



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA
Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

DE LA POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN A LAS ONTOLOGÍAS
ELEMENTALES EN GASTON BACHELARD

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

ARCELIA LARA COVARRUBIAS

ASESOR: DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS



México, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Camila y Alfonso

ÍNDICE

Introducción	iv
1. Ensoñación poética: fuentes y alcances	1
2. Entre fenomenología y psicoanálisis	25
3. Ontologías poéticas de los elementos	57
3.1. Aire	60
3.2. Tierra	71
3.3. Agua	84
3.4. Fuego	99
Conclusiones	117
Bibliografía	123

Introducción

Hablar de la poética de Gaston Bachelard implica, en principio, establecer dos rupturas: la primera hacia las representaciones científicas y la segunda hacia el enfoque y las tareas de las diferentes poéticas. La originalidad de las ideas bachelardianas estriba, en buena medida, en la síntesis elaborada a partir de teorías de distintos y distantes campos del conocimiento; a saber, la filosofía de la ciencia, el pensamiento de los presocráticos, la alquimia, el psicoanálisis jungiano, la fenomenología husserliana y una amplísima cultura literaria. La ensoñación es el punto nodal alrededor del que se estructuran los hilos teóricos sobre la poesía: se trata, entonces, de una poética de la ensoñación que organiza un material profuso.

Antes de señalar las líneas generales que sigue el pensamiento bachelardiano es menester indicar el lugar que su poética ocupa tanto en sus ideas en general como en el campo de los estudios literarios. El periodo en el que fueron escritas las obras teóricas sobre la imaginación poética va de 1938 a 1962 (año de la muerte de su autor). En paralelo a sus reflexiones sobre la poesía, Bachelard despliega su trabajo centrado en la epistemología de la ciencia. La distancia entre las dos prácticas especulativas es menos evidente de lo que se supone; más que una ruptura efectiva lo que se presenta es una continuidad de las ideas sobre cómo representa la ciencia y cómo imagina la poesía.

El fuego es el elemento que funda el pensamiento bachelardiano sobre la ensoñación material; es el que abre y el que cierra su fenomenología de imágenes poéticas referidas a los elementos. El primer texto sobre este asunto es *Psicoanálisis del fuego*, publicado en 1938, contemporáneo de *La formación del espíritu científico*. Anterior a éstos es *El nuevo espíritu científico* (1936). Quizás el fuego es el elemento en el que mejor se expresa el peso de las valoraciones subjetivas de la intuición primera que se despierta en el sujeto al contacto con el objeto; la experiencia ígnea está cargada de intencionalidad fenomenológica. El pensamiento objetivo, arguye Bachelard, debe ironizar, vigilar ese primer contacto porque “delante de este mundo inerte que no vive de nuestra vida, que no sufre ninguna de nuestras penas y que no exalta ninguna de nuestras alegrías,

debemos detener todas las expansiones, debemos mortificar nuestro ser”¹. En *Psicoanálisis del fuego* se observa una relación directa con las hipótesis que trabajó en las obras de teoría de la ciencia; a saber, la presencia de las marcas de la subjetividad en la construcción del conocimiento científico; la tarea de la filosofía científica se centra en “psicoanalizar el interés, destruir todo utilitarismo por disfrazado que esté y por elevado que pretenda ser, dirigir el espíritu de lo real a lo artificial, de lo natural a lo humano, de la representación a la abstracción”².

Este primer acercamiento al estudio de los elementos materiales aparece, entonces, como una psicología anímica que pretende establecer la injerencia de las valoraciones emotivas en la construcción de las ontologías elementales. Los ejemplos que servirán de apoyo aportan distintos lenguajes expresivos —la literatura, el mito y las creencias populares— y el tratamiento de éstos quedará establecido como fenomenología. Al *Psicoanálisis del fuego* le siguen *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948).

Aunque las líneas generales de su investigación aparecen desde su primera obra sobre poética, algunas ideas que se presentan sólo como atisbos (la bina *anima-animus*, la infancia como el momento en el que nace la ensoñación, la comunión cósmica lograda en la poesía, etc.) se desarrollan en textos ulteriores —*La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960)— y, por otro lado, la conexión con el psicoanálisis del pensamiento científico irá diluyéndose. En cuanto a los ejemplos, las obras irán acusando una abierta preferencia por la literatura y específicamente por la imagen, cuya importancia crece en la medida en que se establece el vigor con el que las potencias poéticas actúan en el psiquismo del soñador. Con las precisiones, amplificaciones y desarrollos que había logrado su pensamiento, Bachelard retomó el tema del fuego; tras la publicación de *La poética de la ensoñación* (1960), comenzó a redactar algunas notas para escribir otra obra en esa misma línea, texto que no concluyó pero que preparó su hijo y presentó con el título de *Fragments de una poética del fuego*.

Respecto de las poéticas, la ruptura de las ideas de Bachelard se establece desde el enfoque que adopta. Una rápida revisión ayudará a insertar el planteamiento bachelardiano en el conjunto de los estudios sobre poesía. Por poética pueden entenderse muy diversas cosas; no obstante, todas las perspectivas reconocen el mismo motivo de estudio: los textos literarios. Las distintas posiciones con las que se asume el estudio de la literatura marcan tareas también diferentes:

¹ *Psicoanálisis del fuego*, p. 12.

² *La formación del espíritu científico*, p. 13.

normar, describir, interpretar o juzgar, entre otras. No obstante, la especialización del tema ha ido cambiando el proyecto original —el comportamiento del ser poético— por regulaciones de los textos literarios.

La poética, como *ars*, estudia los distintos géneros de poesía y presenta recomendaciones sobre la forma bella de escribir. Así, por ejemplo, Horacio sentencia: “Para ganar el aplauso de todos hay que saber mezclar lo útil con lo agradable. Recread instruyendo”³, o bien, Aristóteles apunta: “En cuanto a los asuntos, estén ya hechos o hágaselos uno, es preciso trazarse el plan general y después pasar a episodios o desarrollos”⁴. Los consejos sobre el bello decir pueden constituir un compendio con aspiraciones preciosistas que, no obstante, no logren sino articular una convención sin dejar claro en qué consiste lo poético de tal o cual obra. Al respecto dice Roland Barthes:

“Poética”, en la época clásica, no designa ninguna extensión, ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia, ningún universo separado, sino sólo la inflexión de una técnica verbal, la de “expresarse” según reglas más bellas, por tanto más sociales que de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su convención.⁵

Como disciplina preceptiva, la poética tiene función de vigilancia; se revisan obras literarias y se establecen reglas de uso, se acotan las prácticas de la lengua y se señalan los recursos afortunados y los fallidos. A primera vista puede parecernos que la preceptiva y el arte poética caminan muy de la mano, pero el carácter legal de la primera indica la relación áspera que entablan literatura y crítica. Lo que en la poética como *ars* era recomendación, en los estudios literarios se convierte, con frecuencia, en imperialismo de la palabra; pues la función judicial de la crítica que, en su inicio, se fijaba la tarea de deslindar las obras estrictamente literarias de las de otro tipo (históricas, filosóficas, científicas, etc.), comenzó a inclinarse por la valoración estética. Los instrumentos de los que se vale la preceptiva son los proporcionados por la lingüística y la retórica, tomados éstos en su carácter normativo. Alumbradas por la luz de la regla y los usos académicamente aceptados, las anotaciones que la crítica hace sobre una obra literaria ostentan el rigor y la minuciosidad de quien pretende que sus glosas son objetivas. Aunque con cierta asiduidad los tratados descriptivos suelen ser abstrusos y fatigantes, pueden

³ Horacio, *Arte poética*, p.178.

⁴ Aristóteles, *Poética*, p. 26.

⁵ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 47.

ser aclaradores en tanto que explican la obra y la insertan en la tradición literaria. Dice Bégúin: “Esta objetividad es heterogénea a su objeto; no lo comprende, pone en su lugar una sustancia inerte, inmovilizada en el papel. El conocimiento de una realidad espiritual necesita recurrir a otras facultades, otros medios de acercamiento además de la lupa, el metro y la balanza”⁶.

Otro aspecto importante que suele quedar de lado en los estudios literarios es el que focaliza el interés del lector. Roland Barthes capta en el perfil visible del crítico, el escondido del lector, como un rostro escindido y sin posibilidad de reconciliarse:

Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de *seriedad*: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un *referéndum*. Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*.⁷

Tomando como referencia a los críticos que ya renunciaron a juzgar, la enmienda que propone Bachelard consiste en someterse a la inducción verbal que un libro puede provocar con una expresión original, rebasar el nivel de lo legible.

La nueva crítica ha fijado su atención en otros derroteros; ya no es la descripción minuciosa encaminada a enjuiciar la obra literaria lo que marca su tarea. No es, entonces, en nombre de la lengua ni de los usos correctos o bellos que se comenta un texto, sino desde su inmanencia y a partir de una función autogenerativa de la literatura que se establecen los órdenes de análisis y reflexión de la poesía. Desde esta perspectiva, se consideran laterales los enfoques históricos, sociológicos, psicológicos o de otro tipo, ajenos a la obra en cuestión. Las escuelas y los teóricos reunidos bajo el nombre de nueva crítica son varios y variados; las siguientes palabras de Bégúin pueden ilustrar lo anteriormente dicho:

Toda una crítica nueva se desarrolla en Francia, de lo cual ya he tenido la oportunidad de hablar, a propósito del *Michelet* de Roland Barthes y que yo bien podría haber relacionado con las obras de Gaston Bachelard sobre los elementos, con las reflexiones de Georges Poulet sobre la percepción del tiempo, y con los estudios que Jean-Pierre Richard acaba de dedicar a ese gran tema de *Literatura y sensación*. Un mismo postulado en autores de orientación tan diversa requiere una investigación: la obra de literatura, para todos ellos no se considera ante todo como una construcción ilusoria,

⁶ Albert Bégúin, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria*, p. 196.

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, p.2.

bajo la cual haya que disimular no sé qué contenido que se disfrazaría mejor o peor y que sería su verdadero interés. Es la obra misma el hecho, la realidad válida por sí misma y que hay que comprender en cuanto tal, no como síntoma de otra cosa más importante. La selección y el orden de las palabras, el movimiento de la frase, el juego recíproco de los episodios o de las imágenes, lo que dicen en conjunto y que no podría decir ninguna otra combinación imaginable: tal es el objeto propuesto a la inteligencia.⁸

El estudio de los medios expresivos de la obra no remite a contextos o experiencias del autor; tampoco supone que el texto literario sea la suma de sus recursos. El estructuralismo, por ejemplo, detecta dos actitudes en el estudio del texto literario: la de interpretar (nombrar el sentido del texto examinado) y la de explicar (manifestar la estructura abstracta). “La poética —dice Todorov— viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios”⁹. El enfoque estructuralista, igual que muchos otros de la nueva crítica, emprende el estudio literario desde el inmanentismo de la poesía, para, luego, elevarse sobre ella en una búsqueda teórica con otros alcances.

Pese a que Béguin encaja a Bachelard en la nueva crítica, el planteamiento poético es totalmente diferente a los hasta aquí revisados. Ciertamente que en las ideas bachelardianas la literatura se estudia desde su inmanencia, pero destacan más las diferencias que las semejanzas: las poéticas estudian las obras literarias desde sus características formales —lingüísticas, estilísticas o estructurales— y en su totalidad, asimismo las encajan en el medio cultural en el que circulan (frente a otras producciones artísticas clasificándolas por géneros, por corrientes o por etapas históricas). La poética de Bachelard rastrea la fuente de la creación literaria y llega a la ensoñación, actividad que focaliza la imaginación material (en oposición al formalismo); estudia exclusivamente las imágenes poéticas generadas en uno de los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) y adopta una perspectiva fenomenológica.

Para Bachelard la poesía abre la posibilidad de fundar ontologías elementales que modifican los esquemas de comprensión del mundo. La poética de la ensoñación es una síntesis que vincula las cuatro ontologías en un sentido originario en el que destaca una intencionalidad profundamente arraigada de imaginar el mundo a partir de los deseos íntimos y primarios del sujeto. La ensoñación poética incide en la imagen que el hombre tiene del cosmos y de sí mismo, y encuentra en el lenguaje el medio con el que el poeta crea nuevas realidades. Éstas son las

⁸ Béguin, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁹ Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista*, p. 30.

líneas centrales de la poética de la ensoñación que Gastón Bachelard plantea a lo largo de las obras dedicadas al estudio de la poesía y que el presente trabajo recompone en las siguientes páginas.

En el primer capítulo se desarrolla la poética de la ensoñación, cuyas fuentes habrá que buscarlas en el sentido noético de la poesía que Bachelard sintetiza fenomenológicamente en el término ensoñación. El punto nodal que sirve para la construcción de la poética bachelardiana es el de imagen poética como producto de la ensoñación material de los cuatro elementos. En esta parte se apunta el alcance de la poética de la ensoñación como un proceso fenomenológico que elabora ontologías elementales mediante la poetización de la materia y se establece el parentesco de la propuesta de Bachelard con la poética de Novalis.

“Entre fenomenología y psicoanálisis”, el segundo capítulo, expone primeramente las líneas generales de la fenomenología husserliana que fundamentan la poética de Bachelard; a saber: la síntesis de la multiplicidad de las apariciones de la materia elemental en una vivencia primera, manifiesta en la imagen poética; la epojé del acto poético, que desencadena la intencionalidad que va del poeta (como reducción egológica) a los lectores, constituyendo la experiencia de la imagen poética como un fenómeno comunitario, y el paso trascendental de la fenomenología de la ensoñación que da lugar a cuatro ontologías elementales vinculantes. En segundo lugar, se abordan las ideas que Bachelard retoma de Jung: la integración de lo inconsciente en la ensoñación a través de los arquetipos —*anima* y *animus* como arquetipos poetizantes que sintetizan las funciones de lo real y de lo irreal— presentes en las imágenes poéticas, el efecto terapéutico de la poesía como una actividad que despierta la conciencia de los lectores y la idea de que la niñez es el momento que funda la ensoñación cósmica que nutre las ensoñaciones posteriores; esto es, la experiencia originaria que constituye el objeto poético en la ensoñación.

Finalmente, el tercer capítulo se divide en dos partes; la primera, en la que se expone someramente el criterio poético (sumo regional) de reunión de imágenes en las cuatro ontologías regionales y la segunda, en la que se presentan las imágenes correspondientes a las cuatro ontologías elementales: a) la aérea, habitada por seres de las alturas y del dinamismo ensoñador; b) la terrestre, cuyos principios de unificación y síntesis son las imágenes de profundidad, la hostilidad de la materia y los seres eminentemente terrestres; c) la acuática, que presenta las variedades fenomenológicas de las vivencias como las aguas primaverales y claras, las maternas y dulces, las violentas y las pesadas, y d) la ígnea, en la que se expresa la

multiplicidad simbólica del fuego (sexualización e idealización), así como los complejos ígneos (de Novalis, de Hoffman, de Prometeo y de Empédocles) y la imagen del fénix en la que reposa toda una poética de la creación verbal.

1. Ensoñación poética: fuentes y alcances

Para Bachelard los términos “literatura” y “poesía” son sinónimos, pero su sinonimia no sólo se establece en el sentido de creación verbal; considera el estado emotivo, que denomina como ensoñación, pasa por la obra literaria y se extiende hasta el receptor en una nueva ensoñación. La fenomenología se encuentra como telón de fondo en la poética bachelardiana, y de ella se retomarán los conceptos *noesis* y *noema*. La *noesis* alude al movimiento en el que el sujeto experimenta los objetos como un aparecer (ensoñación) y es propia lo mismo del poeta que del lector; el *noema* es lo que se presenta en el acto de ensoñar; a saber, la materia elemental cristalizada en imágenes.¹ Las investigaciones de Bachelard se orientan por el camino de la imaginación; el planteamiento consiste en buscar en las imágenes poéticas de la materia la experiencia de eso que, en contacto con el mundo, nos procura una vivencia fundamentalmente personal y que no se reduce a la sensación, sino que nos permite reelaborar la visión del mundo. No se trata, pues, de una poética de la poesía —bien que parte del análisis de las imágenes poéticas— sino de una poética de la ensoñación que determina los intereses de los ensoñadores:

Los grandes poetas nos enseñan a soñar, nos nutren con imágenes con las cuales podemos concertar nuestras ensoñaciones de descanso. Nos ofrecen sus imágenes psicotrópicas con las que animamos el onirismo despierto. En tales encuentros una Poética de la Ensoñación toma conciencia de sus tareas: provocar consolidaciones de los mundos imaginados, desarrollar la audacia de la ensoñación constructora, afirmarse en una anuencia consciente de soñador, coordinar libertades, encontrar lo verdadero en todas las disciplinas del lenguaje, abrir todas las cárceles del ser para que lo humano tenga todos los devenires posibles. Tareas a menudo contradictorias entre lo que concentra al ser y lo que lo exalta.²

¹ En este trabajo se usarán los términos “poesía” y “literatura” como sinónimos y con el alcance semántico que Bachelard imprime y que es motivo del presente capítulo.

² Gaston Bachelard, *Poética de la ensoñación*, pp. 238-239. Dado que se estarán citando o refiriendo las obras de Bachelard continuamente, cuando se repita una referencia se anotará sólo el inicio del título (obviando el autor). En el caso de *Poética del espacio* el inicio es el mismo que *Poética de la ensoñación*; por tanto, la primera (*Poética del espacio*) será referida como *Poética 1* y la segunda, como *Poética 2*. Esta convención se aplicará también para los capítulos posteriores de este trabajo.

Para poder explicar en qué consiste la poética de la ensoñación y las diferentes direcciones en las que se lanza su definición es preciso revisar algunos términos básicos a fin de encontrar el sentido pleno de las palabras de Bachelard. Cada uno de aquéllos constituye un tema abordado en sus obras, en algunas más que en otras y, a la vez, se trata de hilos cuya imbricación logra una firme urdimbre en la que se encuentran implicados la poesía, el poema, la imagen poética, la imaginación (material, principalmente) y la ensoñación³. Este tejido, a su vez, funciona como una fuerza vinculante con ciertos aspectos teóricos: la poesía y su manifestación concreta, el poema (en el amplio sentido de texto literario), se encuentran como actividades diferentes al planteamiento platónico, pero partiendo igualmente del momento anterior a la escritura; la imagen poética de la materia se destaca por su alcance ontológico; la ensoñación y, aunque marginalmente, también el sueño cumplen una tarea importante en la unificación epistemológica de las formas en que aprehendemos el cosmos.

En “Instante poético e instante metafísico”, Bachelard afirma que “la poesía es una metafísica instantánea”⁴. Un poema no sigue el tiempo del devenir histórico, funda su propio tiempo en el que se refleja una imagen del universo, del psiquismo humano y sus secretos. A diferencia del conocimiento descriptivo que estratifica la realidad para estudiarla, en el poema se unifica lo disperso del ser; el poeta inmoviliza la vida viviendo dicha y pena: suspende el flujo de los hechos y hace un corte en el que las emociones y la materia aparecen en simultaneidad.

La metafísica está llena de antepropósitos: discurre, fluye, permite el pensamiento explicado; de ahí que su tiempo, como el histórico, sea horizontal, sintagmático. Todo tiempo es un orden cronológico o argumental. En los textos filosóficos se concluye algo ya iniciado con antelación, una idea requiere de la sucesión temporal desde sus primeros vislumbres hasta su forma acabada; se expone siempre con retraso. Se trata de un tiempo actuado. Un poema, en cambio, no precisa de desarrollo; está anudado: se siente la ambivalencia del ser y del no ser; se apacigua exaltándose puramente. El poeta puede saltarse los acontecimientos y ponernos ante un “recuerdo de estado”⁵, de esas horas en las que se concibió el poema. El tiempo poético es una eternidad

³ La imaginación y la ensoñación son semejantes, aunque la amplitud semántica de aquella indica que el acto ensoñador es una forma de la imaginación o, dicho en otros términos, la ensoñación es un tipo de imaginación, es imaginación poética.

⁴ Gaston Bachelard, “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante*, p. 93.

⁵ *Poética 2*, p. 199.

instantánea: todo el tiempo a un tiempo. La poesía no tiene pruebas, métodos o dudas, lo anterior es el silencio. La presencia de la imagen en el poema no indica preparación sino advenimiento.

El tiempo del poeta es vertical, paradigmático, es un instante estabilizado que tiene perspectiva metafísica; esto es, la temporalidad poética se traza sobre un plano que se eleva o se profundiza, no discurre como las manecillas del reloj ni como los sintagmas de la lengua; sino, por el contrario, se despoja de toda historicidad y sociabilidad en la que la extensión cede su puesto a la intensidad. La temporalidad de la poesía se establece sobre la noción *cairótica*⁶ del tiempo; social o históricamente, en cambio, el tiempo es un discurrir horizontal que establece la experiencia del sujeto en las coordenadas del antes y del después. La poesía une actividad soñadora con actividad ideante; se tiene conciencia de la ambivalencia (excitada, activa y dinámica) sin regresar al tiempo del mundo (en sentido ordinario, como el lugar habitado por meras cosas). El poeta al adoptar el tiempo vertical descubre el devenir del prójimo, el devenir de la vida y el devenir del mundo (reconsiderado como síntesis existencial cargado de intención poética). Este devenir, sin embargo, no se presenta en la poesía como un deslizarse, antes bien, es una cala en la profundidad y la altura. El tiempo vertical es una autosincronía, surge sin periferia, de sí mismo. “El tiempo ya no corre. Brota.”⁷ La unificación de sentimientos en un instante inmoviliza el tiempo y expresa la fascinación la vida. Esa conjunción sentimental no puede explicarse en tiempos sucesivos, obedece a una experiencia inmediata. “El poema —dice Octavio Paz— es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador”⁸. El poeta reconoce uniones instantáneas y no divide la visión del mundo en sujeto-objeto. En la verticalidad del tiempo poético se desciende por la intimidad, toca fondo; o bien, asciende, busca las alturas, recursa el tiempo horizontal y busca otros órdenes, en los que se trasciende lo estrictamente humano,

⁶ *Cairos* era, para los griegos, el nombre de una divinidad alegórica y su correspondiente latino es *Ocassio*. Se representa a *Cairos* como un adolescente con alas en los tobillos y a *Ocassio* como una mujer calva con un pie levantado y otro posado sobre una rueda. Para ambas culturas la respectiva divinidad indica el momento propicio, o sea, el instante tocado divinamente; que suele ser de difícil sujeción y efímero. De ahí dichos o proverbios como “A la ocasión la pintan calva” o “A la ocasión, asírla por guedejón”. Vid, Giuseppina Sechi Mestica, *Mitología universal*, s. v. *Cairos*.

