puente semántico para comprender que el discurso sobre el cual se trabaja nada tiene que ver con el discurso común; se necesita poseer la sutileza de los poetas para entregarnos a todas las imágenes aludidas por nuestro autor.

2.3.1- El mundo invertido de los poetas

Bachelard explora en su primer capítulo, “Las ensoñaciones de la intimidad material”, las distintas posibilidades de la materia y advierte que su acción primera es la contradicción de las mismas para ser partícipes de la totalidad de las cosas. Si bien reconoce que el

discurso de la razón es esencialmente útil para explicarnos las cualidades de las cosas, por su parte, el discurso de lo imaginario recorre un camino distinto para demostrar que aquellas cualidades de las materias son rebasadas por los poetas. Éstos van más allá de una analogía evidente para revelar el secreto de las materias, su intimidad, su revés y su contradicción, lo cual es vital para la supervivencia de la novedad del lenguaje.

Ahora bien, debe hacerse una distinción precisa entre las dialécticas de la razón y las dialécticas de la imaginación, pues trabajan de distinta forma. Las primeras son llamadas *dialécticas de yuxtaposición* y las segundas son denominadas por nuestro autor como *dialécticas de superposición*. En el mundo de lo posible, lo blanco es blanco y lo negro es negro, ya que no existe razón alguna en este terreno teórico que justifique la tesis de la imaginación bachelardiana. A la manera hegeliana, las dialécticas de la razón sintetizan los juicios para conciliar las “apariencias contrarias”, de modo que su naturaleza, en última instancia, es de mera síntesis. Sin embargo, lo inverso ocurre en el campo de la investigación imaginativa: la síntesis no viene al final, sino que es lo primero porque es en ella donde se da la percepción total de la materia: “la síntesis es primero, así la imagen se divide en la dialéctica de lo profundo y de lo aparente”⁵¹. Con respecto a esta idea imaginativa Bachelard cita a Jean Paul Sartre: “Hay que inventar el corazón de la cosas si se quiere descubrirlo un día”⁵². Así, en la superposición material, la imaginación nos entrega una totalidad extraordinaria de las cosas; entre lo aparente y lo profundo hay un sinnúmero de posibilidades imaginarias que, teóricamente, no son parte de las dialécticas de la razón.

⁵¹ Ibidem, p.39

⁵² Idem.

Cuando Bachelard sugiere un estudio sobre la intimidad material, se refiere específicamente a las diversas ensoñaciones que hacen despertar al poeta en el *microcosmos* de los objetos y que le enseñan cómo hacer un *macrocosmos* imaginario de esta totalidad en miniatura; es decir, la ensoñación muestra al poeta las inversiones de la materia, en este caso, una inversión de sus tamaños, de su dimensión. Cuando se explora la materia y sus propiedades diminutas, se adquiere una visión aguda y las dimensiones se intercambian: dentro de los frutos, por ejemplo, se desarrolla todo un *macrocosmos soñador*. Esta inversión de las dimensiones, difundida por Bachelard, constituye el eje de algunas de sus meditaciones más seductoras sobre las materias terrestres, pero no es la única. Lo oculto y lo quieto, también, ofrecen un panorama extraordinario sobre el cual trabaja la ensoñación del reposo. Además de estas inversiones y gracias a la genialidad de los poetas, disponemos de referencias literarias que iluminan, de manera formidable, la correspondencia entre el ser y la materia en reposo o entre el interior y el exterior. Nuestro autor analiza distintos ejemplos de cada tipo para dilucidar esta temática sobre la que trabaja.

La contemplación juega un papel imprescindible en los distintos tipos de inversión de la materia. La mirada del poeta interviene para invertir los opuestos –la doble faz de la materia– y, así, puede transmutar lo grande y lo pequeño, el adentro y el afuera, la luz y la obscuridad; es decir, ante su mirada, se intercambia aquello que se nos presenta con facilidad ante los ojos y aquello que se esconde. Así, Bachelard nos descubre que la voluntad se activa ante la contemplación del interior –transformando la obscuridad en luz– porque en aquél suele habitar la pequeñez: “La voluntad de mirar el interior hace que la vista se vuelva aguda, la vista se hace penetrante. Hace de la visión una violencia; halla la

fractura, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas”⁵³. La dialéctica entre lo grande y lo pequeño se presenta de manera extraordinaria en poetas como Rainer María Rilke y, por eso, Bachelard toma de él múltiples ejemplos para ilustrar sus teorías. Tres versos de Rilke son básicos para comprender las ideas bachelardianas acerca de la dialéctica de lo grande y lo pequeño:

Qué cielos ahí se reflejan
En el lago interior
De las rosas abiertas⁵⁴.

En la pequeñez de una rosa abierta, en su diminuto espacio interior, puede dibujarse un cielo infinito, un mar extenso; toda la naturaleza de un verano. La rosa no puede consigo misma, no puede con la fijeza de sus formas y, por lo tanto, se desborda en su interior para darnos imágenes de grandes dimensiones. Las dimensiones entre lo pequeño y lo grande se pueden intercambiar porque, mediante la imaginación, somos capaces de sublimar los interiores de la pequeñez para agrandarlos; así como también, la finura, la luminosidad acuosa de los frutos y las distintas composturas de lo pequeño, que nos disponen a una profunda contemplación y refuerzan el imaginario de la pequeñez para ampliarlo.

La imaginación encuentra una función poderosa en este terreno contemplativo que, a pesar de la evidencia de los objetos, no detiene su búsqueda en la admiración externa, sino que hace quebrar las superficies y amplía las posibilidades de lo interno, viendo un más allá de lo posible. Por ello, los objetos terrestres que nos circundan nos dan una lección elemental para enseñarnos a imaginar lo referencialmente inimaginable: cuanto más

⁵³ Ibidem, p.20

⁵⁴ Ibidem, p.69

pequeño es el espacio, la imaginación es más activa porque ésta se dinamiza cuando cuenta con pocos elementos o con escasas dimensiones. Es la única suprafacultad humana capaz de multiplicar la miseria de las cosas y de dinamizar la escasez.

Bachelard recurre a una imagen poética, especialmente significativa, que fue sugerida por Jean Paul: la imagen de una habitación es un ejemplo de espacio íntimo, donde los detalles materiales de aquélla y sus objetos son, a su vez, objetos de intimidad. Así, valorar cada detalle y cada objeto de una habitación –aunque de manera externa les adjudiquemos parquedad– confiere, a cada uno de estos detalles materiales, una tendencia activa que espera ser despertada por la imaginación. Así, la materia blanda (sujeto poético) pide ser protegida por la dureza habitable, ya que una habitación es una fuente de reposo, como lo es una cáscara dura que protege su interior –una nuez o una concha de caracol–, la cual, a pesar de su nimiedad, se presta a este juego de analogías profundas que proponen los poetas. El interior y el exterior son elementos mediáticos muy eficaces para imaginar aquello que no se presta a la visión inmediata. El intercambio entre interior y exterior también es, en tanto anverso y reverso, otra de las inversiones más reveladoras de la materia –su revés específico–. Cuando lo interno cambia su posición con lo externo, provoca una imagen recurrente en las expresiones de la intimidad. Parece, entonces, que los poetas tuviesen una tendencia definida a imaginar los adentros como si éstos fueran la parte legítima de la materia.

Otros autores, además de Rilke, como Audíverti, Jackob Boheme y Pier Gueguen, cultivan un tipo más de inversión material: la dialéctica entre la negrura y la blancura. Gracias a ésta, pueden referirse a la visión imaginaria de una extraña negrura en los interiores de la leche pastosa. Nadie en su sano juicio imaginaria tal extrañeza, sin embargo,

hemos de movernos, como decreta Bachelard, en el ámbito absoluto de una imaginación que no conoce límites para acceder a la comprensión de la materia. En este caso, la negrura es el elemento terrestre que se esconde detrás de la blancura –en tanto elemento acuoso– para producir la pastosidad de la leche; un elemento que en sí es líquido, pero que se torna en *leche pastosa* por la conjunción de los contrarios negrura-blancura, tierra y agua. La negrura de la leche amarga o pastosa es una imagen poética invertida, a la cual sólo puede acceder la imaginación aguda para explicar el amargor de una leche echada a perder, lo cual ha alterado su sustancia: una leche que ya no nutre, que ya no es líquida ni blanca, sino pastosa y obscura. Una imaginación acentuada podrá percibirse de las líneas azules, delebles y borrosas, que circundan el líquido lechoso, para anunciar que en él se esconde la negrura. Sólo la imaginación aguda puede anticipar tal cosa y explicar la leche amarga en función de una negrura presente en su interior que, si bien altera la sustancia –la convierte en otra, *alter*–, también es un factor de posibilidad para la consistencia entre la negrura interna y la blancura externa.

Así, aunque parezca un simple juego verbal y arbitrario atribuir a una leche –que se muestra blanca– una negritud secreta, Bachelard afirma su legalidad en tanto que las dialécticas de la imaginación se contradicen para encontrar las diversas posibilidades de la materia. Por consiguiente, estas transposiciones o ambivalencias son verdaderas, siempre y cuando se tome en serio la actividad imaginaria poética, ya que la negrura está en la base de la imaginación poética, según Bachelard, en tanto que es aquello que permite sustancializar los colores. El negro no es el color del vacío o de la nada; es, por el contrario, el color que, si bien está oculto, legitima la sustancia colorante de las materias, les da su fuerza y su permanencia externa, aunque la oscuridad reine bajo sus tonos.

Sobre este eje donde se enaltece la fuerza del color, Bachelard nos muestra cómo la gama de tonalidades coloridas de los sólidos pueden ser también una fuente de gran imaginación. Para ello, recurre al oficio de la alquimia que es una de las actividades que nuestro autor persigue dignificar. La actividad que antecede a la química científica es, sin duda alguna, la alquimia en tanto que su afán era conocer y dominar la transmutación de los elementos. Cuenta Bachelard que en la antigua creación de sustancias no podía llegarse a la culminación de ninguna sin anunciar la belleza del color. Aunque hoy en día esa apreciación parece haber pasado a segundo plano, los trabajos alquímicos estaban repletos de presencia estética, donde se daba un valor de este tipo a las materias forjadas. Por ejemplo, cuando se afirmaba que cierta sustancia alquímica contenía un hermoso verde; ésta es *una valorización bien asentada*. Los colores de la materia se convierten en una fuerza sustancial para la imaginación activa. Cuando las comparaciones se cosmifican en metáfora, debe haber una auténtica participación de las materias coloridas, la cual comulga con el ser mismo y, así, despierta en los alquimistas su admiración por la materia:

La admiración es la forma primera y ardiente del conocimiento, es un conocimiento que alaba a su objeto, que lo valoriza. Cuando llegamos a la disposición de valorar un objeto es porque en un primer paso hemos de admirarlo antes de analizarlo. Por lo tanto, para poder realizar comparaciones que hagan comulgar el color y el ser es necesario embebernos del color natural de las cosas. Los colores de los alquimistas pretenden ser colores sustanciales, hay en ellos una voluntad de colorear hasta el mas mínimo espacio de la sustancias, así la sustancialidad debe su fuerza al color que la tiñe...⁵⁵.

Este fragmento evidencia cómo la investigación bachelardiana rescata la etapa precognitiva: aquélla donde el fundamento colorante se hace presente en el instante y

⁵⁵ Ibidem, p.63

envuelve al alquimista en un juego poético esencial. Este juego le permite ser parte de la novedad de la imagen, pues, en la misma medida que se presencia el objeto, se presencia también el color como si éstos fueran indivisibles. De igual modo, la finalidad suprema de la piedra blanca es acabar por ser más blancura que piedra; es la blancura concreta. “La valorización de la sustancia dentro de la imaginación no le teme a los pleonasmos, la nieve hermosa como la nieve”⁵⁶. Tal imagen, lejos de ser una mera figura de construcción discursiva –de una redundancia innecesaria–, será una cualidad valorizada de la materia siempre y cuando nos mantengamos en la línea del ensueño, puesto que, en dicho pleonasio somos partícipes de *la unidad del sueño de blancura*.

La crítica literaria dejará de lado estas penetrantes observaciones a favor de la valorización de otras cualidades de la materia que sean mucho más evidentes, o bien, que puedan facilitar la salida a una explicación de ideas. Sin embargo, es importante mencionar aquello que Bachelard tiene que decir al respecto: “El critico literario explica las ideas por las ideas, lo cual es legítimo; los sueños por las ideas, lo cual puede ser útil. Olvida, no obstante, lo cual es indispensable, explicar los sueños por los sueños”⁵⁷. Es en ese sentido que, a menudo, se olvida reconocerle su crédito a las lecciones de la imaginación, las cuales persiguen petrificarnos con aquel tipo de tautologías –nieve tan blanca como la nieve– para habitar la sustancia misma del color por el color, sin hacer de éste una adherencia secundaria a la materia, ya que se trata de todo lo contrario, de una impregnación primaria.

La materia y sus sustancias íntimas deben revelarnos aquella impregnación primera, su secreto oculto. Los alquimistas dan una lección precisa acerca de tal ocultación, pues,

⁵⁶ Ibidem, p.64

⁵⁷ Ibidem. p.64

para ellos, la sustancia del fuego no podía ser encontrada en los fenómenos del fuego –en tanto llameante, humeante o cenizante– y, por este motivo, la búsqueda de su verdadera sustancia debía situarse en un plano lejano. Así lo expresa Bachelard: “se siente claramente que el sueño de las sustancias se hace en contra de los fenómenos de la sustancia, que el sueño de intimidad es el sueño del devenir de un secreto”⁵⁸. En el ejemplo anterior, la verdad del fuego sería la luz, el principio. Ese encuentro con lo oculto se presente a pesar de las falsas apariencias de las cosas y los primeros en dar una lección de búsqueda son los propios alquimistas. Por ende, son los primeros en ejemplificar la ley de la imaginación que pide buscar por dentro un más allá no sugerido por el exterior. Es ahí donde se vuelve a concretar el ensueño de intimidad.

2.3.2- La calidad material y la auténtica adherencia en el sujeto

Es indispensable precisar la importancia de la calidad material, sobre todo, porque el sujeto que poetiza el mundo participa con toda su potencia imaginativa dentro de él: tendemos a vivir las sensaciones con toda la fuerza simbólica que la palabra sugiere. Es en este punto exacto donde Bachelard elabora una nueva meditación con respecto a las correspondencias materializantes. En sus libros anteriores, dichas correspondencias consistían en la comunión entre el sujeto y las composturas materiales del agua y del aire. Pero, sus reflexiones sobre la ensoñación proponen otro tipo de correspondencias que diversifican las composturas materiales. A éstas se les adhiere una sensación doblemente potencializada, hasta el punto

⁵⁸ Ibidem. p.66

de activar distintas sensaciones en una misma imagen poética. Aquí, el sujeto que se adhiere a la materia y se redefine mediante ella.

Al principio de sus meditaciones sobre la cualidad, Bachelard nos remite a los estudios psicológicos que se han hecho de ella. Aquí, la cualidad de una materia se resuelve demasiado rápido dentro del conocimiento: la lección primera, que es la sensación de las cualidades, se toma con tal seriedad que no se duda en circunscribirla a ese primer estadio de percepción. De este modo, tenemos infinidad de imágenes que derivan de dichas cualidades, pero aquéllas son definidas como meras reproducciones. En este contexto, el descubrimiento del sabor, olor, sonido, textura o forma de un objeto va siempre encaminado a un juicio de lo cognoscible. El instante presente, que se embebe dentro de las cosas al revelar su intimidad, abandona los propósitos de la imaginación íntima, o quizás sea que nunca se ha acercado:

(...) la cualidad es lo que conocemos de la sustancia. Por mucho que se le agregue a ese conocimiento todas las virtudes de intimidad, toda la frescura de instantaneidad, se quiere siempre que la cualidad, al revelar un ser, lo de a conocer⁵⁹.

La facultad de conocer las cualidades ha sido un tema filosófico muy discutido desde antaño. A lo largo de todo este tiempo se ha ofrecido una gran variedad de posturas respecto a ella que, no obstante, a un estudio como éste sobre la imaginación poética no le compete realizar ni reanudar. Por tanto, partiendo de una exclusiva concepción estética, para la imaginación, la cualidad es una entidad lejana al propósito del conocer. Si bien se admite que, mediante nuestros sentidos reconocemos un pasado y un presente que es imposible poner en duda –olores, sabores, sonoridades–, también se da por cierto que nuestras

⁵⁹ Ibidem, pp. 96-97

sensaciones y las cualidades de la materia, dentro de la imaginación poética, son llevadas a un nivel distinto.

La imaginación defiende el realismo ilusionista que presenta en sus imágenes y desde él pretende legitimar sus variaciones y justificar las valorizaciones que se hacen de las cualidades. Es el sujeto el que encuentra, más allá de la materia percibida, cualidades en potencias que amplían su ser poético: “la cualidad imaginaria nos revela a nosotros mismos como sujetos cualificantes”⁶⁰. El poeta cualifica sus sensaciones porque éstas van más allá de su función básica y son capaces de cambiar el sabor por el olor o el sonido por el tacto. Esto significa que Bachelard propone un estudio a fondo acerca de la adhesión del sujeto en las materias, es decir, acerca de su manera de valorizar las cualidades mediante la exuberancia de los sentidos: no sólo se verá un clavel rojo, sino que se llegará al punto de oler la rojez del clavel. Tenemos aquí una superposición de los sentidos, pues, desde las expresiones poéticas, podemos pensar en toda una sinestesia expresada en la palabra; así veremos los sonidos del arroyo, probaremos las texturas azules del cielo profundo, seremos capaces de oler el rojo que se desborda en un clavel... Esta tesis implica una superación de la contemplación para llevarnos a la novedad de la adhesión: “Cuando la dicha de imaginar prolonga la dicha de sentir, la cualidad se propone como una acumulación de valores. En el reino de la imaginación sin polivalencia no hay valor”⁶¹. La novedad de la imagen radica en superar el sentido implicado y traspasarlo a otros para, mediante ellos, vivir *la vida múltiple, la vida metafórica*. Esta atracción irreal y mitificante debe su prodigiosidad a la literatura y a su sensualidad intrínseca; a esa sensualidad que vivifica las palabras.

⁶⁰ Ibidem, p. 98

⁶¹ Ibidem, p. 99

El recurso retórico de la adjetivación poética se vive en su doble potencia gracias a la duplicidad que se experimenta en una sola imagen, puesto que una imagen encuentra su poder imaginario cuando es ambivalente. Es, entonces, cuando tenemos un cielo profundo mediante la visión y un cielo líquido mediante la imaginación que toca y saborea un cielo perceptiblemente lejano; imaginemos a la manera rilkeana –del interior de la rosa y su olor–, toda la frescura y liquidez que proviene de sus cualidades. Somos testigos de cómo la rosa es percibida en su visión y su olfato para darnos después un brebaje intenso de su interior. Así, “imaginar una cualidad es darle un valor que rebasa o contradice al valor sensible, el valor real. Se demuestra tener imaginación al afinar a partir de la sensación, al desbloquear la tosquedad sensible...”⁶². La sensación primera nos permite abrir un camino de sensibilidad extrema para matizar y tonificar dicha sensación; es, precisamente, en la poesía donde podemos no sólo poetizar sobre un color fiel a su sustancia, sino que, además, nos sentimos con la libertad de atribuirle al color la suficiente liquidez para ser bebido, o la suficiente resonancia para poder escuchar atentamente sus tonalidades sonoras.

Es indudable que en este nivel de imaginación las sensaciones se contradicen, sin embargo, desde las meditaciones de Bachelard, tales contradicciones son imprescindibles para activar la imaginación. Es en este punto de su obra donde se establece una diferenciación entre el tiempo real y el tiempo imaginario, que él los denominará como *tiempo horizontal* y *tiempo vertical*, respectivamente: “(...) el valor de la cualidad está en nosotros verticalmente; por el contrario, el valor de la significación de la cualidad está en el contexto de las sensaciones objetivas horizontalmente”⁶³. Es decir, la apreciación de las cualidades,

⁶² Ibidem, p.100

⁶³ Ibidem, p.98

tal como la perciben nuestros sentidos, obedece a un tiempo horizontal que es el tiempo de la duración cotidiana; mientras que el tiempo vertical es, por el contrario, un tiempo indurable que no se inserta dentro de los esquemas reales de la duración, ya que tiende a elevar, a entresacar mediante la imaginación, un fragmento que se sublima mediante la superposición de las sensaciones. Tales afirmaciones sobre el tiempo poético antelan un ensayo escrito, posiblemente, nueve años antes de esta obra. Pese a la inmensa trascendencia que posee esta concepción del tiempo en Bachelard, no es ahora el momento apropiado para profundizar en ella y se dejará esta tarea para más adelante y en un capítulo a parte, con el objetivo de poder realizar un análisis más preciso.

En suma, al enfrentar una literatura poética, que proponga imágenes que se prestan al movimiento de las sensaciones, el escritor dejará en nosotros un camino abierto para la imaginación. Una vez imaginadas las cualidades, el sujeto será parte de una adhesión a ellas y se rebasará el plano de la percepción para sentir la comunión entre las cualidades y toda nuestra organicidad. Estaremos, entonces, en el pleno corazón de las imágenes.

2.3.3- La imaginación material y dinámica como parte imprescindible para la creación literaria

Este apartado persigue ser una breve recapitulación de las tesis de Gaston Bachelard acerca de la imaginación material y la imaginación dinámica, antes de pasar a sus tesis últimas, así como también de sus reflexiones –hasta este momento– sobre el discurso poético y cómo todos ellos redefinen la actividad literaria. Ante este autor, estamos siempre descubriendo una novedad que se halla intrincada dentro de la imagen. Elementos como materia, imagen, imaginario, movimiento, dependen unos de otros de manera simultánea, pues no existe

imagen sin materia de la misma manera que no existe imaginario sin movimiento. En esta etapa del discurso es indispensable incidir en los tres elementos primordiales que tejen la noción de imaginación poética y que se encuentran presentes a lo largo de todo su análisis: *la transgresión, el dinamismo y la dialéctica*.

En *El agua y los sueños* se contrapone a una imaginación reproductora la fecundidad transfigurativa de la imaginación creadora y se enfatiza, además, su carácter de *suprafacultad* humana que se destina a rebasar las figuras cristalizadas en el concepto. Es así como se rechazan las formas, anteponiendo la materia; sin embargo, este rechazo tiene que ver, primordialmente, con las formalidades anquilosadas que se heredan a través de la tradición escolar. La insistente crítica de Bachelard se refiere a la costumbre, demasiado extendida, de superficializar el cosmos, donde no se penetra en la materia ni se intuye su misterio. Del mismo modo, rechaza la “creación realista”, es decir, aquélla que no concibe más que la forma y, por lo tanto, en vez de crear, reproduce lo fijo en la imagen. La verdadera imagen creativa es aquélla que se forma en el imaginario y se renueva de manera continua sin abandonar el corazón de la materia:

La cultura nos trasmite formas, a menudo palabras, si pudiéramos encontrar, a pesar de la cultura, un poco de ensoñación natural, algo de ensoñación ante la naturaleza, comprenderíamos que el simbolismo es un poder material⁶⁴.

La dialéctica de la imaginación se precisa, ante todo, en la comunión profunda de la materia, pues la relación entre los objetos y el sujeto poetizante es una relación dialogada, donde los límites entre el yo y no-yo se dispersan para humanizar las imágenes a través de la poesía y, asimismo, afirmar la *suprahumanidad* como rasgo característico del poeta. *La*

⁶⁴ Idem

tierra y las ensoñaciones del reposo dispone de distintas materias terrestres que invitan a agudizar los sentidos y penetrar en la misma: intercambiar lo grande y lo pequeño; cosmificar lo pequeño y glorificar la inmensidad. Este intercambio es parte de la movilidad que permite la contradicción; en otras palabras, es la disposición de ver un universo en la pequeñez e intuir la sustancia que se oculta en la materia y soñarla. De esta forma, la contradicción que ejerce la imaginación ante la negación geográfica y matemática de las materias es un elemento imprescindible del carácter transgresor, dialéctico y dinámico del imaginario poético. El desdoblamiento y la fecundidad que ocasiona el movimiento es parte primordial de la imaginación. De hecho, puede afirmarse que la imaginación depende de su movimiento para concebirse como tal; asimismo, es fácil constatar que el elemento *aire* es un símbolo dinámico que representa con mayor fidelidad el trabajo de la imaginación. A través de ella, las impresiones se cosmifican, el psiquismo imaginante se distiende y se eleva, la imagen se multiplica y se transforma. *El aire y los sueños* explora en mayor medida el dinamismo de la imaginación y aporta documentos literarios que abordan la diversidad de imágenes posibles.

Desde este acercamiento se precisa el eje que atraviesa todo su trabajo estético: la imaginación poética sólo es potencial a través de sus diversas posibilidades de transgresión, dialéctica y dinamismo. La materia que se instaura en el imaginario sólo puede ser aprehendida, capturada, por esta tripartición de actividades codependientes. El mundo es, entonces, una trama de símbolos vivientes que emergen y se abren a través del psiquismo imaginante; por ello, las materias y los espacios que conforman la vivencia íntima son también parte imprescindible de esta experiencia.

La investigación bachelardiana se inicia desde una postura elemental: existe un mundo oculto y vivo, que palpita dentro de las cosas; un mundo que sólo es posible intuir a

través de la imaginación y el ensueño pero que, también, requiere de un lenguaje que lo haga expresable; este lenguaje no puede ser otro que la poesía. Por consiguiente, la creación literaria se debe analizar desde un discurso que se acerque lo más posible a su quehacer poético. La ontología de la poesía, desde el punto de vista de Bachelard, no puede ser concebida sin un análisis que tome en cuenta su discurso imaginario: no existe poesía sin formas para transformar ni sin materias para explorar. La imaginación dinámica transforma lo cotidiano; la imaginación material nos deja caer sobre la esencia de las materias. Ambas interactúan para darle movimiento a la palabra y, a su vez, dejarnos impreso el peso y la marca material presente en nuestro universo.

En esta breve recapitulación no podemos dejar de mencionar la condición pre-lógica del conocimiento que intenta rescatar la ingenuidad evocada en el discurso mítico, poético e infantil; tales discursos son similares en la medida en que intentan rescatar la pureza de un mundo arcaico previo a la estructura lógica. Para nuestro autor, los análisis de la psicología clásica, que pretenden establecer parámetros con respecto a la creación y a la obra de arte, resultan claramente insuficientes, puesto que, para analizar la poesía, es necesario atender con suma seriedad a sus maneras de gestarse y de legitimar sus posibilidades de encuentro entre actor y materia, entre poeta y mundo; tarea que sólo puede abordarse al margen de la lógica y de las representaciones formales. Bachelard, a lo largo de sus investigaciones estéticas, cuestiona los acercamientos superfluos que no cavan, hasta sus últimas consecuencias, en el universo poético. Es necesario ir más allá del texto y más allá del hombre que lo produce.

En definitiva, para un planteamiento como éste, es necesario conceder a la imaginación posibilidades categóricas y hacer de esta actividad una fuente de incalculables

potencias que trabajan a lo largo del día y de la noche reconfigurando las formas y abriendo materias; soñando el mundo cotidiano; valorizando las regiones ocultas; sensibilizando los objetos de apariencias duras; hablando y moviendo el universo hacia nuevos horizontes. Una vez concluido el recorrido de los dos primeros capítulos, donde se han examinado los elementos que dispone la imaginación, el paso que se dará a continuación consiste en revisar los distintos espacios y contextos literarios en los que se trabaja, así como también la dimensión temporal que se propone. Todo ello con el fin de no simplificar la actividad poética ni el núcleo imaginario.

Capítulo 3- El tiempo y el espacio en la poética de Bachelard

El poema permanece libre.
No encerremos jamás su destino en el nuestro.
El poeta sabe bien que su aliento
Lo llevará más lejos que su deseo.

Pierre-Jean Jouvet

El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante.
Gaston Roupnel

El tiempo de la poesía es el puro presente: antes de tejer el verso, antes de cualquier tendencia a comunicar imágenes, en la entraña literaria se aloja el ensueño, el cual se deja mecer por el instante y por el espacio; materias éstas que testifican la comunión cósmica. He aquí el motivo por el cual la espacialidad y la temporalidad adquieren una inmensa relevancia dentro de la poética bachelardiana.

En el universo literario el tiempo desempeña un papel primordial y, sin duda, es en el discurso poético donde se afirma con mayor libertad la perspectiva metafísica del instante; es en este paraje, lejos de toda polémica intelectual, donde su florecimiento es incuestionable. En estas reflexiones, el destino del instante será apropiarse de su dimensión plenamente literaria para asentar la esencia de la poesía misma. Una vez que Bachelard ha cumplido con este objetivo, se propone avanzar por la ruta de una filosofía fenomenológica del imaginario hasta llegar a una ontología de la imagen poética, que sirva de fundamento a la comunión entre el poeta y el mundo. Esta formidable tarea se la encomienda a su obra acerca del espacio poético.

3.1- El instante como tiempo vertical

El espacio y el tiempo son elementos necesarios para determinar la constitución del imaginario poético y, por ello, Bachelard escribió dos obras cruciales sobre la permanencia tanto del *instante* como del *espacio* dentro de la imaginación poética. Antes de abordar el centro neurálgico de este nuevo discurso, hemos de realizar algunas aclaraciones previas, que serán de gran relevancia para comprender las determinaciones metodológicas utilizadas por el filósofo de la ensoñación.

Sus reflexiones acerca de la temporalidad dentro de la creación poética son muy anteriores a las del espacio, de manera que, en ellas hay una diferencia substancial no sólo de carácter temporal sino también metodológica. De hecho, sus tesis sobre el tiempo en la poesía pertenecen a la época temprana de nuestro filósofo. Así, en el año de 1932 vio la luz la primera edición de su obra *La intuición del instante*, en la cual se planteaban fines distintos a la poética, pero que, aun así, influyó en el proceso de formación de la estética de Bachelard. Si bien, escribió esta obra con el objetivo de afiliarse a las concepciones filosóficas de *Gaston Roupnel* sobre el tiempo, seis años más tarde, en el año de 1939, *La intuición del instante* se convirtió en el detonante de sus propias ideas estéticas. Siguiendo las tesis contenidas en él, escribió un artículo que tituló “El instante poético e instante metafísico”, con el cual –junto con *Psicoanálisis del fuego* y *Lautréamont*– inicia su larga andadura por el camino de la reflexión imaginativa y poética. Por lo tanto, el estudio de Bachelard sobre el instante poético es uno de los trabajos que inauguran su estética.

Por su parte, *La poética del espacio*, publicada en 1956, fue una de las obras

tardías; de hecho, es la antepenúltima dentro de su bibliografía estética. En esta obra los lineamientos metodológicos están mejor definidos, lo cual es una característica común de sus últimos trabajos: si hacemos un recorrido cronológico de sus obras, puede observarse que en las últimas se van esclareciendo tanto los medios como los fines pretendidos dentro de la reflexión de la imaginación poética. Aún más, otro rasgo que marca la diferencia entre aquéllas consiste en que las primeras reflexiones acerca del tiempo están muy influenciadas por una fenomenología que toma la imagen en su ingenuidad. Si bien el tiempo y el espacio dentro de la creación literaria, son elementos primordiales para perpetrar y describir la fenomenología de la imagen poética, en *La poética del espacio* se enfatizan las posibilidades de infringirlos hasta el origen mismo de la imagen poética: desde el espacio, que guarda al poeta, hasta el instante preciso en que la conciencia se libera mínimamente del recuerdo, de la memoria y del pasado para entregarnos el presente de un espacio vivido.

La obra de Gaston Roupnel, *Siloë*, contiene una de las ideas fundamentales acerca del tiempo que sirvió de puntal al estudio estético de Bachelard: el instante es una fuente inagotable de intuiciones que enriquecen y condicionan la relación entre el ser humano y el mundo. Así, la concepción del tiempo es formulada desde una nueva visión donde el instante es superior a toda continuidad y duración. En *La intuición del instante* Bachelard incorpora las novedosas ideas sobre el tiempo, defendidas en la obra de Roupnel, pero, como ya se advirtió, estas reflexiones sobre el instante, si bien no contienen tesis originales de Bachelard, son de gran relevancia porque sirvieron de influencia principal para la redacción de su famoso artículo, “El instante poético y el instante metafísico”, donde ya sí están presentes las tesis bachelardianas acerca de las determinaciones propias del instante en la experiencia estética.

Volvamos, de momento, a *La intuición del instante*. Es un texto que, si bien pretende ser filosófico, no se deslinda del todo del lenguaje poético; de hecho sus líneas albergan la importancia especial de la intuición poética como una cualidad que nos entrega el origen. Así mismo, Bachelard explora la obra *Siloë* con la intención de rescatar las intuiciones antes de se pierdan en el armazón sistemático; sin duda, éstas constituyen el soporte mayor para experimentar el instante. Por consiguiente, el análisis de Bachelard se centra en la intuición del instante como una estancia primaria: una estancia que sólo es vivida o experimentada y que antecede a todo indicio de demostración.

Una vez que ha dejado bien asentado lo anterior, continúa su análisis de otra de las tesis centrales donde se afirma que el instante es soledad, ya que está suspendido entre dos nadas. Así, el instante solitario es *conciencia de soledad* y nada nos pertenece tanto como esta conciencia del presente porque es en ella donde se pone a prueba nuestra realidad. No se ignora la polémica que esta tesis plantea, sobre todo, en el terreno intelectual, ya que propone recorrer un camino propio por la naturaleza del tiempo, al margen de los esquemas temporales mayoritariamente asumidos –entre ellos, la concepción bergsoniana del tiempo en tanto *duración*–. Para Bachelard, la duración es una construcción abstracta que se elabora a través de instantes sucesivos y de lo cual se sigue que tal sucesión es una repetición de instantes que, en última instancia, constituyen la idea de progreso: instantes que se reinician y se enriquecen. De manera que la duración es una construcción secundaria que depende del instante, el cual sí posee un estatuto ontológico; un estatuto fundacional que proviene de su inmediatez. La noción de tiempo, tal como se desarrolla en la *Intuición del instante*, hace del instante un elemento decisivo dentro de la experiencia estética por el contenido metafísico que posee, lo cual es determinante para el estudio de la creación

literaria. Esta valoración metafísica del instante tendrá una influencia notable en la ensoñación bachelardiana de sus últimas obras.

El instante que se nos acaba de escapar es la misma muerte inmersa a la que pertenecen los mundos abolidos y los firmamentos extintos. Y, en las propias tinieblas del porvenir, lo ignoto mismo y temible contiene tanto al instante que se nos acerca como los mundos y los cielos que se desconocen todavía⁶⁵.

Esta afirmación de prominencia literaria se integra con fuerza dentro del campo metafísico y poético. Lo metafísico del tiempo se encuentra en el instante: entre la renuncia de un pasado que está dejando de ser y la próxima llegada de un presente borroso. El instante, como *el aquí* y *el ahora*, es la única noción de presencia que queda en el sujeto, ya que, si algo nos pertenece como tal, si en algo estamos imbuidos de pies a cabeza –tanto física como psíquicamente– es en el instante que nos guarda. Nada es tan cercano a nosotros como esta fracción de tiempo, que está renunciando a su pasado a la vez que augura un futuro, pero que, además, afirma nuestra presencia enérgicamente. En este sentido, Bachelard afirma que a toda la contemplación y producción humana le pertenece un instante maravillado por aquellos elementos de su presencia.

Estas reflexiones sobre el instante encauzan el pensamiento de Bachelard hacia sus propias ideas acerca del tiempo, lo cual nos remite al ya mencionado artículo donde germinan los elementos principales de su poética: “El instante poético e instante metafísico”. En este texto se nos advierte de dos temporalidades que se han de distinguir con precisión: el tiempo de la duración –*tiempo horizontal*– y el tiempo del instante –*tiempo vertical*–. El primero es el tiempo cotidiano, el cual parece haber firmado un convenio con nuestro

⁶⁵ Bachelard, Gaston: La intuición del instante, trad. Jordán Ferreiro, FCE., México D.F. 1987, p. 12

quehacer ordinario, con el lado prosaico de nuestra vida, ya que camina, se encadena y corre con ella, pero que, también, desaparece de nuestra lucidez con frecuencia. De manera consecuente, Bachelard afirma que éste pertenece a lo prosaico, al orden y al hábito.

(...) mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. La prosodia sólo organiza sonoridades sucesivas; rige cadencias, administra fugas y conmociones, con frecuencia ¡ay! A contratiempo (...) la prosodia permite acercarse a la prosa, al pensamiento explicado, a los amores temidos, a la vida social, a la vida corriente, a la vida que corre lineal y continua⁶⁶.

Por el contrario, el tiempo vertical intenta inmovilizar para detener, aunque sea de manera fugaz, algo del mundo; intenta ordenar a su manera un universo intuitivo, metafísico y sutil sobre el cual trabaja el ser humano en su afán de poetizar, engrandecer y perpetuar, mediante la palabra, lo que el instante deja. La poética de Bachelard explora la posibilidad que tiene el poeta de encontrar el tiempo vertical, así como la estructura interna que éste posee y que permite el encuentro simultáneo entre dos estados antagónicos; situación que, si bien, resulta absurda en el tiempo cotidiano, en el instante poético se integra como otra posibilidad asistida por la imaginación. El poema nos da un instante absoluto porque es capaz de entregarnos la magnificencia del mundo. Así, de acuerdo con Hölderling, “el hombre habita poéticamente esta tierra”⁶⁷, lo cual conlleva que existe una relación inextricable entre ser humano y universo; ésta es una relación poética, ya que toda la rama simbólica nos asiste para descubrir, dar voz, palabra y ensueño a lo que nos rodea. Gracias al instante poético, conseguimos la permanencia de un lugar, donde el dinamismo fáctico, la duda y el cálculo –tan necesarios para la vida cotidiana– están ausentes.

⁶⁶ Bachelard, Gaston: *Instante poético e instante metafísico*, en El derecho de soñar, trad. Jorge Ferreiro, FCE, 1985, p.227

⁶⁷ Heidegger, Martin: *Hölderling y la esencia de la poesía* en Arte y Poesía, México D.F., FCE. p. 139

En consecuencia, el instante poético es un instante metafísico, puesto que nos proporciona un acceso libre y ferviente al mundo, obedeciendo a la necesidad de que exista un punto en nuestro tiempo y espacio, donde se paralice la búsqueda insaciable de aquellos medios de acercamiento al mundo, y podamos ser capaces de permanecer en el mundo y ser uno con él. Por este motivo, Bachelard abre su artículo con esta afirmación: “La poesía es una metafísica instantánea”⁶⁸. Con ello pretende expresar la relación existente entre filosofía y poesía antes del desgarro que individualiza sus actividades: la poesía conserva el misterio de las cosas, mientras que el instante metafísico nos permite presenciar ese misterio como absoluto. Un poema puede contener toda la visión del universo. Así como los símbolos de la raíz o del vuelo poetizan la vida y la explican dentro de su discurso, un *instante metafísico* puede súbitamente entregarnos: “... todo un mundo y toda una concepción del mundo: intimidad, misterio, espiritualidad, experiencias, sensaciones, emociones, objetos, fenómenos... Todo de manera simultanea”⁶⁹.

Lo simultaneo, la ambivalencia, lo antagónico son factores claves en el instante poético, que adquieren un sentido muy específico en la poética de Bachelard. Estos elementos se configuran de tal manera que siguen un orden distinto al tiempo de lo cotidiano. Por ejemplo, los conceptos de *dolor* y *alegría* se anteponen en el tiempo horizontal, mientras que en el tiempo vertical el antagonismo que de ellos procede se resuelve en una ambivalencia validada por su significado poético. Es un tiempo complejo y absurdo desde la perspectiva de nuestra percepción ordinaria, pero su existencia es innegable por la evidencia de haber posibilitado la creación magnificente de la poesía, la cual ha cantado el mundo

⁶⁸ Bachelard, Gaston: *Instante poético e instante metafísico*, en El derecho de soñar, p.226

⁶⁹ ídem

desde épocas antiguas. El poeta está destinado, mediante el instante, a inmovilizar y a compaginar aquello que, por una parte, tiende a ser consecuente y, por otra, a contrariarse dentro de los esquemas del orden y el hábito.

Ahora bien, cómo consigue la poesía validar una ambivalencia lógica; cómo se pueden unir dos estados contrarios que sólo se viven de manera sucesiva en el tiempo habitual. La poesía es un recurso poderoso para hacer de la alegría y el dolor –por seguir con el ejemplo anterior– una experiencia de estados simultáneos. Baudelaire solía manifestar: “De muy niño sentí en el corazón dos sentimientos contradictorios: el horror por la vida y el éxtasis ante la vida”. Es complicado forzar la intuición de estos estados de manera simultanea, pero el mundo es una provocación para el poeta; el instante acude a él en la medida en que lo busca y le propone una ambivalencia que inmoviliza el tiempo. Este instante inmóvil comporta un tiempo especial, cuya característica primera es ser un tiempo individual que rompa con todas las referencias que lo encadenan al tiempo habitual; así, Bachelard anuncia tres rupturas. La primera es la renuncia al tiempo social: la disparidad entre mi *yo* y el *mundo* tiende a ser muy notable, de manera que el tiempo individual dejará de aludir al tiempo de los demás para configurar su propia temporalidad. La segunda renuncia es al tiempo de los fenómenos y de las cosas: el tiempo individual no se rige por los marcos de la duración y desarrollo de los eventos que habitan nuestra vida cotidiana. Por último, la tercera renuncia debe ser referida al tiempo vital, es decir, el tiempo individual no puede determinarse en función de si uno sabe si se respira, o no, si el corazón está latiendo o detenido; estos impulsos vitales comprometen una duración, una determinada frecuencia en sus ritmos orgánicos, que no deben fijar impresión alguna en nuestro tiempo individual.

Una vez rotos los marcos referenciales de la *vida continua* –de la duración temporal–, estaremos en disposición de asumir la ambivalencia simultánea de contrarios y de abandonar todo indicio de horizontalidad: cuando presenciamos el tiempo del instante, el mundo se detiene y, así, puede ser profundamente intuido en toda su complejidad y contradicción. En este estado “el tiempo no corre, brota”⁷⁰: un tiempo que brota como el agua de un geiser, hacia arriba, en sentido vertical. Bachelard en su artículo describe cómo se capta ese instante estabilizado con un ejemplo de uno de los instantes poéticos de Baudelaire: la inmovilidad del tiempo en los ojos de los gatos.

(...) en el fondo de sus ojos adorables veo siempre la hora claramente, siempre es la misma, es una hora solemne, vasta, grande como el espacio, sin divisiones de minutos ni de segundos, una hora inmóvil que no marcan los relojes... ”⁷¹.

Sólo un poeta puede encontrar en los ojos de los gatos una hora detenida, absoluta y con asomos de eternidad; un instante como éste entrega a la palabra todo un universo detenido. En la poesía circulan fragmentos de un tiempo absoluto. Un tiempo vertical, individual, inmóvil, donde se aloja el instante ambivalente que permite la asimilación de contrarios antagónicos; es decir, que éstos se fusionen en una sola realidad simultánea.

Uno de estos antagonismos más sobresalientes que reúne el instante poético en su verticalidad es el de *vida y muerte*. En este sentido, *El cuervo* de Edgar Allan Poe puede leerse de una manera vertical gracias a las profundidades de la noche; en ellas, el poeta es despojado de la cotidianeidad para vivir con inusitada intensidad la reunión de dos estados contrarios. Por un lado, un dolor en el *hundimiento* de su instante y, por otro, una esperanza

⁷⁰ Ibidem. p.229

⁷¹ Ibidem. p.230

vacía en el *elevamiento* del mismo; hundirse-elevarse, bajar-subir, abajo-arriba, son ejemplos certeros de la dirección vertical de este tiempo, donde se posibilita la simultaneidad de ciertos elementos que se perciben como contrarios desde un tiempo horizontal. Con estas palabras describe Bachelard el estado bivalente del protagonista: “Se reúnen en un instante la pasión por la vida y, a su vez, una conciencia de finitud”⁷².

No obstante, es en Baudelaire donde mejor se logra abarcar lo absoluto del instante mediante la reunión de simultaneidades. En su poema *Correspondencias*, consagra la unidad del mundo a través de la naturaleza, puesto que en él logra acercarse a una metafísica que deja indefinida –quizás, por ser indefinible– pero a la cual se le atribuye el misterio de las cosas que palpan lo sagrado sin ser religioso.

*La naturaleza es un templo donde vivientes columnas
Profieren a veces palabras confusas;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares*⁷³.

Adriana Yáñez realiza un análisis interesante de la vinculación entre la poesía de Baudelaire y las teorías de Bachelard. Antes de abordarlo, se ha de recoger aquí la aclaración que la propia autora realiza con respecto al término *correspondencia*. La correspondencia de Baudelaire es vertical y mística porque es un proceso de acercamiento del ser humano a lo divino, por medio de la naturaleza. De ahí que las correspondencias baudelerianas no pretendan confundir a la naturaleza con Dios, sino que persiguen otorgar a la naturaleza un alcance metafísico que nos devela la unidad y totalidad del mundo. Para

⁷² Yáñez, Adriana: *La poesía como intuición del instante*, en Bachelard, el mundo de las imágenes., Cuadernos de hermenéutica. UNAM. p. 22.

⁷³ Ibidem p.24

Baudelaire el mundo es “una compleja e indivisible totalidad”⁷⁴, pues no hay en él partes segmentadas que posean una realidad independiente; todos sus componentes están interrelacionados o correlacionados. Esta característica se justifica por su propia necesidad: si no fuera así, no podríamos establecer analogías, dado que todos los componentes del mundo estarían aislados, incomunicados, cerrados en sí mismos –como mónadas–. En un mundo así, los colores y los sonidos no podrían referir ideas que comprometieran símbolos, de manera que el mundo simbólico, sobre el cual tejemos el lenguaje, sería unilateral. No obstante, aceptar esto nos situaría en una circunstancia paradójica porque, si el mundo fuera unilateral, no podríamos elaborar un lenguaje simbólico sobre él, ya que no sería posible establecer correspondencias entre ellos. Por consiguiente, los símbolos desaparecerían del lenguaje para afirmarse en calidad de conceptos.

Otra de las características antagónicas del instante poético consiste en ser, a la vez, *sorprendente* y *familiar*. El poeta descifra un mundo de símbolos que refieren su significado con una cierta extrañeza, con una carga significativa oculta, pero que, asimismo, portan en su seno una extraordinaria presencia revelada. Este estado simultáneo de ocultamiento-revelación lo habita el poeta y lo traduce en su lenguaje, el cual conserva tanto la ausencia como la presencia de símbolos que llenaron el instante metafísico. De esta manera lo describe Adriana Yáñez: “El poeta expresa la penumbra, la tiniebla y lo confusamente revelado con la oscuridad indispensable que le confiere su vocación”⁷⁵. Sólo el modo de hablar del poeta puede respetar la plenitud interior de los instantes metafísicos, pues otro tipo

⁷⁴ Ibidem, p.26

⁷⁵ Ibidem, p.27

de discurso perseguiría una explicación inmediata y sistemática que vendría a desgarrar y violar todo aquello que el poeta percibe del mundo.

Por último, es digna de mención otra de estas ambivalencias poéticas –donde el instante poético fraterniza con el instante metafísico– que, en esta ocasión, corresponde a la oscuridad y la luz. En este contexto se puede entender la siguiente afirmación acerca del universo: la unidad del mundo es vasta como la noche y la claridad. La noche y la luz logran inmovilizar un instante preciso que no poetiza, de hecho, con su inmensidad, sino con la provocadora “amenaza de eternidad” que ambas- y sobre todo la noche- confieren; lo cual explica que tal poetización no se realiza desde la dimensión espacial, implícita en el término *inmensidad*, sino a partir de la eternidad que siempre alude al ámbito temporal del instante poético-metafísico. Ésta es, en efecto, la relación de correspondencia implícita en el antagonismo luz-oscuridad, gracias a la cual el poeta accede al instante metafísico y logra aprehender la unidad del mundo. Sin embargo, es importante advertir que tal correspondencia, o correlación, antagónica obedece a una dialéctica poética, la cual se ejercita en el instante y que se distancia por completo de la dialéctica intelectual entre sujeto y objeto. El instante tiene su propia dinámica que le capacita para moverse por esa sutil dialéctica que, gracias a la intuición, le permite conciliar eventos contrarios, también conocidos como *complejos literarios*; lo cual nos dirige al tema del siguiente apartado.