⁷ Gaston Bahcelard, *La intuición... op. cit.*, p. 95.

unificándolo con el cosmos. Dice Bachelard: “Un poema con la marca de una sinceridad directa e inmediata es un germen de universo, detenta también una sólida sabiduría; es una humanidad condensada”⁹. Así, la poesía revela el instante.

Para la fenomenología el carácter temporal de los fenómenos acepta dos miradas; de ahí que Husserl distinga el tiempo fenomenológico (lo que da unidad a todas las vivencias en cuanto entran en la corriente de vivencias) del tiempo objetivo. El primero es inherente a las vivencias con sus modos de darse antes, después, ahora, simultáneamente, sucesivamente, durando, etc. Y no hay tiempo objetivo que mida esto. “El “absoluto trascendental”, este preparado que debemos a las reducciones, —apunta Husserl— no es en verdad lo último, es algo que se constituye a sí mismo en cierto sentido profundo y de todo punto *sui generis* y que tiene su prístina fuente en un absoluto último y verdadero”¹⁰. El tiempo fenomenológico no es sólo la referencia temporal de una vivencia, sino la forma necesaria de unión de vivencias unas con otras. Esta relación es posible gracias a que cada vivencia entra en la corriente de la conciencia. El ahora actual es “una forma persistente para una materia siempre nueva”¹¹. La noción de continuidad tiene que ver con la retención de una vivencia integrada en el flujo vivencial y por eso ya modificada permanentemente. La conciencia es lo que vincula a todas y es siempre un ahora. Si una vivencia cesa, la conciencia tiene conciencia del cesar, pero la conciencia no cesa. Toda vivencia se inserta en un sistema encerrado en sí mismo en la sucesión temporal y en la simultaneidad. “Todo ahora de vivencias tiene un horizonte de éstas que tienen precisamente también la forma originaria del “ahora”, y en cuanto tales, constituyen el horizonte originario y total de la conciencia correspondiente”¹².

En poesía no se encuentra un misterio de la idea sino el milagro del movimiento que exige una preparación dinámica. El movimiento poético fluye hacia sí mismo; no vacila, vibra, en un ritmo profundo y libre. Sobre la poesía de Mallarmé dice Bachelard:

El poeta acaba de hacernos vivir la dialéctica dinámica de la pesadez y del hastío; nos ofrece pesadez y hastío como opuestos dinámicos, opuestos que la psicología simple de las pasiones habituales consideraría sinónimos. La poesía nos ha sensibilizado dinámicamente.

⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 26.

⁹ Gaston Bachelard, “Germen y razón en la poesía de Paul Eluard” en *El derecho... op. cit.*, p.171.

¹⁰ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 192.

¹¹ *Ibid.*, p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 195.

La poesía, más finamente conmovedora que la moral, la poesía, más finamente perspicaz que la inteligencia más intuitiva, nos lleva al punto medular en que, intercambiando su valor dinámico, la pesadez y el hastío ponen al ser en vibración. Aquí, el hastío ya no es germen oscuro, aquí, el hastío tiene un impulso. Producirá una gran flor fría y vacía, una bella flor sin ostentación, algún nenúfar blanco, poesía pura surgida de los estanques letanos en el alma mallarmeana.¹³

Hay que buscar la dinámica del poema en la presencia de la imagen poética. La imagen, en contraposición al concepto, encarna la posibilidad de unir extremos que parecían irreconciliables. Ezra Pound dice de la imagen que es “lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo, como una unificación de ideas dispares”¹⁴.

El concepto surge de una larga reflexión y busca fijar las cualidades del objeto, que, tras el proceso intelectual al que ha sido sometido, queda paralizado en las notas semánticas indicadas conceptualmente. Una imagen, en cambio, es origen absoluto de una conciencia, es el germen de un universo ensoñado. Por el contrario “la conciencia de racionalidad”¹⁵ manifiesta en el concepto, debe explicar cómo la conciencia sintetiza una cadena de verdades. El concepto concibe o da forma al pensamiento, mientras que la imagen unifica lo desemejante y es un principio de ensoñación. El concepto busca fijar la representación de los objetos; la imagen mantiene la simultaneidad de cualidades: la imagen es variable; el concepto, constitutivo en tanto que especifica la cosa representada en las notas que la singularizan. El conocimiento científico está determinado, en cambio la imagen prescinde del saber, “es propiedad de una conciencia ingenua”¹⁶, que va al origen, siempre es nueva sin desgastarse y provoca asombro.

En la imagen no hay causalidad, no hay preparación ni cultura; se trata de una intuición esencial, pues lo que se intuye es un *eidós*. La esencia puede intuirse en experiencias originarias que pueden o no ser adecuadas, pero que son esenciales. “La esencia es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura”¹⁷. La intuición individual capta al objeto de la experiencia y, en tanto intuición, hace que el objeto se dé en una experiencia originaria en su identidad. Igualmente sucede con la intuición esencial, la conciencia de algo se da en sí mismo,

¹³ Gaston Bachelard, “La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano” en *Ibid.*, p. 162.

¹⁴ *Apud.* Wellek y Warren, *Teoría literaria.*, p. 223.

¹⁵ *Poética 2*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

aunque luego se tengan otras experiencias psíquicas verdaderas o falsas. Para captar una esencia en una experiencia originaria se puede partir de intuiciones empíricas; pero, también y de igual manera, de intuiciones imaginativas provenientes de la fantasía o de la ensoñación que no tienen un correlato en la experiencia; su validez no está referida a un hecho. Para Husserl, “con esto se halla en relación esencial el que el poner ante todo el aprehender intuitivamente esencias no implica lo más mínimo el poner existencia individual alguna; las puras verdades esenciales no contienen la menor afirmación sobre hechos, por lo que tampoco cabe concluir de ellas solas la más insignificante verdad de un hecho”¹⁸.

La ambivalencia de sentidos de la imagen es opuesta a la inmovilización en un solo sentido del concepto; Paz expone cómo se representa el conocimiento conceptual y cómo la imagen poética nos brinda una captación total en una experiencia única:

Todas nuestras versiones de lo real –silogismos, descripciones, fórmulas científicas, comentarios de orden práctico, etc.— no recrean aquello que intentan expresar. Se limitan a representarlo o a describirlo. Si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida, etc. La aprehensión de todas estas notas dispersas y contradictorias no es obstáculo para que, en el mismo acto, se nos dé el significado de la silla: el ser un mueble, un utensilio. Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto. Al principio la silla sólo fue forma, más tarde cierta clase de madera y finalmente puro significado abstracto: la silla es un objeto que sirve para sentarse. En el poema la silla es una presencia instantánea y total, que hierde de golpe nuestra atención. El poeta no describe la silla: nos la pone enfrente. Como en el momento de la percepción, la silla se nos da contadas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido. El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real. No vale la pena señalar que esas resurrecciones no son sólo las de nuestra experiencia cotidiana, sino las de nuestra vida más oscura y remota. El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente.¹⁹

¹⁷ Husserl, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 108-109.

Así, la imagen precede al conocimiento; sin que el poeta nos dé un pasado, se ancla inmediatamente, dado que es “un hecho de gran significado ontológico”²⁰. La imagen arrastra la imaginación; es un arrastre, pero no lo arrastrado: es la “llamarada del ser en la imaginación”²¹.

La imagen poética no tiene antecedentes, no hay relación pasado-presente, es proyección, futuro; no surge de un programa, es el movimiento de un psiquismo. “En una imagen poética el alma dice su presencia”²². De ahí que la imagen es algo primario. “El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana”²³. Como las imágenes no son conceptos, no se puede aislar su significado sino que lo rebasan porque son multifuncionales. No puede tomarse la imagen como un objeto o como sustituto de un objeto, sino en su realidad específica. Octavio Paz ha escrito:

Designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas reflexiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.²⁴

Desde el punto de vista del pensamiento conceptual se pensaría que la imagen no nos permite apresar los rasgos distintivos del objeto; pero la imagen no lo representa, en todo caso —según lo dijo Machado y nos lo recuerda Paz—, lo presenta. El concepto busca la estabilidad, la inmutabilidad de la forma; la imagen, en cambio, surge de la ensoñación de la materia. Concepto e imagen no suelen convivir, salvo en determinados momentos en que se poetiza el concepto y se le coloca al lado de los metamorfismos, como en el barroco²⁵. No es la

²⁰ *Poética* 2, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 9

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 11

²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ Frecuentemente el concepto se antepone a la imagen; de aquél se captan las notas sémicas que remiten a su capacidad para elaborar representaciones o ideas de los objetos del mundo. Así, como segunda acepción María Moliner define al concepto como “Representación mental de un objeto” en *Diccionario del uso del español, s.v. concepto*. También como segunda acepción la Real Academia anota “Idea que se concibe o forma el entendimiento”, en *Diccionario de la lengua española, s.v. concepto*. No obstante, desde la perspectiva barroca el concepto no se encuentra en el otro extremo representativo de la imagen y antes de que ambos términos sean antónimos tienen un comportamiento osmótico en los poetas barrocos. En los dos diccionarios de lengua mencionados, la primera

identidad racional lo que hace que el concepto entre en la literatura, sino el encuentro de las imágenes gracias a la ensoñación: “los conceptos no son centros de imágenes acumuladas por semejanza; los conceptos son puntos de cruce de imágenes, de cruzamientos en ángulo recto, incisivos, decisivos”²⁶. La simbiosis que pueden experimentar dos realidades gracias a la imaginación ensoñante genera un objeto nuevo; Wordsworth escribe en su *Preludio*: “Pero a menudo queda perplejo y no siempre puede separar la sombra de la sustancia, distinguir las rocas del cielo, los montes y las nubes, reflejados en las profundidades de la corriente clara, de cosas que allí habitan, teniendo allí su verdadera morada. A veces es atravesado por el reflejo de su propia imagen, a veces por un rayo de sol y por las ondulaciones venidas no se sabe de dónde, obstáculos que agregan a la dulzura de su tarea”.²⁷ Bachelard se vale de este ejemplo para mostrar la alianza de imágenes de dos órdenes: el del cielo y el del agua. Pero no se trata de una analogía simple en la que las rocas sean al agua lo que las estrellas al cielo; las imágenes de Wordsworth han operado creando seres híbridos: rocas estelares y estrellas del lago. En poesía el concepto nos ayuda a hacer representaciones de seres nuevos. De ahí que imaginar no sea retratar, sino deformar. La imaginación nos separa del pasado y de la realidad. Una imagen en

acepción remite al uso antiguo *conceptuoso*, que en la entrada correspondiente, además de indicar “lo relativo al concepto”, se señala que *conceptuoso* es aquello que resulta “oscuro o difícil de comprender” (Moliner, *op. cit.*, s.v. *conceptuoso*), “abstruso” (Real Academia de la Lengua Española, *op. cit.*, s.v. *conceptuoso*) en sentido peyorativo. Desde esta perspectiva, lo que está cargado de conceptos es ampuloso, artificioso, farragoso, trabado. Más o menos estos términos se usaban para criticar al conceptismo. Al concepto, sin embargo, también se le asocia cierto carácter lúdico. La Academia anota en la cuarta acepción de concepto “Sentencia, agudeza, dicho ingenioso” y María Moliner define *conceptuoso* de la siguiente forma “Se aplica al lenguaje o el estilo, y a quien los usa, en los que prevalece el ingenio o el juego conceptual sobre otras consideraciones”. La obra de Quevedo, para poner un ejemplo conceptista, se caracteriza justamente por asociaciones sorprendentes y juegos verbales. Víctor Gerardo Rivas apunta: “Aunque a primera vista es viable inserir la correspondencia que delinea el *concepto* en el orden general de la semejanza (sería una forma más de la emulación), lo cierto es que, en el fondo no hay compatibilidad entre ambas nociones. La semejanza, como acabamos de verlo, es reflejo de una realidad, a pesar de todas las mutaciones que experimenta, permanece a la postre idéntica a sí misma gracias al balance de lo simpático y su opuesto que concluye en la mismidad. Las cosas pueden sustituirse unas por otras mas siempre conforme a reglas eviternas, portadoras de sentido universal. En cambio, la correspondencia poética, si bien “se halla entre los objetos”, como dice Gracián al definir al *concepto*, depende para su articulación metafórica de la fuerza, irreductible a método alguno, del ingenio, el cual se aboca a las relaciones singulares que detecta en la realidad vía el asombro. En otras palabras, *la correspondencia conceptuosa no es deducible de la semejanza aunque, como ésta, parta de la posibilidad de parangonar todo con todo, pues la correspondencia se inscribe en un una cosmovisión que se basa en la alteridad diferenciadora mientras que la semejanza afirma la mismidad diferenciada*”; en *La sombra fugitiva*, pp. 132-133.

²⁶ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 85.

²⁷ *Apud ibid.*, p. 86.

tanto que poética nos permite asir todas sus posibilidades (variaciones). En la acción imaginante, lo presente nos hace pensar lo ausente. La imaginación remite a un imaginario; entonces “el valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria”²⁸.

La imagen poética, en tanto hecha de palabras, no tiene un fundamento reflexivo; pues, la conciencia imaginante, dada la novedad de la imagen poética, es en sí un origen. La imaginación literaria “forma el tejido temporal de su espiritualidad, se despegas de la realidad”²⁹. Cuando recibimos una imagen poética nueva, la hacemos circular en nuestra comunicación del entusiasmo. La imaginación es abierta y, más aún, es apertura. Lo propio de la imagen es la originalidad; “la imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo”³⁰. Una imagen fija adquiere la percepción de lo establecido y no nos deja soñar ni hablar, corta las alas a la imaginación. Frecuentemente la psicología trabaja con imágenes; pero en el establecimiento de su sentido conectado con un psiquismo les arranca la vivacidad con la que aparecían en el discurso onírico de los pacientes y las inmoviliza en un significado unitario; de manera que las imágenes quedan embotadas y fijas. La poética, en cambio, las cultiva respetando su dinamismo y su apertura esenciales. La psicología se encarga de la constitución de imágenes, mientras que la poética describe los movimientos; al psicoanalista le interesa rastrear las imágenes como síntomas de un desorden psíquico, la poética observa la evolución de las fuerzas imaginantes. Si la imagen se estudia y se aprende en los libros, escolarmente, se reduce a concepto poético y carece de imaginación material y de imaginación dinámica. La movilidad de las imágenes traza un dinamismo efímero; hay que imaginar rápidamente para captar la multiplicidad de las cosas: la poesía es múltiple, por eso es una. La imagen de un poeta nos trae una vieja imagen y ambas se asocian. “Las edades poéticas se unen en una memoria viva. La edad nueva despierta la antigua. La edad antigua revive en la nueva. La poesía no es nunca tan una como cuando se diversifica”³¹.

Desde un lirismo activo la imagen poética asciende a la imaginación creadora, enriquece la lengua y hace crecer al ser. “La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”³² y por su novedad es origen del lenguaje. “La novedad esencial de la imagen poética plantea el problema

²⁸ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ *Poética* 1, p. 7.

³¹ *Poética* 2, p. 47.

³² *Poética* 1, p. 15.

de la creatividad del ser que habla³³”. La imagen literaria corresponde, por un lado, a una acción directa de la imaginación sobre el lenguaje, y, por otra, tiene su origen en una intuición que también la filosofía estudia; así, se trata de renovación lingüística y de la manera en que el ser se le da al poeta, anticipándose a todo proceso intelectual ulterior. El lenguaje moviliza el papel imaginante de la palabra, que nos invita a abandonar lo que se percibe en beneficio de la imaginación: se entiende más la cosa imaginada porque conserva su resonancia. “En una imagen poética aislada, en ese único devenir de expresión que es el verso, la repercusión fenomenológica puede aparecer, y en su extrema simplicidad nos da el dominio de nuestra lengua”³⁴. El lenguaje no sólo es vehículo sino principio de cultura: nos revela a nosotros mismos. La imagen poética es un diferencial en la evolución de la lengua, sanciona lo imprevisible de la palabra, que “se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa; o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser”³⁵. La fuerza del lenguaje radica en la confianza de su juventud, en su posibilidad expresiva y creadora; con la imagen el lenguaje renovado nos deja ver que en la imagen poética “se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje”³⁶. Si el lenguaje conceptual es atomista y busca fijar y centralizar; la poesía libera el lenguaje. De ahí que hay que evitar estudiar la imagen con el concepto, se estudia la imagen ensoñándola: la imagen es la unidad del ensueño.

Las palabras acuden cuando el soñador se entrega a su ensoñación y, si bien no todas las ensoñaciones terminan en poema, ésta es la vía de acceso. La imaginación se constituye por dos actividades divergentes y, frecuentemente, opuestas: las propias del alma y las del espíritu, la ensoñación y el sueño, lo femenino y lo masculino, *anima* y *animus*³⁷, la imaginación diurna y la nocturna. Alma y espíritu son conceptos en los que Bachelard se apoya para entender la imagen poética, desde el ensueño hasta su ejecución. El ensueño poético es un fenómeno del alma. La palabra “alma” puede comprometer un poema; pues es una palabra del aliento, del tono poético.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Supra*, cita 9.

En la misma línea de la ensoñación, pero en el otro extremo, se encuentra el sueño. El onirismo nocturno nos arranca el ser, la noche llena de durmientes es la ausencia del ser³⁸; pues, el sueño no nos pertenece: en él se ausenta el durmiente. El psicoanálisis trabaja en esos sueños, comparándolos con mitos; pero, como las desdichas permanecen en la superficie, en lo sociable, no se llega a la individualización, el sujeto del sueño nocturno se escapa, en el sueño no hay singularidad. Hay noches que acarrear el drama de la vida diurna, de estas semi-noches que se pueblan de fantasmas se ocupa el psicoanálisis. El soñador nocturno no tiene un *cogito*, toca lo difuso del mundo, pasa por un no-ser. La metafísica de la noche indica que, cuando dormimos, vamos una vida que no nos pertenece, tocamos el fondo de los abismos del ser, nos sumimos en la Nada. “Existen en la vida nocturna profundidades en las que nos hundimos, en donde expresamos la voluntad de no vivir más”³⁹. En estos sueños no puede rastrearse un *cogito* —explica Bachelard—, se recorre un gran espacio por esa Nada que hemos sido dormidos hasta ese alguien. No se puede hablar propiamente de un *cogito* del sueño nocturno. La psiquis nocturna y la diurna son diferentes, no puede hablarse tampoco de un sujeto. El sueño no puede ser productor de imágenes poéticas, no hay plasticidad, todo es geométrico, sólido y formal; no es sino tras una larga reelaboración ensoñadora que surgen las imágenes.

En la ensoñación subsiste la conciencia, se suscita en el día cuando el alma en vela, sin tensiones, descansada y desobligada de los esquemas del pensamiento, se entrega voluntariamente a la imaginación como fuerza activa. Ensoñando se toma conciencia en un *cogito* fácil que mantiene a la imagen cercana, inmediata. El *cogitatum* de la ensoñación atrae reflejos de poesía, en los que se descubre el yo poetizador. El sujeto recibe su imagen complacido, el *cogito* se afirma en el alma.⁴⁰ Para llegar a las potencias poéticas del psiquismo humano, hay que centrarse en la ensoñación, aunque sea difícil mantenerse en ella; pues, si se pasa de la ensoñación al sueño, las imágenes se dispersan y la poesía se desvanece. El movimiento de la imaginación, cuando nos acercamos a la poesía, no es un recorrido evasivo, es un viaje que se experimenta como un alivio, como una facilidad de imaginar imágenes.

³⁸ *Supra*, capítulo 2.

³⁹ *Poética 2*, p. 220.

⁴⁰ *Vid infra*, Capítulo 2.

Hay dos formas de la imaginación: la formal y la material. Las obras generalmente combinan las dos imaginaciones. La formal tiene las formas rígidas y fijas del concepto, y la vacuidad óptica del sueño (está desprovista del ser, de la voluntad de ser). La imaginación material emana de una ensoñación continuada. Un elemento material se prolonga hacia un psiquismo imaginante. La ley de los cuatro elementos nos ayuda a fijar el reino de la imaginación. Las imágenes materiales trascienden las sensaciones, implican una afectividad más profunda, nutren un interés. El *cogito* de la ensoñación está directamente relacionado con su objeto. La causa material tiene poder individualizante. Las primeras imágenes materiales se sienten en los órganos, se unen a voluntades simples. Las imágenes cándidas e interiores de las cosas nos hacen soñar la intimidad de las sustancias. La materia imaginada nos da una imagen de intimidad.

Las referencias objetivas, materiales, de las imágenes poéticas ayudan a entender la transubjetividad de la imagen, pues ésta tiene una ontología directa: pueden verse los ecos de un pasado remoto (no histórico sino originario), pero no hay causalidad determinada, ni psicológica ni lógicamente. Una imagen poética de la materia ejerce acción sobre las almas, a pesar de ser un acontecimiento singular e íntimo. Las experiencias del alma no pueden proclamarse, mas gracias a la resonancia de una imagen, que invita a la ensoñación, se convierten en una experiencia transubjetiva que va de uno a otro sujeto. La repercusión, la resonancia —contrarias a la causalidad— son lo que resuena en el ser, lo que suena. La imagen repercute fenomenológicamente en el lector al convertirlo en el poeta de la imagen leída. El impulso de admiración del lector es indispensable para que la imagen poética sea efectiva. La admiración no es pasiva, continúa el goce de escribir en el goce de leer. Sin la adhesión del lector a la imagen poética no es posible la transubjetividad; las palabras de Barthes coinciden con las ideas bachelardianas a este propósito:

Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero, ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía.⁴¹

⁴¹ Roland Barthes, *El placer del texto*, p. 12.

La imagen poética despierta el acto poético que alcanza al lector y, por su novedad, la imagen moviliza la lengua. Así, el poder poético de la imagen, gracias a las resonancias, presentadas como seducción, revive recuerdos pasados; pero porque la superficie se ha removido después de que la profundidad se ha cimbrado. “Para esto hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética”⁴². Cuando un lector participa activamente de la imagen, da la impresión de que él debió haberla escrito. La obra poética, gracias a la resonancia, a la repercusión, duplica la sensibilidad, del poeta al lector que penetra en su propia existencia; un poema muestra la exuberancia del ser. “La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias salen entonces de la unidad de ser de la repercusión”⁴³. Un poema puede ayudarnos a analizar niveles de profundidad, a través de la experiencia vicaria que se conecta con nosotros. El poema produce una inducción dinámica; el poeta inspira; la inspiración no va de la musa (o su equivalente) al texto, sino del texto al lector. Los textos románticos se complacen en una utopía de lectura: más allá del contexto y de la psicología del autor, la lectura está por encima de lo cotidiano. “Un libro es vida expresada, por lo tanto vida aumentada”⁴⁴. Un lector asciende en su lectura si sabe aceptar todo; si no, el libro se le esfumará. Hay libros que nunca terminan de leerse y prolongan la vida en la lectura.

En una sola imagen se revela el poder de la imaginación. En la ensoñación hay una plasticidad en la que se mezclan hombre y mundo. Hay que soñar con toda sinceridad para que las fuerzas oníricas actúen: para soñar bien hay que ver bien. El mundo está poblado de objetos, y basta uno solo para representarlo. Cada objeto poéticamente renombrado genera un ensueño que deriva de un movimiento lingüístico creador. Hay que devolver a las cosas la mirada que nos lanzan. “Mas para un ojo luminoso todo es espejo; para una mirada sincera y grave, todo es profundidad”⁴⁵. Cuando se escribe desde el placer, las palabras tienen la llama primera: exuberancia poética. Con su mirada el poeta transforma el mundo: le quita opacidad, pesantez, cadenas.⁴⁶ El *cogito* del pensador es diferente al del soñador, lo que éste capta es una ontología que actualiza el carácter

⁴² *Poética* 1, p. 10.

⁴³ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴ *Poética* 2, p. 143.

⁴⁵ Gaston Bachelard, “Un sueño de la materia” en *El derecho... op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ *Vid* “Germen y razón en la poesía de Paul Eluard” en *Ibid.*, p. 173.

total de la materia al anclar el ser en el ser de cada elemento. En la ensoñación se entra a un mundo que no está enfrentado y todo es acogida. El soñador y el mundo están en el mismo plano del ser, se abren uno a otro (se conjugan dos profundidades), no habitan en el tiempo sino en la intención, están tranquilos y se engrandecen. Puede decirse, entonces, que en la imagen poética el mundo es tal cual yo lo ensueño.

En primera instancia el sujeto se relaciona con el mundo en actitud natural. La conciencia de un mundo que se extiende en el espacio y en el tiempo como algo infinito es un encuentro inmediato e intuitivo. Espacialmente el mundo se presenta “para mí siempre ahí, ‘ahí delante’ en sentido literal o figurado”⁴⁷. Como mundo también se presentan los otros sujetos, como seres animados de la convivencia. Los objetos se presentan como reales y determinados aunque no estén presentes o aunque no se les tenga en el campo de percepción. Lo que actualmente se presenta del mundo como copresente y determinado se cruza con un “horizonte oscuramente consciente de realidad”⁴⁸, como una niebla que poco a poco va aclarándose con intuitivas posibilidades. El mundo del que el sujeto es parte no se presenta como un mundo de meras cosas sino como un mundo de valores y bienes.

Lo tomado de la realidad ha de convertirse en onirismo antes de entrar en la obra. Pero no sólo se trata de un llamado de atención, el poeta puede revelar en lo ya visto un matiz, algo que siempre representará un cambio. Imaginar es transportar el sujeto a los objetos y marcarlos; en la imagen, sujeto y objeto suelen invertirse. El *cogito* del soñador cede su ser a las cosas. Y, dado que el objeto, la materia, es el ser de la imagen, el poeta cede su ser, poético, al objeto; esto es, el objeto ensoñado se poetiza al quedar expresado en la imagen. El objeto que habita en la imagen es promovido a lo poético, el poeta nos invita a vivir un mundo. Pensar en la imagen, en su objeto, muestra nuestra posibilidad de imaginar. El objeto es un “objeto inagotable”⁴⁹: signo del objeto del que el poeta saca su ensoñación renovándolo⁵⁰, pues para que una materia encuentre su doble poético necesita una ocasión para la ambivalencia psicológica. El poeta celebra las cosas y

⁴⁷ Husserl, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹ *Poética 2*, p. 236.

⁵⁰ La identidad de la obra no se funda por la presencia de los objetos, sino que es la obra la que les garantiza la identidad; como bien explica Ingarden. Los objetos poéticos no son del mismo tipo que los físicos; pero tampoco pertenecen a la esfera psíquica, pues están más allá de las experiencias subjetivas; no son —o no necesariamente— producto de una “vivencia real”, sino de la ensoñación. Cfr. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 38 y ss.

les da una dignidad de existencia. Ahora, tras la revelación, se presenta la invención. Mientras la vida en la vigilia nos divide y nos mantiene fuera, la ensoñación poética da lugar a imágenes que nacen en nosotros mismos, imágenes cargadas de una materia onírica que no puede tener asidero en la realidad pero sí en la imaginación material. La poesía nos revela nuestra adhesión a lo invisible, nos maravilla. La vivencia onírica precede a la contemplación estética. El soñador que ensueña crea sus propios fantasmas en los que participa nuestra imaginación por la materia íntima de que están dotados, que lleva lo real hasta los límites de lo irreal. La poética del ensueño, por tanto, indica la intimidad con la que nos relacionamos con las cosas ensoñadas. Al contemplar el mundo el soñador está en la ensoñación cósmica en un estado anteperceptivo en el que capta la imagen inmediatamente y del todo (no en partes). Igualmente sucede de la obra al lector: “el poema nos capta enteros”⁵¹.

En la imagen poética se presenta un proceso de poetización en el que la materia adquiere un sentido diferente, pues no tiene un significado pasional, psicológico o psicoanalítico, sino una significación, y ésta es poética. El ascenso que procura la palabra en la imagen poética es hominizante, en eso radica su beneficio ontológico: el mundo de palabras se renueva en la poesía. La imaginación poética habita su propio espacio: “imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”⁵². La ensoñación actuante transforma el universo en belleza. “La belleza trabaja activamente sobre lo sensible”⁵³: la fealdad está en los sueños, no en la ensoñación; la belleza no habita un mundo monstruoso, hecho de fragmentos de universo. La imagen poética da el mundo (mejorado) del psiquismo ensoñador que lo creó. Hay una caridad en todo lo bello; el hombre ha depositado y aumentado la belleza: “la imaginación no puede vivir en un mundo derrotado”⁵⁴.

Además de actuar ante el objeto ensoñado y el mundo poblado de objetos, la imagen poética actúa sobre el soñador; tanto sobre el que emite la imagen como sobre el que la recibe. La ensoñación nos mantiene unidos, dentro y en comunicación de ser con el objeto; ensoñándolo largas horas e identificándose con él, el soñador toca una existencia subhumana, vive una vida, que no es la suya nada más sino la los objetos. “El arte es la naturaleza injertada”⁵⁵. El soñador no

⁵¹ *Poética 1*, p. 14.

⁵² *El aire... op. cit.*, p. 12.

⁵³ *Poética 2*, p. 278.

⁵⁴ “La dinámica del paisaje” en *El derecho... op. cit.*, p. 95.

⁵⁵ *El agua ... op. cit.*, p. 22.

está entregado al mundo, sino que goza de una unión total con el mundo. “La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo”⁵⁶. Pero, por otro lado, el poeta da al objeto su doble imaginado (idealizado) y, por eso, se vuelve idealizante y se da un universo en expansión: “La humanidad imaginante es un más allá de la naturaleza naturante”⁵⁷. En ese tiempo vertical de la poesía se desciende a la vida objetual y se asciende al nivel de creación.

En la imagen poética el lector toma conciencia del objeto en tanto que guarda una relación íntima con él, y toda toma de conciencia es un aumento; se da, por tanto, un crecimiento del ser mediante el lenguaje. La imagen poética capta completamente al sujeto, es el origen de una conciencia. “La verdadera poesía es una función de despertar”⁵⁸: el ser se aleja del automatismo. “El ser es antes que nada un despertar y se despierta en la conciencia de una impresión extraordinaria”⁵⁹. Esas impresiones deben ser singulares y el poeta nos ayuda a despertar de nuestra indiferencia ante las cosas elementales. Las fuerzas de la imagen son conspirantes, dan fuego racional, transmiten la dinámica de despertar. “El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser”⁶⁰.

Al despertar le sigue el deseo de renovación. La palabra poética forma un porvenir de cambio y crecimiento; la poesía se involucra en el psiquismo humano en la medida en que es capaz de imprimir una visión mejorada de las cosas vía la imagen. Se establece en la imaginación dinámica, entonces, un amplificador del psiquismo ascensorial pesando las palabras y pesando el psiquismo que éstas movilizan. La vida poética tiene realidades, es una vida esencial. La poesía nos da acceso a lo más profundo del ser humano, a su sonoridad. Y, puesto que la tarea de la imaginación no es sólo formar imágenes de la realidad; sino que las imágenes deben sobrepasar la realidad; la imaginación se torna “una facultad de sobrehumanidad”⁶¹. La imaginación debe ayudarnos a superar la condición humana. “Un hombre es un hombre en la proporción en que es

⁵⁶ *Ibid.*, p. 30

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ *El aire... op. cit.*, p. 11.

⁶¹ *El agua... op. cit.*, p. 30.

un superhombre”⁶². La posibilidad de la imaginación de duplicar el mundo y de mejorarlo, abre la perspectiva de elevar la condición humana y busca el mejoramiento. La imagen de Prometeo, por ejemplo, plantea una estética de lo humano⁶³; por esto, el complejo prometeico “nos pone en situación de actividad, pero de actividad controlada. El hombre que enciende, que activa el fuego, trabaja para aumentar y, sin embargo, para dominar y regular las fuerzas del mundo.”⁶⁴ El acto de la imaginación —que siempre es un más allá de la imagen— hace un viaje al infinito, a la región de la ensoñación libre; anterior incluso a su expresión; así, el ser precursa el poema. El flujo trazado desde la creación va de la ensoñación del objeto a su doble poético y, de ahí, a su expresión en la imagen poética, y el reflujo de la resonancia, de la recepción, hace el camino inverso. Los cuatro momentos poéticos van desde la vivencia del objeto —el ser va del objeto al poeta (objetualización)— a la idealización que el poeta logra del objeto en su ensoñación; luego el poeta imprime en la imagen los rasgos idealizados que agregó al objeto (en la expresión poética) y, finalmente, la imagen impacta al lector (transubjetivación); pero en todo ese camino, el ser ha crecido: la ensoñación es una promoción del ser.

Bachelard ve en la creación verbal un movimiento noético en el que la ensoñación pasa del poeta al lector, dejando a su paso un ser nuevo hecho de palabras. La ensoñación es la materia prima de la literatura; pero no es sino hasta que adquiere expresión que surge el objeto literario. Esta antecendencia del ser o limbo ontológico está en la lejanía del tiempo y es imborrable; algunos poetas nos traen sus luces. Éste es el paso, más o menos claro, de lo real a lo imaginario, de los seres que habitan el mundo a los que pueblan la poesía. Pero la imaginación tiene su propia inmanencia, no responde a otras exigencias ni es movida por intereses fuera de sí misma; a partir de esta inmanencia se opera la transformación de lo imaginario en real. Bachelard lo plantea en las siguientes palabras:

En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento. Sin duda, dicha trascendencia parece a menudo tosca, ficticia, quebrada. También, a veces, se precipita, es ilusoria, evaporada, dispersa. Para el ser que reflexiona es un espejismo. Pero este espejismo fascina. Arrastra consigo una dinámica especial, que es ya una realidad psicológica innegable. Entonces podemos clasificar a los poetas haciéndoles la siguiente pregunta:

⁶² *Id.*

⁶³ *Vid, Fragmentos de una poética del fuego*, p.120.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

“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?” En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquélla se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que proyecta su ser. [...] La imaginación proyecta su ser entero. Cuando se va tan lejos y tan alto se reconoce uno bien en estado de imaginación abierta. La imaginación entera, ávida de realidades, de atmósfera, aumenta cada impresión con una imagen nueva. El ser se siente, como dice Rilke, en la víspera de ser escrito⁶⁵.

La imaginación es, en principio, menos fija que el pensamiento; aquélla se produce en chispazos que tendrán que adquirir coherencia en poéticas específicas, mientras que los productos del conocimiento surgen con una definición ontológica ya establecida: no hay en éstos algo así como un momento de indecisión en el que el ser de las cosas vibra, anterior a su expresión escrita. La poesía, y el arte en general, no son ignorancia sino superación del conocimiento objetivo y de cualquier dato de los sentidos. El existencialismo poético tiene imaginación y memoria, pero ésta no es la de las fechas, no es histórica. La imaginación es dinámica, su vigor arranca de la materia; si no es dinámica no es imaginación; la actividad, el movimiento, la evolución, son condiciones de su posibilidad. La imaginación dinámica nos hace distinguir entre imágenes facticias e imágenes verdaderas: éstas crean una necesidad de continuar la ensoñación que el poeta ha iniciado en sus páginas; las facticias, en cambio, inhiben la voluntad soñadora porque están elaboradas sobre bases demasiado conceptuales. La imaginación activa manifiesta la voluntad de soñar, dándole porvenir a la acción.

Los poetas nos llevan a la destemporalización ensoñadora. Entre el no-ser del sujeto que funda una imagen y el ser del objeto que se transmuta en objeto poético hay muchos estados, la antecendencia del ser está a la mitad, todavía no tiene la responsabilidad de ser. Sólo una imagen puede traernos el eco de ese sueño en que nuestro ser estuvo tentado por el no-ser, por una vida objetualizada que vive de manera íntima el sueño de la materia. El material con el que trabaja el existencialismo poético es nuestro, hay que poseerlo con alma íntegra.

Pero no es sino hasta que la ensoñación se expresa en la imagen que se restituye el ser al soñador. Entonces ambos, el ser del soñador y el del mundo se conjuntan: la poesía los constituye

⁶⁵ *El aire y ... op. cit.*, pp. 15-16.

en una fuerte unión. En el esencialismo poético recuperamos nuestra sustancia, recuperamos la unidad fundamental con el cosmos, en la que, a su vez, está implicada toda nuestra intimidad. Entonces, para el soñador sólo lo imaginario es real⁶⁶.

La poética de Bachelard se encuentra muy cercana de la de Novalis. En la revisión que Béguin hace de la obra de Novalis⁶⁷, llega a la conclusión de que la poesía es lo real absoluto. Su consideración discurre por una ruta paralela a la de Bachelard, bien que con una diferencia fundamental. Béguin reconoce en Novalis la necesidad del hombre de autosuperarse, de elevarse por encima de sí. Esta superación no se limita a las prácticas literarias o artísticas, sino que se pone de manifiesto en todas las actividades y pensamientos. Como la conciencia del sujeto es débil, no se encuentra en las obras de la imaginación y no reconoce la realidad de éstas. El sueño (nocturno, por supuesto, ya que en la poética novaliana la noche ocupa un lugar preeminente) es la experiencia extraordinaria que nos saca del embotamiento y revela la conciencia del genio —“El genio es la facultad de hablar de los objetos imaginarios como si fueran reales, y de tratarlos como tales”⁶⁸, escribe Novalis—que será un estado proyectante no accesible a cualquiera. Tras la pérdida de la conciencia que trae el sueño se recupera una conciencia superior, en la que el yo superior alberga el germen y el desarrollo orgánico de una revelación. Pero éste es un primer estado; luego deberá ese yo superior elevarse dejando atrás la revelación y convertirse en conciencia soberana. El camino de ascenso implica una ascesis que promueva la imagen de un universo cuya espiritualidad (entendida aquí teológicamente) es legible; el mundo y sus objetos también se remontan sobre sí mismos y adquieren una existencia en Dios. La poesía es, entonces, un viaje místico en el que el sujeto y el mundo cobran realidad porque revelan la presencia de Dios. De ahí que “la poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera”⁶⁹.

Para Novalis, el fundamento ontológico es Dios; el primer momento se manifiesta como una sed mística y el sumergirse en el sueño tiene los rasgos de un viaje espiritual que desciende a las regiones misteriosas del yo en el que éste se conecta con el universo. En el segundo momento, el de ascesis, el yo enriquecido con una experiencia sacra capta las conexiones de espíritu del

⁶⁶ *Vid id.*

⁶⁷ Albert Béguin, “La estrella matutina” en *El alma romántica y el sueño*, p. 242 y ss.

⁶⁸ *Apud, ibid.*, p. 253.

soñador y espíritu de las cosas. Aquí el poeta adquiere el compromiso de superarse y convertir su vida en el sueño; sólo así Dios habitará el universo espiritualizado por la poesía. Aunque las ideas bachelardianas también suponen un descenso hacia la intimidad de las cosas y un posterior ascenso, gracias a la verticalidad del tiempo poético; y, aunque igualmente reconoce la pérdida y posterior recuperación del ser del soñador (superación de sí), los puntos de inflexión son otros muy distintos. Para Bachelard el fundamento ontológico es la expresión lingüística de la imagen poética. Para el pensador del mundo se da el dudar, para el soñador se da la apertura y desde una imagen se puede hacer surgir un universo; para dotar de realidad a los objetos hay que renombrarlos y volverlos objetos poéticos.

Siguiendo a la fenomenología, la poética de Bachelard explica la constitución del objeto en la imagen gracias a la ensoñación poética. Esquemáticamente pueden marcarse cinco momentos; aunque, dado que se trata de un proceso recursivo, éstos pueden repetirse, unificarse o cambiar el orden: 1. intuición esencial, 2. suspensión del juicio, 3. modificación de lo ensoñado, 4. síntesis de la ensoñación y 5. realidad de la imagen en la lengua. En *Poética del espacio*, Bachelard presenta distintas imágenes del nido, que aquí servirán para ejemplificar el proceso constitutivo del objeto en la imagen.

1. Intuición esencial. El sujeto puede captar objetos del mundo natural tal y como se le dan y del modo en que se le dan; esto es, nunca se trata de “meras cosas” sino de objetos dados a una experiencia; si se trata del primer contacto, ésta bien puede ser originaria. Lo dado en la intuición es anterior a todo pensar teórico; de esta primera captación del objeto se deriva la ideación que tendrá lugar a lo largo de la vida del sujeto. A. Toussenell en su libro *Ornithologie passionnelle* habla de esta experiencia primigenia que marca su vocación:

El recuerdo del primer nido de pájaros que encontré yo solo, ha quedado grabado en mi memoria más profundamente que el primer premio de traducción que gané en el colegio. Era un lindo nido de verderón con cuatro huevos gris rosado cubiertos de vetas rojas como un mapa de geografía emblemática. Sentí en seguida una conmoción de placer indecible que paralizó durante más de una hora mi mirada y mis piernas. El azar me señalaba ese día mi vocación.⁷⁰

⁶⁹ *Apud, ibid.*, p. 267.

⁷⁰ *Apud, Bachelard, Poética 2*, p. 129.

2. Suspensión del juicio. Tras el establecimiento del objeto en la intuición, el poeta deslinda lo intuitivo de lo existente, se desconecta la realidad y con esto se inicia la ensoñación. Lo que se pone entre paréntesis al desconectar la actitud natural es el mundo natural en cuanto ahí delante. No se niega la existencia del mundo, simplemente se aparta todo juicio sobre su existencia. Si el nido del mundo natural es puesto entre paréntesis lo que queda es el nido como *eidos* o, en términos de Bachelard, el “nido vivido”.

El “nido vivido” es, pues, una imagen mal iniciada. Sin embargo, tiene virtudes iniciales que el fenomenólogo aficionado a los pequeños problemas puede descubrir. Es una nueva oportunidad para borrar el malentendido sobre la función principal de la fenomenología filosófica. La tarea de esta fenomenología no es la de descubrir los nidos encontrados en la naturaleza, labor positiva reservada al ornitólogo. La fenomenología filosófica del nido empezaría si pudiéramos dilucidar el interés que nos capta al hojear un álbum de nidos, o más radicalmente todavía, si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a la infancia, a una infancia. A las infancias que deberíamos haber tenido. Son raros aquellos de nosotros a quienes la vida ha dado la plena medida de su cosmisidad.⁷¹

3. Modificación de lo ensoñado. Luego de haber tenido una vivencia psíquica del nido es posible que el poeta desvíe la mirada; esto es, que modifique la vivencia primera. La conciencia es conciencia de algo, en este caso del nido, y la conciencia puede percibir el nido, representarlo, recordarlo, recrearlo, etc., aunque no todo a la vez, sino conforme el nido se le va dando. La esencia de estas vivencias es inherente a la modificación de la conciencia en que la conciencia está vuelta hacia algo. Las vivencias psíquicas del nido pueden resaltar los elementos de calor y tibieza —como en estos versos de Jean Cauberé: “El nido tibio y el calma/ donde el pájaro canta/ recuerda las canciones, el encanto,/ el umbral puro/ de la vieja casa”⁷²— o como una invitación a soñar —se pregunta André Theuriot: “¿no le gusta al sueño trepar allá arriba?”⁷³— o bien, el nido indica resguardo porque camufla al habitante —para Charbonneaux Lassay: “Se pretendía que la abubilla podría disimularse completamente a la vista de todos los seres vivos, por lo que a fines de la Edad Media se creía aún que en el nido de la abubilla había una hierba de varios colores que hace al hombre invisible cuando la lleva encima”⁷⁴—,

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² *Apud, ibid.*, p. 128.

⁷³ *Apud, ibid.*, p. 127.