3.2- El tiempo en “Los cantos de Maldoror”

Los cantos de Maldoror es un bestiario publicado en 1869 y escrito por el poeta franco-uruguayo Isidore Lucien Duccase, conocido con el pseudónimo de Conde de

Lautréamont o, simplemente, Lautréamont. Bachelard, inspirado en estos cantos, publica una obra temprana de su trabajo estético que titula con el pseudónimo de este poeta, *Lautréamont*, la cual fue editada por primera vez en el año de 1939, después de la publicación de *Psicoanálisis del fuego* y al mismo tiempo que su artículo *Instante poético e instante metafísico*.

En *Lautréamont*, Bachelard inicia el quehacer de su teoría estética y propone la búsqueda de *complejos literarios* que confieran unidad a las obras literarias. En el caso de la obra ducassiana, nuestro filósofo da a conocer *el complejo de la vida animal*, el mismo que da unidad y soporte a la propia obra, *Los cantos de Maldoror*. Es un dato interesante advertir que Bachelard sólo aplicó su análisis estético a una obra completa y ésta es el bestiario que realiza Lautréamont. La razón que le movió a hacerlo fue que, al encontrar los mejores ejemplos de complejos literarios en *Los cantos de Maldoror*, también dio con excelentes formas de ilustrar sus consideraciones acerca del tiempo, recogidas en *La intuición del instante* de 1932.

Bachelard comienza su trabajo distinguiendo entre dos tipos de poetas: aquéllos determinados por el espacio en su forma de quehacer literario – que, quizás, sea la mayoría– y aquellos otros que, por el contrario, armonizan su creación literaria con el tiempo. El Conde de Lautréamont pertenece al segundo grupo, dado que no hay lugar para las consideraciones espaciales en la manera como presenta el magnífico acto de agresión animal. Lautréamont no permite que nos detengamos a contemplar las formas ni los espacios que durante la envereda de los animales, guiados por su instinto de violencia. Por el contrario, el poeta encuentra el instante preciso en el cual los dientes o la garra lesionan álgidamente a la presa. Es en ese punto donde se vive –en tan sólo un instante– la

ansiedad más calcinante y voraz que sugiere un acto violento. En consecuencia, el tiempo de Lautréamont es un instante enérgico y violento, que ilustra el complejo de la vida animal en términos de un cúmulo de impulsos dinámicos y arrebatadores. En él no hay paciencia ni espera; todo se reduce al acto directo de la agresión.

La fisonomía y psicología animal, que se presenta en este bestiario, es el fruto de una creación novedosa y, con la finalidad de aportar un sentido preciso a esta búsqueda de la violencia pura, Bachelard enfrenta la personificación animal de las fábulas de Lafontaine con la animalidad agresiva que desarrolla Ducasse. En Lafontaine, el aspecto animal es secundario porque sólo busca conductas humanas y no hay en sus animales ningún vestigio de bestialidad, por lo tanto, sólo presenta a éstos revestidos de psicología humana. Por su parte, Lautrémont no sólo expresa la animalidad en toda su fuerza, sino que, además, logra captar mediante esa expresión el impulso irracional del ataque – y no meramente la imagen visual que pueda sugerir–. Es decir, puede captar mediante la palabra el movimiento que araña, muerde, desgarra o perfora en el instante preciso:

(...) la poesía de Lautréamont es una poesía de la excitación, de la impulsión muscular, y que en particular no es nada una poesía visual de las formas y los colores. Allí están mal dibujadas las formas animales de hecho no son reproducidas; son verdaderamente producidas⁷⁶.

Es en esta obra, *Lautréamont*, donde Bachelard inicia su campaña poética en contra del formalismo en las imágenes literarias, así como de toda la simbología gastada que, a menudo, está presente en los escritores. Incluso reconoce que Duccase también incurre en ello, aunque se trata de pequeños deslices, mínimos detalles que no ensombrecen las

⁷⁶ Bachelard, Gaston: Lautréamont, trad. Angelina Martínez, 100 del Campo, FCE. México. 1997. p. 13

páginas precisas donde se revela con fuerza una intensidad novedosa. Esta intensidad se opone a la pasividad que sugiere una poesía espacial, armonizada en las formas, ya que confiere al acto poético toda la energía posible. Por consiguiente, la poesía activa es aquélla que se mueve desde dentro y crea la acción; ésta es la que crea la forma. Lautréamont hace vivir primero este movimiento, antes de entregarlo a la pasividad de las formas: “desde el interior capta la animalidad, en su gesto atroz, irrectificable, surgido de una voluntad pura”⁷⁷. En consecuencia, la poesía activa no sólo nos transporta con imágenes, sino que también nos hace vivir el movimiento en su plenitud; es decir, desde el interior de su propio ser, desde sus entrañas.

Así, pretender construir imágenes formales del movimiento acudiendo a algo ajeno a él es caer en el mismo error que Lafontaine en tanto que atribuye a sus animales elementos humanos que son ajenos y totalmente externos a la animalidad. Muchos poetas, como él, han intentado en vano integrar la forma animal en sus creaciones y este desacuerdo de las imágenes que proponen se debe siempre a la misma razón: imprimen en ellas la impronta humana, aunque sólo sea a manera de mínimos indicios de humanidad. Las imágenes poéticas de la animalidad han de conservar la huella genuina de violencia que es producida desde la animalidad misma y no por motivaciones humanas. Por esto, afirma Bachelard que “poner una idea, una venganza, un odio en la base de su violencia, sería perder su violencia, sería perder su ebriedad inmediata, indiscutida, su grito”⁷⁸. Para no caer en este error mediático, el poeta ha de adentrarse en *nuevos psiquismos*, donde el paso de lo humano a lo concretamente animal sea toda una metamorfosis. Lautréamont sí consigue ahondar en ese

⁷⁷ Ibidem p. 14

⁷⁸ Ídem.

nuevo psiquismo: la animalidad se vive en ella misma y no fuera, contrariamente a Lafontaine. De este modo, la imagen literaria de la animalidad, que Lautréamont nos proporciona desde su acto poético, nos conduce hasta la caracterización más auténtica del movimiento pues, al igual que aquélla, éste sólo se puede vivir en sí mismo y nunca fuera.

En estas consideraciones siempre se ha de tener presente que el movimiento puro, del que nos habla Bachelard, no es un movimiento que perdure en una secuencia perpetuada en sí misma. Por ello, se afirma que el movimiento no puede representarse desde la pasividad de las formas, es decir, como una trayectoria continua donde los instantes se encadenan unos a otros o como un fluir constante de acontecimientos. Sin duración temporal, no puede haber continuidad en el movimiento y, por tanto, el movimiento vivencial –el intuitivo, el que podemos experimentar, el fenomenológico– es el de Lautréamont. El verdadero movimiento sólo puede captarse gracias a los instantes vivos, que vibran en su interior y se agitan libremente sin la limitación de tener que fijarse a un marco espacial, a una forma pasiva, a una imagen mortecina de sí mismo. Así, el movimiento se vive desde su propio interior, que es el seno mismo de la agitación, de la sacudida, de un acto libre, de un acto creativo; en suma, del acto poético. En su *Lautréamont*, Bachelard nos presenta al Lautréamont poeta como aquél capaz de conquistar la animalidad de un nuevo tiempo. Un tiempo discontinuo que no tiene referente alguno en la duración, en el tiempo del continuo, el tiempo de la cotidaneidad humana. Este tiempo animal rige un movimiento instantáneo, que no espera “a que se le dé tiempo”, pues es él quien crea el tiempo y la palpitación del ataque en su propio devenir interior:

Ahora bien, el tiempo de la agresión es un tiempo muy especial. Siempre va en línea recta, siempre bien dirigido; ninguna ondulación lo curva, ni un obstáculo lo hace dudar... el tiempo de la agresión es producido por el ser ¹⁰² que ataca en plan único, en el cual el ser

quiere afirmar su violencia. El ser agresivo no espera a que se le dé tiempo; él lo toma, lo crea⁷⁹.

Una última peculiaridad de este tiempo consiste en ser *un tiempo suspendido* que se aleja, aún más, de la duración característica de los eventos comunes: el tiempo animal renuncia tanto al continuo como al pensamiento. Es un instante que se vive deprisa porque su naturaleza le exige no ser mesurado y no meditar, sino moverse y actuar –el tiempo “no se para a pensar”–. El poeta tiene una gama animal que aumenta sus posibilidades de imaginar la animalidad plena; estas posibilidades, mediante la imaginación y la captación poética del instante, le permiten elaborar formas no anquilosadas por el hábito. La reivindicación de Bachelard por la novedad es un elemento que se aprecia en todas sus obras, aunque son los últimos textos los que definen y destacan con mayor profusión la novedad de la imagen para constituir, así, toda una *filogénesis* de la imagen poética.

3.3- Poética del espacio. Un acercamiento a la fenomenología de la imagen poética

La Poética del espacio es otro de los libros ejemplares de la estética bachelardiana. La razón principal de ello se debe a que el propio Bachelard, en la introducción, propone un nuevo enfoque acerca de la imaginación poética. A su parecer, el análisis estético desarrollado con anterioridad no había penetrado lo suficiente en la naturaleza de la imaginación para sostener una teoría de la imagen poética completa. Las consideraciones teóricas acerca de la materia, de su profundidad y dinamismo, así como el catálogo simbólico y los complejos literarios, afianzados en los primeros trabajos estéticos, distaban de ser, a su propio juicio,

⁷⁹ Ibidem. p. 9

elementos con el acabado riguroso que se precisa para conformar una *ontología de la imagen poética*.

Esto no significa que Bachelard renuncie de forma tajante a sus primeros estudios. Posiblemente, de no ser por ellos, no habría llegado a abismar en la inmensidad de la experiencia poética que, como se verá más adelante, requiere de una renuncia total a la objetividad, al pasado y a las causas de la imagen para adherirnos con fuerza al presente de ésta y de la palabra poética. En este punto es primordial afianzar el giro teórico que realiza este filósofo y que él mismo afirma como necesario. Para ello, debemos distinguir dos períodos en sus estudios acerca de la imagen poética, que pueden ser designados como *su obra temprana y su obra tardía*. La obra temprana abarca desde el inicio de su trabajo estético, en 1932 con el *Psicoanálisis del fuego*, hasta completar la tetralogía del imaginario con las poéticas de los elementos restantes. La obra tardía comienza con la *Poética del espacio*, donde se anuncia un cambio principal relacionado, en gran medida, con la inestimable manera de vislumbrar la legítima imagen poética.

Esta disensión en el trabajo poético de Bachelard también es útil para seguir la estructura del presente capítulo, esto es, el porqué de su distribución y de la inclusión de los textos sobre el instante poético junto con la *Poética del espacio*, a pesar de la divergencia cronológica que existe entre ellos. Pues bien, pienso que los textos que tiene como tema *la intuición del instante poético* se concilian mejor con la *Poética del espacio* que aquellos otros que si bien reflexionan sobre la imagen material, a otra etapa distinta, a su obra temprana de la imaginación material. Se podrá comprobar, entonces, que la segunda parte de su obra poética – la obra tardía, que incluye *Poética del espacio*, *Poética de la ensueñoación* y *La llama de una vela* – se ampara en una reflexión de carácter fenomenológico. La razón es la

siguiente: si hablamos de un método capaz de “formalizar” un estudio acerca de la esencia de la poesía, entonces la fenomenología del imaginario se nos presenta como el más idóneo para captar la pureza de la misma.

Se recordará que en el artículo “Instante poético e instante metafísico” se persigue encontrar dicha esencia poética y, por ello, su disertación está dirigida a la prominencia literaria del instante, esto es, a la presencia del poeta en el momento del alumbramiento intuitivo, en tanto que se trata del elemento clave que permite la gestación del discurso poético. Y esto es así de modo tal que, cuando nos referimos a una experiencia metafísica, hemos de reconocer que estamos girando sobre el mismo eje, el de la experiencia poética; desde ambas se hace posible el acercamiento del poeta, con su magnificencia simbólica, al universo presente. Una vez que Bachelard dejó sentado este principio en sus textos acerca del instante, ahora busca precisar el cómo y el porqué de tal comunión, esto es, persigue fundamentar una filosofía del imaginario poético. Por consiguiente, dado que la esencia poética está en el instante de la imagen –en la presencia del poeta–, no puede seguirse otro camino que no sea el de la fenomenología a la hora de legitimar y determinar la búsqueda de dicho fin:

Hay que estar en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen⁸⁰.

Todo el recorrido que hace el filósofo francés, desde sus primeras obras hasta las últimas, se perfila en la búsqueda de una ontología de la poesía. Su objetivo primario es

⁸⁰ Bachelard, Gaston: La poética del espacio, trad. Ernesta Chapourcin, FCE., México, D.F. p. 7

aportar a la filosofía los elementos necesarios para hacer de ésta la disciplina encomendada a erradicar del discurso poético la consigna imputada en torno a la necesidad de análisis. Es un esfuerzo notorio el que realiza a lo largo de todo su trabajo como teórico de la imaginación para denunciar la insuficiencia de aquellas disciplinas que han tratado de explicar el surgimiento de la poesía en el individuo, tal como la psicología y el psicoanálisis clásico, ya que la naturaleza de estos estudios dista mucho de poder abarcar la plenitud de la actividad poética. No obstante, si se le confiere a la filosofía tal tarea, entonces debe renunciar tanto a imponer un orden de encadenamiento causal –la ordenación secuencial del mundo conforme a causas externas– como a toda pretensión de sistematizar y de estipular principios o bases lógicas, puesto que: “(...) bloquearía la actualidad esencial, la novedad psíquica esencial del poema”⁸¹

Así, el principio fundamental es admitir que la imagen poética no tiene causas: no podemos buscar en ella una cadena de razones que legitimen tanto la presencia como la adhesión del poeta. De manera que no podemos remontarnos al origen causal en la historia de la imagen porque, de hecho, no la tiene. La imagen poética tal y como aparece en la conciencia del poeta no tiene pasado; no tiene un desarrollo progresivo, una continuidad secuencial, un orden consecutivo o diacrónico. Por ejemplo, el sabor de una hoja muerta es una imagen sincrónica que no tiene pasado. En ella sólo hay presencia en tanto que la imagen sólo existe –sólo es– dentro del poeta; dentro de la página que se escribe; dentro del lector que recibe el sabor de la hoja muerta. Aquí no existe el *era* ni el *será*, sino que todo está en el *es*: “(...) en su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un

⁸¹ Idem.

dinamismo propio. Procede de una ontología directa⁸². En su búsqueda de una filosofía de la imagen poética, Bachelard necesita tanto de la fenomenología –vista desde una dimensión estética– como de la ontología.

Ahora bien, nuestro filósofo admite que negar las causas de la imagen poética es arriesgado si se quiere fundamentar una ontología de aquélla, sin embargo, se atiene a las consecuencias de dicha renuncia porque ha sido testigo directo de cómo la psicología y el psicoanálisis redujeron los alcances del acto poético al pretender encauzarlo en algún principio teleológico. En tal reduccionismo, el acto poético se rinde a una categorización de datos biográficos, donde se identifica con el padecimiento del poeta en su historia personal, mutilando, de este modo, la autenticidad de la imagen por sí sola e ignorando, a su vez, la extraordinaria grandeza, tanto de la escritura como de la lectura poética-literaria, de la universalidad de la imagen. Por lo tanto, si se pretende hablar de la creación poética desde su propio terreno –es decir, desde la estética–, se han de dejar atrás todas las teorías que no participen de esa dimensión.

Según Bachelard, la manera más idónea de acercarse al estudio de la poesía, sin quebrantar las normas que gobiernan el terreno de la imaginación poética, es hacerlo mediante una fenomenología del imaginario. Tal fenomenología debe entenderse como “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”⁸³. Por consiguiente, tanto el surgimiento como la novedad y la circulación de la poesía por nuevos psiquismos –gracias al lenguaje– es una tarea que el filósofo francés confiere a la

⁸² Ibidem. p. 9

⁸³ Idem

fenomenología de lo imaginario. Así, la poesía nos arrastra a una experiencia magnificente, ya que es capaz de comunicar una imagen secreta, íntima e individual, que, sin pasado alguno, se arraiga tanto en el poeta como en el lector. En el ámbito de estas ideas, despunta la noción de *transubjetividad* de la imagen poética: este término alude a la comunicación de la imagen poética que es captada en su pureza por el poeta y transferida de la misma forma al lector.

En estrecha relación con éste, Bachelard propone también los términos de *resonancia* y *repercusión*: “Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia”⁸⁴. La relación entre estas nociones y la de *transubjetividad* se da en el hecho de que tanto el poeta como el lector no sólo escuchan el poema, sino que el poema se vuelve parte de ambos y pierde su cualidad de propiedad individual para comulgar con el otro. De este modo, parece que el *ser del poeta sea nuestro ser*, ya que la repercusión tiende a tocar las profundidades y captar entero al lector cuando él mismo se siente como si fuera una creación suya. En este momento, cuando ya hacemos nuestra la expresión poética difundida –leída–, es cuando creamos al ser que amplía sus posibilidades de nacimiento sobre nuevas expresiones. De esta manera, una imagen que mantenga la fuerza de la repercusión pondrá en movimiento toda la actividad creativa: “la imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”⁸⁵. Una vez sumergido el lector en el centro y origen mismo de la imagen, podrá experimentar los factores que dicho fenómeno detona, tales como la evocación al pasado. Pero, Bachelard insiste en la necesidad categórica de ser absorbidos por la repercusión, es decir, es

⁸⁴ Ibidem p. 14

⁸⁵ Idem

primordial llegar hasta el fondo para después surgir en las superficies donde opera la resonancia y donde se nutre de sensaciones y recuerdos que encuentra en la poesía.

En definitiva, Bachelard se propone “...considerar la imaginación como una potencia de mayor naturaleza humana”⁸⁶, que se sirve tanto de la *función de lo real* como de la *función de lo irreal*. Ambas funciones tejen el poema, de manera que la función de lo real pronto se ve desprovista de profundidad y novedad si no se abre a la función de lo irreal. Esta función es de capital importancia porque evita la reproducción de imágenes y el automatismo del lenguaje. No obstante, ninguna función se subordina a la otra, ninguna es más esencial que la otra, puesto que ambas trabajan en el florecimiento de la imaginación creadora. Estos términos serán afianzados por el autor dentro de su catálogo de imágenes que recrea en sus últimas obras. Por ahora, éstos se dejarán de lado para centralizar la atención en algunas de las otras imágenes que Bachelard emplea para ilustrar sus planteamientos fenomenológicos acerca del imaginar poético. Los rincones, las miniaturas o la inmensidad son parte de la amplia gama de imágenes que el filósofo francés vierte en sus reflexiones sobre el espacio poético. Entre ellos también están las imágenes de los lugares interiores, donde se da una revalorización de los espacios más atrayentes como son la habitación o la vivienda y de aquéllos que tienden a esconder como es el caso de los armarios, cofres o cajones; todas estas imágenes espaciales proporcionan una estética de lo oculto.

⁸⁶ Ibidem p. 28.

3.4- La intimidad del espacio interior

Nadie dispuso que la casa/ pareciera/ un requiebro de centinelas
una boca enjambrada en la canícula
Un resto de veladora/ fundido en el polvo
Una raya en el cáñamo curtido del tejabán.
Nadie pensó en la casa/ como una heráldica
De estelas y escudos/ Espadas y yelmos.
Nadie vislumbró en la casa un nudo/ una zarabanda
Una lengua agujonada en la sombra.

Jesús Ramón Ibarra

La intimidad que sugiere un espacio tal como la casa nutre de distintos elementos al poeta.

Para encontrar la región más íntima de la función *habitar*, un fenomenólogo de la imagen poética tiene que descender hacia las profundidades de nuestra afección por los rincones de la habitación que nos guarda. Es insuficiente realizar una descripción de lo pintoresco del lugar, así como señalar las impresiones que ejercemos en torno a las casas; incluso algunos poetas, que se han servido de las imágenes de la habitación, no han sabido penetrar en la genuina función del habitar. La casa es nuestro primer universo; los rincones, los techos, las paredes y los objetos, que nos circundan en nuestra casa primera, son elementos que permanecen ahí donde han surgido, los valores de estas imágenes perduran intactos a través del tiempo.

Para rememorar una región del pasado que es motivada por una imagen presente, la dinámica de la poética recurre tanto a la imaginación como la memoria, pues ambas trabajan para descender a la zona *inmemorial* –denominada también como *infancia inmóvil*–. De hecho, resulta imposible deslindar imaginación y memoria cuando una imagen arcaica viene de nuevo a comulgar con la imagen presente: para llegar al fondo onírico de la casa, la mejor manera de descender poéticamente hasta ella es mediante el recuerdo. Es necesario recurrir a la memoria para evocar el pasado, pero lo es, aún más, para adentrarnos en esa

imagen del pasado y volver a sentir toda la magnificencia de la misma como si estuviéramos de nuevo frente a ella. Al fin y al cabo, cuando se trata de evocar los recuerdos de la casa antigua, Bachelard afirma que no somos historiadores, sino, antes bien, todos somos poetas.

El *ensueño* es un término que determina el estudio de las profundidades de la poesía y, con respecto a los valores humanos, es importante advertir que no sólo el pensamiento y la experiencia los conforman, además de éstos, de acuerdo con Bachelard, está el *ensueño* como el guardián de los valores más profundos que marcan al hombre. El ser humano en su afán de narrar su propia historia se transporta hacia al pasado mediante el recuerdo; no obstante, este transcurrir no sólo abarca para el poeta el recuerdo, sino la búsqueda de aquel espacio inmemorial que permaneció inmóvil a pesar de la continuidad temporal. Ese espacio íntimo está guardado por el ensueño, de manera que, para llegar a él, se han de *desocializar los recuerdos*. Esto se consigue cavando aún más adentro de la memoria y limpiando los espacios de aquellos elementos contingentes que únicamente son decorativos, biográficos o circunstanciales. De esta manera es como se llega a ese espacio primitivo para aprehender su origen como si renaciera de nuevo en nosotros.

Una vez logrado este objetivo, todas materias que están presentes en ese espacio antiguo, incluso aquéllas que se acogen por vez primera a esta imagen, están impregnadas de un bienestar esencial y primitivo, aquello que también se designa como un “ser” de *dentro*. El calor, la protección, la calma, la soledad, así como las atenciones maternales, son parte de este “ser de habitar” que está presente en el *ser de la casa* y que, de acuerdo a Rilke, “sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos”⁸⁷. En palabras del francés:

⁸⁷ Idem.

El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales⁸⁸.

Bachelard designa como *topoanálisis* a ese medio por el cual bajamos hacia la última luz de la conciencia para reencontrar los espacios primitivos. Cuando nuestra intimidad se incuba en los espacios, es una intimidad solitaria; cuando evocamos en el pasado planos de gozo o de dolor, el *topoanálisis* nos recuerda los antiguos espacios de nuestras soledades. Estos son imborrables y permanecen igual a sí mismos para dar consuelo mediante su estrechez abrasadora. Por tanto, sólo la poesía puede evocar los valores de intimidad; sólo ella guía al lector en su camino hacia la antigua morada y, por ello, Bachelard lo denomina como *lectura suspensa*. En ella el lector abandona el libro para traspasar el *umbral de onirismo* y llega a habitar su intimidad de forma que la poesía *le devuelve al ser su energía de un origen*⁸⁹. Por este motivo, cuando se lee poesía de la intimidad espacial, se está leyendo, asimismo, acerca de una casa donde el lector encuentra su casa antigua: nuestra vieja morada es una morada donde se albergan ensueños.