⁷⁴ *Apud, id.*

porque ahuyenta los demonios nocturnos —“He oído decir a los campesinos de la Vendée que un nido de golondrinas infunde miedo, incluso en invierno, a los diablos de la noche”⁷⁵ — o, incluso, a la muerte —Adolphe Shedrow escribe: “Soñé con un nido donde los árboles rechazaban la muerte”⁷⁶.

4. Síntesis de la ensoñación. Las modificaciones que va teniendo la vivencia primera se incorporan en el flujo de conciencia del poeta y cuando planea su obra considera la imagen más sugerente e idónea a su propósito. La mirada del poeta se fija en el objeto, pero no se posa para quedarse quieta, sino que va desplazándose. Este desplazamiento atencional supone un núcleo noético y elementos de distinto género que lo caracterizan como estado suyo que alteran tanto al noema como a la vivencia entera. En la imagen el poeta sintetiza todos los sentidos de las distintas vivencias; la naturaleza de la imagen poética es la síntesis de la ensoñación. El proceso poetizante comienza en este momento; pues, mientras que en las modificaciones hay sólo una preparación, en la síntesis se fijan las notas de sentido unificadas por la conciencia del poeta. El cobijo y la seguridad del nido se desplazan a otros objetos que, en comunidad, logran la síntesis de la función de habitar. Van Gogh asemeja las chozas a un nido: “La choza con su techo de juncos me ha hecho pensar en el nido de un reyezuelo”⁷⁷; Chateaubriand va más allá y, en lugar de buscar la semejanza de la habitación, busca la semejanza de los habitantes: “Había instalado un asiento, como un nido en uno de aquellos sauces: allí, aislado entre el cielo y la tierra, pasaba horas en compañía de las currucas”⁷⁸, y Boris Pasternak extiende los beneficios protectores del nido a la casa y de la casa al mundo en su totalidad, dado que el “instinto, con ayuda del cual, como la golondrina, construimos un mundo, un nido enorme, conglomerado de tierra y de cielo, de muerte y de vida, y de dos tiempos, el que está disponible y el que hace falta”⁷⁹.
5. Realidad de la imagen en la lengua. Una vez establecida la imagen, el poeta es responsable de darle realidad y el tipo de realidad a la que pertenece la obra literaria es la lingüística. El “nido vivido” del que habla Bachelard y que se va modificando en las diferentes vivencias hasta sintetizarse en una imagen poética se hace presente en la expresión lingüística como “estando

⁷⁵ *Apud, id.*

⁷⁶ *Apud, ibid.*, p. 136.

⁷⁷ *Apud, ibid.*, p. 132.

⁷⁸ *Apud, ibid.*, p. 131.

ahí”. Boris Pasternak opina que “el hombre es mudo, es la imagen la que habla. Porque es evidente que la imagen sola puede sostenerse al mismo paso que la naturaleza”⁸⁰. Lo imaginado y la imaginación se animan desde su inmanencia: la imagen imagina, el mundo se imagina en los ensueños humanos. La imagen “se convierte en un ser nuevo de nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser”⁸¹. La ensoñación conjura la realidad; la vida poética es susceptible de volverse real porque es una vida esencial. El universo poético no es ni un universo paralelo (posible) al universo objetivo —el reflejo de un espejo límpido— ni un universo totalmente autónomo. El mundo poetizado es el mundo mismo que ha encontrado su nombre en la poesía; el mundo que ha ganado el aliento de la palabra. Mundo y soñador no tienen vida inerte, sino vida secreta, donde el mundo habla, el poeta escucha y es la voz del mundo. “Todo el ser del mundo, si sueña, sueña que habla”⁸².

En este momento queda establecido el objeto como producto de una ensoñación poética que le ha dado ser lingüístico. Pero la noesis de la ensoñación no termina con la escritura de la obra; tiene un carácter comunicable, de transubjetivación, en el que el objeto poético va del poeta al lector. La lectura actualiza la ensoñación y promueve nuevas ensoñaciones. La resonancia de la imagen poética es capaz de fundar un imaginario: el objeto es producto de la ensoñación del poeta, pero también es móvil de la ensoñación del lector. Una vivencia psíquica focalizada en un objeto puede reproducirse de uno a otro autor, con variantes personales. Así, la construcción del nido puede suscitar imágenes diversas; Ambroise Paré admira la laboriosidad de la construcción del nido:

La industria y el artificio con que todos los animales hacen su nido son tan grandes que no es posible mejorarlos, hasta el punto de que superan a todos los albañiles, carpinteros y constructores; porque no hay hombre que haya sabido hacer para él y sus hijos un edificio tan pulido como el que estos pequeños animales hacen para ellos, tanto que tenemos un proverbio que dice que los hombres saben hacerlo todo, excepto los nidos de los pájaros.⁸³

⁷⁹ *Apud, ibid.*, p. 138.

⁸⁰ *Apud, ibid.*, p. 139.

⁸¹ *Poética 1*, p. 15.

⁸² *Poética 2*, p. 281.

⁸³ *Apud, ibid.*, pp. 125-126.

Vincelot capta los rasgos femeninos en la forma del nido: “El reyezuelo da a su nido la forma de una bola muy redonda, en la cual se abre un pequeño orificio en la parte de arriba, a fin de que el agua no pueda penetrar. Este orificio suele disimularse bajo una rama. Con frecuencia he examinado el nido por todos lados antes de encontrar la abertura que deja paso a la hembra”⁸⁴ y Michelet resalta el esfuerzo del pájaro que trabaja con su propio cuerpo en la construcción del nido:

Por dentro, el instrumento que impone al nido su forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombado el muro por todos lados logra formar ese círculo. [...] El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas y hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones.⁸⁵

Estas imágenes están orientadas hacia el mismo objeto poético y manifiestan el mismo interés; forman parte de un imaginario.

Para Bachelard la génesis de la poesía en la ensoñación es el principio de fundación de un mundo imaginado que inserta el ser del soñador en el ser del mundo, rehabilitando en el hombre, en tanto que poeta o lector, su condición demiúrgica y reunificando el universo a través de los grandes principios de unificación de imágenes dispersas: las de la materia elemental (agua, tierra, aire y fuego). El bienestar del reencuentro primero con el mundo no queda de manera privativa en el poeta; el ensueño poético prepara goces para otros soñadores. El transporte del ánimo ensoñador es iniciático de la relación íntima con el cosmos. El ser crece: el ser del lenguaje se dinamiza poéticamente; el del hombre se recupera como creador y el del mundo encuentra su fundamento ontológico en el principio poético que lo renombra. La poesía rasga las formas de representación social y establece en su lugar un imaginario en el que el mundo se hace presente e íntimo; en este proceso se nota la fuerza móvil de la imagen: trabaja en el fortalecimiento de una estructura poética con la que el sujeto da sentido unitario al cosmos del que forma parte. La poética de la ensoñación propuesta por Bachelard es, entonces, una ontología vinculante en la que el ser se libera de los rígidos esquemas del pensamiento objetivo y se erige como ser poético.

⁸⁴ *Apud, ibid.*, p. 132.

⁸⁵ *Apud, ibid.*, p. 135.

2. Entre fenomenología y psicoanálisis

En la poética bachelardiana se advierte la presencia de dos teorías tutelares, bien que con adaptaciones al terreno de la poesía: la fenomenología y el psicoanálisis. Hay que buscar el fundamento de la primera en la obra de Husserl, de quien, además de planteamientos generales, Bachelard retoma conceptos aplicados a la imaginación poética que resultan esclarecedores y novedosos. Del psicoanálisis rescata, principalmente, la argumentación sobre lo inconsciente y los arquetipos de Carl Gustav Jung y el discurso freudiano del principio de realidad. No obstante la importancia que tiene la psicología en la obra de Bachelard, las acotaciones e interpretaciones muy personales, así como las críticas que le dirige a la práctica psicoanalítica, implican una aclimatación de las líneas nodales en beneficio de su propio enfoque respecto del arte, de la imaginación y de lo fantástico.

Sobre la relación que guarda la fenomenología con el psicoanálisis, es difícil establecer si la primera sería considerada psicología pura apriórica y la segunda, una psicología anímica; aunque esquemáticamente puede aceptarse como supuesto que se matizaría con la síntesis que el mismo Bachelard hace en sus obras.¹

Husserl remonta su exposición al origen de la filosofía en la Grecia clásica. Desde la antigüedad se estudia, por un lado, una configuración del ente desde las ciencias positivas y, por otro, la filosofía, que estudia al ente en tanto ente. Y esta preocupación filosófica que plantea que pensando el ente se dilucida el ser llega hasta la época moderna, con algunos cambios, pero fundamentalmente con el mismo planteamiento. Pese a que la filosofía se ha constituido como una ciencia positiva, no ha llegado a la cuestión que las abarca a todas, a saber, “el sentido de ser en sus regiones de ser”². Para profundizar en este problema central, la fenomenología, “se ha propuesto una nueva y radical fundamentación de una filosofía científica y, mediante ella, la de todas las ciencias”³. También es una ciencia fundamental y se divide en fenomenología psicológica y fenomenología trascendental. A su vez, de la fenomenología emana la psicología apriórica que fundamenta toda psicología empírica.

¹ En el desarrollo de este capítulo se tejerán los hilos de las distintas teorías, procurando seguir, en la medida de lo posible, el discursar propio de Bachelard.

² Edmund Husserl, *Artículo para la Enciclopedia británica*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 17.

Cualquier forma en que nos ocupemos de los objetos acepta un “giro fenomenológico”, esto es, una conversión a experiencia fenomenológica. Ya desde la percepción estamos de cara a objetos percibidos; en el recuerdo, a objetos recordados; en el pensar, a pensamientos, etc. Dicho de otro modo, el aprehender tiene su tema. No obstante, ese modo es subjetivo y puede cambiar, apenas cambiemos la perspectiva. El objeto aparece él mismo como cercano o como lejano. En la percepción irreflexiva el objeto se presenta como unidad y la multiplicidad óptica está latente, no tematizada. “El percibir no es un vacío tener las cosas [*Sachen*] percibidas, sino un fluyente vivir apariciones subjetivas que se unifican sintéticamente en la conciencia de lo mismo, de lo que es de tal o cual modo”⁴. Los modos de aparición del objeto son las modificaciones subjetivas de cada presentación de éste.

Igual sucede con pensamiento, valores, etcétera, cuando valoramos o pensamos. Un mismo enunciado, por ejemplo, no se piensa del mismo modo cada vez, sino que va variando: es evidente, no evidente, explícito, vago, etcétera. Pero igual que a un juicio, la transición de un modo a otro se aplica a teorías enteras, argumentos (aislados o encadenados) o conceptos. “La unidad temática se constituye también aquí y en todas partes en la síntesis de multiplicidades de fenómenos ocultos, los cuales, sin embargo, pueden ser descubiertos en todo momento mediante la reflexión, el análisis y la descripción fenomenológica”⁵. Para Bachelard, los elementos materiales son principios temáticos que unifican diversas imágenes. El contenido temático de la imaginación no es más que la variación que un elemento puede tener.

Si no estamos entregados al mundo de manera natural, intentamos descubrir cómo existe una conciencia-de en cada modo de aparición, cómo se forjan las unidades sintéticas conscientes, cómo el mundo sigue siendo unitario pese a su multiplicidad óptica. Si aceptamos que pensamos, experimentamos, valoramos, y que cada una es una operación diferente, entonces, nuestra conciencia es también una multiplicidad y es menester explorar cómo ese fenómeno mudable (la conciencia) puede llegar a configurar subjetivamente un mundo o, mejor dicho, el mundo como uno.

Pese a la variedad óptica de imágenes poéticas, se conserva la unidad del mundo que se imagina; no obstante la movilidad de significados. La poesía es la expresión que, por excelencia, exhibe una configuración sintética del mundo y una dinámica de la conciencia receptora que va captando distintas configuraciones del objeto poético sin que se vea amenazado su sentido.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

La ciencia que puede asumir esta tarea es, para Husserl, la psicología, pero como psicología pura; porque si la psicología se entiende como una rama de la antropología o de la zoología, reducirá al humano a su condición animal, y “los seres animados no existen meramente como naturaleza; existen como ‘sujetos’ de una ‘vida psíquica’, de una vida que experimenta, siente, piensa, aspira, etc.”⁶ La psicología moderna estudia lo psíquico en su nexa con la naturaleza. Pero así lo psíquico se refiere a hombres y animales. Como psicología pura podemos centrarnos en una experiencia psíquica novedosa y esencial que nos lleva de una operación a otra. Los conceptos de esta psicología pura tendrían que deslindarse de la experiencia psicofísica y quedarse en lo puramente psíquico, entreverado en un juego de intelecciones cerradas en sí y cuya síntesis está dada por una estructura esencial general. La psicología pura tendría que explorar la tipología de los distintos estados psíquicos, de actos y formas.

La experiencia general tiene su base en la experiencia original de donde emanan otros derivados que remiten a ella, la original (y originaria). De ahí la tarea de encontrar los ejemplos primigenios que sirvan de fundamento a la generalización. Todos los restantes conceptos primigenios de la psicología pura tienen su base en esas experiencias primeras. La experiencia de sí mismo dota de intuiciones primigenias para pensar la de los otros, así como luego viene la experiencia comunitaria en la que están presupuestas las anteriores. La experiencia de sí mismo se capta con el *ego cogito* cartesiano (prescindiendo del fundamento filosófico trascendental de éste); pues sólo se encuentra, en último término “yo”, “conciencia” y “consciente” como tal. La pureza psíquica es lo yoico: “vida de conciencia y ser en cuanto yo en la vida”⁷.

La imagen poética es una vivencia primera, está bajo el signo de un ser nuevo. La fenomenología ve la imagen en su ser, sin antecedente, liquida un pasado y se enfrenta con la novedad; por eso, pide ir a su origen, desarrollar el proceso de imaginación con la originalidad de las imágenes; restituye “la acción innovadora del lenguaje”⁸ y es “un principio de excitación del devenir psíquico”⁹. La novedad de la imagen se ancla en los arquetipos como intuiciones primigenias.

Las vivencias psíquicas (experimentar, pensar, querer, valorar) aceptan un cambio de mirada con el cual se convierten en objetos, y los objetos (externos, los que nos ocupan) nos hablan de aquello que aparece. La vivencia, gracias al giro de la mirada, puede considerarse el

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Bachelard, *Poética 2*, p. 22.

⁹ *Id.*

fenómeno y la actitud fenomenológica es la vuelta de la mirada. Con esta actitud fenomenológica se inicia la tarea de revisión de las vivencias, sus niveles y sus nexos, prescindiendo de lo anímico (psicofísico) y dejándolas como lo puramente psíquico, investigación temática de la psicología pura. A partir del método de reducción fenomenológica se define en el campo psicológico-fenomenológico que consistiría en lo siguiente: si veo un árbol puedo apresararlo en la percepción externa extrapsíquica, pero si quiero transcribirlo como una experiencia psíquica pura, hay como exigencia dos momentos: 1) el *cogitatum*, el objeto de la percepción, quedará fuera de toda toma de posición, se suspenderá el juicio (*epojé*) y se buscará que “no emita ningún juicio natural de percepción, a cuyo sentido pertenece en efecto una constante aserción sobre el ser y no-ser objetivo”¹⁰, y 2) tras la *epojé*, el objeto de la percepción deberá considerarse como realmente existente (en tanto que mentado y contenido de sentido), con consistencia fenomenológica; esto es, el *cogito* como unidad de una multiplicidad de modos de aparecerse, que en el flujo de apariciones se sintetiza en uno. La reducción fenomenológica deja de lado toda toma de posición del objeto.

El fenómeno poético es el que mejor dice la fenomenología, según Bachelard, pues dejamos que las cosas nos hablen, se solucionan los problemas prescindiendo de toda erudición. La suspensión del juicio es un proceso espontáneo en el terreno de la imaginación. La tarea de la fenomenología consiste, según Husserl, entonces, en

perseguir la abundancia, en un primer momento incalculable, de los modos en los cuales se “constituyen” gradualmente como unidades sintéticas de multiplicidades de la conciencia, las respectivas ‘objetividades intencionales’ (lo percibido como tal, lo recordado como tal, lo pensado, lo valorado como tal, etc.); descubrir las variadas formas de síntesis mediante las cuales, en general, llega una conciencia con otra conciencia a la unidad de una conciencia.¹¹

La fecundidad de experiencias del soñador cuando establece una relación íntima con el objeto requiere la negación de una racionalidad positiva y la entrega a ese momento que funda una ensoñación. El poeta objetiva su vida viviendo la vida del objeto en toda su variedad, para expresarla en la síntesis fenomenológica de la imagen; esto es, recoge todas las posibilidades de aparición del objeto para, luego, presentarlas en la imagen, de manera trabada, compleja, como unidad conseguida poéticamente.

Las vivencias son un referirse-a, son intencionales y es esto lo que indica la estructura de lo puramente psíquico que, dado que siempre se presenta, constituye un nexo de intersubjetividad. Cada vivencia tiene un modo esencial y sus variaciones; por ejemplo, la

¹⁰ Husserl, *op. cit.*, p. 23.

percepción no es un simple tener-ahí el objeto, sino que entran en juego los modos de aparición del mismo. Para captar el psiquismo puro es necesario girar la mirada del objeto a la vida psíquica; este giro se presenta como reflexión. Toda experiencia psíquica admite esta reflexión y únicamente en ella se hace patente la vivencia psíquica; sólo así las cosas puras y simples se transforman en cosas conscientes para nosotros, pues se nos aparecen. “De ahí que todas estas vivencias se llamen también ‘fenómenos’; su característica esencial más general es ser como ‘conciencia-de’, ‘aparición-de’”¹²; este carácter de orientación se le llama intencionalidad. El giro fenomenológico está en la mirada que, al volverse hacia la vivencia psíquica, capta la intencionalidad como un rasgo esencial inmanente.

La poética del ensueño plantea una relación íntima con las cosas ensoñadas; el sujeto recibe la imagen complacido, el *cogito* se afirma en su alma. Pero no cualquier vivencia encarna de manera tan clara la intencionalidad; es la ensoñación la que se arroga la gracia de exhibir la transformación del objeto-ahí en fenómeno, en aparición-de, merced a la carga subjetiva que adquiere en el psiquismo del poeta. Dice Bachelard:

Uno de los leitmotiv de la fenomenología aplicada es la determinación, en primera conciencia, de las “experiencias vividas”. Lo que uno mismo vive, en sí mismo, tiene —se piensa— un privilegio de clara conciencia. Pero a menudo esta determinación de una conciencia de lo vivido dice demasiadas cosas en una sola palabra. La palabra “vivido” sobrevalora muy fuertemente una experiencia que, como toda experiencia, debe afinarse en incesantes análisis.¹³

Vivido aquí no se refiere a lo realmente experimentado, sino a lo que adquiere una tonalidad íntima. Fenomenológicamente, lo vivido no pertenece al orden de la existencia, sino al de la consistencia (psíquica). La vivencia dura en los límites del tiempo histórico y no es sino hasta que se vuelve fenómeno de ensoñación que puede ser revivido y anclarse una temporalidad vital que perdura trascendiendo lo meramente cronométrico de los hechos y alcanzando la intimidad que exige la expresión poética.

El presupuesto de todos los métodos teóricos se encuentra en el método de reducción fenomenológica. Las dificultades surgen en el enlace de lo psíquico puro con lo extrapsíquico. Lo externo no pertenece a la experiencia interior, aunque ésta sí a aquello. La *epojé* fenomenológica, la puesta entre paréntesis del objeto, busca alcanzar el fenómeno puro; en la reflexión sobre las vivencias psíquicas se inhibe la posición objetiva:

La *epojé* universal respecto del mundo llega a ser consciente (su “puesta entre paréntesis”), desconecta del campo fenomenológico el mundo que para el sujeto en cuestión pura y simplemente existe, pero en su lugar se presenta el mundo así y así

¹¹ Husserl *op. cit.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ Gaston Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 53

consciente (percibido, recordado, juzgado, pensado, valorado, etc.) “como tal”, el “mundo entre paréntesis”; o, lo que es lo mismo, en lugar del mundo o en lugar de algo mundano singular puro y simple, se presenta el respectivo sentido de conciencia en sus diferentes modos (sentido de la percepción, sentido del recuerdo, etc.)¹⁴

Cuando percibimos un objeto, vamos escalonando en los modos de aparición de éste y en la síntesis de cada fase está ya la orientación, la conciencia-de. La reducción de la percepción (recuerdo, valoración, etc.) se trata siempre y en todo caso de percepción de la cosa. El objeto (la cosa percibida, pensada) no da origen a una reflexión psicológica; no obstante, el objeto pertenece a la vivencia psíquica:

La referencia intencional del percibir no es por cierto una relación libremente suspendida y dirigida al vacío, sino que como *intentio* posee un *intentum* que por esencia le pertenece. Esté o no esté delante la cosa misma percibida en la percepción, el mentar [*vermeinen*] intencional de la percepción se dirige, no obstante, conforme a su propio sentido de aprehensión, al ente como ahí delante en persona. Toda percepción ilusoria lo pone de manifiesto¹⁵.

Es en la reducción que queda al descubierto la intencionalidad de la vivencia, y queda garantizado el acceso a lo psíquico puro, a los fenómenos; esto es, se trata de una reducción fenomenológica. Cada psiquismo es intencional puesto que está objetivamente orientado. El yo es el centro de las intencionalidades particulares; pero crece en la medida en que absorbe las síntesis de otros yoes. La vía de acceso va de la reducción fenomenológica-psicológica al análisis eidético (estructuras esenciales de especies singulares, sus nexos y sus ocurrencias) y a la reducción egológica e intersubjetiva (reducción que el sí mismo ha hecho y que es aplicable al otro). A la percepción pueden sumársele las síntesis de otras vivencias psíquicas (recordar, imaginar, valorar, etc.) y en cada una estará presente la intención, bien que con la modificación correspondiente a cada caso. La descripción fenomenológica tiene dos direcciones: la noética (como acto o proceso) y la noemática (como producto del acto).

Las formas esenciales de las vivencias forman parte de una síntesis tipológica en la que entran en juego convicciones, decisiones, costumbres, rasgos de carácter, etc. unidos con nexos asociativos establecidos por un sí mismo que vive en comunidad. La psicología fenomenológica o pura (en sí) no parte de profundas razones, sino de lo puramente racional (“apriórica”, “eidética”) y es el fundamento de cualquier ciencia empírica sobre lo anímico; así se hace necesaria una tipología apriórica para pensar el yo, la conciencia y su objetividad, y, en fin, la vida anímica, con sus especificidades, las formas de síntesis propias de la totalidad anímica individual y comunitaria.

¹⁴ Husserl, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

Los métodos de reducción fenomenológica y de la investigación de esencias (método eidético) se relacionan puesto que dejan de lado cualquier juicio ajeno a la conciencia pura y también toda facticidad puramente psicológica. “Ésta sirve no sólo ejemplarmente como soporte de la libre variación de las posibilidades, mientras que la meta de las comprobaciones es lo invariante que resalta en la variación, el necesario estilo formal al cual está ligada la posibilidad de ser pensado”¹⁶. La fenomenología tendría que estudiar, por ejemplo, cuál es la estructura psicológica necesaria para captar los distintos modos de aparición de un objeto; esto es, no se hace el juicio del objeto, ni se estudia la estructura psicológica al margen de todo objeto. De otro modo, la fenomenología estudia la actividad psíquica sin el objeto y con el objeto; no se trata de una actividad intransitiva, siempre está considerada en su posible relación con las posibles configuraciones de objetos posibles; pero esta actividad no se encadena a un objeto específico en un modo de aparición específico. La fenomenología busca las síntesis psicológicas, como la verificación, lo indubitable, etc. El método de la psicología pura debe establecer una mirada que capte las vivencias psíquicas puras en su intencionalidad y, a partir de ahí, muestre la tipología de éstas. En esto reside, para Bachelard, la paradoja radical de la fenomenología de la ensoñación: en estar fuera de lo real pero no en un mundo irreal. Gracias a este limbo psíquico la conciencia se distiende. De ahí que la ensoñación tenga un enfoque fenomenológico, pues ni se encuentra totalmente entregada a las regiones de lo inconsciente (como en el sueño) ni se acerca al mundo de la manera en que lo hace la ciencia u otros saberes positivos.

La intencionalidad es básica en las vivencias puras y de ahí que se busque lo que pertenece a la percepción en general, que, en el primer plano, el individual, habrá de prescindir de toda facticidad, a fin de llevar a cabo la reducción que dejará al descubierto lo invariante de las variables en “el necesario estilo formal (eidos) de la vivencia”¹⁷; encontrando lo esencial de las vivencias puras. En tanto que esta reducción accede a la vida anímica propia, se denomina egológica; pero en el nexo intrafectivo con otros se establecen nexos de las vivencias intersubjetivas; entonces, la reducción egológica se continúa en una reducción intersubjetiva. El nexo intrafectivo de las vivencias puede verificarse en las síntesis del sí mismo; con la ampliación intersubjetiva ofrece una verificación con carácter evidente en la co-existencia; bien que las vivencias del sí mismo del yo y del sí mismo del otro tengan contenidos diferentes. Por otra parte, la posibilidad de validar la vida anímica del sí mismo en otro está presente en la reducción intersubjetiva. “Sobre la base de la reducción egológica, la reducción

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

intersubjetiva hace accesible la vida anímica ajena, que se verifica primigeniamente en ella, en sus nexos puramente psíquicos”.¹⁸

Dado que lo primariamente intuitivo es en cada caso el ego propio, la primera reducción fenomenológica es egológica, se trata de posibilidades esenciales del ego en cuestión. Pero tras ésta, existe la posibilidad de una reducción a la intersubjetividad pura, captando cómo las síntesis de un alma transcurren a la subjetividad ajena y cómo concuerdan y se verifican. Sólo así logra la plenitud la fenomenología, como se deja ver en las palabras de Husserl:

Nace, como fenomenología puramente psicológica plena, la doctrina de las esencias de una comunidad constituida en forma puramente psicológica, en cuyos actos entrelazados intersubjetivamente (actos de la vida comunitaria) se constituye el mundo ‘objetivo’ (el mundo para todos) como naturaleza ‘objetiva’, como mundo cultural y mundo de las comunidades ‘objetivamente’ existentes.¹⁹

La tarea de la psicología pura es la exploración de los tipos de configuraciones y la estructuración de las intencionalidades que integran el alma. La experiencia de lo ajeno se integra a las vivencias psíquicas del sí mismo, pero aportando algo nuevo: el sentido de lo propio y de lo ajeno. La psicología pura requiere necesariamente el método reductivo; así como el análisis eidético; de aquí emanan los conceptos fundamentales de la psicología pura que serán fundamento apriórico de la psicología anímica.

Para que la ensoñación deje el campo puramente egológico y se convierta en fenómeno de la comunidad es menester que encuentre su expresión en la lengua; sólo así es poética —y, por ende, adquiere ser en el lenguaje— y comunicable. “La imagen puede caracterizarse como un vínculo directo de un alma a otra, como un contacto de dos seres felices de hablar y de oír, en esa renovación del lenguaje que es una palabra nueva”²⁰. La circulación de la imagen a través de la literatura resuena en otras existencias; el lector se adhiere a la esencia poética no como alguien que comparte un *factum* con el poeta; sino como receptor de experiencias vitales; “se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apretura del lenguaje”²¹. Tras la vivencia literaria el ser poético va del ensoñador al lector y “la multiplicidad de las resonancias sale, entonces, de la unidad de ser de la repercusión”²².

No se puede fundar una ciencia haciendo abstracción de lo psicofísico. La ciencia apriórica se funda en la transición que va del campo de experiencia cerrado en sí mismo a la forma esencial, superando toda facticidad. La postura teórica fija la atención en lo esencialmente necesario (*eidós*) que surge de las síntesis psíquicas y que asegura la coherencia de toda

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁰ *Fragmentos... op. cit.*, p. 43.

²¹ *Poética* 1, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 14.

ciencia empírica posterior. La reducción fenomenológica resalta la presencia de los fenómenos, tanto de los fundados en objetos reales, como de los solamente posibles. La reducción eidética revisa las configuraciones esenciales invariantes, como unidades de sentido que agrupan las vivencias psíquicas puras, logradas en la reducción fenomenológica.

La opulencia imaginativa de la ensoñación nos proporciona un material suficientemente rico en el que los elementos naturales son principios de unificación de las imágenes; la revisión de éstas con referencia a una intencionalidad cósmica nos lleva a una síntesis eidética en la que agua, fuego, aire y tierra se conforman en ontologías de la ensoñación.

*

*

*

*

Bachelard busca en la actividad literaria los fenómenos ensoñados, agrupado las imágenes poéticas unificadas bajo los cuatro signos de los elementos materiales. La reducción eidética del fuego, del agua, del aire y de la tierra muestra su unidad en la ensoñación. Ahora bien, aun antes de agrupar las imágenes en sus elementos, éstas responden a presencias arcaicas no totalmente organizadas en la conciencia, sino de orígenes prehistóricos cuyo asidero se encuentra en lo inconsciente, medio subterráneo pero seguro. La revisión de los principios suprapersonales de la creación poética conduce a Bachelard al terreno del psicoanálisis. Partiendo de éste se articula la importancia del arquetipo como una presencia intencional pero desprovista de amarres en las construcciones conceptuales del individuo.

Tradicionalmente el inconsciente es la región del olvido y la represión. Para Freud el inconsciente es sujeto actuante, un ente sobrepuesto al yo con significado personal y práctico; esto es, se le otorga substancialidad. Para Jung, se trata del sustrato que reposa y actúa en la naturaleza universal y colectiva, común a todos los hombres de todas las épocas. Dice Jung: “Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y adquisición personal, sino que es innato: lo llamamos inconsciente colectivo [...] y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre”²³.

La psiquis está constituida por contenidos que pueden hacerse conscientes. Lo inconsciente, al igual que lo consciente, es constitutivo del psiquismo humano; pero mientras que los contenidos conscientes representan la carga afectiva fácil de racionalizar en tanto que no desordena el psiquismo, los motivos inconscientes permanecen reprimidos y sólo se manifiestan de manera marginal en el discurso consciente en el que se individualizan. Estos

²³ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 10.

contenidos son complejos de carga afectiva que conforman la intimidad anímica del sujeto y se les llama arquetipos: “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge”²⁴. La génesis y la materia prima de los arquetipos es la misma en cualquier individuo, pero cada uno lo elabora de manera específica.

En los mitos y las leyendas habita una fuerte carga de lo inconsciente colectivo. El hombre primitivo conoce la naturaleza desde el lenguaje y como revestimiento mítico de procesos psíquicos inconscientes. En el mito el poder representativo no se centra en el alma; “pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales”²⁵. Ese conocimiento adquiere la forma de una revelación primera que se exterioriza en imágenes y palabras que rebasan el plano individual y se extienden hacia lo tribal. Las religiones primitivas exhiben en sus rituales —imágenes, fórmulas verbales, danzas, etc.— una interioridad simbólica compartida que, en las prácticas religiosas modernas (especialmente en las religiones positivas) queda reformulada en el dogma, mediatizando la crudeza simbólica arquetípica. La dulcificación del arquetipo, no obstante, provoca una fuga de sentido; la inicial fuerza del impulso simbólico se ve menguada en las nuevas formas de expresión y, frecuentemente, los fieles desconocen la intensa conexión de un arquetipo con lo inconsciente. “Las imágenes arquetípicas son ya *a priori* tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar”²⁶. La pérdida de significado del arquetipo es la principal causa de las crisis de las religiones que ven alejarse a sus adeptos.

La preeminencia de lo inconsciente colectivo frente a lo psíquico individual se nota en que aquél absorbe la psicología de los sujetos; antes de volverse conscientes los contenidos inconscientes, las imágenes integran una carga de la potencia expresiva del arquetipo, de tal manera que, aunque bien pudieran transmutarse las figuras imaginativas de uno a otro pueblo, la capacidad de retener el sentido de lo inconsciente queda intacta. En los pueblos primitivos este proceso de semiologización de lo inconsciente se vuelca hacia el cosmos: “siempre fueron expresadas las figuras de lo inconsciente mediante imágenes protectoras y benéficas que permitían expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico, extraanímico”²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

Lo inconsciente colectivo se vive individualmente como el envés de la imagen propia, del rostro que mostramos al mundo. Esta sombra de lo inconsciente se encuentra en estado latente en cada una de las prácticas del sujeto, sin mostrarse a la luz de la conciencia pero actuando como impulso primitivo ineludible. El encuentro con la sombra propia requiere de un viaje interior que, por su violencia, es difícilmente soportable. El hombre positivo niega ese motor inconsciente de sus actos, esquivo la posibilidad de buscar las motivaciones de sus acciones en un ámbito que está fuera de su dominio. Aceptar la hegemonía de lo inconsciente colectivo lleva al reconocimiento de la precariedad constitutiva de la psiquis humana. Pero no por negar la sombra, ésta desaparece; el esquivar la parte umbría del sujeto trae, a la postre, un ensombrecimiento mayor, con la furia de una fuerza que ha querido contenerse con las exigencias de la vida consciente y que se ha liberado, desbordando cualquier situación.

Si, por el contrario, se sabe reconocer la presencia de lo inconsciente colectivo en las acciones humanas, se ha avanzado un tramo en el autoconocimiento, captando la potencia constitutiva del arquetipo en el psiquismo del sujeto. La expresión arquetípica despliega su poder benéfico en el individuo, quien deja al descubierto en sus rituales religiosos y en sus actividades artísticas el poder simbólico gestado inconscientemente. Así, para Jung:

La reacción necesaria y requerida se expresa en representaciones configuradas arquetípicamente. El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar. *Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno*, pues lo que viene después de la muerte es algo que nadie espera, es una extensión ilimitada llena de inaudita indeterminación, y al parecer no es ni un arriba ni un abajo, ni un aquí ni un allí, ni mío ni tuyo, ni bueno ni malo. Es el mundo del agua, en el que todo lo viviente queda en suspenso; donde comienza el reino del “simpático”, el alma de todo lo viviente; donde yo soy inseparablemente esto y aquello; donde yo vivencio en mí al otro y el otro me vivencia como yo. Lo inconsciente colectivo es cualquier otra cosa antes que un sistema personal encapsulado; es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo. Soy el objeto de todos los sujetos, en una inversión total de mi conciencia habitual, en la que siempre soy un sujeto que *tiene* objetos. Allí estoy en tal medida incorporado a la más inmediata compenetración universal, que con toda facilidad olvido quién soy en realidad. “Perdido en sí mismo” es una buena expresión para caracterizar este estado. Pero este sí-mismo es el mundo; o un mundo, si una conciencia pudiera verlo. Por eso hay que saber quién es uno.²⁸

Viajar a las profundidades de lo inconsciente supone el peligro de desordenar la vida consciente; de ahí que de modo instintivo se advierta terror ante esa experiencia. La visión consciente busca la doma de lo indeterminado en cada sujeto, quien necesita sentir que es amo y señor de sus obras y, para lograrlo, estructura el saber y las prácticas de manera que se

²⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

destaque la supremacía de la conciencia. El desconocimiento de lo arquetípico de la naturaleza humana acarrea la pérdida del sentido de la existencia: “nuestro interés por lo inconsciente —apunta Jung— se ha convertido para nosotros en un problema vital. Nos va en ello nuestro ser o no-ser espiritual”²⁹. Llegados a este punto nos percatamos de que por donde se dirija el individuo se encuentra en una situación conflictiva: si se entrega a la fascinación de lo inconsciente es probable que se pierda y su vida consciente se le escape entre las figuras exultantes de los arquetipos, pero si evade la búsqueda de lo inconsciente personal se pierde a sí mismo como ser conectado con el cosmos.

La salida bachelardiana de este dilema —aceptar o negar lo inconsciente— es la integración de los arquetipos en la imaginación poética. Bien es cierto que el viaje del sujeto hacia sí mismo está lleno de peligros, mas en la ensoñación el tránsito se allana. La crítica que Gastón Bachelard dirige al psicoanálisis se orienta a la voluntad de tenebrismo de ciertos enfoques que no han abordado plenamente el tema de la imaginación y remiten la producción arquetípica a los sueños, convirtiéndolos en síntomas de desórdenes psíquicos. El psicoanalista analiza los sueños y su conclusión es pobre: noche y soñador existen, pero éste existe como todos, no goza de especificidad. El sujeto del sueño nocturno se escapa. En el onirismo nocturno el yo se pierde con facilidad en los espejismos de lo inconsciente.

El sueño es un drama, lleno de pasiones malvividas en el día. La soledad del sueño nocturno es hostil, no es nuestra soledad. Un sueño puede desorganizar la psiquis, propagar en el día las locuras elaboradas en la noche. Hay noches que acarrear el drama de la vida diurna, de estas semi-noches que se pueblan de fantasmas se ocupa el psicoanálisis. El psicoanalista clásico trabaja con un material de residuos del día sin ayudarnos a descender a nuestras profundidades en el sueño abismal, andan tras psiquismos accidentados. Pero las desdichas permanecen en la superficie, en lo sociable. En el sueño no hay singularidad.

Cuando la psicología se acerca a la literatura se convierte en una psicología de la compensación; no analiza los libros sino a los autores; cualquier texto es siempre un síntoma y, si se trata de obras poéticas, comienza por la imagen para saltar, luego, a los padecimientos del poeta: “Explican la flor por el fertilizante”³⁰. La crítica psicológica reduce un poeta a hombre; lo óptimo sería elevar a cualquier hombre, tras la práctica ensoñadora, a poeta, ayudarlo a poetizar sus imágenes arquetípicas. Sin embargo, un psicólogo ve en una obra literaria un proceso de fantasmalización en el que abundan objetos brumosos oscurecidos. La ensoñación permite condensar las imágenes probablemente no concuerdan con la biografía.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Poética* 1, p. 22.

Con frecuencia el análisis psicológico de la literatura conlleva una *reducción a lo personal*³¹, desplaza el interés de la obra al poeta y aquella se transmuta en encubrimiento, síntoma o disimulo. No es estudiando el sueño nocturno que se llega a la tentativa de individualización. Para abordar las potencias poéticas del psiquismo humano hay que centrarse en la ensoñación y transitar de una psicología de la ensoñación general a una psicología de la ensoñación poética.

En las ideas bachelardianas el psicoanálisis debía estudiar la ensoñación, pero estudia los acontecimientos, la vida con los otros —los otros convierten al sujeto en ser de acontecimientos— y lo que se pone de manifiesto es que una vida no engrana con las otras. El psicoanálisis debía disolver las desdichas concretas en el agua de la ensoñación. El proyecto de la psicología tendría que revisar las fuerzas idealizantes de la ensoñación y cómo impactan en lo real. No son las determinaciones psicológicas gracias a las tareas sociales lo que procura el crecimiento del ser. Cuando la ensoñación alcanza nivel poetizante lo que se idealiza no son seres de la vida, es una idealización en profundidad: podría hablarse entonces de una estética de la psicología, esto es, de una psicología creante. Una psicología completa uniría lo poético con lo prosaico, lo sublimado y mejorado con las perturbaciones.

Bachelard retoma de Jung la idea de lo inconsciente, no como un consciente rechazado, sino hecho de recuerdos olvidados. “Para vivir, es necesario ser desleal con los fantasmas...”³² Superar las trabas que impone lo inconsciente implica desinhibirse. Una de las tareas del psicoanálisis, entonces, consistiría en despertar la creatividad mediante un proceso desinhibidor que fomenta la ensoñación. A la función de lo real habría que enfrentarle la función de lo irreal para lograr una integración posterior. Bachelard parte del planteamiento que Freud hace a propósito del principio de lo real, para luego integrar su idea de la función de lo irreal.

Para el psicoanálisis freudiano, el yo adulto es una formación episódica que se remonta a la infancia del sujeto. El principio de realidad es, quizás, la estructura que, a base del duro aprendizaje de la sobrevivencia, más ayuda al sujeto a establecerse en un mundo que le resulta adverso. Freud³³ explica el desarrollo psíquico del sujeto a partir de la formación del yo. Una sensación segura en el psiquismo del adulto es la de nuestra mismidad: el yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien desmarcado de lo demás. La investigación psicoanalítica enseña que la sensación de mismidad es una apariencia engañosa. El yo se extiende hacia adentro sin límites precisos, con la entidad psíquica inconsciente, el *ello*. El yo

³¹ Vid Carl Gustav Jung, “Psicología y poesía” en *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 342 y ss.

³² “Instante poético... *op. cit.*, p. 97.

³³ Vid. Freud, *El malestar en la cultura*, p. 10 y ss.

es fachada del ello. El yo hacia el exterior sí puede mantener sus límites. No obstante, el sentimiento yoico puede tener trastornos. En uno mismo hay alteridad, hay una parte de la estructura psíquica que es otro (*ello*) y en casos patológicos hasta el yo puede estar mal demarcado.

El sentimiento yoico no se adquiere de una vez por todas, sino que es el producto de una evolución. “Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunicación más íntima entre el yo y el mundo circundante”³⁴, dice Freud. Primero el bebé no se ve como algo diferente al mundo, sino en conexión con él; entonces, está instalado en el principio de placer. Luego se percata de que hay cosas externas, como el seno de la madre, que están afuera, y el displacer de no tenerlas a su disposición lo enfrenta con un *no-yo*. Más tarde, mediante el sufrimiento se pierde el yo placiente y con el dominio de sus sentidos se percata de lo interior (perteneciente al yo) y del exterior (originado en el mundo) produciendo el sentimiento de realidad (rector a partir de entonces). Este discernimiento sirve para evitar sensaciones displacenteras o amenazantes.

Primero el yo incluye todo (yo y mundo), luego se desprende el mundo. El sentido yoico primario subsiste, a veces, con límites más o menos precisos y restringidos hacia el mundo. Psicológicamente se conserva lo primitivo al lado de lo evolucionado. Hay una bifurcación en el curso evolutivo de la vida psíquica: algo instintivo se sustrae al cambio, otro tanto sigue el desarrollo progresivo. En la vida psíquica todo lo formado permanece y puede volver a surgir mediante una regresión profunda. La regla es que lo pretérito se conserve, aunque podría ser que algunas cosas desaparezcan y que no puedan recuperarse si no hay condiciones favorables.

Freud, revisando el origen del sentimiento religioso, cae en cuenta de que el propósito que todo hombre persigue es la obtención de felicidad. Esta tarea tiene dos fases: una negativa (evitar el dolor y el displacer) y otra positiva (experimentar sensaciones placenteras). El programa vital está dictado por el principio del placer, el cual “rige las operaciones del aparato psíquico”³⁵. Felicidad es, en sentido estricto, satisfacción (instantánea) de necesidades, cuya acumulación produce tensión. La satisfacción proporciona tibio bienestar, pues nuestra disposición sólo nos permite gozar en escasa medida. El sufrimiento, en cambio, tiene una incidencia mayor en nuestra constitución psíquica. Así, el hombre suele disminuir su pretensión de felicidad por un más modesto principio de realidad. Apunta Freud:

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

No nos extraña, pues, que bajo presión de tales posibilidades de sufrimiento, el hombre suele rebajar sus pretensiones de felicidad (como, por otra parte, también el principio del placer se transforma, por influencia del mundo exterior, en el más modesto principio de la realidad); no nos asombre que el ser humano ya se estime feliz por el mero hecho de haber escapado de la desgracia, de haber sobrevivido al sufrimiento; que, en general, la finalidad de evitar el sufrimiento relegue a segundo plano la de lograr placer.³⁶

Evitar el sufrimiento se impone a la obtención de placer. De tal manera, el sujeto idea procedimientos para evitar dolor como el aislamiento voluntario, la intoxicación, el dominio de la fuente interna aniquilando instintos, la sublimación instintiva a través del trabajo intelectual, las relaciones amorosas como técnica de vida y el goce y creación del arte. Todas estas actividades cumplen una función de lo real en tanto que ayudan al individuo a operar en su mundo.