En este análisis de Bachelard –quien gusta de anteponer y armonizar elementos antagónicos– se revela una dialéctica entre la casa y el universo, o bien, entre el adentro y el afuera, la cual es ilustrada por el filósofo de la imaginación mediante una serie de imágenes literarias tomadas de distintos escritores que, si bien hacen referencia a la escritura y lectura de las casas, también inciden en la contradicción entre *universo* y *casa* con la finalidad de otorgar un valor onírico a la función de habitar. De entre ellas he optado por la imagen

⁸⁸ Ibidem, p.40

⁸⁹ Ibidem, p.47

literaria de Baudelaire: una habitación atacada por el invierno. Cuando el afuera se presenta como fúnebre e hiriente, se intensifica el deseo de un adentro cálido y protegido de manera que, en esta imagen, el afuera parece nulificarse y carecer de otras variantes que no sean el desamparo; así, todas sus posibilidades desaparecen para reducirse en aniquilamiento. Esta característica, que adquiere el afuera invernal, aumenta los alcances de la casa y, de acuerdo a Bachelard, “todo se activa cuando se acumulan las contradicciones”⁹⁰. En suma, los valores íntimos van en aumento cuando el antagonismo con el exterior se endurece. A pesar de la sencillez que expresan estas polaridades literarias, Bachelard juzga que tal sencillez se debe a que aquéllas afectan directamente a los centros de tensión donde nacen las imágenes; de ahí que su puerilidad no sea superficial siempre y cuando se convierta en un elemento de intimidad.

La hostilidad del exterior también puede representarse mediante una tormenta que azota la casa y puede amplificar el drama si la casa está sola y ubicada en un paraje solitario, ya sea en una pradera, bosque o isla; este entorno proporciona a la imagen de la casa elementos íntimos de gran intensidad. Bachelard ilustra esta ensoñación con una imagen literaria de la novela *Malicroix* de Henry Bosco. La imagen de la casa que aparece en esta novela atesora los elementos propios de la ensoñación y, gracias a ello, se pueden advertir los valores oníricos de la protección. El silencio y la paz, con los que se describe el lugar donde se afinca la humilde morada, anteceden al violento sobresalto de la tempestad. De esta manera se transmite al lector el poder intuitivo del valor de la casa, puesto que ésta empieza a adquirir vigorosos elementos que aluden a la protección, el cuidado y la fortaleza. Es una vivienda que se enfrenta al ataque hostil de las fuerzas naturales “y contra esta jauría

⁹⁰ Ibídem p. 75

que se desencadena poco a poco, la casa se transforma en el verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar”⁹¹. La imagen de la casa asume un nuevo rol, ya que se convierte en una maestra de la resistencia y otorga al sujeto solitario elementos que alientan su coraje para resistir y defenderse de la tosquedad del universo.

En la ensoñación, la casa también puede convertirse en un ser humano que adquiere facetas tanto físicas como morales. Entonces, nos parece como si la casa tensara sus músculos, enderezara su espalda y afianzara sus pies para prepararse a resistir y convertirse, asimismo, en una heroica y maternal morada que nos abraza y consuela ante la rivalidad de la naturaleza. Por lo tanto, la casa puede trascender el espacio geométrico e ir más allá de su realidad tangible, es decir, no es una *caja inerte*, ya que se le atribuyen múltiples cualidades que trascienden lo facticio, las formas y las superficies. Así es como el ensueño efectúa una trasposición de la casa en valores humanos.

Si se piensa esta trasposición de valores, concedida a los objetos de la intimidad, como un mero asunto de metáforas o lenguaje de imágenes, entonces sería vista por la crítica literaria como una fastuosidad, mientras que el psicólogo podría reducir tales imágenes a síntomas de aislamiento y soledad. Pero la fenomenología de la imaginación, gracias al *topoanálisis*, siembra en el lector las imágenes habitadas por el poeta y que albergan en el primero una conciencia de estar adentro; es decir, la fenomenología de la imaginación instruye al lector en cómo apropiarse de las imágenes plenas del poeta, viviendo las imágenes del otro como propias. A su vez, también está capacitada para dirigir la

⁹¹ Ibidem, pp. 80-81

búsqueda de la densidad del ensueño en la prosa. La narración –hablando en términos generales y particularmente de *Malicroix*– nos entrega en sus páginas una vida social muy pueril que contrasta con la densidad de la vida cósmica, descubierta por el topoanálisis, en tanto que nos invita a adentrarnos en la dimensión onírica para hacer de la casa un espacio habitable en nuestra soledad.

Otra de las particularidades de esta imagen es que se localiza en una geometría imaginaria, en la cual la casa puede estrecharse o extenderse y, así, puede ser tanto celda como infinito: “A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado”⁹². Por lo tanto, la casa sufre en sus interiores también de la ambivalencia del ensueño, dado que se estrecha en función de la necesidad de recogimiento que se desea, de igual manera que sus techos y paredes también pueden desaparecer para darle al sujeto del ensueño toda la dinamicidad que exige una casa cósmica.

Por último, si bien la casa es un elemento terrestre –anclado en la tierra–, con frecuencia desea la verticalidad que le otorga una terraza y ahí es donde se encuentran los elementos aéreos. Así, obtenemos de la casa una ampliación de la imagen literaria que deja de ser reposo o resguardo y se transmuta en elevación, la cual se corresponde con nuestro afán de percibir la inmensidad del universo; la terraza nos ofrece la conquista del espacio celeste. Aquí el arquetipo se dinamiza porque despliega una doble interpretación en la medida en que los espacios atraen tanto en la intimidad como en la inmensidad, según la

⁹² Ibidem, p. 88

imagen que se requiera. No obstante, si se hablara en términos conceptuales, sería imposible referir la variedad de los ensueños de la casa.

3.4.1- La intimidad del espacio exterior

Tanto la intimidad como la inmensidad –el adentro y el afuera– son necesidades psíquicas que complementan la ensoñación del espacio poético. Estas ensoñaciones, a pesar de ser contrarias, se animan una a la otra para poetizar con plenitud: a veces el afuera potencializa los espacios internos y otras veces la subjetividad del poeta es alimentada por las lecciones de inmensidad que proponen los espacios externos. No obstante, esta inmensidad es la que nos acerca con mayor frecuencia a una poética del espacio y cultiva en el poeta vestigios de infinito. La conciencia de inmensidad es una conciencia que se engrandece y a la cual no le corresponde un objeto específico porque la inmensidad alberga al todo. De manera que el verdadero producto de la conciencia, cuando se imagina poéticamente la inmensidad, es el *engrandecimiento del ser*.

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia retiene, pero que continua en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte, soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres de movimiento del ensueño tranquilo⁹³.

En esta investigación se denominará *inmensidad interior* a esta inmensidad descrita por Bachelard porque es la que gobierna en los adentros para determinar el verdadero significado de los espacios inmensos que contemplamos en el exterior. Las impresiones de lo

⁹³ Ibidem. p. 236

inmenso, como puede ser la imagen de un extenso bosque, nos aportan indicios de infinito y de una profundidad angustiante. Existe un *todo* que nos remite a la primera impresión de tal imagen y que es inexpresable en el lenguaje lógico; por ello, no resulta sencillo especificar ese *algo* que se oculta y que nos remite a la *inmensidad inmóvil*; por ello, con la imagen del bosque se persigue dar con la mejor manera de informar tal inmensidad. Si bien han sido varios los poetas que en sus letras evocan la grandeza de la imagen del bosque, saben que, antes que describir una imagen como ésta, se trata de hacer sentir la trascendencia de lo que anida bajo la frondosidad. En su afán de dar cuerpo a sus teorías fenomenológicas Bachelard se acoge a unas líneas del escritor Pierre Gueguen, las cuales parecen atestiguar la región onírica de aquella imagen suya de inmensidad inmóvil; traducida, en ciertas ocasiones, como *extensión pacífica*:

Así cuando Pierre Gueguen (La Bretagne, p. 71) evoca al “Bosque profundo” (el Bosque de Brocelianda), añade bien una dimensión, pero no es la dimensión lo que revela la intensidad de la imagen. Diciendo que el bosque profundo se llama también “La tierra tranquila, a causa de un silencio prodigioso, cuajado en treinta leguas de verdor”, Gueguen nos llama a una “tranquilidad trascendente”, a un silencio “trascendente”. Porque el bosque rumorea, porque la tranquilidad “cuajada” tiembla, se estremece, se anima de mil vidas. Pero esos rumores y esos movimientos no desplazan el movimiento y la tranquilidad del gozo. Cuando se vive la página de Gueguen, se siente que el poeta ha apaciguado toda ansiedad. La paz del bosque es para él, la paz del alma. El bosque es un estado del alma⁹⁴.

De esta manera el poeta sabe permanecer en el todo y leerlo. Así, la inmensidad de esta imagen, presentada por Bachelard, se resuelve en la paz en tanto que ésta se concibe como una inmensidad que invita al reposo y, como consecuencia, se asume que la

⁹⁴ Ibidem, p. 239

tranquilidad es profunda y vertical. De igual manera, el poeta adhiere sus adentros a la evocación del silencio cuajado en la dimensión del bosque y, a su vez, amplía los alcances de la conciencia cuando imagina la paz que se aloja en la quietud de dicho lugar. Una ensoñación puede visualizar la plenitud porque la ensoñación está imbuida de vida poética; así, la dimensión de lo inmóvil guarda en su cuerpo imaginario un valor onírico muy antiguo.

Pese a todo lo que se ha dicho de esta imagen, aún no se ha respondido a la pregunta ontológica: ¿qué puede legitimar el valor de una imagen de apariencia trivial como el bosque callado? En los terrenos de la imaginación poética, la ensoñación nos remite a un tiempo inmemorial, esto es, a un pasado que da asilo permanente a los valores oníricos, lo cual está más allá de cualquier dato autobiográfico o relato familiar de alcance psicologista. La tesis ontológica es la siguiente: tenemos una cosmicidad alojada en la infancia y que dormita en su seno, la cual no se despierta en plenitud hasta que recurrimos a los poderes de la ensoñación.

De tal suerte esto es así que el bosque de Gueguen comparece ante el lector con su huella primitiva que, a pesar de que pueda provenir de un pasado incierto, vigoriza con eficacia la seducción actual de dicho arquetipo porque comparten la misma raíz inmemorial, donde se fraguan las imágenes poéticas y que, en definitiva, es donde hallan la acogida bienhechora, la protección y la hospitalidad de nuestra presencia. Así, el bosque es sólo una de las muchas imágenes poéticas inacabadas que la inmensidad se provee a sí misma para apuntalarse en el orden ontológico. Dada esta multiplicidad de imágenes, hay poetas que persiguen la plenitud de toda la magnificencia en la doble raíz de lo inmenso; en otras palabras, la inmensidad externa se nutre de una dialéctica profunda con la inmensidad

interna.

la inmensidad espacial del afuera es designada en palabras del filósofo francés, como un *no-yo* que también puede entenderse como un *no-mío*: “Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos a veces ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo”⁹⁵. De esta guisa es cómo la poética de la expansión quiebra los límites de los objetos, puesto que la imaginación desborda todos los espacios percibidos y se engrandecen con la contemplación del afuera, siempre y cuando esta contemplación del no-mío se alimente del espacio interno de cada poeta que, a modo de espejo, nos muestra la imagen poética que se contempla libre desde dentro y que está en consonancia con el espacio que reina en el interior del ser. Nada hay más portentoso, a mi juicio, que los siguientes versos de Rilke para ilustrar esta idea:

*El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas
Si quieres acertar la existencia de un árbol,
Invéstelo de espacio interno, ese espacio
Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
Cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento*⁹⁶.

La fastuosidad de un árbol representa la conquista de un espacio ilimitado en el interior porque el árbol es un *destino de grandeza*, que crece en nuestra intimidad aleccionándonos sobre lo inmenso. De tal manera que este arquetipo espacial también se dinamiza porque se duplica: el espacio se habita internamente y, a su vez, es habitado físicamente por el no-yo. Por un lado, podemos servirnos de la espacialidad exterior para

⁹⁵ Ibidem, p. 254

⁹⁶ ídem

abordar nuestro espacio interno que es incommensurable y, así, nos acercamos a la totalidad de las imágenes, a su poetizar pleno. Por otro lado, aquella doble faz del espacio también nos permite poner a trabajar a la imaginación para integrar en dicha totalidad cualquier espacio, aunque sea físicamente inhabitable, puesto que la expansión psíquica de la conciencia –por medio de la imaginación– contrarresta la insuficiencia de algunos espacios no-míos. En definitiva, la duplicidad y bipolaridad de la imagen es la condición *sine qua non* para poetizar el espacio en plenitud, es decir, la plenitud poética de la imagen espacial sólo se alcanza una vez que la totalidad puede encontrar asilo en aquélla, tanto en el lenguaje como en las mismas imágenes. Por consiguiente, las cosas como tales no se poetizan hasta que se descubre el llamado onírico; aquel fluctuante y dinámico poetizar con plenitud que nos abre a la totalidad, a la magnificencia, a la inmensidad que cabe en la pequeñez de un verso. Sólo así –gracias al llamado onírico de la ensoñación que poetiza la imagen en plenitud– es como las palabras pueden transparentar su inmensidad interna y dejarse abrazar por el ensueño cósmico; un cosmos conformado de palabras por el poeta.

3.5- El espacio y el tiempo como elementos de la fenomenología de la poesía

En el “Instante poético e instante metafísico” Bachelard se anticipa a sus propias reflexiones sobre el valor metafísico de la ensoñación y la soledad; una soledad que es conquistada en el espacio íntimo de una casa, por ejemplo. Asimismo, a partir de su estudio de *Los cantos de Maldoror*, insiste en asimilar el tiempo con el instante preciso: en el movimiento psíquico que imagina el voraz acto de ataque. Las concepciones acerca del tiempo anticipan los últimos enfoques de la imaginación que el filósofo francés canaliza hacia una teorización por

medio de la fenomenología. Por todo ello, queda bien establecido que las reflexiones acerca del instante –en tanto que son las referencias que anteceden al desarrollo de la fenomenología de la poesía– son el puente que diseña Bachelard para vincular sus teorías precedentes con las posteriores, además de servirle para ampliar las perspectivas de la imaginación poética gracias a la conexión que se establece con la ensoñación. Si, como ya se dijo, el tiempo de la poesía es el presente en su estado puro, nada puede haber antes del verso –ni tan siquiera en la mera intención de comunicar imágenes– que no sea el ensueño poético, de manera que sólo él habita la entraña literaria, antes incluso de verbalizarla. Éste es un ensueño que se agita entre las materias del instante y del espacio para preparar el terreno de la comunión cósmica. De modo que, parafraseando el *Génesis* bíblico, antes incluso que el verbo, *En un principio fue el ensueño*.

A la imaginación poética se le atribuye tres características esenciales: la transgresión, la dialéctica y el movimiento. La función dialéctica de la imaginación es la responsable de la relación entre poeta y cosmos, puesto que antepone para armonizar lo grande y lo pequeño, el exterior y el interior. La segunda función, la transgresora, expande los espacios geométricos al hacer de lo pequeño un inmenso universo. En cuanto que la tercera función quizás sea la más fundamental, ya que otorga a los símbolos cualidades dinámicas que posibilitan el quehacer de las demás características: contraposición, dualidad, ambivalencia, la expansión, la intimidad, el diálogo, la armonía y la intuición de la Totalidad. Pese a ello, los alcances de toda actividad imaginativa sólo pueden vislumbrarse en su plenitud cuando se asume el enfoque temporal, el cual nos viene posibilitado por la intuición. En este contexto Bachelard se pronuncia por una *ontología directa*, es decir, por una ontología intuida a través de la inmediatez. Por tanto, la única mediación que posibilita el acercamiento entre sujeto y

mando es la intuición del instante, la cual carece de cualquier limitante siempre y cuando nos circunscribamos a la dimensión poética. Una dimensión que se entrelaza con la realidad gracias a que el instante posibilita la congregación de la intuición poética e intuición metafísica. De este modo, sólo podemos concebir a la intuición en tanto que es vivencial –y no demostrable racionalmente por medio de argumentaciones, de encadenamientos causales–, lo cual significa que dicha intuición vivencial nos sitúa en el instante, que se inviste como la única realidad del tiempo.

Esta presencia del instante anula cualquiera de los marcos de la duración pero, teniendo en cuenta que la conciencia siempre es conciencia de algo, el instante lleva consigo la imagen precisa que motiva la intimidad del poeta. Ahora bien, este tipo de imagen debe ser una imagen sin pasado porque se ha renunciado al tiempo común y a la socialización de la imagen. En *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación*, se denomina a dicha imagen como *conciencia de soledad* pues, si bien no tiene pasado ni continuidad, sí está presente en la conciencia íntima del poeta. Por lo tanto, la condición previa para conquistar tal conciencia de soledad es haber roto con todo aquello que pueda albergar el más mínimo asomo de continuidad, donde se incluye la secuencia causal. La imagen poética intuida en su instante –la conciencia de soledad– depura a la imagen de toda causa y rompe con toda temporalidad sucesiva para posibilitar una imagen aislada en plenitud y que precisa ser totalmente vivida. Por este motivo, dicha imagen es un de los elementos primordiales para la fenomenología poética.

El instante hace posible la confluencia de contrarios pero no como síntesis, sino como armonía, de manera que tal reunión no anula el antagonismo sino que logra la vivencia simultánea de ambos. Esta convivencia armónica de contrarios se vincula con la

dualidad y la apertura que siempre están presentes en los símbolos, los cuales rompen la cristalización de los objetos gracias precisamente a ello: la apertura, la dualidad, el antagonismo y la armonía son los moradores de la imagen simbólica que, además de ello, da cobijo también a las correspondencias *epifánicas* con lo sagrado⁹⁷. Ahora es cuando mejor puede entenderse cómo la intuición del instante es capaz de inmovilizar el tiempo: esto lo consigue reuniendo contrarios pues, cuando los emplaza en el mismo lugar, transmuta el espacio contemplado, vivido o experimentado por un espacio eternizado en la dimensión poética, que se entrelaza con la intimidad del sujeto. Esta vivencia “suprahumana”, que el poeta expresa con palabras, es, en realidad, una búsqueda de la Totalidad: una trama sintética tejida bajo las superficies de las formas y que sólo se descubre mediante la imaginación.

En *Lautrémont* se asume la vivencia del instante desde su propio dinamismo. Se trata de una temporalidad discontinua pero dinámica, constituida por instantes decisivos, que son los que generan el impulso de ataque. El movimiento permite la creación de nuevos psiquismos y, por ello, se propone toda una metamorfosis consumada por la imaginación. El instante es el factor que conquista una nueva temporalidad que es de naturaleza discontinua y dinámica: perpetrada en el impulso, se conquista mediante éste un nuevo movimiento. Si podemos evocar una creación fiel de la violencia animal, ajena a todo indicio humano, es porque la imaginación poética ha puesto a trabajar su poder transformador para dar con un movimiento absoluto; el mismo movimiento que se propone hacer vivir al lector⁹⁸. Este poder

⁹⁷ En *La poética de la ensoñación* estas relaciones duales que establecen los símbolos están basadas en la dualidad Animus-Anima, que son términos desarrollados por el psicoanálisis de Carl Jung.

⁹⁸ En *Lautrémont* Bachelard pretendió ante todo una búsqueda del complejo animal para dar una unidad a la obra ducassiana, esta obra fue influenciada por *El psicoanálisis del fuego* sobre la cual se establecieron varias unidades de acuerdo a cada documento literario llamadas también “complejos literarios”

transformador está en consonancia con el rechazo del estatismo de la imagen, dado que su objetivo preciso que se persigue es experimentar el instante justo donde el movimiento desgarrado se desencadena. En consecuencia, el movimiento transformador de la imaginación siempre busca la novedad y es la novedad una pretensión clave para la poesía. Esta vivencia del instante en su condición discontinua –la cual conquista, por una parte, el misterio del cosmos y, por otra, combate el estatismo y la meditación de los actos– se acerca con mayor precisión a la explicación fenomenológica de la imagen poética. De la imagen que renace continuamente en el presente del sujeto, para entender este presente es necesario tomar en cuenta esta perspectiva acerca del tiempo, ya que otorga la profundidad necesaria a la posición fenomenológica de la génesis de la imagen.

La imagen aislada, la conciencia de soledad, la adherencia del sujeto a determinadas imágenes y la cancelación de causas por la exaltación de la novedad son antecedentes que se entroncan para ser estudiados con precisión en *La poética del espacio*. En ella se propone un estudio de la imagen en relación con su surgimiento y, a su vez, con la multiplicidad que genera a través de la vivencia poética. Este nuevo enfoque de la imaginación, aunado a un método prudente, se materializa en los nuevos textos de Bachelard que no se centran ya en ningún objeto –como era el caso de la tetralogía de la imaginación– porque no se persigue más la búsqueda de materias que unifiquen las variedades metafóricas. Por el contrario, se pretende recoger documentos literarios donde se sugiera, antes que nada, la experimentación de espacios, ambientes y distintos contextos en la adherencia con la intimidad. Ya no hay ninguna tipificación que dé unidad porque ahora lo más importante es centrarse en el surgimiento de la imagen en tanto provocación de un mundo que llama a ser nombrado, habitado, vivido o, en todo caso, asimilado como compañero simbólico del sujeto.

En definitiva, en este nuevo enfoque la imaginación no se centra en una materia determinada, puesto que ahora la materia con la que se trabaja abarca todo espacio vivido íntimamente.

Es indispensable que se dé una colaboración de la imaginación y de la memoria para poder centrarnos en los espacios del recuerdo. La llamada *zona inmemorial* se conquista poéticamente gracias a la imaginación, pero también depende de la memoria para trazar de nuevo, en el historial vivido, las zonas del estimado pasado para que también dejen su huella inmemorial en los símbolos experimentados por primera ocasión. Se ha de advertir, una vez más, que tal regreso al pasado, provocada por las imágenes que se leen, se corresponde también con la temporalidad de la *Intuición del instante*. Puesto que vivir el pasado –los universos primeros– implica desvincular toda referencia temporal, llámesele social o histórica, del recuerdo que se sumerge en su memoria más íntima y que requiere de la imaginación para reconstruirse. Por lo tanto, también significa remontar este instante hasta el primer instante experimentado y alejarse de la duración, que nos encadena a los hechos, para vivir el reposo del instante vivido.

En sus últimos textos Bachelard también reconsidera el papel que tiene el lector como habitante de imágenes soñadas. En este caso las denominadas transubjetividad, resonancia y repercusión son elementos que llevan más allá el fenómeno de la lectura: rescatan y legitiman la intimidad del lector como un destino necesario y valioso para dar plenitud al fenómeno de la comunicación poética. La fenomenología, como método de análisis de la literatura poética, es también un método de lectura con el cual se pretende eliminar la lejanía entre lector y escritor. Tanto la crítica literaria como el lector deben participar de una perspectiva común, vivir el texto y experimentarlo antes de cualquier

pretensión explicativa. Desde este punto de vista, se ha de señalar que el uso de la fenomenología, por parte de Bachelard, está en consonancia con la búsqueda del sentido básico, de volver a las cosas mismas y cancelar todo juicio que intente explicar la imagen que nace en el psiquismo.

Hasta aquí llega la determinación de la fenomenología como una teoría que nos permite vislumbrar a fondo la trascendencia de la poesía. Si bien es cierto que los elementos de transgresión, dialéctica y dinámica forman parte de toda imaginación que no sólo se circumscribe al arte sino a todos los fenómenos que encuadran la realidad, también se ha de reconocer que tal imaginación puede devenir en imaginación poética. Por lo tanto, debe haber al menos una nota distintiva entre ambas. En este caso se trata de dos elementos que se subliman para ampliar la perspectiva de la imaginación poética: el espacio y el tiempo. Tanto un tipo específico de tiempo como de espacio, físico o mental –como es el caso del recuerdo–, conforman el material preciso para llegar, desde una intimidad donde aflora la intuición, a la imaginación poética. Por tanto, cuando afirmamos que los alcances de la imaginación poética se profundizan, nos estamos refiriendo a que dicha profundidad se consigue gracias a la inmersión de una temporalidad sobre la cual se evoca una metafísica instantánea, que es impulsada por las imágenes que invitan a soñarlas. Tal premisa otorga a la imaginación poética un tiempo muy especial, el cual se inscribe en un determinado espacio que invita al recogimiento en la intimidad del sujeto.