Para Freud la práctica artística no es más que una forma del principio de realidad que cumple su función dentro de lo intelectual. Los investigadores o los artistas están caracterizados como sujetos que aprendieron a relegar sus necesidades mediante el trabajo creativo o cognitivo. No obstante la complacencia que proporcionan estas actividades es menos intensa que la satisfacción de los impulsos primarios. Por otro lado, no todos propenden hacia este tipo de actividades. En el caso del arte, a Freud le resulta evidente la separación del mundo real, pues se saca un mundo de la imaginación con la conciencia de que se trata de ilusiones. La narcosis del arte ayuda, pero no demasiado, contra sufrimientos fuertes.

Cercano al arte, pero en la esfera erótica, Freud³⁷ explica la función de lo real de la experiencia estética. Esta orientación no protege contra el sufrimiento, pero indemniza porque tiene un efecto emocional ligeramente embriagador. La ciencia estética, desde esta perspectiva, no explica la esencia y el origen de la belleza. Para el psicoanálisis freudiano la belleza se deriva del terreno de las sensaciones sexuales. La belleza es, en primer lugar, atributo del objeto sexual aunque no de los órganos genitales, sino de caracteres sexuales secundarios. El arte sería una forma de desplazamiento de la libido, como en el caso del amor, pero con un efecto menos subyugante.

En contraposición, para Bachelard el arte no forma parte del principio de realidad, aunque tampoco rompe con él como sí lo hace el sueño. En este mundo “objetivo” se vive en hostilidad. La función de lo real margina al yo; la ensoñación poética, en cambio, muestra lo vivible de la vida. El lugar de la desdicha es el alma humana, no la vida. En su vulgaridad la vida no nos da más que lo humano. Las formas intermedias (entre lo fantástico y lo real) son

³⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

formas de la imaginación. “Contentar al espíritu con frecuencia es embromar la imaginación”³⁸. El ensueño llega más lejos que el sueño dormido. En el ensueño se guarda la impresión más que en el sueño. Las ensoñaciones no son cosa de la vida cotidiana, de ahí que no entran en la psicología que trabaja con problemas.

Para la psicología clásica, el complejo es un ensamblaje pulsional que permanece reprimido en el fondo de la personalidad pero cuya fuerza, no obstante, es capaz de determinar las conductas de un individuo. En el complejo hay un esquema en el que un principio estructura las formaciones psíquicas posteriores. Generalmente el complejo, según el psicoanálisis, es y genera un desorden psíquico. En Bachelard, la definición de complejo se nutre con la fenomenología y se desprende de toda evaluación moral. El complejo primitivo “es una bisagra de ambivalencia”³⁹ en la que los valores elementales (agua, tierra, aire y fuego) intercambian su lugar. Cuando se trata de la expresión poética, la suplantación axiológica de un elemento crea una complicación en la que el mundo se embellece; primero son los complejos primitivos, pero luego necesitan estetizarse en complejos particularizados que tengan rasgos pintorescos, centrados en una experiencia cósmica. “Un complejo es un fenómeno psicológico tan sistemático que un solo rasgo basta para revelarlo por entero”⁴⁰. Así, en cada una de las ontologías elementales se encuentran centros de ensoñación que concentran múltiples imágenes y que construyen complejos. En el agua se enuncian el “complejo de Nausícaa”, el “complejo de Narciso”, el “complejo de Ofelia”, el “complejo de Swiburne” y el “complejo de Caronte”; en el fuego, el “complejo de Novalis”, el “complejo de Hoffman”, el “complejo de Prometeo” y el “complejo de Empédocles”, y en la tierra, el “complejo de Jonás”. Bachelard no menciona ningún complejo en el aire; aunque, la valoración que Nietzsche hace de este elemento y el conglomerado de imágenes de ascensión que se mencionan podría dar motivo para hablar de un “complejo de Nietzsche” o “complejo de Zaratustra”.

Pensamiento y ensoñación, función de lo real y función de lo irreal, se multiplican en el hombre y en el cosmos. La imaginación y la función de lo irreal abren la puerta al mundo de la confianza. La ensoñación funda una fenomenología verdadera y aquí “lo verdadero es lo *fantástico reprimido*”⁴¹. La función de lo irreal es tan importante y positiva como la función de lo real, pero aquélla ayuda al psiquismo productor. Esta variación e integración psíquica que va de lo real a lo irreal es fundamento del ritmoanálisis, que estudia de qué manera se

³⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 37 y ss.

³⁸ Bachelard, “Las aventuras de Gordon Pym” en *El derecho ... op. cit.*, p. 150.

³⁹ *El agua... op. cit.*, p. 251.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

tejen ambas funciones en el poema. El ritmoanálisis psicoanalítico revisaría todos los factores de inercia que obstaculizan las vibraciones de nuestro ser. Entre sueño y ensoñación hay estados mixtos; de ahí resulta que hay tres yoes: el del sueño, el de la narcosis y el de la ensoñación. Para Novalis el yo que asume los tres es el “yo trascendental” y la materia de análisis son las obras literarias.

Ambas funciones, la de lo real y la de lo irreal, se conjugan en la elaboración de la imagen poética. Pero antes de ser poética la imagen es ya un proceso de asimilación de lo inconsciente en el que se integran las fuerzas simbólicas. Para Jung, no obstante el peligro que representa desandar el camino para llegar a lo inconsciente, es preferible el reconocimiento de esta base elemental del psiquismo humano, que vivir ignorándola. Ahora bien, la integración de arquetipos en las imágenes y los símbolos brindadas por las distintas prácticas propicia una reflexión fuerte (puesto que señala un arcano aterrador indomable frente a las fuerzas de un solo individuo, puesto que está por encima de él) y tersa, a la vez, ya que promueve experiencias mayormente soportables y preferibles a las de las crisis con las que lo inconsciente toma revancha. La vivencia de la imagen, por ejemplo, implica superar el momento de pánico en el contacto con lo inconsciente y restituir su presencia en un nivel superior, en el que se han integrado los datos arquetípicos dispersos. “El proceso simbólico es un *vivenciar en imagen y de la imagen*”⁴², escribe Jung. Una imagen puede ser arquetípicamente muy rica; su presencia se registra en sueños o en experiencias y la integración del sentido imaginativo a la conciencia puede compendiarse lo mismo en un instante que en años de asimilación. Si no se logra entender una imagen arquetípica, puede desencadenarse una reacción psicótica. “El elemento patológico, explica Jung, no consiste en la existencia de estas representaciones sino en la disociación de la conciencia que ya no puede dominar lo inconsciente”⁴³; de ahí que sea preciso trabajar integrando lo inconsciente en la conciencia, operación que recibe el nombre de proceso de individuación. La integración arquetípica no es propiamente una labor racional, pues la autonomía de este tipo de contenidos (los de lo inconsciente) señala un método dialogado.

Incorporar el arquetipo en la conciencia, según Bachelard, puede convertirse en una tarea productora de bienestar si se reconquista la imaginación poética surgida desde los primeros años de vida. Los arquetipos están cargados de energía psíquica y se remontan a nuestra primera infancia, que es un principio de vida profunda, lo que está en el comienzo. La injerencia del arquetipo de la infancia rechaza la desdicha o, en todo caso, se trata de una

⁴¹ “Las aventuras...” *op. cit.*, p. 137.

⁴² Jung, *Arquetipos...* *op. cit.*, p. 45.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

desdicha íntima, una sensación de sorpresa, expectativa y turbación ante lo inconmensurable del cosmos. Los primeros ensueños se presentan en la infancia, el ensueño es joven, desconoce la historia de las cosas. En la soledad el niño se pone en contacto con el mundo ensoñándolo, y soñar un mundo es abrir las posibilidades de ser. La simbolización que el infante hace de la espacialidad tiene un fuerte nexo con arquetipos que se cristalizarán en su psiquis adulta. La infancia es el momento en el que se funda la ensoñación; pero no es suficiente imaginar, es necesario aprender a entregarse a lo imaginario: “no basta la fantasía, hay que tener fuerza de lo fantástico”⁴⁴. En la niñez se captan, pues, las primeras imágenes espaciales y se despierta la capacidad imaginativa del sujeto.

Una poética puede organizar todas las fuerzas psíquicas, ser una potencia poetizante. La ensoñación permite el goce del reposo “<<poetiza>> al soñador”⁴⁵. La sorpresa que produce la imagen poética nos despierta, nos saca de la inercia de lo cotidiano sin producir desórdenes psíquicos; al contrario, con la admiración que produce, el despertar resulta narcótico. La ontología del bienestar nace de la ensoñación que hace del ser un valor. “La felicidad redondea todo lo que penetra”⁴⁶. La ensoñación poética, además de ser la raíz de toda producción literaria, es terapéutica; actúa como los estupefacientes, alterando los comportamientos psíquicos. El caos psíquico es el estado de una psiquis ociosa, un menos-ser, pero con la potencia poetizante, el sujeto logra desentrañar los arquetipos e integrarlos creativamente en las imágenes. La imagen poética tonifica la vida, ya que surge de una emergencia del lenguaje y el impulso lingüístico-vital que saca al lenguaje de la línea pragmática, renovándolo.

Para deslindar la ensoñación de otras vivencias psíquicas (pensar, formalizar, teorizar), Bachelard hecha mano del arquetipo de *anima*. La filosofía de la poesía no puede tomar como sinónimos los términos “alma” y “espíritu”. El espíritu conforma un sistema, un saber a base de conceptos. Alma, por el contrario, es reposo, imaginación.

Con el término de *anima* Jung designa lo relativo al alma; tanto como una parte del psiquismo del individuo, es decir, como especie óptica, así como una entidad independiente de la psiquis humana; esto es, como cualidad ontológica. El *anima* jungiana no es, por supuesto, lo que las religiones modernas entienden por tal ni lo que la filosofía ha identificado con el *anima rationalis*; es, más bien, un arquetipo natural que funciona como principio que reúne los contenidos de lo inconsciente y sus elaboraciones. Como categoría suprapersonal, el *anima* goza de inmortalidad, es aliento vivo, dinamismo y respiración. Jun apunta:

⁴⁴ “El ensueño y la radio” en *El derecho... op. cit.*, p.219

⁴⁵ *Poética 2*, p. 33

⁴⁶ “El orden de las cosas” en *El derecho... op. cit.*, p. 193.

Pero, ¿cómo nos atrevemos a llamar *anima* a esa sílfide? *Anima* quiere decir alma y designa algo muy maravilloso e inmortal. Pero eso no siempre fue así. No hay que olvidar que este tipo de alma es una representación dogmática que persigue el fin de conjurar y atrapar algo inquietantemente espontáneo y vivo. La palabra alemana *Seele* (alma) tiene, a través de la forma gótica *saiwalo*, un parentesco muy cercano con la voz griega *αιολος* que quiere decir “agitado, móvil” e “irisado”, algo así como una mariposa —en griego *ψυχη*— que se bambolea ávida de flor en flor y vive de miel y de amor. En la tipología gnóstica el *αυθροπος ψυσιπος* (el hombre psíquico) es inferior al *τνευματικος* (el hombre espiritual), y finalmente existen también almas malas que deben arder en el infierno para toda la eternidad. Asimismo, el alma por completo inocente del recién nacido que no ha recibido el bautismo está sin embargo privada de la visión de dios. Entre los primitivos es hálito de vida (de allí *anima*) o llama. Bien dice una palabra del Señor no canónica: “Quien está cerca de mí, está cerca del fuego”. En Heráclito el alma en su estadio supremo es ígnea y seca, porque *ψυχη* tiene muy cercano parentesco con “hálito fresco” —*ψυχη* significa respirar, soplar; *ψυχρος* y *ψυχος* significan frío, fresco, húmedo—. ⁴⁷

Anima es, pues, lo que produce el hálito viviente que anima a la materia anclada en la no-vida. La vivacidad del *anima* rompe con la inercia de todo lo que se obstina en permanecer inanimado; “el tener alma es el atrevimiento de la vida, porque el alma es un demonio dispensador de vida, que juega su juego élfico por debajo y por arriba de la existencia humana”⁴⁸, dice Jung. Es anterior y motor de los estados anímicos del psiquismo humano. La naturaleza inconsciente del *anima*, como la de cualquier otro arquetipo, indica el excedente psíquico del sujeto con que se ve cercada la conciencia. En el plano óntico del sujeto el *anima* es la parte rebelde del psiquismo, el no-yo correspondiente al yo (conciencia). De ahí que el *anima* sea proyectada sobre lo femenino; no específicamente sobre las mujeres, sino sobre ese lado que expresa intimidad numérica identificada con la maternidad, causa de toda creación.

Anima no es una caracterización moral, es vida sin regla y sin determinación, vida por encima de todas las cosas; por eso produce terror. Apunta Jung: “con el arquetipo del *anima* entramos en el reino de los dioses o sea en el campo que se ha reservado a la metafísica. Todo lo que el *anima* toca se vuelve numinoso, es decir, incondicionado, peligroso, tabú, mágico”⁴⁹. La valoración del *anima* es posterior, viene con la religión positiva y con la cultura, como un concepto propio de la ética o de la estética. Los significados posteriores de *anima* son elaboraciones conceptuales montadas sobre el arquetipo. Para los cristianos primitivos, los gnósticos, *anima* es una potencia creadora y omnipotente: la forma femenina de Dios (Hagia Sophia); con el tiempo se identificó *anima* con Eva y, finalmente, con María⁵⁰. La evolución de las aplicaciones que se han dado a *anima* implica la necesidad que la

⁴⁷ Jung, *Arquetipos... op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰ *Vid, ibid.*, pp. 32-33.

cultura tiene de hacer consciente al arquetipo, de sujetarlo con imágenes de fácil comprensión. La irracionalidad propia del arquetipo de *anima* la vuelve un contenido escurridizo al tratamiento conceptual y erudito: “tiene algo extrañamente significativo, algo así como un saber secreto o de sabiduría oculta”⁵¹.

Anima, en las ideas bachelardianas, es la productora de imágenes, la madre de la ensoñación, la cual no merece ser tratada como derivado del sueño. La pasividad del sujeto durante el sueño hace que no sea él el autor de lo soñado, pues alguien viene a soñar por él. El narrador de sueños aumenta su relato y se cree original, aunque esta originalidad le corresponde a cada soñador; entonces, no es tal. En el relato del onirismo nocturno no hay identidad entre el sujeto que narra y el sujeto que ha soñado. Al contrario de lo que se cree, hay que buscar el sueño en la ensoñación, recuperar la luminosidad del día en un instante de conciencia. En la ensoñación el ser descansa y es feliz. La condición de posibilidad de la ensoñación es el reposo (como un estado de felicidad) y, entonces, el mundo se vuelve grandioso.

La ensoñación representa al ser en sosiego, surge de lo femenino de cada ser (hombre o mujer). Lo más dulce y envolvente de nuestra alma exige un término en femenino, por eso *anima* sueña y canta, *animus* estructura y da fuerza. De ahí que Díez Canedo⁵² haya identificado *anima* con poesía y *animus* con poética. La mujer es la figura sensible de la alteridad, dice Bachelard apoyándose en Jung: “La mujer es el ideal de la naturaleza humana y <<el ideal que el hombre plantea ante sí mismo como el otro esencial, y lo feminiza porque la mujer es la figura sensible de la alteridad; por eso casi todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres>>”⁵³. La ensoñación está más allá de todo proyecto, se beneficia con el día y, aunque no es sólo despreocupación, es felicidad y dulzura; alcanza a soñar universos, no es ausencia de espíritu, sino plenitud del alma, es la manifestación más característica del alma.

Y, pese a que *anima* es lo femenino, no lo referente al género sino a una sensibilidad especial, para Bachelard, las potencias femeninas florecen en cada mujer; por eso, “el destino del mundo es crear mujeres”⁵⁴. La idealización de lo femenino es ensoñación estetizante; la belleza tiene forma de mujer: “Adán se encontró a Eva al salir de un sueño: por ello la mujer es tan hermosa”⁵⁵. La ensoñación en *anima* es dulzura, paz, lentitud, infancia.

Cada sujeto posee *animus* y *anima*, aunque se identifica genéricamente con uno en

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵² *Supra*, p. 3.

⁵³ *Poética 2*, p. 58.

⁵⁴ “La Biblia de Chagal” en *El derecho... op. cit.*, p. 28.

particular y deja reposar al otro por debajo de la conciencia. En el matrimonio *animus* y *anima* se manifiestan con animosidad, hombre inferior (el que vive en el sustrato de cada mujer) convive con mujer inferior (la que vive en el sustrato de cada hombre). La transferencia compleja (*Uebertragung*) está por encima de lo cotidiano y social, para vincular con situaciones cósmicas y busca analizar la comunión de las almas y cómo se comprenden la potencialidad del *animus* y la comprensión de *anima*.

Pero en la lengua también se percibe la distribución de los nombres en *anima* y *animus*. Alma y espíritu son necesarios para entender la imagen poética, desde el ensueño hasta su ejecución. La exaltación de los nombres abre la experiencia sobre la exaltación del mundo. Si soñamos paso a paso una palabra daremos con el origen de su nombre. Podemos, por este camino, sacralizar una palabra: convertirla en amuleto que tiene género fijo. La palabra guarda el pasado de las ensoñaciones que salen después de acunarlas un poco. En el género de las palabras se encuentra el dominio de uno de los arquetipos. Cada término masculino tiene uno femenino y viceversa. No es cuestión de desinencias que privilegian lo masculino y ven lo femenino como subalterno. Las desinencias femeninas son dulces: pero no bastan para que la palabra esté totalmente feminizada. El cambio de género gramatical cambia el género de la ensoñación: una palabra femenina proporciona gracia a una masculina, pero un femenino que se masculiniza es una aberración. Bachelard explica el género de “centáurea”:

A veces el acto gramatical que otorga un femenino a un ser magnificado en el masculino resulta una torpeza total. El centauro es el ideal prestigioso de un caballero que sabe que nunca será volcado de su montura. Pero, ¿cómo puede darse una centauresa? ¿Quién puede soñar con una centauresa? Mi ensoñación de las palabras encontró muy tarde su equilibrio. Leyendo entre reflexiones ese diccionario de plantas que es la *Botanique chretienne* del abate Migne, descubrí que el femenino de soñador de la palabra *centauro* era la *centáurea*. Flor pequeña sin duda; pero su virtud es grande, verdaderamente digna del saber médico de Quirón, el sobrehumano centauro. ¿Acaso Plinio no nos dice que la centáurea cura de las carnes desnutridas? Hágase hervir la centáurea con trozos de carne y éstos se reintegrarán a su unidad primigenia. Las bellas palabras son ya remedios.⁵⁶

Las palabras para la ensoñación corresponden al *anima*. Hablar con términos femeninos es un hablar alegre. Una página sin nombres femeninos es abstracta, al intercalar un nombre femenino la frase puede transmutar su sabor totalmente. Para los románticos el ser humano es un ser dividido que anhela la unidad. El exceso de un género es fingimiento. La ensoñación de palabras agudiza la ensoñación poética. La estilística ganaría si revisara las preferencias masculino-femenino de los poetas; a tal estudio se le podría llamar genoanálisis y, explica

⁵⁵ *El agua... op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ *Poética 2*, pp. 52-53.

Bachelard, ordenaría las ensoñaciones poéticas desde el género. De un poeta a otro las síntesis de *anima* y *animus* cambia. Las páginas que equilibran palabras masculinas y femeninas pierden su encanto al pasarse a un lenguaje asexuado.

La idealización del ensueño va al objeto y al soñador: “Para conocernos como seres reales e idealizadores, tenemos que escuchar nuestras ensoñaciones”⁵⁷. La palabra es generadora de realidad: cuando se ensueñan palabras, éstas se vuelven realidades. El poeta abre un mundo en cada palabra ensoñada. Cuando escribimos nos deslizamos en el interior de una palabra, pero no la oímos fielmente. Como los simbolistas, Bachelard adjudica a las consonantes género masculino, y a las vocales, femenino.

Para Baader⁵⁸, el destino del hombre es la búsqueda de la androginidad perdida. La ensoñación coordina estos valores. Aun separada de la plegaria, la idealización es psicológica: se trata de un dinamismo de la ensoñación. Para el fenomenólogo, lo masculino y lo femenino se idealizan; del hombre a la mujer y de la mujer al hombre hay una continuidad del ser. La proyección que el hombre hace de la mujer no sólo tiene raíces en la madre, sino va más atrás y se vierte en toda la realidad. El ser integral es la suma de lo humano.

La poética de la ensoñación es constitución de un solo ser en *anima* y *animus*. Un *animus* que no encuentra su *anima* desprecia no tanto a las mujeres como a lo femenino que lo constituye aun en la autonegación. Por esta doble estructura de cada individuo, en las relaciones humanas entran en contacto cuatro elementos. Se trata de convicciones complejas en las que se elaboran las síntesis de imágenes y pensamientos; captan el *animus* y el *anima* del mundo. Ensoñar la comunión es permitir que un doble busque otro doble y se intercambien mediante la idealización. En la ensoñación lo proyectado es doble y la idealización magnífica. En la vida se incorporan los ideales de vida.

La androginia es un medio para hablar del amor en su totalidad. El ser más que conservarse debe devenir humano, tendiendo con toda su voluntad a la juventud y a la regeneración. La reconstrucción de nuestra historia es tarea del *animus*, pero para recobrar los valores de intimidad necesita de *anima*, tarea que se logra con la ensoñación. La androginia constitutiva del ser poético no está en un lejano pasado sino abierta al soñador, que posibilita la expresión de una imagen ensoñada. Pero la presencia del arquetipo del *anima* y su correlativo *animus* en la imaginación no trasciende la psicología anímica si no encuentra su expresión poética. Dar el paso fenomenológico en el que el poeta trasciende su condición meramente individual impone revisar el tránsito de la generalización eidética a la duplicidad

⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁸ *Apud. Ibid.*, p. 133.

trascendental del sujeto soñador en sujeto que expresa poéticamente. En un primer momento el poeta ensueña el mundo mejorándolo; pero no basta, es necesario un segundo paso en el que lo exprese poéticamente: sólo así logrará ir de la síntesis individual a la creación de dobles que dejan atrás al poeta y al mundo mismo.

Si sostenemos que lo propio de la imagen poética es su originalidad, tendremos que remontarnos al origen de la ensoñación; a saber, la edad primera en que el sujeto sueña un cosmos material organizado no por las categorías del pensamiento sino por las experiencias elementales (referidas al agua, al aire, al fuego y a la tierra). La niñez del ser hace cosmogonías; quizás por esto no hay demasiada distancia entre la filosofía de los presocráticos y la infancia del ensueño. Ambas se fundan en alguno de los elementos materiales.

Ahora bien, ¿cómo impacta el mundo, su materia, en la imaginación del niño? ¿Cuál es el principio fundador de un imaginario elemental? La respuesta fenomenológica inicia su planteamiento desde la noesis; esto es, la orientación de la subjetividad sensible hacia sus objetos, que es lo que constituye el acto de conocer (*cogito*). Todo psiquismo tiene una estructura intencional en la que se actualizan las representaciones. La intención es el sentido intencional de una conciencia activa. Recordemos la etimología de entender: *intendere* —“extender, dirigir hacia algo”—, cuya raíz es *tendere* —“tender, desplegar”— marca el parentesco con un amplio grupo de términos, entre los que se encuentran “entender”, “atender”, “contender” y “tendencia”⁵⁹. La intención, pues, indica la dirección o despliegue de una conciencia que atiende a los objetos de la realidad; no se centra en el sujeto ni en el objeto, sino en su encuentro. Un sujeto, por ejemplo, tiene ante sí una alondra; puede captar en un momento el color; en otro, el vuelo; en uno más, la su cola ahorquillada. Cada aspecto de la alondra es un noema; son los modos en que se ha hecho presente a una conciencia. Los distintos momentos en que la conciencia tiene ante sí un noema tienen un rasgo en común: la mediación noética, es decir, la dirección intencional. Con el concepto de noesis se hace referencia a los modos que tiene la mente de aprehender los datos de la realidad; no se trata, empero, de un simple acopio informativo, sino que supone un movimiento en el que el sujeto se autodefine al encarar la realidad, al hacerla suya y al incluir su emotividad o inteligibilidad. La infancia es, por excelencia, esa etapa de los primeros encuentros, de las relaciones originarias sobre las que se construyen posteriores síntesis noemáticas. La noesis primaria es un estado de ingenuidad propio de la infancia.

59 Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, s.v. tender.

Para Jung, lo inconsciente⁶⁰ se identifica con esa preeminente posibilidad de la conciencia hacia sus contenidos. Lo inconsciente —recordemos lo anotado en el capítulo anterior— tiene una jerarquía suprapersonal; de ahí que no se identifique con ningún individuo específicamente. Pero por otro lado, lo inconsciente no goza de existencia autónoma (no es un ente), sino se actualiza en todos los sujetos; se trata, por eso, de una categoría crítica. La condición de posibilidad de que el dato externo se convierta en imagen refiere a lo inconsciente que es idéntico en todos los sujetos, pero toma formas muy particulares en el proceso de individuación, gracias al cual podemos hablar de lo inconsciente colectivo que, a su vez, toma rasgos específicos en la *imago* de cada persona. Las variantes de un arquetipo en diferentes psiquismos o, incluso, en distintas culturas (como sucede con los mitos) se debe a que, aunque comparten imágenes primordiales, son susceptibles de adaptarse a la imaginería cultural de cada uno. Jung expone esta idea en las siguientes palabras:

A mi parecer, es un gran error admitir que el alma del recién nacido es una *tabula rasa* y afirmar en consecuencia que en ella no hay absolutamente nada. Puesto que el niño llega al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia y diferenciado, y por lo tanto también individualizado, no se enfrenta a los estímulos de los sentidos con cualquier disposición sino con una disposición específica, que ya condiciona una selección y configuración peculiar (individual) de la apercepción. Se puede comprobar que estas disposiciones son instintos y preformaciones heredadas. Estas preformaciones son las condiciones *a priori* y formales, basadas en los instintos, de la apercepción. Su existencia estampa en el mundo del niño y del soñador el sello antropomórfico. Son los *arquetipos*. Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil, como en los delirios de esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños normales y neuróticos. No se trata entonces de representaciones heredadas sino de posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos.⁶¹

En una interpretación fenomenológica de las palabras de Jung, puede aclararse que las preformaciones heredadas corresponden a la noesis; mientras que las representaciones, al noema. Para Bachelard, la infancia es, de todas las edades del individuo, la más relevante, porque en ella se funda la ensoñación. La apertura del mundo sucede en las primeras ensoñaciones. La génesis de las imágenes es la infancia y, cuando en la ensoñación regresan dichas imágenes, no se está ante un acto del recuerdo, sino ante la noesis primera en la que se fundó el encuentro con el objeto de la imagen. Cuando ensueña el niño ve una existencia sin límites; que no es huida sino expansión —intención fenomenológica—, que se revela como liberadora. Una imagen muy recurrente en los mitos es la del infante solo, aislado de sus

60 *Vid Arquetipos... op. cit.*, p. 54 y ss.

61 *Ibid.*, pp. 62-63.

padres en sus primeros años; tal sería el caso del Moisés bíblico. El niño mítico está aislado de los hombres por un crimen humano; es huérfano de familia, pero está resguardado por los dioses. En la imagen de la infancia hay una alusión al cosmos original: el niño es hijo del mundo; de ahí que Bachelard afirme que “nuestras soledades de infancia nos han dado las inmensidades primitivas”⁶², nos sentimos parte del cosmos. Así, el arquetipo de la infancia reposa en el fondo del alma humana.

Pero al niño se le instruye demasiado pronto en el conocimiento objetivo, en su propia historia, se le socializa: se convierte, entonces, en un hombre prematuro. La civilización echa a perder las ensoñaciones⁶³. El cosmos se fragmenta en la visión adulta; ya no es potencia vital (*anima*) sino objeto de conocimiento y dominio. El carácter natural del arquetipo se pierde cuando se sistematiza. Las culturas primitivas conservaban el nexo del sujeto con el cosmos en sus rituales; en la antigüedad, el bagaje arquetípico más que reconocerse se transmitía de una a otra generación, más tarde, ese tránsito fue mecanizándose hasta perder todo sentido. Lo inconsciente, escribe Jung, “tiene el carácter automático del instinto y los instintos entran en colisión a consecuencia de su carácter compulsivo”⁶⁴, de ahí que la civilización se vea en la necesidad de controlar y ordenar la vida psíquica de los individuos. No obstante, la doma de lo inconsciente no se hace sin pagar cierto precio; el sujeto escindido de esa primera comunión cósmica, retiene artificialmente con el dique de la razón el cause de lo inconsciente que pugna por salir generando, en su intento, desórdenes psíquicos.

Cuando sobreviene el olvido hay que reimaginar la infancia: esta “audacia de la memoria”⁶⁵ se acerca al invento. Pero como nuestra memoria es un material caótico, hay que ensoñar nuestra niñez. No basta la memoria para recobrar las imágenes gestadas en la infancia, se necesita la mediación de lo imaginario. No recuerdan igual alma y espíritu, pero es menester la presencia de los dos para recobrar la infancia cósmica. La reconstrucción de nuestra historia es tarea del *animus*; la intimidad de la experiencia, del *anima*; la ensoñación lleva lo real hasta los límites de lo irreal. Ambos trabajan en la imagen: el recuerdo ensoñado adquiere variaciones poéticas, se reinventa la infancia y se cancela como pasado, aunque permanece latente en la madurez. La ensoñación cósmica del niño permanece en el centro de la psiquis adulta; en cada hombre mayor duerme el niño que fue. En una arqueología de lo

62 *Poética 2*, p. 155.

63 Aunque Bachelard, siguiendo a Jung, reconoce la limitación de la mirada freudiana hacia la imaginación; en algunos aspectos parte del planteamiento de Freud y los reelabora. Bachelard concuerda con el psicoanálisis clásico en cuanto a que ambos reconocen en la cultura la tarea de “cortar las alas a los instintos” para sociabilizar al niño. En *El porvenir de una ilusión* escribe Freud: “Lo decisivo está en si es posible aminorar, y en qué medida, los sacrificios impuestos a los hombres en cuanto a la renuncia a la satisfacción de sus instintos, conciliarlos con aquellos que continúen siendo necesarios y compensarles de ellos”, p. 148.

64 Jung, *loc. cit.*

sensible, los sueños del mundo (elementos) están en una infancia eterna. En la “noche de los tiempos” no anda la experiencia sino la ensoñación de nuestro tiempo milenarío íntimo, profundo. Al final de la vida se ensueña la infancia: la niñez es pozo del ser. El niño se reconoce bajo el agua, su rostro no es de este mundo sino del mundo originario, un mundo desprovisto del conocimiento objetivo que con los años se engrosará; la imagen de su rostro tiene la ingenuidad de la noesis primera, del encuentro que fundó la relación del niño con su rostro. No es que el mundo tenga un fundamento onírico, sino que la representación del mundo en la imagen recupera oníricamente la intimidad noética del niño con el mundo. Lo que el infante capta cuando se autorrefleja en ese pozo no es el conocimiento objetivo, es su contacto con aquel mundo primigenio en que recuperamos nuestra sustancia y que aún no conoce las determinaciones del pensamiento formalizado. Ensoñando despertamos a ese infante y viene a nosotros una antecendencia del ser. Este limbo se encuentra en la lejanía del tiempo y es imborrable. Algunos poetas nos traen sus luces cuando sus palabras nos devuelven la inocencia de las experiencias primeras: por eso la infancia es un estado poético fundador. Luego, imaginación, memoria y poesía son imprescindibles para recobrar la infancia cósmica.

En la infancia surgen imágenes nuevas, originarias, se funda una cosmicidad. Rilke dice: “la patria de una persona es la infancia”⁶⁶, así sucede cuando el niño reconoce los arquetipos y éstos siempre se refieren a las cosas del mundo; agua, fuego, aire y tierra se vinculan con el hombre y el universo y se vivifican. Lo que viene de la infancia tiene una virtud de origen. La niñez constituye un principio de vida profunda; lo que está en el comienzo, recomienza. Los arquetipos son “reservas de entusiasmo”⁶⁷ que ayudan a crear, habitar y amar el mundo. Así, la niñez es la semilla del poema y en él las ensoñaciones infantiles restituyen al símbolo su juventud. En la expresión poética hay un viaje al acto fundacional de la ensoñación; alma y mundo, que están fuertemente unidos se abren a lo inmemorial, al principio de los tiempos que conserva la marca de la primera vez en una memoria cósmica; por eso en el poema amamos el mundo. Cuando el recuerdo de la experiencia original y la ensoñación se unen en el psiquismo adulto se toca lo insondable. El arquetipo despierta la infancia, nuestra relación primera con el cosmos; el niño es, entonces, un ideal de vida. Recordemos que para Platón el delirio poético es una iluminación de las musas a “un alma inocente y virgen aún”⁶⁸, que conserva la reminiscencia de un viaje al *topos uranos* en el que ha contemplado las formas.

65 *Poética* 2, p. 167.

66 *Apud* Agustín Fernández Paz, “Los paisajes de la memoria”, p. 83.

67 *Poética* 2, p. 189.

68 Platón, *Fedro*, p. 118.

Para Bachelard el lugar supraceleste platónico sería la infancia y las ideas primigenias de las que participa la poesía, los arquetipos.

Ahora bien, lo que en la infancia se gesta es ese primer contacto con el mundo a través de las cosas, de su materia: “el niño es un materialista nato”⁶⁹. Un arquetipo no es una sola y única imagen, sino “es más bien una serie de imágenes <<que resumen la experiencia ancestral del hombre ante una situación típica, es decir, en circunstancias que no son particulares de uno solo individuo, sino que pueden imponerse a todo hombre>>”⁷⁰. Cada psiquismo hace una aportación a las imágenes y los arquetipos cobran vida. El poeta vuelve a su niñez a recoger los arquetipos y los enriquece en la ensoñación, los vuelve complejos de ensoñación⁷¹.

* * * * *

Para abordar el problema trascendental hay que volver sobre la “actitud natural” que suponen las ciencias positivas o las prácticas cotidianas como la actitud frente al mundo real, al mundo en persona, que está ahí delante. El interés teórico abandona esa actitud natural con el giro de la mirada y se coloca en una nueva situación cognoscitiva, en la que el mundo adquiere el sentido consciente de nuestra interioridad psíquica. Así sucede en cualquier determinación subjetiva del mundo, incluso en las que pretenden que el sujeto está omitido y que por eso son “objetivas”. Cuando el mundo es el mundo para una conciencia, esto es, cuando el saber del mundo está referido a un psiquismo, cobra dimensión de “el” mundo y se vuelve incomprensible y cuestionable. El mundo fenomenológico está cargado de la intencionalidad referida a un sujeto para el que “mi mundo” es “el mundo”; de tal manera que a los ojos e intenciones de otros sujetos el mundo aparece como un complejo de percepciones y sentidos estrictamente personales. Entonces, “este ‘presentarse’, este ser-para-nosotros del mundo en cuanto mundo que sólo subjetivamente alcanza validez y es llevado y por llevar a la evidencia fundamentada, requiere esclarecimiento”⁷². El reconocer lo anterior nos explica cómo se acredita ese mundo referido a una conciencia. Este problema queda mayormente manifiesto cuando se trata de mundos ideales (números puros) y su “ser-en-sí”. Nosotros somos (como conciencia y como comunidad de conciencias) los que dotamos de sentido y validez al mundo; pero también somos parte del mundo y como tal tenemos que dotarnos de sentido. La conciencia no sólo está fundada en el *factum* de nuestro mundo; antes bien, la conciencia tiene necesidad eidética y se extiende al mundo en su totalidad. Si nuestro mundo varía (del

69 *El agua... op. cit.*, p. 18.

70 *Ibid.*, p. 238.

71 *Supra*, p. 41.

percibido al imaginado, por ejemplo) también nosotros variamos junto con las experiencias posibles. Los mundos puramente ideales (matemática pura, los artísticamente creados o sólo imaginados, etc.) pertenecen a la generalidad eidética; están, por así decirlo, en independencia con un *factum*, por definición, y son, quizás, los que mejor muestran la intencionalidad de una estructura consciente sin referencia empírica.

La poesía es, por excelencia, una puesta entre paréntesis del mundo; no hay preparación en la imagen poética. La literatura rompe el silencio, la imagen literaria no encubre nada sino que es la imaginación que habla. Para que el poeta pueda oír lo que escribe, justo al momento de escribirlo, hace callar al universo. El poema como fenómeno del silencio libera el tiempo. “Poema; bello objeto temporal que crea su propia medida”⁷³. Para Bachelard el signo poético, por su autonomía respecto del *factum*, forma parte de esos mundos de generalidad eidética:

El signo no es aquí una llamada, un recuerdo, la marca indeleble de un pasado lejano. Para merecer el título de imagen literaria, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un sentido en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria. La poesía no expresa algo que le es extraño. Incluso una especie de didactismo puramente poético. No hay poesía antecedente al acto del verbo poético. No hay realidad antecedente a la imagen literaria. La imagen literaria no viene a vestir una imagen desnuda, no viene a dar la palabra a una imagen muda. La imaginación habla en nosotros, nuestros sueños hablan, nuestros pensamientos hablan. Toda actividad humana desea hablar. Cuando esta palabra toma conciencia de sí misma, entonces la actividad humana desea escribir, agenciar los sueños y los pensamientos. La imaginación se encanta con la imagen literaria. La literatura no es, pues, un sucedáneo de cualquier otra actividad. Da fin a un deseo humano. Representa una emergencia de la imaginación.⁷⁴

La psicología fenomenológica permite, a través de las múltiples configuraciones, la captación de lo esencial de los sujetos de conciencia en la generalización eidética. Las distintas configuraciones de mundos se fundamentan y verifican fenomenológicamente como existentes en sí, ya sea en la experiencia concordante, ya en las determinaciones esenciales teóricas como formas con unidad de sentido (eidos). “De acuerdo con ello, parece que esta psicología fenomenológica comprende en su ejecución sistemática la exploración total de las correlaciones para el ser y la conciencia y, desde luego, en una generalidad de principio (precisamente eidético), y por ende parece que es la morada de todos los esclarecimientos trascendentales”⁷⁵.

⁷² Husserl, *op. cit.*, p. 70.

⁷³ *El aire... op. cit.*, p. 305.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 306-307.

⁷⁵ Husserl, *op. cit.*, p. 71.

La cuestión trascendental nos lleva al problema de lo cuestionable y lo incuestionable del sentido temático de una claridad intelectual. Para que el mundo circundante que está ahí en persona sea accesible teóricamente es preciso descubrir la tipología de la conciencia. Un objeto del mundo se conserva uno a pesar de los múltiples modos de aparición en la conciencia, gracias a la reducción eidética; por ejemplo, percibo esta mesa, su color, luego su forma, su peso; etc. y estas percepciones discurren en una conciencia, mientras que la mesa sigue siendo una. Gracias a la puesta entre paréntesis del objeto, la mesa, las intrafecciones de la percepción se sintetizan. Puedo, posteriormente, recordarla, reflexionar sobre ella, etc., en procesos que siguen dinámicas semejantes a las de la percepción. De la multiplicidad de vivencias psíquicas se puede elaborar una tipología. En una reducción eidética se recupera la multiplicidad de vivencias y se unifican en un sentido. Este proceso vale igual cuando lo que se tiene ahí en frente es una conciencia, la propia. Así, para plantear la cuestión trascendental del sujeto, la psicología toma el alma anímica como lo que está ahí delante y frente a lo cual se tiene una intencionalidad; hay por tanto dos subjetividades: una, la reflexiva, en la que se plantearán las aclaraciones trascendentales, y otra, la anímica, que dará motivo a una nueva reducción fenomenológica.

La duplicidad trascendental del “yo” y del “nosotros” se presenta cuando separamos la conciencia anímica mediante una *epojé* y luego la reflexionamos eidéticamente. La subjetividad trascendental, que está frente a esa otra fenomenológicamente reductible, es un “yo mismo” o un “nosotros mismos”, pero ahora no en situación de cotidianidad (como integrantes del mundo, en la vida anímica) sino como sujetos de la vida de conciencia. Como seres ahí delante, “nosotros” somos algo que aparece “para nosotros”; hay entonces un yo y un nosotros percibido y un yo y un nosotros que apercibe. Esta última, la subjetividad que se apercibe de sí misma, es la subjetividad trascendental a la que se accede con una experiencia trascendental conseguida con una nueva purificación reductiva.

La coherencia de las imágenes sigue las leyes de lo imaginario. La literatura nos hace cambiar el universo por uno imaginario. Las imágenes tienen funciones cósmicas, conectan universos. La imagen literaria remueve la lengua, devuelve a las palabras su función de imaginación, tiene demasiada fuerza y resonancia pero requiere de tiempo para ser comprendida. La poesía escrita tiene una polifonía que es epilogismo (participa de varios registros y niveles de la lengua) y se precisa de una segunda lectura para recuperar más de ella. La imagen literaria pura anima la vida imaginaria. Para poder desarrollarse la vida necesita esa exageración imaginaria.

La reducción trascendental es el nivel ulterior de las reducciones anteriores, como consecuencia de una *epojé* universal. Las almas, al igual que ha sucedido con el mundo, han de ponerse entre paréntesis para ganarse como fenómenos trascendentales. La psicología positiva toma exclusivamente la subjetividad anímica; el fenomenólogo trascendental reduce ésta y encuentra la subjetividad trascendental pura, en la que la vida intencional configura la apercepción total del mundo, incluida la conciencia misma. En el paso eidético trascendental la conciencia gana lo trascendentalmente puro en forma intuitiva en la experiencia interna trascendental. “Surgida de la *epojé* trascendental metódica, esta experiencia abre el campo ilimitado del ser trascendental”⁷⁶.

Ahora bien, el “yo anímico” es aquello que se pone entre paréntesis y el “yo trascendental” es la mirada reductora; en otras palabras, así como los objetos del mundo establecen vivencias para una conciencia, la conciencia es para ella misma una vivencia a la que es preciso dejar en suspenso. Y, aunque conviene mantener diferenciados al yo en cuanto contenido de la vivencia y al yo en cuanto promotor de la *epojé*, en el sujeto no se encuentran separados, la identidad no se fragmenta ni pueden considerarse dos yoes; se evita entrelazarlos, no obstante, mediante una modificación de la actitud, en la que surge una identidad del yo, como objetivación trascendental de la conciencia. Por su parte, la intersubjetividad anímica reducida fenomenológicamente gana su intersubjetividad trascendental; las vivencias individuales ganan, en la medida en que son puestas entre paréntesis, una nueva conciencia, esta vez sin dependencias, trascendental. En palabras de Husserl,

La intersubjetividad trascendental es la base de ser concretamente independiente y absoluta, de la cual todo lo trascendente (incluido todo existente real mundano) extrae su sentido de ser como ser de un existente en sentido meramente relativo y por ello incompleto, como sentido de una unidad intencional que es en verdad por donación trascendental de sentido, verificación concordante de habitualidad de convicción permanente que por esencia le corresponde⁷⁷.

El poeta duplica la realidad, duplica el objeto transformándolo en objeto poético; éste representa un universo poético, que a su vez es un doble del universo. El poeta goza de una voluntad de ver que se caracteriza estéticamente: ve bellamente para poder decir bellamente. Pero para ser poesía es necesario que haya un trastocamiento del mundo de la mirada al mundo de la palabra: el mundo mejorado en virtud de la visión estetizante del poeta tendrá que adquirir ser en la palabra, donde se renovará no el mundo en persona, según la terminología de Husserl, sino el doble del mundo, el creado en el seno del lenguaje. El poeta puede anular e inventar seres. “Una unidad de poesía se afirma sobre una unidad de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

ensoñación⁷⁷. El sujeto, él mismo, se ha transmutado de soñador en creador, gracias a la encarnación de lo imaginario en las palabras.