El último capítulo de este trabajo retoma estas tesis de Bachelard, de manera que todo aquello que se acaba de mencionar ha sido, más bien, una antelación de las reflexiones bachelardianas acerca de la ensoñación. Por consiguiente, el próximo capítulo persigue profundizar en este enfoque de la ensoñación en tanto que es parte esencial de la

vivencia poética. Justo aquí es donde la imaginación proyecta alcanzar sus más altos logros al asignar un valor, tan excelsa que no tiene precedentes, a las imágenes que se generan a través del estado de conciencia de la ensoñación.

Capítulo 4- La ensoñación y la inocencia de la imagen

Hay que inventar el corazón de la cosas
si se quiere descubrirlo un día.

Jean Paul Sartre

La poética de la ensoñación, publicada en 1960, reincide en el valor de la fenomenología como un estudio de la ingenuidad de la imagen y en la capacidad de ampliar los rasgos fenomenológicos que la poesía presenta mediante una serie de imágenes que remiten a una ensoñación plena. Bachelard va abriendo cada vez más niveles de profundidad al adentrarse en el campo de la imaginación cuando ésta se entrega a la ensoñación poética. En su búsqueda por revelar el *qué* y el *cómo*, la fenomenología se nos presenta como un recurso clave para dar con el hilo teórico que nos dirija por el mundo las ensoñaciones. Éstas cumplen con un destino muy distinto al de la sistematización filosófica que nos arrastra a entrar en los albores infinitos de la imaginación y sus materias.

4.1- La conciencia y la imagen poética

Toda la obra poética de Bachelard se sumerge en el mismo mar, pues, de principio a fin, su propósito no cambia. Al pensar en la poesía como una actividad legítima del ser humano, así como en las razones de su poder onírico y de su trascendencia intersubjetiva, el filósofo de la ensoñación pretende elaborar una perspectiva filosófica de la función de la poesía. De esta

manera, las reflexiones de sus primeras obras persiguen dar con los principios que eviten la evanescencia subjetiva del lenguaje poético, así como su reducción a otras áreas disciplinarias cuyos análisis eran insuficientes. Desde su rechazo al psicoanálisis clásico hasta la inmersión total de la fenomenología en la literatura, este filósofo fue depurando cualquier elemento que quebrantara la vida poética de las imágenes. Así, la fenomenología evidencia la toma de conciencia del poeta cuando éste está frente a una imagen, lo cual es testimonio de que la actividad poética tiene un soporte lúcido dentro de la conciencia, al menos: "...parece otorgar un precio subjetivo duradero a imágenes que a menudo sólo tienen una objetividad dudosa, una objetividad fugitiva"⁹⁹. Éste es uno de los principios básicos o fundamentales que nos propone para la depuración de aquellos elementos que nos apartan de la correcta valoración de la imagen poética.

De lo anterior se sigue la segunda caracterización fenomenológica de la imagen que nos proporciona Bachelard. La imagen dentro del psiquismo poético es un *origen de conciencia*, de modo que el foco central de toda relación poeta-cosmos-lector es estar ante la novedad, puesto que tanto el que imagina como el que lee son anfitriones del nacimiento de una imagen. La fenomenología puesta al servicio de la imagen poética tiene, según nuestro autor, menos responsabilidades que la conciencia de racionalidad, ya que el requerimiento fenomenológico en la poesía es simple: "...consiste en poner el acento sobre la virtud del origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación"¹⁰⁰. Con ello se permite acceder a esas imágenes que, si bien no

⁹⁹ Bachelard, Gaston: La poética de la ensoñación, trad. Ida Vitale, FCE. México D.F. 2000 p. 9

¹⁰⁰ Ibidem, p. 11

podemos imaginar por nuestra cuenta, el poeta sí puede hacerlo y las recupera para que nos lleguen a nosotros.

De ahí que podamos avanzar en su caracterización para establecer que la naturaleza de la imagen, en tanto que nace dentro del psiquismo imaginante, es de carácter individual porque está separada de cualquier causa. Al negar toda causa de la imagen se niega también todo antecedente consciente resguardado en el inconsciente y, por lo tanto, las imágenes poéticas, así como las variaciones que de ellas proceden, están liberadas de complejos literarios, pulsiones que liberen instintos y de datos del pasado que condicionen la imagen naciente. Así, la fenomenología, al permitir la génesis total, se inaugura como una “escuela de inocencia”.

Bajo el influjo de la imaginación poética, Bachelard continúa depurando y buscando los elementos básicos que permitan caracterizar con propiedad esta toma de conciencia de la imagen que nace. Con este fin advierte que el instante en que aparece una imagen en el psiquismo poético, así como la velocidad con la que se pierde, encubre la verdadera virtud de la misma que es “...un crecimiento de la conciencia, un aumento de luz, un refuerzo de la coherencia psíquica”¹⁰¹. He aquí otro más de los principios fenomenológicos que están presentes en la naturaleza de la imagen: en la imaginación poética la conciencia se expande, se ilumina, se abre, se refuerza. Por consiguiente, imaginar una imagen, captando su pureza emergente, es estar experimentando un *devenir psíquico vigoroso* y esto es para Bachelard un crecimiento del ser.

¹⁰¹ Ibidem, p. 14

Ahora bien, puede pensarse que la ensoñación nos envuelve en un estado de adormecimiento, es decir, en un estado donde la conciencia va perdiendo su claridad. Sin embargo, Bachelard insiste en lo contrario –la conciencia se expande en la imaginación poética– y, así, persigue dar cuenta de ese carácter de expansión mediante la poesía porque lo único que puede analizarse, ante el resplandor fenomenológico, es la *ensoñación poética*: ésta despierta y armoniza los sentidos en la víspera de una escritura. Ante tal actividad creativa nunca estamos dormidos; por el contrario, participamos arduamente tanto en el proceso como en la resonancia y repercusión de las imágenes literarias, lo cual se origina siempre en la ensoñación y son trasmisibles a través de la conciencia imaginante. Ésta se alimenta de la diversidad de imágenes que guarda la escritura; una ensoñación se escribe y su destino está en la palabra. En esa escritura deben quedar impresas las fuentes originarias con el mismo ahínco que si estuvieran de nuevo ante la presencia de una imagen poética.

La esencia del ensueño se manifiesta cuando incursionamos en nuestra propia conciencia de él. No obstante, si bien se admite que el ensueño forma parte de nuestro psiquismo, muy poco se ha estudiado acerca de él. El psiquismo humano es una totalidad donde se integran todas las funciones y facultades de nuestro pensamiento, que se ha dividido en dos funciones antagónicas: el consciente y el inconsciente. Mucho se ha trabajado en la parte del consciente como producto del inconsciente, pero con este estudio parcial no puede considerarse que se ha completado el dominio de la psiquis humana¹⁰². De hecho, falta un estudio donde el predominio del ensueño se encuentre latente, donde se estudien las libertades con las que trabaja la imaginación a determinadas horas del día y la

¹⁰² Ibidem, p. 29

noche. Éstas son, por decirlo así, el objeto de estudio de la fenomenología de la imagen poética:

Los mundos soñados, los mundos de la ensoñación diurna, si se está atento, competen a una fenomenología verdaderamente elemental. De este modo hemos llegado a pensar que hay que aprender fenomenología mediante la ensoñación.¹⁰³

Sin duda, la fenomenología como método filosófico está destinada a otros cometidos en el área del conocimiento, pero, en la poética, su destino es más preciso e inmediato que en otras materias. Ahora bien, el encuentro de ambas disciplinas no sólo beneficia a la poética, pues, de manera inversa, también la fenomenología puede servirse de su extraordinario hallazgo de la imagen y, así, ampliar sus funciones dentro del psiquismo. De acuerdo a Bachelard, podemos comprender aún mejor el destino de la fenomenología en la imagen poética que en el área del conocimiento.

Más atrás ya se advirtió que la imagen es de naturaleza individual y este dato nos conduce hasta otro elemento más de la naturaleza de la ensoñación: ésta es, asimismo, conciencia de soledad. Es una soledad donde habita el soñador; una soledad que pertenece al que sueña en ella y, por esta razón, el ensueño y el sueño no aluden a un mismo estado. Si bien Bachelard hace un uso indiscriminado de estos términos en sus obras iniciales, en *La poética de la ensoñación* fija una distinción entre ambos. El sueño –inconsciente– no le pertenece al que sueña; éste no es su verdadero sujeto porque el sueño es un estado pasivo y ajeno a la conciencia imaginante, de manera que es un sueño que no habita plenamente al soñador. Contrario a esto y pese a que el ensueño es un estado de reposo, en él sí trabaja la

¹⁰³ Idem.

conciencia aún siquiera sutilmente: “aunque estoy adormecido y sueño sin poder determinar exactamente que es un sueño o una ensoñación, conservo la noción de las apariencias”¹⁰⁴. De este modo, el ensueño se sitúa en la tenue línea que divide los dos estados de la psiquis humana: no es plena conciencia pero tampoco es sueño porque se conservan con lucidez las apariencias o espacios que nos abrazan poéticamente; todavía reside en él un sujeto que trabaja la ensoñación de la cual es actor.

Ahora bien, si la ensoñación actúa, si trabaja en algo, debemos preguntarnos en qué trabaja y para qué. La respuesta de Bachelard es que su principal propósito consiste en establecer un equilibrio entre el mundo real y el mundo irreal. La *función de lo real* es aquélla que nos adapta al mundo concreto y social, donde también nos vemos inmersos en una relación sujeto- cosmos como un *yo* y un *no-yo*, el cual es, por cierto, totalmente ajeno al *yo*. Por su parte, la *función de lo irreal* complementa a la anterior, pues tiene como fin abrir el mundo y entregarlo a la ensoñación cósmica: aquí el *no-yo* se convierte en un *no-yo-mío*. Es mediante esta función donde las barreras se disuelven y el mundo deja de ser hostil para convertirse en un elemento familiar, en un mundo matizado por la imaginación poética y por la huella del poeta que lo asimila y se apropiá de él. La función de lo irreal es necesaria para ampliar y equilibrar el mundo de la experiencia cotidiana; ambas funciones son interdependientes y permiten tanto vivir como soñar el mundo. Es así como la ensoñación cósmica nos pone en el mundo y no en la sociedad.

Esta última particularidad de la ensoñación –su dimensión cósmica– será uno de los temas de mayor peso en el estudio de Bachelard: cómo el *no-yo* puede llegar a convertirse

¹⁰⁴Ibidem, p. 26

en un *no-yo-mío*. El camino a la resolución de esta incógnita, junto con la ensoñación de la infancia y la exploración acerca del género de la ensoñación son las tres cuestiones acerca de la imaginación que nuestro filósofo estudia con detalle y, para lo cual, reserva un apartado espacial de análisis a la luz de la fenomenología de la imaginación poética.

4.2- La infancia inmemorial

Infancia.

Aún nos acordamos...quizás en una lluvia,
Pero ya no sabemos lo que eso significa;

Nunca más estuvo la vida tan llena

De encuentros, de volverse a ver, de seguir avanzando

Como entonces, cuando no nos sucedía más

Que lo que sucede a una cosa y a un animal:

Vivíamos entonces lo suyo como humano
y nos llenábamos hasta el borde de figuras

Rainer Maria Rilke

Pensar la infancia a la luz de la teoría ha dado enormes productos, sobre todo, psicológicos, epistemológicos y pedagógicos. Sin embargo, sobre el eje infantil Bachelard ilumina otra región que escapa totalmente al ámbito de las anteriores disciplinas. La fenomenología o, como también lo denomina a veces, el *poético-análisis* nos hace conscientes de aquellas imágenes primitivas que nos mostraron el mundo por vez primera. Son imágenes que se despiertan a través de la lectura, máxime de aquélla que está impregnada, a su vez, por las antiguas dichas de la primera contemplación. Cada individuo guarda dentro de sí, muy atrás de los hechos que configuran sus recuerdos, imágenes cósmicas de enorme profundidad.

Se recordará que en el capítulo anterior ya se manifestó la incidencia de la memoria y de la imaginación para acaparar la zona *inmemorial*, pero es en *La poética de la*

ensoñación donde el destino de estas facultades se hace más preciso al soñar la infancia. De manera muy similar a la esbozada en *El instante poético e instante metafísico*, Bachelard subraya la impotencia que ejerce la historia familiar y social del individuo cuando trata de recordar o imaginar su intimidad más preciada. Por ende, debe renunciarse a la evocación del pasado mediante la narración familiar –porque ésta dispone de hechos pero no ensoñaciones– y hemos de buscar su intimidad en los fuertes lazos entre el recuerdo y la imaginación cuando se trata de ir a las imágenes primeras. Al momento de recordar no sólo estamos emplazados en un hecho o circunstancia determinada, pues, en realidad, estamos realizando una labor de ampliación psíquica en tanto que, en el recuerdo, se imagina de nuevo la primera imagen. Por lo tanto, cuando la ensoñación nos trae al recuerdo la imagen, ésta no sólo se recuerda, también se idealiza.

Las imágenes primeras componen el llamado *núcleo de la infancia*, designado también como *metamnesia* o *falsa memoria*. En dicho núcleo, donde habitan las imágenes primitivas, está inmerso el valor que se tiene de ellas: “el pasado recordado no es simplemente un pasado de la percepción. Puesto que recordamos, el pasado aparece en la imaginación por su valor de imagen”¹⁰⁵. La infancia dentro del ensueño es siempre un imaginar de nuevo, ampliando y profundizando el producto del recuerdo para que, en palabras del autor, “el pasado recupere su sustancia”. Las imágenes que son legítimas para cada individuo se consiguen en la soledad infantil, puesto que el niño está en consonancia con el universo cuando el mundo de los adultos desaparece. La ensoñación del niño es una ensoñación sin límites; es una ensoñación de expansión porque en ella la imagen más impresionante de la naturaleza –ya sea un árbol, las nubes o la noche iluminada en su cielo– es de una

¹⁰⁵ Ibidem, p.159

inmanencia poderosa y ninguna otra supera la imagen cósmica que da lecciones de grandeza y eternidad. Más allá de percibir el mundo, el niño lo imagina y lo sueña.

Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas. ¿Cómo no sentir que hay una comunicación entre nuestra soledad de soñador y las soledades de la infancia? Por algo en la ensoñación sosegada seguimos con frecuencia la pendiente que nos devuelve a nuestras soledades infantiles¹⁰⁶.

El vínculo primordial que se establece entre la infancia y la poesía es entregarle a cada lector una imagen propia de su infancia. Esto es así hasta el punto de que toda imagen cósmica, que nos complazca en el presente, es siempre una imagen que tiene una raíz concebida en la primera ensoñación. Así, la cosmicidad imaginada aparece a lo largo de nuestra vida, ya sea por el encuentro de una imagen inmemorial o por imágenes provocadas a través de la poesía: “los hombres pasan, el cosmos queda, un cosmos que ni los mayores espectáculos del mundo borraron durante el curso de la vida”¹⁰⁷. A este recuerdo imaginado de la infancia se le denomina también *ensoñación lejana* o *antecedencia del ser*, en la cual “un menos ser trata de ser”¹⁰⁸, es decir, no tiene aún todas las responsabilidades que implica el ser; aún no se precisa el antagonismo entre el ser y no-ser. Por lo tanto, no hay conciencia de finitud y el drama entre la vida y la muerte no se consolida en este estado. De manera que la ensoñación infantil no conoce la muerte, pues, de hecho, es un término burdo para la ensoñación: “hay en el ser humano muchas fuerzas nacientes que, al comienzo, no conocen

¹⁰⁶ Ibidem, pp.150-151

¹⁰⁷ Ibidem p. 164

¹⁰⁸ Ibidem p.169

la fatalidad monótona de la muerte. Sólo morimos una vez pero psicológicamente nacemos múltiplemente”¹⁰⁹.

En definitiva, imaginar la infancia sugiere un continuo renacer de la imagen en el psiquismo poético. Se tiene toda una potencia de origen guardada que prepara, asimismo, el futuro de las imágenes: “ese pasado muerto, tiene en nosotros un futuro, el futuro de sus imágenes vivas, el *futuro de ensueño* que se abre delante de toda imagen recuperada”¹¹⁰. Las imágenes renuevan su sentido poético en el momento en que la ensoñación de la infancia nos recuerda el prodigo, la pureza y la admiración del primer encuentro con el cosmos.

En cuanto a su naturaleza temporal, aunque Bachelard no precisa una distinción específica, sí alude a una destemporalización del ensueño. Éste es ajeno a toda duración cotidiana en tanto que renuncia a los hechos y a las fechas que el pasado en su historia nos refiere. En todo caso, el tiempo de la ensoñación está emparentado con el recuerdo de las estaciones: qué invierno, qué verano o qué sol enmarcan las imágenes del ensueño; las estaciones *pintan los colores de la infancia* que desean verse de nuevo. De este modo, la ensoñación cósmica, que admira el mundo, siempre está bajo el resguardo de una estación específica. No hay memoria continua que precise en la memoria el tiempo exacto, pero sí está presente una luminiscencia, un resplandor, una lluvia, un agua, distintas coloraciones o, quizás, un olor preciso que ciñe la imagen inmemorial. Estos espectáculos climáticos son valores primeros; estas estaciones de la infancia son las estaciones del poeta.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Ibidem p.170

Esta infancia inmemorial nos trae de vuelta el tema de las *imágenes de dicha* porque la infancia configura en cada individuo un centro de imágenes marcadas por la felicidad simple, que serán evocadas por encima de aquellas imágenes hostiles que circulan en nuestros recuerdos. Las imágenes de dicha cósmica se inmovilizan en la infancia con toda la energía de su origen, de manera que cada individuo conserva una infancia permanente. Las imágenes de la dicha no son singulares, no son particulares ni distintas entre los seres humanos; son, por el contrario, imágenes universales, que pierden el rasgo personal para ser imágenes pertenecientes a la infancia de ser humano. A esta imagen también se le conoce como *infancia anónima* y es el primer hogar, la primera vida, donde nacen los arquetipos. El llamado natural que siente el individuo hacia ellas no se explica por los recuerdos repetidos ni por los registros personales de cada memoria, sino porque la infancia es un principio de vida profunda y un ensayo de eternidad. Los arquetipos que en la infancia comienzan a consolidarse son fundamentales, ya que se construyen a través de la relación entre el ser humano y el universo; aquéllos son el resultado de un *acuerdo poético* entre la inmensidad y profundidad de las cosas con la admiración y entusiasmo en el alma infantil. Cuando una imagen nueva viene hacia nosotros gracias a la resonancia del poema, conquistamos a través de ella las profundidades de los arquetipos de origen. Por consiguiente, el poeta es quien despierta los arquetipos verdaderos, los que están llenos de infancia cósmica y es en esta infancia donde descubrimos que los arquetipos empiezan a ser solidarios una vez que se analizan sus profundidades: “Para comprender nuestro apego al mundo, hay que agregar a cada arquetipo una infancia, nuestra infancia. No podemos amar el fuego, el agua o el árbol sin poner en ello una amistad, un amor que se remonta a nuestra infancia”¹¹¹.

¹¹¹ Ibidem, p.193

Otra de las virtudes del reencuentro de los arquetipos verdaderos mediante la palabra poética es que son comunicables y no permanecen encerrados en la ensoñación personal, ya que el poeta mediante sus imágenes nos hace reencontrar las nuestras y todas aluden a la infancia anónima, al *primer ensayo de vida*, tal y como afirma Bachelard. Ahora bien, la fenomenología, en su sentido más básico, propone una vuelta a las cosas mismas, pues la ensoñación infantil –con toda su gama de arquetipos armonizados en el alma– es una auténtica vuelta a las cosas del mundo.

4.3- La conciencia soñante

El *no-ser* tomado en su definición básica, que expresa todo aquello que no es posible, es un término que en su condición antitética permite comprender el *ser* del soñador. El ensueño, conocido también como *región de las sombras*, es el *no-ser* del racionalista, del sujeto de trabajo cotidiano o de aquellos filósofos que proponen una fuerte ontología de carácter unitario y, por ello mismo, no tiene cabida en sus doctrinas, puesto que en ellas se rechaza todo aquello que se anuncia como vaguedad o dispersión y que, no obstante, son los elementos que contribuyen a afianzar el *ser* del soñador. En la región del ensueño, el *ser* y el *no-ser* pierden sus rasgos distintivos: “en la ensoñación el *no* carece de función: todo es acogida”¹¹². No hay objeto, imagen, tiempo o espacio que escape de los brazos del ensueño.

Más atrás ya se señaló que la ensoñación pertenece a la conciencia, por lo tanto la conciencia ha de dar un poder duradero y, asimismo, solidificar esos pasajes difusos que el hombre racional denuncia. Dado que la conciencia siempre pertenece a un sujeto, entonces

¹¹² Ibidem, p 253.

una ensoñación siempre tiene un sujeto que trabaja en ella. Esa conciencia es suficiente para evitar el adormecimiento porque la conciencia que sueña es una conciencia de admiración y felicidad. Si el soñador de ensueños se dejara llevar por la somnolencia, el producto de imágenes generado se desvanecería y el sujeto se perdería. El ensueño es, entonces, un estado de reposo activo ya que al ser “conciencia de” nos mantiene a nosotros mismos. Ahora bien, el objeto de la conciencia imaginante es la imagen imaginada de manera directa, es decir, se rescata la inmediatez de la misma. El cogito del soñador es la conciencia de la imagen y las ensoñaciones que se producen llaman a la poética.

Un *menos-ser* –tal y como Bachelard concibe al individuo– se convierte en un *más-ser* cuando la ensoñación lo acerca al mundo. Ese ser convertido está colmado de bienestar y Bachelard le asigna a este bienestar un valor ontológico, puesto que, al darle una perspectiva cósmica a este bienestar, éste deja de ser un estado trivial y pasajero para consolidar su ser. La relación que se ejercita entre el sujeto y el objeto difiere considerablemente de la que se da en el cogito del conocimiento y aquella otra en el cogito del soñador. El primero sigue un proceso de lentitud sobre el cual se espera y se elige, dando también tregua al error. Contrario a este, el cogito del soñador es directo, pues lo que recibe del objeto no es más que encanto y asombro, los cuales tensionan el estado de vigilia reposado. Entre el cogito soñante y los objetos del mundo se establece una fuerte correlación de manera que la conciencia imaginante eleva los objetos al darle su sello interno, de igual modo que aquellos renuevan también al soñador. Gracias a este vínculo se entiende que los objetos den al soñador una felicidad cósmica porque el soñador que sueña los bienes del mundo los eleva como compañeros del ser humano. Se ve, entonces, cómo la ensoñación permite este fluir bidireccional al nulificar la hostilidad y la indiferencia de los objetos que con frecuencia cristaliza

el habla cotidiana.

Esta correlación, permitida por el ensueño, profundiza la vida a la vez que renueva los arquetipos. De esta manera, las imágenes no son tan sólo imágenes sensibles, sino que se convierten en imágenes del ser humano: *delicadeza de sentimientos, cálidos recuerdos, tentaciones de ofrenda etc.* La ensoñación nos hace asimilar los frutos y las flores como imágenes que viven ya en el soñador: “no puedo experimentar un sentimiento que no se acompañe de la imagen de una flor o de un fruto”¹¹³. El ser del soñador es también el ser de la imagen de la cual se asombra; éste es un principio de acogida absoluto donde, para el soñador, el mundo lo es todo porque, mediante el ensueño, la vida y el universo mismo se agrandan y se profundizan. Así es como el cogito de la ensoñación sitúa el ser del hombre en el ser del mundo cuando aquél sueña: “sueño el mundo, por lo tanto, el mundo existe como yo lo sueño”. La imagen soñada en su amplitud, como producto de un bienestar del soñador, tiene su densidad de realidad siempre y cuando se le confiera un valor:

La ensoñación ha sido un estado real, a pesar de las ilusiones denunciadas a destiempo. Estoy seguro que yo fui el soñador. Yo estaba allí cuando todas esas cosas bellas estaban presentes en mi ensoñación. Esas ensoñaciones han sido bellas y, por lo tanto, bienhechoras¹¹⁴.

La existencia imaginada toma su forma expresiva mediante la poesía, donde el poeta entrega imágenes y enseña a soñar al lector. De manera que el mundo soñado siempre llega ser un mundo que se comunica con el otro. Además, toda la experiencia ganada mediante la ensoñación amplía y matiza las expresiones de la lengua. Dicho de otro modo, toda imagen

¹¹³ Ibidem, p. 233

¹¹⁴ Ibidem, p. 240

tomada de la realidad tiene un destino de ampliación onírica mediante la ensoñación y el mejor destino—aunque no el único—es dejarse caer en la poesía para, así, conceder a la palabra toda la exaltación posible que seduce y commueve al lector. En tal ampliación onírica, el ser del soñador invade lo que toca y, dado que es capaz de habitar en todo aquello en que se le invita a intimar, el mundo adquiere un carácter difuso en sí mismo que imposibilita acceder a una ontología unitaria.

En consecuencia, el cogito soñante —que no duda y ante todo contempla y se entrega— es menos seguro que el cogito del conocimiento pues habita un mundo que es inseguro o difuso por su propia naturaleza. Además, el cogito soñante, en tanto que habita en la región de las sombras, tiene menos responsabilidades ante su objeto, ya que la principal inclinación del sujeto hacia el objeto obedece a fines que no encuentran una ley unívoca de permanencia ni de hechos. La región de la sombras es menos densa y la hostilidad del no-ser se atenúa de manera que no hay barreras entre uno y otro. La soledad del soñador permite esta relación que está sujeta a una multiplicidad de difusiones. La función de la irrealidad es hacer desaparecer la negación de los objetos u espacios porque en la ensoñación todo es acogida, familiaridad y amor en las cosas que comulgan armoniosas con la conciencia que las toma para sí.

4.4- La ensoñación del cosmos

Partiendo de la relación con frecuencia mencionada entre sujeto y objeto, ahora es el turno de generalizar los objetos que en el ser humano son parte de ensoñación. Con esto se persigue precisar que los fenómenos incluidos sólo se refieren a un estado de

dicha, ya que es el único que puede promover la ensoñación. Los objetos de apariencia y sensación hostil, o en todo caso penosa o aberrante, están relacionados habitualmente con el sueño nocturno y, de acuerdo a Bachelard, su finalidad es exaltar la dicha y la satisfacción de la experiencia poética. Por esta razón, si bien no excluye aquellos estados, sí defiende que han de ser examinados a la luz de otras categorías distintas a los fines del ensueño. El ensueño se asienta a través de la simpatía ejercida entre el soñador y su mundo: lejos de la sociedad y de toda proyección fáctica, el soñador en su soledad y sólo en ella puede fortalecer la relación con el cosmos. Este tiempo solitario es un tiempo de soledad, donde no hay pasado ni futuro, dado que es un episodio prodigioso que permite una comunión entre ambos. El tiempo de la ensoñación es el tiempo de la tranquilidad y no puede ser de otra forma porque un alma que estuviera sujeta a la discordia o a la proyección de hechos no podría mantenerse en una contemplación; en todo caso, la ensoñación depura en el individuo todo indicio que conduzca a la sistematización o duda.

Otra de sus notas distintivas de esta ensoñación cósmica alude a la voluntad de ver, esto es, la voluntad de desarrollar una visión que permita abrir en el mundo la belleza disimulada, de manera que el ojo tiene que aprender a soñar para poder ver. Por lo tanto, al ensueño le corresponde un estado “ante perceptivo” que es necesario para que permita ver de nuevo y ver bien la belleza de un mundo a menudo opacado por la cotidianidad. Así, al ver la belleza del cosmos, las distancias entre soñador y mundo se aminoran y las imágenes son envestidas en una totalidad, porque vemos el todo antes que las partes que nos entrega la percepción: “la comunicación entre el soñador y su mundo es, en la ensoñación de la soledad, muy cercana, carece de distancia, de esa distancia que marca al mundo percibido,

el mundo fragmentado de las percepciones”¹¹⁵. Cuando nos hemos apropiado de una sola imagen encontramos en ella todo un universo que resguarda nuestro bienestar al habitarla poéticamente. Por ello, una imagen es cósmica cuando nos entrega la unidad del universo, pero al mismo tiempo que nos revela su identidad con la unidad de la ensoñación, pues también se mueve en sentido inverso, del afuera hacia el sujeto.

En consecuencia, los elementos del cosmos tienen su doble poético: por un lado, el cosmos nos entrega imágenes suyas que se amplían y se idealizan, siguiendo todo un destino de grandeza; por otro lado, y gracias precisamente a estos fenómenos psíquicos del imaginario, el soñador participa también del crecimiento cósmico, traducido como la conquista de una estimación primigenia similar a la del soñador antiguo. Esta contraparte de la ensoñación cósmica merece una cierta atención, pues conlleva una revalorización de las antiguas cosmovisiones: mediante esta ensoñación, participamos de aquellos cosmos olvidados que, en algún momento de nuestra historia o en lugar de nuestro planeta, fueron exaltados por las primeras culturas. Uno de los primeros testimonios documentados de este acercamiento ensoñativo entre sujeto y materia es el cosmos de los presocráticos: ellos enaltecieron una sustancia cósmica y, antes de ser convertidas en objeto de cosmogonías, fueron soñadas. No obstante, la línea histórica de la filosofía sigue la trágica vía de sistematizar demasiado rápido, de no soñar jamás y de arrancarle –a ese pasado filosófico– toda la riqueza sensible de la sustancialización cósmica, de dicho acercamiento ensoñativo entre sujeto y materia. Este acercamiento nos asegura que el mundo, antes de ser fragmentado como evidencia de hechos, es un mundo imaginado e impregnado de sustancias que sugestionan la voluntad de soñarlo. Estas primeras sustancias, enraizadas en

¹¹⁵ Ibidem, p. 262

los psiquismos arcaicos, siempre están relacionadas de un modo u otro con los cuatro elementos: el agua, la tierra, el fuego y el aire. He aquí, una prueba más de que la cosmicidad se sueña ante la vitalidad y fascinación de los primeros elementos, los cuales son también y en sí mismos atemporales.

En otro orden de ideas y bajo el mismo eje de la ensoñación-cosmos, Bachelard distiende su reflexión acerca de la ensoñación para llegar al bienestar que proyectan las sustancias una vez que éstas han sido vistas mediante la belleza activa –la cual no es otra cosa que la dignidad de ver el mundo poéticamente–. Este ver permite acceder al mundo y habitarlo porque soñar el mundo es abrirnos paso entre las cosas para acceder a su interior, de tal manera que la única forma de estar en el mundo y de morar, de hecho, en él es a través de la dicha que nos aporta la ensoñación. Este habitar nos incita a abrir el mundo como si fuera una fruta madura para comerlo de acuerdo a la hambruna vital de cada soñador, quien mantiene su unidad ensoñativa gracias, precisamente, a este mordedura metafórica que no es más que otra manera de nombrar la relación entre el soñador y su mundo. Esto nos instiga a reconocer que la conciencia de ver expande el relieve y la amplitud las cosas reales; esa conciencia de ver intensifica la grandeza y la belleza del cosmos: “el ojo es un centro de luz, un pequeño sol humano que proyecta luz sobre los objetos, bien mirado es una voluntad *claramente*”¹¹⁶. Así, en este engrandecimiento que ejerce el acto de ver, el mundo aparece ante el soñador como un mundo que se mira a sí mismo como también lo mira a él: en este punto es donde la relación sujeto-objeto se ha convertido ya en un intercambio de miradas. Por consiguiente, el mundo –lejos de ser un

¹¹⁶ Ibidem, p. 276

cúmulo de cosas cristalizadas y nombradas por el significado recurrente— se nos revela como un mundo humanizado; un cosmos viviente que ve, alimenta y acompaña al soñador.

En conclusión, una ensoñación del cosmos es una ensoñación que devuelve la vida a las cosas; el mundo deja de ser mudo para dialogar y enriquecer de imágenes dinámicas al ser parlante. Ahora bien, el vocabulario de las cosas proviene de nosotros mismos, de la energía humana y de la admiración natural con la cual el individuo se regresa a las primeras imágenes. Por ello, la imaginación cósmica se asienta en el nacimiento de los arquetipos y en la continuidad de sus florecimientos, de manera que en la poesía las imágenes nunca dejan de renovarse pero su núcleo sigue exaltando la infancia arquetípica donde yacen sus raíces. Es la naturaleza inmóvil del tiempo ensoñativo la responsable de este renacer de aquellos tiempos en que el mundo nos hablaba porque el mundo de la ensoñación nos ubica con inmediatez en el mundo arcaico gracias a las imágenes y palabras primigenias. Éste es un mundo animado con cuerpo, mirada y voz humana: “quien va hasta el fondo de la ensoñación recupera la ensoñación natural, una ensoñación del primer cosmos y del primer soñador”¹¹⁷. Los arquetipos elementales se adentran más allá de los hilos de la historia, de manera que, por ejemplo, el fuego —en su primer estadio de misticismo— es un fuego infantil que nos devuelve y sintetiza su pasado en una imagen del presente. Por lo tanto, al poner vida poética en el fuego estamos participando del fuego de todos los tiempos porque este fuego de raíz nos envuelve en una ensoñación unitaria, que recoge la plenitud de nuestro ser así como en tiempos antiguos lo hacía con los sujetos de la primera ensoñación.

¹¹⁷ Ibídem, p. 283

4.5- La ensoñación femenina

A lo largo de todo este trabajo se ha podido apreciar que la teoría de la ensoñación de Bachelard se configura en torno a un eje central, que es la bipolaridad: todo lo que existe es algo soñado entre dos polos, entre dos elementos antitéticos en armonía. Por lo tanto, su propia teoría quedaría incompleta si no se adentrara en la ensoñación femenina, como la contraparte del polo masculino y, para ello, acude a la bifurcación de la psiquis de Carl Jung. De este modo es como Bachelard completa su teoría ensoñativa mediante la clasificación, propia del psicoanálisis jungiano, de la psiquis en *animus* y *anima*. Dada esta importancia, no se puede acceder a las conclusiones de este estudio sin habernos detenido, al menos, en los elementos fundamentales de esta teoría.

Los dos polos de la psique están dominados por el *animus* –masculino– y por el *anima* –femenino– y en Jung esta diferenciación atribuye al *anima* el inconsciente y al *animus* el consciente. El *anima* es entendida como una especie de energía o pulsión que emana del inconsciente; una forma vacía que está destinada a ser sensible a la conciencia. El *animus*, por el contrario, es la conciencia que aporta los elementos de representación. Según Jung estas dos fuerzas contrarias se sintetizan en la creación de símbolos, de manera que la función simbólica se da gracias a esta conjunción andrógina. Cuando se ejercita esta función el *anima* y el *animus* trabajan juntos para conformar símbolos y equilibrar el proceso de individuación del *yo*, mediante la síntesis que incorpora el inconsciente –libido, energía, pulsión– y el consciente en su dimensión colectiva –cultura–¹¹⁸. Siguiendo este camino Jung determina que el símbolo es un equilibrio de la psiquis y un elemento constitutivo de la

¹¹⁸ Duran, Gilbert: *Las hermenéuticas instaurativas*, en *La imaginación simbólica*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2005 p. 72

personalidad. No obstante, a Bachelard sólo le interesa conciliar la tesis jungiana en el ámbito ensoñativo y no los aspectos sociales de dicha tesis, de manera que únicamente tomará en cuenta los elementos *anima-animus* para explorar las profundidades de la ensoñación.

La distinción bachelardiana entre el *animus* y el *anima* de la teoría de Jung se proyecta sobre las raíces mismas de la ensoñación, de tal manera que la ensoñación es un psiquismo que se abre a dos potencias: en su raíz femenina y en su raíz masculina. Desde este nuevo panorama, el *animus* se caracteriza por referirse a todo aquello que se ocupa de los proyectos y preocupaciones de la vida cotidiana; de forma que, en su papel social, es este *animus* quien tiene que vigilar, ser crítico, exigir y dar respuesta. En cambio, el *ánima* es el polo psíquico que se ocupa del ensueño y de la libre imaginación, que se distiende en el terreno de la soledad y, así, vive el presente de las imágenes tal como se entregan en el instante poético. Es esta *anima* profunda la que caracteriza la ensoñación como tal: “la ensoñación está puesta bajo el signo del *ánima*. Cuando una ensoñación es realmente profunda, el ser que viene a soñar con nosotros es nuestra *ánima*”¹¹⁹. Es en la ensoñación de raíz femenina donde descansa lo masculino y lo femenino de las reivindicaciones sociales, de los antagonismos culturalmente ganados, de los dinamismos enérgicos y de las mediciones de la vida corriente.

Jung impone al psiquismo humano un primitivismo andrógino, pero Bachelard, por su parte, incide en la necesidad de conceder esa androginia a la actividad poética para ampliar y profundizar el sentido de la ensoñación. De lo cual se sigue que tanto el hombre como la

¹¹⁹ Bachelard, Gastón: Poética de la ensoñación. p 97 148

mujer son seres de ensoñación y seres destinados a la ensoñación; ambos participan de lo femenino y lo masculino:

El hombre más viril, demasiado simplemente caracterizado por el *animus* fuerte, tiene también un *anima*, un *anima* que puede poseer manifestaciones paradojales. De igual modo la mujer más femenina tiene también determinaciones psíquicas que prueban en ella la existencia del *animus*. La vida social moderna, con su competencia que “mezcla los géneros”, nos enseña a refrenar las manifestaciones de la androginia¹²⁰.

Las relaciones de género que se dan en la ensoñación involucran conexiones muy particulares, que van mucho más allá de las redes y lazos cotidianos o sociales. En primer lugar, a diferencia de aquellas relaciones sociales, el vínculo entre lo masculino y lo femenino en la ensoñación procede de una *vinculación cósmica*, en tanto que trasciende los esquemas culturales para consolidar un enlace más legítimo que aquellos otros roles de subordinación y de poder que, enmarcados en la cultura, podríamos denominar de vinculación cultural o social. Una segunda diferencia es que, en los terrenos de la ensoñación, los términos *animus-anima* y hombre-mujer se despojan de la designación que se les otorga en la vida cotidiana de manera que van más allá de la designación sexual y de toda la clasificación de la vida civil.

Cuando el *anima* se sitúa en el ámbito de la psicología, es bien sabido que la caracterología definida se dispone a buscar síntomas y problemas predeterminados por dicha disciplina y reduce lo masculino y lo femenino a estrictas oposiciones incomunicables. Nada más lejos de la naturaleza de la ensoñación, la cual se dispone a sumergirse en aguas mucho más profundas para desdibujar las rígidas contraposiciones descritas por la

¹²⁰ Ibidem, p. 96

psicología, ya que tales oposiciones no se resuelven en ninguna reducción ni síntesis. Todo lo contrario, en la ensoñación lo masculino y lo femenino se armonizan porque está en su propia naturaleza que sea así. He aquí el tercer factor de diferenciación: la naturaleza del vínculo ensoñativo entre contrarios o antagónicos es de armonía y nunca de síntesis.

Esta auténtica armonía de la relación femenino-masculino nos conduce a otro de sus rasgos significativos, en tanto que nos sitúa en la *pendiente de la ensoñación*, la cual llega hasta las profundas simas de ésta y, desde su profundidad –y sólo desde ella–, conquistamos nuestro propio psiquismo gracias a una idealización de la dualidad: “La ensoñación idealiza a la vez a su objeto y al soñador. Y cuando la ensoñación vive en una dualidad de lo masculino y lo femenino, la idealización es a la vez concreta y sin límite”¹²¹. Es la ensoñación la que habita en las profundidades del psiquismo; se trata de una profundidad conquistada, la cual también es conocida como *sublimación absoluta*. Esta idealización, que engendra la ensoñación, es una realidad psíquica que Bachelard defiende como necesaria no sólo para la creación literaria, sino también para equilibrar los dos polos de la psique. Gracias a este rasgo de la ensoñación se evita toda reducción del sujeto a cualquiera de sus polos y, así, la ensoñación se nos presenta como un poderoso aliciente en contra de la alienación provocada por las pautas sociales.

En suma, el ensueño es andrógino, concilia contrarios y encuentra una paz profunda: *la paz de los géneros*. Cuando este equilibrio se desajusta y se pierde su primitividad androgina, sobrevienen los ya acostumbrados dramas sociales en los que la separación y diferenciación de géneros violentan el entorno natural de armonía. Por ello, en la ensoñación

¹²¹ Ibidem, p. 90

se abandona todo indicio de reivindicación social, ya que ésta implica violentar, separar o fragmentar aquello que en la naturaleza está armónicamente vinculado. En esta paz profunda del *anima*, la ensoñación encuentra su reposo que se determina como un estado anclado en el presente, donde si bien no hay proyectos futuros tampoco hay caídas, pues en la profundidad del reposo sólo se desciende:

En una ensoñación pura, que lleva al soñador a su tranquila soledad, todo ser humano, hombre o mujer, encuentra su reposo en el *anima* de la profundidad, descendiendo siempre, “la pendiente de la ensoñación”. Descenso sin caída¹²².

Este *descenso sin caída* es otra más de las particularidades de la ensoñación que la alejan de toda consideración ordinaria, de manera que no guarda ninguna relación con el sueño nocturno. Con esta idea se reitera la naturaleza lúcida de la ensoñación que acompaña el reposo, dado que en la aquélla siempre se profundiza pero jamás se adormece. Este estado de conciencia, que nos sumerge en una plenitud tranquila, tampoco puede asociarse a la despreocupación, en el sentido habitual del término, porque la ensoñación nunca está vacía ni desocupada sino que siempre está alimentándose para rebosar de imágenes dichosas. Así, en el reposo del soñador, reposan las materias del cosmos: “la ensoñación no implica un vacío de espíritu, sino más bien el don de una hora que conoce la plenitud del alma”¹²³.

A partir de toda esta idiosincrasia de la ensoñación, que Bachelard fue desgranando en las anteriores caracterizaciones, se propone fundar una filosofía del *anima* donde se reconozca que las imágenes son manifestaciones del *anima* y reciben de ésta todos sus

¹²² Ibidem, p. 98

¹²³ Ibidem, p. 99

beneficios y se estudie cómo la ensoñación pone a prueba el enorme poder de asimilación del *anima*. Esta filosofía también propone rescatar y revalorizar la vida de las imágenes en toda su extensión ensoñativa, lo cual exige renunciar a todo análisis psicológico del *anima* en la vida corriente y apropiarse de un análisis de la ensoñación que se fundamente en la manifestación del *anima* en la vida profunda. Con esta perspectiva, el filósofo de la ensoñación busca en los documentos literarios los símbolos potenciados por lo femenino que son, sin duda, símbolos que intentan imprimir la vida profunda; una vida de las imágenes manifestadas por el *anima*. Las imágenes que tan prodigiosamente se recogen en ésta son aquéllas que emanan de la lectura poética, ya que son las únicas que disponen del poder de ejecutar la *repercusión*, es decir, las únicas que se sueñan como si fueran propias.

Antes de adentrarse en esta tarea, Bachelard nos advierte de la distancia esencial que guardan entre sí el enfoque psicológico y el filosófico. La reducción psicológica de la relación *animus-anima* a una tópica contradicción es una lectura muy superficial que, en absoluto, alcanza el significado que le interesa al filósofo. También nos previene ante la narrativa, la cual hace un uso frecuente de esta reducción psicológica en la descripción de sus personajes:

Con esas “contradicciones” en el carácter, los novelistas hacen novelas fáciles, novelas que todos comprendemos, lo que prueba que el novelista dice la verdad, que la “observación psicológica” es exacta. Pero si la psicología está escrita por todos, la filosofía sólo puede ser escrita por algunos¹²⁴.

En cambio, el enfoque filosófico se centra en una lectura que revive el *anima-animus* en su infinita complementariedad y, por ello, debe buscar una *ontología util* y obviamente

¹²⁴ Ibidem, p.102

evocada desde la ensoñación. Una lectura de este tipo se caracteriza por perseguir la revelación de sustancias en sí mismas y por no determinarse en los accidentes o caracteres circunstanciales que la observación psicológica distingue y divide. Es en este sentido que Bachelard sentencia lo siguiente: “El *anima* rechaza los accidentes”¹²⁵. Por consiguiente, la descripción psicológica no puede retener ni repercutir en el alma del lector de ninguna manera. Por ejemplo, el acto de llorar, es concebido por la psicología en tanto una manifestación del *anima*; sin embargo, para la filosofía y de la mano de Bachelard:

El *anima* no es una debilidad. No damos con ella cuando el *animus* sufre un síncope. Tiene sus propios poderes; es el principio interior de nuestro reposo. ¿Por qué el reposo llegaría al final de una avenida de lamentaciones, de tristezas, de fatigas?¹²⁶.

Así pues, el *anima* se aleja de la denominación usual que soporta lo femenino: debilidad, vahído, llanto. El enfoque filosófico de la ensoñación trabaja para otorgar a lo femenino de la literatura un matiz distinto y que yace arraigado en profundidades poco trabajadas. Desde la ensoñación las relaciones entre lo femenino y lo masculino se tornan en relaciones de extrema complejidad. Esto ya puede percibirse en la manera en que el propio Bachelard –en su análisis profundo de la ensoñación– si bien rechaza las dicotomías tradicionales entre *animus-anima* que también están presentes en la tesis de Jung, a su vez se propone reivindicar la validez de aquellos otros documentos de este psicoanalista en relación con la producción alquímica.

La intención de su análisis es profundizar en la ensoñación siguiendo un vínculo entre ésta y la alquimia, ya que en esta actividad también se rige por la relación *anima-animus*,

¹²⁵ Ibidem, p.107

¹²⁶ Ibidem, p. 106

matizada mediante el ensueño. Por lo tanto, se afirma que la alquimia es una actividad cercana a la ensoñación poética: “la lengua de la alquimia es una lengua de la ensoñación, la lengua materna de la ensoñación cósmica. Esta lengua hay que aprenderla tal cual ha sido soñada, en la soledad”¹²⁷. El lenguaje de la alquimia es un lenguaje que maravilla mediante el nombramiento de las sustancias; es apasionado y comprendido en la relación *anima-animus*. De acuerdo a Bachelard, toda materia u objeto debe obedecer al prestigio de su nombre; un nombre –una palabra– que debe elogiar a la materia de la cual es depositario; así, la palabra actúa como el más poderoso elogio cuando se trata de despertar los poderes de la materia. En la alquimia siempre está presente el misterio de materia, el cual se aloja en la ensoñación de la intimidad donde se mantiene exaltando la materia mediante la palabra: “Y las materias marchan por delante, siempre por delante, atrayendo, arrastrando, animando, clamando a la vez por esperanza y por orgullo. La ensoñación hablada de las sustancias llama al nacimiento de la vida y a la espiritualidad”¹²⁸. La literatura está vinculada directamente con esta dicha de nombrar la materia, pues la experiencia alquímica es una experiencia totalmente dotada de intimidad material: “son ensoñaciones que aspiran a ser pensamientos”¹²⁹. Así, por tener tan pretendida tarea, la vigilancia del *ánimus* se convierte en una clave de acceso a las verificaciones de la materia una vez que es soñada. Por ello, por haber tomado conciencia de la relación *anima-animus*, la alquimia –de raíz femenina, que se distiende en la sensibilidad de la materia– deja de ser el simple antecedente histórico de la química –lo masculino, que veja, rompe y atormenta a la materia para descubrir el secreto interior–.

¹²⁷ Ibidem, p. 109

¹²⁸ Ibidem, p.113

¹²⁹ Ibidem, p.120

Según Bachelard, si se pudiera trazar un esquema explicativo de la vida de la ensoñación, que responde también a la vida idealizada, sería en torno a la relación entre *animus-anima*: el *animus* que proyecta su *anima* –es decir, lo masculino que proyecta una idealización femenina– y un *anima*, un femenino, que proyecta una idealización masculina, son aspectos que reinan siempre en el soñador, sea éste hombre o mujer. Esta relación, que se da en cada individuo, es en realidad de naturaleza cuádruple porque cada uno dispone de *animus*, que traza idealmente un camino hacia *anima*, así como también dispone de un *anima* que busca su ruta hacia *animus*. De manera que en cada uno de nosotros se proyectan relaciones cuadripolares en tanto que somos seres dobles; seres que, mediante el ensueño, crean un doble de sí mismo, esto es, un ser alterno que habla desde las regiones idealizadas y que persigue dar plenitud a la vida cotidiana:

Entonces, en las ensoñaciones más solitarias, cuando evocamos a los seres desaparecidos, cuando idealizamos a los seres queridos, cuando en nuestras lecturas somos lo bastante libres como para vivir en hombre y mujer, sentimos que la vida entera se duplica en su idealización, que el mundo incorpora todas las bellezas de nuestras quimeras¹³⁰.

Si bien la vida se duplica por la idealización de *animus-anima*, también es aquí donde se fortalece la transferencia entre el pensamiento y la ensoñación –entre la función de lo real y la función de lo irreal–, que se entrelazan, se multiplican y se interrelacionan para “desarrollar maravillas psicológicas de la imaginación de lo humano”¹³¹. Es así como la imaginación, gracias a su poder extralimitador, no sólo amplía el cosmos, también inventa al ser humano mediante la literatura y osa crear

¹³⁰ Ibidem, p. 125

¹³¹ Ibidem, p. 127.

prestigiosos crecimientos de lo humano mediante la poesía. En consecuencia, la *transferencia compleja* se define en función de los vínculos insoldables que transitan más allá de las relaciones de la vida social y cotidiana; por ello, guarda una estrecha relación con las situaciones cósmicas que, de hecho, son alquímicas, literarias, poéticas; en una palabra, ideales. Se trata de comprender, entonces, al ser humano no sólo en su relación con los hechos o con su inclusión en el mundo, sino, más aún, comprenderlo a partir de la idealización que hace de él mismo, cuyo referente es una transferencia que matiza y debilita los caracteres contrarios. De este modo, la androginia del ser humano proyecta su naturaleza de androginidad en el mundo literario: la ensoñación es, por consiguiente, un psiquismo que se abre a dos potencias, tanto femeninas como masculinas, que idealizan su valor recíprocamente. Desde esta visión la androginia es completamente actual al soñador:

(...) la androginia no está en nuestro pasado, en una lejana organización de un ser biológico que comentaría un pasado de mitos y de leyendas: está ante nosotros, abierta a todo soñador que sueñe en cumplir tanto con el superfemenino como el supermasculino. Las ensoñaciones en *animus* y en *anima* son, así, psicológicamente prospectivas¹³².

En definitiva, el ser humano, –si está viviendo en una plenitud ideal– no sólo es masculino y femenino, sino que además tiende a poseer *la unidad superior de los dos sexos*. En el pensamiento de Jung, la androginia es constitutiva y es la única capacidad que tenemos para simbolizar el mundo; en Bachelard, lejos de las clasificaciones que determinan los contrarios, la androginia, en tanto que es el ser integrado en *animus-anima*, escapa a toda reducción y consigue conciliar en una relación compleja los valores idealizados de la

¹³² Ibidem, p. 131

ensoñación. Por ello se afirma que la androginia se esconde debajo del tejido simbólico que idealiza el mundo y se encuentra en el presente de la ensoñación. La androginia no obedece a un pasado segregado en los discursos míticos que exaltaban una dualidad constitutiva sino que es un elemento que transcurre íntimamente en el soñador de la soledad. La ensoñación, marcada profundamente por lo femenino, vive la simplicidad de la vida y sin pretensiones de conocer; es la vida que se conquista mediante la lectura y que, asimismo, está inmersa en las imágenes que se viven en la poesía.

Siguiendo el eje de la ensoñación femenina, Bachelard se propone adherir a las palabras los matices y géneros perdidos debido a la alienación que se ha hecho del lenguaje. En este sentido se pretende rescatar la vida interna de las palabras e intuir el cuerpo sonoro que se satisface en el nombrar las cosas. Cuando se medita el nombre a la luz de la intimidad ensoñativa, la palabra en sí tiene ecos profundos que alimentan la satisfacción de hablar, aumentan el afecto por los nombres y por las cosas: las palabras son amadas mayormente en el momento en que se tiene la satisfacción de nombrarlas. Así, cuando se disponen palabras para nombrar la intimidad de la materia, es la ensoñación femenina quien trabaja sobre ellas; es la ensoñación quien descubre el onirismo interno:

Las palabras, en nuestras sabias culturas, han sido definidas y redefinidas tantas veces, han sido escudriñadas con tanta precisión en nuestros diccionarios, que realmente se han convertido en instrumentos de pensamiento. Han perdido su potencia de onirismo interno¹³³.

Precisamente, a través de la ensoñación, se pretende revivir la intensidad de las palabras en toda la resonancia posible, mediante la sonoridad, musculatura y alegría de

¹³³ Ibidem, p.58

nombrar las cosas que habitamos en la intimidad. Es también una manera de idealizar las palabras y ampliar el significado de las cosas, partiendo de los hechos concretos a los sueños, transitando de lo humano a lo divino, por medio de la dicha de hablar, de nombrar y, en todo caso, de poetizar el mundo mediante toda la intimidad de la palabra. No obstante, dado que los nuevos tiempos mantienen un denso número de objetos, entonces surge la inquietud acerca de cómo se logra conferir a un objeto su individualidad, ya sea perdida o que nunca fue evocada. Para conseguir esto, es preciso restituir su pasado a los objetos, su vínculo familiar y, después de esto, preguntarse por qué dicho objeto llegó a nombrarse de tal manera. Es decir, se precisa soñar la casa, el rincón, la puerta, la carretera, etc. dentro de los lazos infantiles para vivirlos, imaginarlos y nombrarlos con la dicha ensoñativa.

Bachelard, en tanto que defiende los antagonismos necesarios, difunde esta idea primordial y, a partir de la cual, siempre determina la actividad de las imágenes encaminadas a estetizar el mundo. En el único caso antagónico donde no hay ni filiación ni síntesis es precisamente entre el concepto y la imagen; ambas realidades se distienden sobre caminos distintos y, de igual manera, el intelecto y la imaginación poética poseen naturalezas distintas e incomparables. Si la imagen se dejara cristalizar por el concepto, perdería toda trascendencia porque la imagen está hecha para moverse continuamente en el imaginario. Por su parte, el concepto sólo funciona en el campo intelectual, de tal manera que las imágenes no pueden ser estudiadas por conceptos. En conclusión, la imaginación no puede ser estudiada pretendiendo objetividad: "la imagen sólo puede ser estudiada mediante la

imagen tal como se reúnen en la ensoñación”¹³⁴; es éste un principio clave para abordar el estudio de la poesía mediante la ingenuidad.

4.6- La fenomenología de la imagen suministrada por la ensoñación

La imaginación poética consta de las funciones básicas que concede la imaginación común que, en este caso, son las ya mencionadas de *transgresión, dialéctica y dinamismo*, que ponen en movimiento las imágenes rompiendo los marcos legales de la realidad. Sin embargo, no siendo suficiente este primer esbozo para acentuar el poder de la imagen, es necesario enfatizar también el contexto en que trabaja la imaginación, la intuición que procede a traspasar la percepción de lo dado y el estado de conciencia que antecede y condiciona todo desenvolvimiento imaginante situándose en un instante preciso.

Es esencial hacer hincapié en dicho estado de conciencia para concebir la plenitud de la poesía tal como lo pretendía Bachelard. Este estado de conciencia significativo no es otro que la ensoñación y desde él se argumenta la incursión de una fenomenología elemental. Al tomar a la imagen en toda su novedad e ingenuidad es la fenomenología un método de lectura preciso que evita incurrir ante cualquier indicio de clasificación conceptual y, ante todo, posibilita una lectura que acentúa los valores de la ensoñación. Por lo tanto, Bachelard defiende que la ensoñación es un estado de conciencia que procede ante la imagen, precisamente, como una toma de conciencia que se percata del nacimiento, de la novedad y del prodigo de la misma.

¹³⁴ Ibidem, p.86

La virtud de la imagen también consiste en el instante en que se da la misma al sujeto, puesto que la ensoñación es una relación subjetiva y recíproca entre el cosmos y el soñador; es una puesta en las cosas mismas sin otra pretensión que vivir el cosmos por el cosmos, descubrir en él las dimensiones huidizas de la vida común. Esta relación admite también una ampliación de la conciencia en el sujeto en la medida en que es un devenir psíquico portentoso, un crecimiento del ser. Es así como el psiquismo imaginante –mediante la poesía y el ensueño que amplía la conciencia– desarrolla una apreciación de las cosas descubiertas en su prodigo expresivo y también es así como, analizando distintos documentos literarios, se recuperan los contextos importantes dentro de la vida del ensueño. Este mérito se concede solamente a quien tenga una herencia y una experiencia literaria finamente ganada por el ejercicio de la lectura, realizada sin otra pretensión más que vivirla tal cual es. Ésta es la manera como se reivindican la preponderancia de la infancia y la experimentación íntima del cosmos.

La ensoñación de la infancia se propone exaltar las primeras imágenes e idealizaciones que establecieron el primer contacto imaginativo con el universo. La ampliación de los símbolos se realiza a través de esta primera ensoñación conquistada, puesto que se pretende recuperar una ensoñación guardada desde nuestro presente y por medio de las imágenes del poeta, tal y como lo sentencia Rilke en sus versos: "...recuperar algo de lo así perdido/ de aquellas tardes de infancia que jamás volvieron"¹³⁵. Es así como se consigue, desde la imaginación poética, otorgar algo de ensoñación a los símbolos gastados por el hábito de una cultura que ya no enseña a soñar el mundo.

De la mano de estas meditaciones acerca de la ensoñación de la infancia, camina también la ensoñación del cosmos. Se trata, entonces, de conquistar afectos fraternales por el mundo y descubrir, más allá de los valores sociales, los valores trabajados por el ensueño porque éstos idealizan el mundo y lo redescubren por medio de símbolos renovados gracias al trabajo íntimo entre imaginación y ensoñación. De esta forma, se recuperarían también las manifestaciones de la ensoñación fuera del nivel inferior en el que están habitualmente para situarlas por encima de la biografía personal, de la historia, de la ciencia y, en sí, de la duración temporal. En todo caso, siempre se trata de transgredir el sentido común para reencontrar el sentido oculto de las cosas y se invita a ir más allá del uso común para vivir las cosas en su distensión, ya sea material, espacial o cósmica.

En este momento, Bachelard admite la necesidad de dar algún tipo de solidez a estas reflexiones suyas sobre la ensoñación que imagina. Por ello, propone el término de *cogito soñante*, para procurar cierto grado de certeza, puesto que la conciencia de la ensoñación permite que el sujeto esté en el mundo, que él mismo sea el propio autor de la ensoñación ganada. Se le atribuye al psicoanálisis la tarea de exorcizar los sueños inconscientes. Para Bachelard el ensueño es esencialmente distinto al sueño nocturno y esta diferencia radica en la presencia del sujeto: en la ensoñación siempre hay un autor que trabaja su soledad de manera individual. De manera que la imaginación y la ensoñación no son eventos ajenos a la conciencia, pues, aunque se encuentren al margen del conocimiento, no significa que estén fuera de ella. Por lo tanto, el *cogito soñante* nos revela que, en la medida en que el ser humano se encuentra en el mundo, éste existe tal y como lo sueña. Aquí nos encontramos de nuevo con esa naturaleza tan peculiar del vínculo entre el sujeto y el objeto, tal y como se da en la ensoñación: la relación de dominio entre ellos se anula para afianzar una relación

armónica. Entre el *yo* –en tanto sujeto– y el *no-yo* –en tanto objetos– se desvanece el antagonismo persistente en ambos para devenir en un *no yo-mío*, esto es, en el mundo que abandona la hostilidad para irrumpir como un acompañante del sujeto. Así, la apropiación del mundo se da en un acuerdo poético entre símbolos y poeta.

Por último y para finalizar este estudio acerca de la poética de Bachelard, sólo unas palabras más acerca de la ensoñación en su propiedad femenina. La designación femenina y masculina dentro de la literatura no obedece a motivaciones arbitrarias. Por el contrario, tal designación da cuenta de un matiz necesario a la hora de asignar géneros a la lectura y a la escritura poética. Gracias a estos géneros se logran armonizar todas las relaciones antagónicas –que no antitéticas– porque arrojan al mundo idealizaciones que han sido suministradas por la imaginación para enmarcar la dimensión ontológica de la literatura, la cual –ajena a toda elucidación psicológica y social– acomete la tarea de apuntalar el vínculo entre cosmos y poesía.

Conclusiones:

Una cartografía de la Estética de Bachelard

Esta investigación ha tenido como propósito principal la exploración de la estética de Gastón Bachelard con el fin de cohesionar las claves fundamentales de ésta, lo cual implica una complejidad inherente al propio pensamiento bachelardiano en tanto que en él se rechaza la sistematización y, en general, la univocidad de sentido. Pese a este rechazo, he juzgado necesario realizar dicha cohesión en la medida en que ésta facilita la labor de hacer explícitas las múltiples dimensiones de la poesía en su complejo entramado de formas, que hacen de ésta una actividad íntegra, profunda y necesaria para el ser humano. En este ámbito, el presente estudio se ha centrado en la posibilidad de conformar una *morfogénesis* de sus reflexiones estéticas con la intención de establecer un eje que integre los puntos fundamentales de su obra, pero no con el fin de sistematizar su estética, sino de reunir y engranar su pensamiento sumamente complejo. Soy consciente de que en este proceso se pierde buena parte de la riqueza expresiva de Bachelard, quien hizo de la imprecisión una vía para abarcar la pluralidad de la realidad poética, pero a cambio consigo abrir una forma de acceso que nos acerca, en una primera instancia, a la diversidad y vastedad de su tesis estética.

En este acercamiento inicial se ha de tener presente dos aspectos de su teoría literaria en los que Bachelard siempre se mantuvo firme: el rechazo a las definiciones esencialistas de los conceptos y a la sistematización del acto poético. En cuanto al primero, el término de *imaginación* no tiene una definición unívoca en su tesis estética, pues es variable y

recorre un sin fin de posibilidades atentas a su función antes que a su definición. Esto es así porque su posición como filósofo de la ensoñación le insta a mantener una apertura permanente sobre las palabras para no circunscribir en ellas un significado estacionario. Por este motivo, Bachelard opta por realizar una descripción de los componentes inherentes al término de *imaginación* y, de este modo, en lugar de preguntarse por la esencia de ésta, se ha de reflexionar acerca de las funciones que lleva a cabo y que, por tanto, la caracterizan. Es frente a esa imposibilidad de admitir la esencia de la imaginación que Puelles Romero afirma lo siguiente en relación con la imaginación en Bachelard:

(...) se presta a ser definida mediante la propuesta de una definición mínima (más propedéutica que ontológica) construida en base al seguimiento de las descripciones de los atributos que Bachelard asigna -en el curso mutable de su escritura- al ejercicio de imaginar.¹³⁶

Si bien estoy de acuerdo con la segunda parte de esta afirmación de Puelles Romero—esto es, que el sentido del término *imaginación* se aprehende a partir de las descripciones de sus atributos— no soy partidaria de hablar de *definición*, aunque sea mínima, porque Bachelard siempre hizo explícito su rechazo a las definiciones y a los conceptos que aquéllas comportan cuando se pretende aplicarlos a los frutos enteramente imaginarios. Aún más, dentro de las funciones de la imaginación, establecidas por este filósofo, ninguna se posiciona por encima de las otras porque, si se hiciera esto, representaría una subordinación jerárquica de aquéllas, lo cual violenta su tesis acerca de *una totalidad integrada* como una *gran comunión* de todos los elementos –y no yuxtaposición ni jerarquización–. Éste es el motivo por el cual Bachelard defiende la necesidad de superar la “centralización de la

¹³⁶ Puelles Romero. *La estética de Gaston Bachelard*. p. 104

definición” en tanto que se posiciona a sí misma como algo superior a sus componentes, reduciéndolos a la categoría secundaria de ser una condición subordinada o relativa ya que la relación de éstos con la definición es de dependencia. Dadas estas circunstancias, he podido concluir que no es lícito hablar de *definiciones mínimas* en la filosofía estética de Bachelard como tampoco lo es establecer que aquéllas tienen un carácter propedéutico y no ontológico puesto que parecería que estuviéramos negando el valor ontológico de la imaginación y, con ello, también de la dimensión poética. Negación que tampoco es justa con el pensamiento de Bachelard ya que todo su esfuerzo intelectual se tensiona entre el rechazo esencialista y la defensa de una cierta ontología de la imagen. En consecuencia, si bien la imaginación es de naturaleza *antiesencialista*, para nuestro filósofo, al menos sí “es” de alguna otra forma pese a que esta “forma de ser” no sea aprehensible por medio de una definición y, aun si forzamos su pensamiento hasta el caso de poder definirla, sólo sería posible hacerlo desde el dinamismo que expresa el siguiente enunciado: “la imaginación es la actividad de imaginar”. Afirmación que no comporta más significado que el hecho de atribuir a la imaginación un carácter dinámico, activo y de proceso abierto. Es decir, la imaginación persiste en su movimiento porque es una actividad inacabada e interminable; es un perpetuo hacerse siempre abierto y dialéctico, lo cual sí es consistente con el pensamiento bachelardiano porque sólo lo contrario –esto es, lo acabado, lo ya dado, lo finito, lo acotado, lo establecido o estático– puede ser definido. Así, tal y como Heráclito se opuso a detener las aguas del río para estudiar su naturaleza –su dinamismo, su permanente fluir–, Bachelard también se niega a “detener” el movimiento imaginante –aportando una definición– porque su objetivo es mantener siempre viva a la imaginación, en una constante actualización de sí misma. Al igual que la ontología y la lógica de Heráclito, la dimensión

poética de Bachelard se conforma en su pura actividad de ser, en su íntimo devenir, en el dinamismo intrínseco a sí misma.

Este sendero por el que nos está conduciendo Bachelard avanza por sí mismo hasta una nueva fonda: si bien la imaginación es una herramienta capaz de figurar y producir imágenes, es también una actividad que transgrede la definición para ir más allá de las formas establecidas. Es así –en su lucha por contradecir o negar la solidez de lo dado– como la imaginación afirma su naturaleza de ser una actividad sublevada. Gracias a esto, es libre de hacerse con una lógica propia, cuyas leyes persiguen la apertura, el desbordamiento de las formas y la construcción de una “función de lo irreal”, la cual siempre está trabajando para equilibrar la pesadez de la “función de lo real”, que es tan necesaria como insuficiente porque sólo cubre una dimensión o parcela de la *totalidad integrada* –o cosmos–. Aquellas leyes pueden operar como tales porque Bachelard incluye un tiempo y un espacio poético, lo cual es, en definitiva, aquello que justamente le permite hablar de una lógica distinta y capaz de articular las funciones imaginativas o imaginantes; una lógica poética que bien podría denominarse *no estándar* por oposición a la lógica racional que se calificaría como *estándar*. Ahora bien, para pensar la imaginación, es fundamental tener en cuenta los aspectos que la caracterizan como una actividad transgresora, dialéctica, abierta y flexible. Son estas funciones las que facilitan que la imaginación reinvente sus productos y ninguna de ellas actúa de forma aislada, ya que sólo las *funciones integradas* posibilitan el afán de imaginar. El valor ontológico de la dimensión poética no sólo da sustento a la imaginación sino que, además, viene a legitimar las múltiples funciones que le son propias.

Del mismo modo que rechaza la supremacía de la definición y busca acentuar los componentes fundantes de la imaginación, Bachelard suprime todo indicio de

sistematización hermética en torno a las teorizaciones de la literatura y el acto poético. Ésta es la segunda postura en la que se mantiene firme a lo largo de su obra y que determina la peculiaridad de su metadisco^rso en tanto abierto, profundo, con pretensiones ilimitables y, sobre todo, coherentes con la naturaleza de la *imaginación creadora*. Al afirmarse estos aspectos dentro de dicho metadisco^rso se niegan y se denuncian –de manera consistente con lo dicho anteriormente– los discursos que tienen como propósito definir, sistematizar, explicar y demostrar; propósitos que, para Bachelard, resultan ser totalmente erróneos e ineficaces en el estudio de las imágenes poéticas. La razón que alega en torno a esto es la siguiente: la imaginación creadora habita un terreno ilimitable y huidizo que no permite acotar, confinar ni proponer tratados metodológicos que reduzcan el universo de la imaginación y las palabras a fórmulas precisas porque éstas evaden y acaban con la vida de las imágenes y los símbolos, los cuales están destinados a poseer un contenido, significado y fuerza incommensurables. El gran inconveniente que tiene tal rechazo, tanto a las definiciones conceptuales como a la sistematización discursiva, es que se intensifica el temor a no poder aprehender el significado de los elementos fundamentales de su poética; aquéllos que son imprescindibles para alcanzar una comprensión profunda y completa de la misma.

En suma, si bien se ha vuelto impracticable hablar de una sistematización de la teoría literaria, tampoco fue nunca el propósito de nuestro autor determinar un sistema lineal en este campo. Un sistema mediante el cual se hicieran demostraciones, análisis, síntesis, argumentaciones racionales o, en definitiva, cualquier otro producto de aquel tipo de razón lógica, que más atrás denominé *estándar* y que sólo está capacitada para trabajar con los productos de la *función de lo real*. Siempre rechazó la posibilidad de explicar por medio de conceptos una región tan movediza e intuitiva como es la *función de lo irreal* –expresión un

tanto ambigua que emplea Bachelard para referirse a la dimensión de la *imaginación poética*–, dado que la realidad donde ésta mora rehúye toda expresión del lenguaje racional. Como la ninfa Dafne quien prefiere transformarse en árbol de laurel antes que ser presa de la violenta pasión de Apolo y que, de hecho, así transmuta ya en brazos del dios justo en el preciso instante en que éste se lanza sobre ella para poseerla, así también se desvanece la dimensión poética cuando el lenguaje racional pretende aprehenderla.

Ahora bien, si la imaginación y la dimensión poética así huyen de la *función de lo real*, ¿no es contradictorio hablar de una ontología de la imagen en tanto *función de lo irreal*? A mi juicio éste es un ejemplo de la imprecisión de la cual Bachelard hace uso en tanto cañada que nos conduce a la totalidad integrada y a la pluralidad de la realidad poética. Una imprecisión lingüística que cumple con la finalidad –que persigue el filósofo de la ensoñación– de sacudirnos, inquietarnos y extrañarnos para alterar nuestro estado sosegado al abrigo del lenguaje racional. No obstante, la contradicción se desdibuja cuando nos adentramos en su pensamiento y se nos aclara que ambas funciones son meramente dos polos de una totalidad; una doble faz o bidimensionalidad del mundo, del cosmos; en fin, de todo lo real. De tal modo que tras el enunciado “Lo irreal existe” no hay una contradicción sino una relación dialéctica de tensión entre contrarios y cuyo propósito es ponernos en alerta acerca del tipo de ontología que se va a proponer. De hecho, se podría hacer desaparecer por completo la contradicción si, en lugar de utilizar las expresiones “función de lo real” y “función de lo irreal”, habláramos de una “función estándar de lo real” y una “función no estándar de lo real”, por ejemplo, o bien, de una “función de lo real” y una “función de lo imaginario”, entendiendo que la dimensión poética, donde adquiere sentido esta función, es una región de la realidad diferente a aquello que comúnmente designamos como *real*. De

cualquiera de estas formas u otras podría deshacerse la contradicción, pero se perdería el factor de impacto que Bachelard persigue provocar en nosotros para evocarnos su ontología ensoñativa.

En efecto, Bachelard a lo largo de toda su obra estética persigue una ontología de la imagen poética que, si bien no puede –ni pretende– vincularse con una ontología esencialista, sí incursiona en otra modalidad ontológica. En sus primeros textos ésta se configura como un mero postulado, pero éste va tomando cuerpo hasta afianzarse en sus obras tardías que son, precisamente, las que arrojan su peculiar luz sobre las sombras de sus escritos anteriores y, gracias a ellas, he podido realizar una integración de los elementos que este filósofo pone sobre el tapete de la discusión filosófica. Es, entonces, en aquellos últimos escritos donde se llega a la plenitud óntica de la imagen mediante la fenomenología. Así, el filósofo de la ensoñación nos presenta una ontología que parece ser indefinible y paradójica; una ontología fragmentaria que desafía al aparato filosófico tradicional en tanto que se niega a sistematizarla en un modelo unívoco, pues múltiples son las voces de todos los entes que escuchamos al unísono en la melodía del cosmos. En lugar de una ontología esencialista o substancialista de tipo parmenídeo-aristotélico –donde el Ser es Uno, Inmutable y Eterno–, nos pondrá frente a una ontología antitética a ésta, la cual acaece en todo momento y se hermana con el ser humano desde la posición fenomenológica de aquél ante el mundo. Éste es el primer aviso de nuestro filósofo para que afrontemos una realidad donde cada imagen poética es una imagen vivida en su intimidad, en su pureza y que se actualiza en el instante poético. Por ello, puede afirmarse que se trata de una *ontología directa y fenomenológica*, en tanto que es vivida y se congrega en las múltiples imágenes individuales que cada sujeto es capaz de hacer germinar. De esta manera es como

Bachelard busca una cosmovisión y una estructura de la realidad, pero de una realidad que siempre está en curso, que está viva, se mueve, se dinamiza y que se actualiza tenazmente en la creación poética.

Con tal propósito, el filósofo galo se entrega al quehacer estético de validar la realidad de las imágenes. Concibe a éstas como entidades concretas que, lejos de ser abstracciones –tal y como son los conceptos–, son corpóreas o materiales y ejercen una presencia solemne ante el sujeto. Así, el acto de imaginar tiene como principio exaltar la imagen en toda su actualidad y con toda su presencia: la imaginación, a través de su dinamismo, recrea las posibilidades de la materia imaginada, teniendo como origen a las materias presenciadas que son motivo de ensoñación para cada poeta. Esta materia imaginada está tan cercana al sujeto que su sola presencia dispone ya de un poder cósmico al que se llega mediante la intuición. Por ello, el propósito de Bachelard es mostrarnos la proximidad infinita –asintótica– entre el sujeto y el mundo, la cual se fundamenta en una relación cósmica –extática o arrebatada, por no decir *mística*– y no intelectual. Esta afirmación puede parecer un atentado contra la racionalidad y, sin embargo, está en sintonía con la filosofía de Spinoza, la cual se considera de corte racionalista. Este filósofo holandés del siglo XVII determinó que la razón era la facultad humana de concatenar ideas, acciones o causas, a la vez que admitió la necesidad de disponer de una suprafacultad porque la razón –como mera concatenación de ideas– no puede acceder a la totalidad de lo existente, que en Spinoza se identifica con Dios y éste con la propia Naturaleza. Dicha suprafacultad es la *intuición intelectual* –en tanto capacidad supraracional– ya que sólo ella puede abarcar la totalidad de la existencia desde el asombro ante el misterio de la vida; no necesitamos del asombro para pensar o razonar pero sí para intuir y crear intelectualmente. De manera análoga, Bachelard determina que la

imaginación rebasa toda capacidad racional –la cual, a diferencia de Spinoza, no distingue de la intelectual– y que sólo aquélla puede “conocer” a su modo la realidad; un modo que es inmediato, dado que el acto de imaginar se sustenta en la relación directa entre sujeto y mundo. Ésta es una relación de éxtasis o de embriaguez estética que bien pudiera identificarse con el arrebataimiento de los místicos porque nos pone en comunión con el cosmos aunque, a diferencia del misticismo o de la espiritualidad religiosa, lo realiza gracias a la concreción o materialidad de la imagen poética. Por este mismo motivo y en tanto que aboga por un regreso a la concreción de las cosas, también se propone hacer patente la corporeidad de las palabras, evocando su materia sonora para desvelar el misterio oculto que yace tras ellas: las palabras dejan de ser un instrumento utilitario para mostrarnos su cuerpo.

En congruencia con esta tesis, la obra bachelardiana es un discurso hermenéutico que aborda el mundo de las imágenes poéticas mediante la intuición y la ensoñación. Tal empresa deja, por una parte, un desconcierto ante la indiscriminada libertad con la que se interpreta las imágenes; pero, por otra parte, encontramos un método de lectura que renueva la desgastada actitud de corte positivista que pretende abordar los productos literarios sin tomar en cuenta el ensueño poético. Por lo tanto, la estética de Bachelard rompe muchos esquemas debido a este metadiscurso que, tal y como se concibe aquí, exige toda la intensidad expresiva de las palabras, las cuales permiten entretejer un universo vasto y profundo pero que sólo es accesible a la intuición, ya que sólo ésta dispone de la capacidad para comprender del sentido de las imágenes. Es ante tal complejidad del discurso bachelardiano que me he dado a la tarea de proponer una serie de nociones encaminadas a integrar una *morfogénesis* del acto poético. He acudido a este término porque se adecua

bien a mi intención de ofrecer una visión integrada de la obra bachelardiana sin caer en los reduccionismos que tanto denunció Bachelard.

Al hablar de una morfogénesis, mi intención es enfatizar la variedad de elementos fundantes en la poesía que legitiman dicha actividad y que el propio Bachelard descubre en el origen de las formas –imágenes– poéticas. Las distintas formas que se integran en esta actividad no son propiedades jerarquizables, sino que todas juntas vienen a fundar el acto poético y la poesía como tal. En este punto considero necesario mostrar el recorrido que he seguido tras la búsqueda de dicha morfogénesis del acto poético. Inicié el camino a partir de las primeras obras de este autor y desde ellas transité por un universo de imágenes soñadas, a la vez que fundantes, para examinar la validez del propósito que persigue la poesía en su búsqueda de plenitud y legitimación. No obstante, las fuentes que emplea la poesía para lograr tal fin están entrelazadas en un discurso que se presenta a la comprensión racional como fragmentario y complejo. Por este motivo, la morfogénesis de las imágenes poéticas que propongo no consiste en una mera morfología de la poesía, ya que la propuesta estética bachelardiana transgrede toda descripción de cualidades acabadas o cerradas a la hora de enfrentarse a la imagen desde su dimensión poética. Lo cual determina que el armazón, con el que se sostiene el ámbito de la imaginación poética, no puede ser algo terminado –y menos aún predeterminado– debido a su carácter siempre naciente. Ahora bien, para poder determinar los puntos sobre los cuales la estética de Bachelard se afirma como una morfogénesis de la poesía, respetando aquella indeterminación en el pensamiento de nuestro autor y permaneciendo al margen, dentro de lo posible, del reduccionismo discursivo, he tenido que recurrir a la imagen o analogía que evoca el término *cartografía*.

Atendiendo al significado del verbo cartografiar en tanto “arte o ciencia de trazar mapas geográficos”, he propuesto una cartografía de la poética bachelardiana porque esta imagen no sólo alude a un mapa de los contornos, las superficies y los accidentes de algún territorio, sino que también se encarga de representar la propia información del mapa en función de la relevancia que el cartógrafo asigne a los elementos que ha incluido en su propia demarcación. Por ello, cartografiar implica que se ha elegido uno de los muchos accesos posibles a un terreno agreste para demarcarlo y abrir una ruta por donde poder transitar. De esta manera mi recorrido por la obra de Bachelard se asemeja a esta actividad, donde he tenido que incursionar, explorar, buscar y decidir qué partes del terreno son relevantes y cuáles no para determinar los puntos claves de la ruta o del mapa poético de este filósofo. Así pues, me entregué a la tarea de explorar las distintas veredas que Bachelard abrió, para vivir e intuir las entrañas de las imágenes poéticas, con el propósito firme de hallar un cierto orden poético dentro de la complejidad de su discurso. Dicha empresa requirió buscar una base explicativa que aglutinara la multiplicidad de imágenes escritas pero enfrentando la dificultad de no poder afirmar un único fundamento explicativo, sino toda una excepcional variedad de elementos integrados. Bajo esta circunstancia tuve que organizar de algún modo tal multiplicidad y buscar la integración de los elementos fundantes pese a su naturaleza inacabada e inconstante. Una vez seleccionados y estudiados cada uno de estos elementos en toda su significación, me percaté de la importancia que tiene la manera como se relacionan entre sí, generando un orden de interdependencia dentro de una pluralidad unitaria o unidad de lo múltiple. Esta relación de interdependencia es coherente con el tipo de realidad que defiende Bachelard, la cual sólo puede ser dinámica cuando todos sus elementos están interrelacionando entre sí, en una constante comunicación, modificándose, tocándose y moviéndose al ritmo de un

misimo son. Quizás, por este motivo, sea más apropiado hablar de *comunión* antes que de *unión*, puesto que no hay un orden sistemático entre ellos, sino una interrelación que se perpetúa para configurar el propio orden cósmico.

A continuación desglosaré dichos elementos en sus respectivos puntos, pero únicamente con la finalidad de posibilitar el discurso porque no es una clasificación ontológica, sino meramente necesaria a efecto discursivo. Es decir, en un orden ontológico no tendría sentido porque todos los múltiples elementos de la realidad están correlacionados como lo están las partes de un holograma: si rompemos una fotografía, cada fragmento sólo contiene una parte de toda la imagen, a diferencia de lo que ocurre con un holograma donde cada uno de los pedazos en los que se ha fragmentado contiene toda la información, esto es, la imagen completa. De la misma manera, en la siguiente clasificación podrá comprobarse cómo cada elemento está relacionado con los demás y cómo cada uno de ellos alude a la misma realidad, sólo que acentuando un aspecto diferente: la relación entre el sujeto poético y el objeto cósmico; la imaginación creadora; la relación de la materia con el cosmos (o materia cósmica); tiempo y espacio poéticos y, por último, la ensoñación.

1. **Sujeto poético-objeto cósmico.** La relación que el sujeto establece con el mundo no es antitética pese a que el objeto sea un contra, pues también este objeto establece resonancias, repercusiones, diálogos y comuniones con los sujetos poéticos. Esta relación se convierte en una afiliación elemental que no sólo evoca el presente del acto poético, sino que además es una remembranza –desde el ámbito de la ensoñación– de las primeras comuniones cósmicas de la humanidad primitiva. Así, el mundo fue imaginado, contemplado y habitado en el corazón de la materia antes de ser desgarrado por el conocimiento de la razón humana; de forma tal que cada poeta y cada lector participan de este vínculo

elemental. El poema es, ante todo, un entramado de símbolos que tiene como fundamento el *sueño inmemorial*, el cual no es otra cosa que un testimonio de las primeras presencias de las materias imaginadas en el sujeto.

2. **Imaginación creadora.** En el momento en que el sujeto se sitúa frente al objeto surgen dos movimientos: el primero está destinado a conocer racionalmente y el segundo está posicionado para imaginar; ambos organizan el campo que le es propio a partir de leyes autónomas que son totalmente distintas entre sí. La imaginación es uno de los elementos claves para comprender el acto poético al menos por un motivo principal: sus funciones transgresoras transforman el mundo material. Mediante dicha transgresión, la imaginación convierte a la materia en una *materia imaginada* –esto es, en símbolos– y otorga a los espacios su carácter cósmico e inmemorial. También es ella la que transfiere, intercambia y agudiza los sentidos para empequeñecer o engrandecer los horizontes materiales: hacerlos estrepitar, colapsar o implosionar, atenuar, extender, torcer o distorsinar. Además de esto, en su faceta vivida, confiere a la intuición un poder místico que lleva al sujeto poético a afianzar su ser en el mundo. Sin esta facultad sería inconcebible que el discurso literario o el poético fueran posibles, dado que la magnificencia de estas actividades consiste en la creación y propagación de universos que violan el orden de lo naturalmente establecido. Desde este hilemorfismo bachelardiano se entiende que materia e imagen conformen una entidad única, la cual se manifiesta de estas dos maneras; la imaginación no es nada sin materia ni lo es la materia sin imaginación.

3. **Materia-Cosmos.** El agua, la tierra, el fuego y el aire son sólo elementos de la materia para el pensamiento racional; pero, para la imaginación, son gémenes de infinitos universos, puesto que lo imaginado siempre encuentra un motivo, un fundamento o un

deseo en la materia cósmica. Así, la materia adquiere su cosmicidad cuando la imaginación amplía las posibilidades y características de sus componentes para satisfacer el profundo deseo de ir más allá de lo determinado. Cuando una materia terrestre –como, por ejemplo, un árbol– es trabajada por la imaginación, se convierte en materia imaginada, en un símbolo; esto es, en un *fundamento cósmico*. Un árbol que habla a través de la conciencia poética –el cogito soñante– adquiere una vida múltiple, la cual se afirma en la expresión tanto de su garbosa grandeza como de sus necias raíces e, incluso, de la entrega aérea que hace de su ramaje. Por consiguiente, los símbolos cósmicos le dan a la materia imaginada una perpetuidad naciente. Es decir, la materia cósmica es, por un lado, perpetuidad porque, bajo las múltiples imágenes que es capaz de alumbrar el sujeto poético, en aquélla se alojan todos los elementos universales que, debido a su naturaleza material y a la fuerza de su presencia, sitúan al sujeto primitivo y a todos los sujetos de épocas ulteriores en la misma dimensión: la dimensión poética. Por otro lado, también es naciente porque los símbolos cósmicos están destinados a nacer continuamente y sólo son traducidos de acuerdo al psiquismo soñante de cada poeta y en esto consiste; de hecho, en esto consiste la variedad y la multiplicidad de caminos que se abren ante las impresiones y las expresiones de las imágenes. En ello radica la oposición de caracteres de la materia –es decir, la emergencia de contrarios–, dado que mediante las imágenes se conforma el antagonismo armónico de las mismas, las cuales son interminables debido a que el sujeto poético se configura como tal al nutrirse del deseo de imaginarlo todo.

4. **Tiempo y espacio.** Estos elementos son la clave para legitimar el estatus ontológico de la poesía en la medida en que ésta posee su propio tiempo y espacio. En cuanto al tiempo poético, éste viene determinado por el instante, el cual se crea a partir de un

motivo material y afirma al sujeto de una manera prominente con su mundo: la comunión del poeta con las materias está sujeta a esta otra concepción del tiempo. De manera que “estar en” y “ante el mundo” poéticamente significa una renuncia al tiempo continuo para dar paso a la soledad del instante, el cual invita al poeta —gracias a su verticalidad— a convivir profundamente con los espacios vividos. El instante es entendido también como el presente de una imagen poética, pues ésta actualiza su presencia sólo en el instante y cuya fuerza se emana hacia el psiquismo del poeta. Así, el instante permite la adhesión total del sujeto con una imagen aislada, la cual se convierte —gracias a esta temporalidad— en una imagen que está sola, sin antelaciones; el poeta participa de un tiempo solitario, ausente de causas y comprometido totalmente con el *ahora*. En cuanto al espacio, éste adquiere su significado poético en tanto que puede ser soñado por el poeta, ya sea en una materia o en una región que ofrezca expansiones contemplativas. Un espacio que se expande dentro de sí mismo posee una significación poética desde la antigüedad, ya que el individuo es asombrado por la grandeza del firmamento y por el primer universo protector, que es la casa. Cuando el ensueño envuelve al poeta, el espacio vivido no es ya más una geometría inerte, sino que se convierte en un espacio expresivo que comulga con el poeta y donde éste vive en plenitud cuando, además, afirma su existencia en el instante solitario. Por estos motivos se confirma que el tiempo y el espacio son creados gracias al ensueño.

5. **Ensoñación.** El ensueño es un estado de conciencia que le permite al sujeto poético apropiarse tanto de su vivencia espacial como de la material sin tener, por ello, que renunciar plenamente a la lucidez. La técnica pictórica del claroscuro ilustra muy bien esta idea: cuando se está bajo el dominio de la ensoñación se vive el antagonismo armónico de la luz y la oscuridad, puesto que el claroscuro es la tregua que ejercen estos dos estados sin

tener que renunciar a la propia naturaleza de cada cual. Es, por lo tanto, la dimensión poética un estado en el cual, a pesar de la evanescencia de una imagen particular, se preserva la conciencia de lo vivido. El soñador sabe que sueña, pero su sueño no pertenece ni a la lucidez total –la región del conocimiento racional– ni a las sombras del sueño profundo –el caos del inconsciente–; es ésta una situación privativa del poeta, dado que en ella se revela otra manera de vivir o de estar en el mundo. En consecuencia, el ensueño nos entrega los matices de las primeras impresiones de la materia y del espacio: nos aporta de una sola vez –en un instante solitario– el pasado individual y el pasado de toda humanidad, puesto que nos permite recrear el origen gracias a la imaginación y al recuerdo. Es mediante el poder del ensueño que el poeta, a partir de su soledad, vive las imágenes aisladas también es gracias a él que el pasado nos entrega la zona inmemorial para afirmar su presencia en el instante poético.

En conclusión, a pesar de la complejidad de elementos que conforman el núcleo de la poesía, con esta clasificación –que si bien es meramente discursiva– pienso que se consigue aclarar buena parte de la poética de Bachelard y afianzar, así, una unidad que sólo se configura desde la multiplicidad de varios aspectos fundantes e interdependientes entre sí. El sentido del discurso poético, en tanto actividad humana, sólo puede ser comprendido en Bachelard bajo la integración de la imaginación, el ensueño, el tiempo, el espacio y las materias cósmicas. Dicha integración es promovida a través de la relación que el sujeto ejerce con su objeto en aras de ampliar, sentir, comprender y comunicar el significado poético de lo vivido. Esto trae como consecuencia la *transubjetividad de la imagen* que es concebida por este filósofo como un vínculo profundo con la alteridad: el sujeto imagina, sueña y crea un tiempo a través de la provocación que ejerce en el mundo con su

multiplicidad de materias y espacios. Cada aspecto de su poética contiene necesariamente a los demás, de tal forma que sólo podemos recurrir a la imagen de un holograma para comprender la plenitud de la actividad poética desde la pluralidad unitaria de los aspectos que han sido estudiados. No se puede concebir a la imaginación sin un sujeto que esté ante el mundo para imaginarlo; si no hay imaginación, no hay creación ni posibilidades de soñar los espacios –ni mucho menos hacerlos habitables–. Sin ensueño, no hay instante poético de la misma forma que sin éste no existe el otro; ambos existen de manera tan simultánea que es imposible aislarlos. Si no hay ensueño ni imaginación, no hay posibilidad de recrear los orígenes para darle a lo nuevo su huella inmemorial –ni mucho menos para profundizar en las imágenes desde su dimensión mítica y trascendente–. La actividad poética consiste, sobre todo, en hacer el mundo habitable a través de la conquista de un tiempo y un espacio poéticos que se abren al poeta gracias sus facultades ensoñativas e imaginativas. Cuando se habita poéticamente el mundo, entonces se vive la unidad y la multiplicidad simultánea de los símbolos, se participa de un tiempo paradójico y, además, se renuevan las imágenes literarias para transportar en ellas el núcleo cósmico de la dimensión poética. De este modo, la poesía no sólo acerca de manera profunda al sujeto con su mundo, sino que su discurso propone un acercamiento íntimo entre sujetos, puesto que todos nosotros participamos de la misma cercanía con el mundo. Por lo tanto, la relación entre los sujetos es también directa e inmediata de tal suerte que comulgamos los unos con los otros en esta integración cósmica y desde la intimidad de cada cual, desdibujándose el significado de alteridad.

Ya para concluir, advertiré que en la búsqueda de cierta solidez para esta interminable empresa llamada *poesía* o *acto poético*, he admitido junto con Bachelard que en tal fin intervienen una serie de tareas ya involucradas en su metadiscurso. El analizar los distintos

elementos, que dan plenitud al acto poético, nos dispone a reflexionar sobre dos aspectos fundamentales: uno de ellos es, sin duda, el método tanto de lectura como de análisis que intenta acercarnos al indefinible universo de la imaginación vivida. El segundo tiene que ver con una propedéutica –delineada por el propio Bachelard– en la cual queda pendiente todavía repensar la educación hacia la imagen y, por ende, hacia la imaginación. Ésta es una de las proyecciones más importantes que tiene su estética, puesto que enseñar a imaginar la materia nos compromete a desmantelar el cosmos geométrico para comulgar con el cosmos viviente y, de este modo, hacer de todo individuo parte integrante del drama sintético de los símbolos. Admito, entonces, que la teoría literaria del *filósofo de la ensueñación* es una teoría compleja porque, lejos de abarcar fines meramente estéticos, se dispone a hacer explícito un universo imaginario que enseña al sujeto a “soñar bien y a soñar mucho” con el propósito de deslindar el destino de la Humanidad de la callosidad y la fisión de un mundo muerto y diseccionado. Pues, nada hay más falso o erróneo que esta concepción del mundo. La realidad, para mantenerse viva, ha de estar intrínsecamente inacabada y así ha de permanecer siempre; por lo tanto, es ilimitada y no puede ser acotada ni definida por ningún sistema cerrado. La ontología que se atreva a adentrarse en ella se nos revelará como una “ontología del sendero”, la cual pone ante nuestros ojos que la realidad no es una substancia permanente, sino un proceso dinámico que no se agota de hacerse, que no se cansa de ser y que, sin fatiga alguna, persevera en la actividad de conformar un camino abierto que se proyecta sobre el horizonte de la existencia y que siempre está por recorrer. Así es, en definitiva, como Bachelard transita de la poética a la metafísica: la realidad –como todo poeta bien sabe– no es una substancia permanente sino *estelas en la mar*.

Bibliografía

Bachelard, Gaston: La intuición del instante, trad. Jorge Ferreiro, FCE., México D.F., 1987. (Primera edición en francés, 1932)

Bachelard, Gaston: La formación del Espíritu Científico, Siglo XXI editores, México, 2004. (Primera edición en francés, 1938)

Bachelard, Gaston: Lautréamont, trad. Angelina Martínez del Campo, FCE., México D.F., 1982. (Primera edición en francés 1939)

Bachelard, Gaston: La filosofía del no, trad. Noemi Fiorito de Labrune, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003. (Primera edición en francés 1940)

Bachelard, Gaston: El agua y los sueños, trad. Ida Vitale, FCE., México D.F., 1978. (Primera edición en francés, 1942)

Bachelard, Gaston: El aire y los sueños, trad. Ernestina Chapourcin, FCE., México D.F., 1958. (Primera edición en francés, 1943)

Bachelard, Gaston: La tierra y las ensoñaciones de la voluntad, Trad. Beatriz Murillo Rosas, FCE., México D.F., 1996.

Bachelard, Gaston: La tierra y las ensoñaciones del reposo, trad. Rafael Segovia, FCE., México D.F., 2000. (Primera edición en francés, 1948)

Bachelard, Gaston: La poética del espacio, trad. Ernestina Chapourcin. FCE., México D.F., 1965 (Primera edición en francés 1957)

Bachelard, Gaston: El instante poético y el instante metafísico, en El derecho de soñar, trad. Jorge Ferreiro, FCE., 1985. (Primera edición en francés 1970)

Bachelard, Gaston: La poética de la ensoñación, trad. Ida Vitale, FCE., México D.F., 2000 (Primera edición en francés 1960)

Bachelard, Gaston: La llama de una vela, trad. Hugo Gola, Monte Ávila editores, Caracas Venezuela, 1975.

Blanché, Antonio: El hombre imaginario: una antropología literaria, CCP, Madrid, 1995

Durand, Gilbert: *Las hermenéuticas instaurativas*, en La imaginación simbólica, Amorrortu Editores, Buenos aires, 2007

Heidegger, Martin: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en Arte y poesía, trad. Samuel Ramos, FCE. México D.F., 1958.

Lacroix, Jean: *Gaston Bachelard el hombre y la obra*, en Introducción a Bachelard, trad. José Szasbon. Ediciones Calden. Buenos Aires, 1973.

Lapoujade, Ana María: La filosofía de la imaginación, Siglo XXI, México D.F., 1988.

Puelles Romero, Luis: La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora. Editorial Verbum, Madrid, 2002,

Trioni, Aldo: Ensoñación e imaginario, trad. Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1989.

Yañez, Adriana: *La poesía como intuición del instante*, en Cuadernos de hermenéutica Bachelard, el mundo de las imágenes, UNAM.

Vieyra García, Jaime: *El concepto de imaginación en Gaston Bachelard*. En: Revista Devenires, nº 1, (2000), p.146.