La fenomenología trascendental puede lograr una ontología universal, como una unidad sistemática de la ciencia apriórica en la que cualquier ontología particular puede fundarse; con el beneficio, además, de haber superado el dogmatismo gracias al método trascendental fenomenológico. Es en la constitución intencional donde todo ente puede fundar su sentido de ser y su validez, incluida la subjetividad que, mediante la reducción trascendental, ha alcanzado, también, una subjetividad trascendental. La ontología de la positividad sólo en apariencia es universal, pues siempre y en cada caso se cierra sobre sus propios principios; es decir, es dogmática. En cambio, la ontología fundada en una fenomenología trascendental logra la universalidad superando la unilateralidad e incomprensibilidad primera, pero conservando su contenido en el enlace intencional con una conciencia.

La fenomenología es una filosofía primera en tanto que eidética, pues aporta todos los principios formales aprióricos a cualquier aplicación; en ese sentido, es una ciencia primera, como la había prefigurado Platón; pero es, también, una filosofía segunda, como ciencia ocupada en los fenómenos referidos a su *factum*. “La filosofía primera es el universo del método para la segunda y su fundamentación metódica está referida retrospectivamente a sí misma⁷⁹”.

Bachelard prepara una fundamentación radical de la ensoñación poética como una ontología vinculante cuya base se encuentra en el interior de la fenomenología trascendental, como forma de asegurar que el giro poético transparezca en el lenguaje y en la ensoñación de imágenes. En la ensoñación expresada mediante el signo poético se duplica el mundo y se duplica el sujeto superando su naturaleza meramente humana para transformarse en demiurgo. Así, la imaginación nos devuelve una mirada original, unitaria y compleja del universo.

Sólo aceptando la imagen como exaltación psíquica se logra no ya la comunicación, sino la comunión con el mundo ensoñado por el poeta. Es necesario, entonces, desobligarse de las responsabilidades del lenguaje ordinario, superar lo meramente enunciativo de la palabra. “Una filosofía del Reino poético debería pues sugerir una doble elevación del ser: por encima de la realidad usual de los objetos, y por encima de la realidad psicológica de lo vivido de la realidad ordinaria⁸⁰”. Pero el ser de la palabra poética no es solamente una forma del ser⁸¹, es, además, una conquista ontológica en la que la palabra no sólo es uno de los aspectos del ser,

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁷⁸ *Poética 2*, p. 315.

⁷⁹ Husserl, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 46.

sino que consume seres “en una ambición casi alocada por promover un ser-más, un más que ser”⁸². Así, el ser de la imagen poéticamente expresada en palabras es un ser acrecentado con la exuberancia de la poesía.

⁸¹ *Cfr. Ibid.*, p. 47.

⁸² *Id.*

3. Ontología poética de los elementos

Lo que unifica a un objeto con otro es el género material *sumo*; esto es, una región de objetos queda enmarcada en una ciencia u ontología, cuyo sumo delimita un campo de percepción o región que está a consideración de una conciencia. Las diferentes vivencias psíquicas de un objeto considerado remiten a una esencia o sentido que la conciencia sintetiza. A su vez este objeto puede guardar relaciones con otros y su esencia con otras. La síntesis de las esencia de los distintos objetos es una esencia regional; “a la esencia regional pura corresponde una ciencia regional eidética o, como también podemos decir, una ontología regional”¹, apunta Husserl.

Cada ontología regional puede caracterizarse como ciencia empírica o ciencia eidética, ya sea que tome la esencia de los objetos (empírica) o sólo su posibilidad esencial (eidética). Los juicios inmediatamente evidentes requieren fundamentación noética para que sean intelectualmente evidentes de una cierta intuición esencial (aprehensión esencial) que tiene a la vista singularidades esenciales pero no su existencia. Para estas singularidades bastan representaciones o visiones de la fantasía. “La visión es, en cuanto tal, consciente de un fenómeno, pero no está aprehendida como existente”². Cómo se relaciona un objeto individual con su esencia y lo inverso responden a toda esencia de individuos posibles, que es paralela a la relación de ciencias de hechos y ciencias de esencias. En las ciencias naturales el conocimiento se fundamenta en el conocimiento de cosas con existencia empírica; en las ciencias esenciales puras, en cambio, se investigan las posibilidades ideales, no relaciones reales; por eso, más que la experiencia es la intuición esencial el fundamento. Estas ciencias eidéticas puras presentan sólo las relaciones de validez eidética.

Como en las cosmologías de los presocráticos, Bachelard agrupa las imágenes poéticas a partir de uno de los cuatro elementos naturales (sumo género) que fundamentan las distintas ideaciones sobre una misma materia. Cada uno de los elementos es capaz de organizarse en una ontología regional eidética. En la búsqueda sobre la fenomenología de la imaginación soñadora,

¹ Husserl, *Ideas... op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 25.

se vuelve a imágenes de la materia. Al pensar en el objeto de la imagen, conocemos nuestra posibilidad de imaginar. Las imágenes más productivas son las de los elementos materiales, pues ponen de manifiesto la voluntad de novedad. La imaginación material permite las síntesis del espíritu materializado y de la materia espiritualizada. En una metáfora los dos términos son lo real o lo ideal. Es necesario materializar las metáforas para que no sólo se unan dos sentidos (recto y figurado) sino, además, dos materias sensibles. Sólo desprendiéndose del formalismo, el poeta le es fiel a los objetos y su ensoñación se vuelve familiar. Con la poética del ensueño nos relacionamos íntimamente con las cosas ensoñadas. “Lo imaginario no encuentra sus raíces profundas y nutricias en las imágenes: necesita primero una presencia más próxima, más envolvente y material”³. Previa a toda vivencia psíquica, el soñador se entrega a la materia, vive una vida objetual en la experiencia originaria. La *epojé* fenomenológica en la que el soñador pone el mundo natural entre paréntesis y coloca su intencionalidad como un nuevo inicio es posterior. Las imágenes profundas alimentan varias instancias a la vez, son dobles psíquicos ambivalentes: por un lado, imagen visual y, por otro, imagen de intimidad misteriosa. Por tanto, el objeto que habita en la imagen es promovido a lo poético, el poeta nos invita a vivir un mundo, en el que queda implicado lo íntimo y lo objetivo. Los poetas nos llevan a cosmos renovados y por la cosmicidad de la imagen habitamos el mundo como un *estar en casa*. La ensoñación cósmica, por tanto, nos ofrece un bienestar: el mundo es mi apetito. En una ontología de la imaginación una imagen puede ser un revelador del mundo. La exaltación hace que en la imagen cósmica el mundo se continúe en la imaginación; pues, el poeta puede anular o inventar seres de la tierra. Gracias a las imágenes del poeta el fenómeno de ser se pone ante nosotros, marcamos un origen de ser donado por el poeta en su función de yo cosmizante. Un lector soñador debe agregar su fantasía a la del escritor, integrar la imagen del poeta en su imaginario, nutriéndola con su propia voluntad de soñar.

Las formas por sí solas no pueden mudar, es el cambio de la materia lo que propicia el de la forma. La materia está más allá de las formas, en lo inconsciente. En ella se marcan impresiones y sentimientos; la materia es, entonces, un bien sentimental. Sólo la imaginación material puede crear imágenes que van más allá de la forma y que alcanzan la realidad vivida; de ahí que “las cosmologías ingenuas tienen rasgos directamente

3 *El agua... op. cit.*, p. 185.

sensuales”⁴. No hay que olvidar que en la ensoñación hay una plasticidad en la que se mezcla hombre y mundo. La plasticidad del mundo pide un ojo y lo encuentra en la voluntad de ver del poeta que necesita ver bellamente para poder decir bellamente; en el sueño nocturno se pierde la voluntad y, por tanto, la plasticidad, mezcla voluntaria de hombre y mundo, se transforma en geometría, solidez y forma. El ojo no es sólo perspectiva geométrica, es fuerza humana para “hacerse una mirada”⁵. El ojo del poeta es el sol del mundo. La ensoñación cósmica da al universo la unidad de belleza.

Cada uno de los cuatro elementos reúne la materia cósmica ganada en la ensoñación poética y supone cuatro principios de unificación de síntesis eidéticas. Bachelard plantea la poética de la ensoñación de la materia desde los cuatro elementos sin inclinarse por alguno en especial, sino tratando de establecer las ontologías que resultan de cada uno a partir de las síntesis fenomenológicas de las imágenes poéticas organizadas alrededor de cada uno de ellos. El soñador se nutre de las sustancias del mundo según el temperamento de su imaginación. “Las imágenes cósmicas son estilos literarios”⁶.

Tras establecerse una poética asentada en un elemento, cuya preeminencia es visible en toda la obra de un autor, los otros elementos, si es que aparecen, se organizan en torno de aquél que dicta el estilo material; esto es, hay una síntesis eidética en la que la materia elemental nuevamente se conforma un solo cosmos. La disposición cuaternaria del universo aparece desde la filosofía presocrática, pasa por los gnósticos y por la alquimia hasta llegar a la época moderna. En el occidente clásico Empédocles ve el principio constitutivo de todas las cosas a partir de los cuatro elementos, representados cada uno por un dios (Zeus: el fuego, Hera: el aire, Edoneo: la tierra y Nestis: el agua), y todos tienen la misma importancia. La cosmogonía empedocleana propone que de la unión de las cuatro raíces surge el *uno* pero luego se multiplica. Todos los seres se sujetan a la dualidad de lo uno y lo múltiple sin perder su identidad, según se unan o se separen: así, los elementos “jamás cesan en su constante intercambio, confluyendo unas veces en la unidad por efecto de Amor y separándose por la acción del odio de la Discordia”⁷. Para el mundo cristiano el simbolismo del cuatro comienza con el cristianismo primitivo y atraviesa los tiempos hasta llegar a la modernidad. Explica Jung: “El cuaternio o la cuaternidad tiene larga

4 Bachelard, *El agua... op. cit.*, p. 228.

5 *Poética 2*, p. 276.

6 *El aire... op. cit.*, p. 311.

7 Kirk y Raven, *Los filósofos presocráticos*, p. 409.

historia. No se presenta sólo en la iconología y especulación mística cristiana; acaso desempeñe un papel más significativo en la filosofía gnóstica, y a partir de ésta a través de toda la Edad Media hasta entrar en el siglo XVIII⁸. Para la alquimia el universo puede aprehenderse desde los cuatro elementos; cada uno es una configuración del *opus* (idea, verdad). Para ellos, quien desee encontrar la quinta esencia deberá hacer el recorrido por cada uno de esos elementos o esencias, con sus correspondencias en la naturaleza de la materia y en los procesos intelectuales⁹: agua (naturalezas compuestas, sentidos), tierra (naturalezas diferenciadas, diferenciación intelectual), aire (cosas simples, razón) y fuego (cosas más simples que el éter, cosas cuyos efectos precedentes concluyen en ellas).

Pensamiento y ensoñación, función de lo irreal y función de lo real se multiplican; en el hombre y en el cosmos: *animus* se apoya en *anima*. Una síntesis va de los elementos femeninos (agua y tierra) a los masculinos (aire y fuego); otra, de la verticalidad en la que se inserta el instante poético (de la tierra al aire) con su juego dialéctico en el movimiento (tierra: reposo, aire: dinamismo); otra más —quizás la más importante— establece una sensibilidad que va del agua al fuego¹⁰. Fuego y agua tienen poder de integración onírica, a favor de una adhesión del mundo. Las ensoñaciones en agua son las más tranquilas, simplifican al soñador. Frente al fuego el soñador sueña en cuerpo y alma, entonces, nuestra ensoñación se dirige hacia el mundo feliz y hacia el cuerpo como centro de bienestar. El calor hace habitable la casa y el cosmos es un cosmos de calor. Las ensoñaciones en agua y fuego tienen la simplicidad del reposo: algo se ahonda.

3.1. Aire

Bachelard se sirve de las imágenes para la construcción de cada una de las poéticas elementales, de las que se encuentra en el campo de la literatura, principalmente; aunque también toma ejemplos de obras de filósofos, historiadores, psicólogos y teóricos, en general. La imaginación aérea, aunque debidamente fundada, es más rara que la de los otros elementos. La pureza del aire puede presentarse con algunas inversiones de imágenes. Los autores de inspiración aérea son los siguientes: P. Saintyves, Shelley, Keats, Victor-Émile Michelet, Rilke, Toussenel, Petrus

8 Jung, *Psicología de la religión*, pp. 65-66.

9 Harran en el *Liber Platonis Quattorum* (Tratado de las tetralogías platónicas) elabora una clasificación en que a cada elemento corresponde un plano psicológico, uno para la prima materia, uno para la purificación (simplificación) de las sustancias y, finalmente, uno para los procesos intelectuales. Apud, Jung, *Psicología y alquimia*, p. 306 y ss.

10 Cfr. *El agua... op. cit.*, p. 41 y ss.

Borel, Joseph von Eichendorff, Georges Sand, Jules Superville, Gabriel D'Annunzio, Paul Eluard, William Blake, Jules Laforgue, Hugo von Hoffmannsthal, entre muchos otros. El poeta elegido por Bachelard como el que mejor expresa la poética del aire es Nietzsche, cuya obra —creativa y filosófica— sigue el principio aéreo como un motivo fuertemente cohesivo. Nietzsche es el poeta de las cimas, de la ingravidez que encuentra en el aire frío y sin cualidades el deslastramiento de las convenciones y el impulso liberador de la ascensión. El aire es el elemento que exige mayor participación de la imaginación dinámica; las imágenes proyectan movimiento, cambio y acción. La poética aérea tiene dos puntos de apoyo: a) el impulso aéreo, en el que se unifican imágenes de vuelo, de caída y de alas, así como de seres voladores (alma, pájaro y alondra), y b) seres de las alturas o del movimiento; los primeros dan materia a imágenes celestes (constelaciones, nubes y estrellas que forman una nebulosa) y los seres del movimiento expresan violencia (tempestad) o pueden ser el hálito vital (respiración).

El sueño de vuelo, en apariencia inocente, es un sueño sin censura, ilumina toda situación onírica. La imaginación dinámica sabe que el vuelo es una fuerza graciosa en la que el movimiento da continuidad a la línea. La voluptuosidad del vuelo es bella, se relaciona con el amor, productor de imágenes. El vuelo es un sueño fácil, el soñador se declara autor de su vuelo y lo comenta, lo hace discurso. El sueño onírico del vuelo tiene el carácter voluptuoso que le reconoce el psicoanálisis; pero, además, ofrece una interpretación múltiple en la que se conjugan distintos aspectos: pasional, estetizante, racional y objetivo. P. Saintyves ilustra ese sueño: “Durante mi adolescencia, al despertar en mitad de un sueño de esa clase (de un vuelo maravilloso), tenía casi siempre una sensación de bienestar respiratorio”¹¹. El sueño de vuelo deja huellas en la vigilia. Cuando despertamos nos asombramos de no poder volar en el día. Una forma del sueño de vuelo es la marcha deslizante, la ascensión continua. La sensación de ingravidez o pesantez es la huella que la noche deja en el día; hay una continuidad del sueño al ensueño que hace del ser onírico uno. El viaje no es un medio para alcanzar un fin, pues, el viaje imaginado compromete nuestra sustancia psíquica en un devenir.

Las formas del sueño no son estáticas, hay una deformación de las imágenes. El carácter vectorial del onirismo volador se hace presente en tanto que la sustancia en el sueño se somete a la dialéctica de la ingravidez y el entorpecimiento. La imaginación material y la dinámica

11 *Apud, El aire... op. cit.*, p. 39.

adquieren supremacía frente a la formal en el sueño de vuelo. Numerosas metáforas de los poetas tienen como referente a las alas, pues el vuelo es un valor estético. Dada la supremacía de la imaginación material, ante la formal; el ala es una racionalización. La impresión del sueño de vuelo, contaminada por el pensamiento, se torna ala. No se vuela porque se tenga alas en el sueño; antes bien, como oníricamente se ha volado, la razón se fabrica alas. La vida onírica es tan convincente y homogénea, que se busca su confirmación en el día. La impresión onírica de ligereza se debe a que la sustancia con la que se sueña es leve; basta una impulsión ligera, sencilla, para producir un movimiento liberador. Escribe Michelet: “En sus mejores años... en sus sueños de juventud... el hombre tiene la suerte de olvidar que está... ligado a la tierra. De ahí que vuela, planea”¹². Ese olvido es un impulso de ascenso; pero viene aparejado a su opuesto; el vuelo onírico supone la caída, luego, se sueña la elasticidad de la sustancia. El mito de Anteo, desde esta perspectiva, pertenece más al aire que a la tierra porque la tierra no lo conserva en su seno sino que le da el empuje para levantarse, que es una forma del ascenso. La ingravidez es uno de los instintos del hombre. Cuando una psiquis se encuentra agotada, se recomienda una cura eurítmica con paseos. El vuelo, ritmo leve, puede ser terapéutico: nos ayuda a dominar nuestro miedo a caer. El vuelo trae júbilo, retardamos la caída y, si caemos, es sin daño. En el temor a caer se encuentra el reconocimiento de nuestra verticalidad. La hipnopedia puede ayudarnos a exteriorizar el poder de vuelo onírico; entonces, la noche es reparadora.

Para Shelley, interpreta Bachelard¹³, es más fuerte el simbolismo cósmico que el social. Los dioses son fuerzas psíquicas que actúan en el cosmos; por esto, la imagen opera en el espíritu, aunque parezca un reflejo exterior, dice Shelley: “Las imágenes que he empleado allí han sido tomadas, en gran parte, de las operaciones del espíritu humano o de las acciones exteriores que las expresan: cosa bastante inusitada en la poesía moderna, aunque Dante y Shakespeare estén llenos de ejemplos de esta clase, y Dante más que ningún otro poeta y con mucho mayor éxito”¹⁴. Las valoraciones de la altura no están en el plan del poeta. La imagen dinámica nos eleva, tiene un impulso aéreo interno que nos lleva a vivir más allá de nuestro propio ser.

Entre el salto y el vuelo se necesita una imagen dinámica muy especial que muestre la voluntad del impulso. El vuelo entre el día y la noche viene de una sublimación compleja entre luz e ingravidez; no se trata sólo de una sinestesia formal, sino de una experiencia psicológica

12 *Apud, ibid*, p. 41.

13 *Cfr. ibid.*, p. 60.

14 *Apud, id.*

positiva. La aureola es la conquista física, dulce y progresiva del espíritu que cobra conciencia de la claridad. Victor-Émile Michelet escribe: “El cuerpo astral se mueve en la aureola como un pez en el agua”¹⁵. El salto es el primer impulso de salir del suelo y elevarse. Keats escribe: “Yo me alzaba sobre la punta de los pies en la cima de una loma... Un instante... me sentí tan ligero, tan libre como si en un movimiento de abanico las alas de Mercurio hubieran jugado bajo mis talones: mi corazón era leve y múltiples goces surgían a mis ojos, de suerte que enseguida compuse un ramillete de esplendores, brillantes, lácteos, armoniosos y rosados.”¹⁶

La imaginación material y la imaginación dinámica nos permiten captar la multiplicidad de formas en una sola materia. El vuelo es productor de imágenes a partir de un rasgo de belleza primaria; lo demás es adorno, pero no amontonamiento. No son los colores, sino la ascensión lo que hace bello al pájaro, que es una imagen primaria del vuelo, a diferencia de la mariposa. Hay una participación material en el vuelo de las aves; por esto, según Toussenel: “envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a la amada, porque sentimos instintivamente que, en la esfera de la dicha, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de cruzar el espacio como el pájaro cruza el aire”¹⁷. El vuelo es la voluptuosidad de lo puro. El cuerpo del pájaro está hecho de aire; su vida, de movimiento. El pájaro es la eterna juventud. Continúa el poeta: “El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres. Nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro”¹⁸. Esta imagen de las alas del alma que presenta Toussenel es cercana a la explicación que Sócrates da a Fedro sobre el viaje por el *Topos Uranos* en el que el alma alada participa de las esencias. El paralelo continúa y cuaja en la fórmula de Toussenel: “Nunca he amado sin prestarle alas al ser que amaba”¹⁹. El primero que vuela es el soñador, luego las sílfides y, finalmente, el pájaro. El alma del volador tiene primacía, como lo reconocen Toussenel y Platón. Según Bachelard, “para la imaginación aérea bien dinamizada, todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser. Y, a la inversa, todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa de la nada. *La valoración decide el ser*: he ahí uno de los grandes principios de lo Imaginario”²⁰.

15 *Apud, ibid.*, p. 73.

16 *Apud, ibid.*, p. 84.

17 *Apud, ibid.*, p. 88.

18 *Apud, id.*

19 *Apud, ibid.*, p. 89.

20 *Ibid.*, p. 97.

Volar es donar “al aire su ser dinámico”²¹ y, así, movilizar al universo. Blake, poeta de imaginación aérea, dice: “El pájaro de mar toma la ráfaga de invierno como vestidura para su cuerpo”²². El vuelo, por el dinamismo del aire, libera al mundo y, al contrario, contener el vuelo es aprisionar todo impulso aéreo; así, apunta Blake:

*Un petirrojo en una jaula
enfurece a todo el cielo.*²³

En Blake hay una lucha entre lo terrestre y lo aéreo; el dinamismo vertebrado va del reptil al pájaro. El onirismo blakeano produce la siguiente imagen: “Durante un sueño horrible y lleno de sueños, como una cadena de anillos, una columna vertebral se retorció torturada sobre los vientos, haciendo salir de ella misma dolorosas costillas, como una caverna abombada. Y los huesos sólidos se congelaron sobre todos los nervios de sus goces; y así transcurrió un primer siglo y un estado de lúgubre desdicha”²⁴. La energía llama imágenes de forma e imágenes de materia, la energía anima la materia. En la imaginación absoluta de Blake lo real se confunde con lo imaginario.

La alondra es una imagen literaria pura en Blake. Los poetas que pueblan sus obras de alondras reconocen en su vuelo la alegría límpida del trabajo en el campo. Michelet dice que la alondra “es ahora y será por siempre una persona”²⁵; para Petrus Borel, es “compañera del labrador”²⁶, en Toussenel “la alondra lleva el traje gris, la triste librea del trabajo, del trabajo del campo, el más noble, el más útil, el peor retribuido, el más ingrato”²⁷. La alondra ayuda a sublimar el vuelo trascendente y recibe una aura de alegría, más proyección que expresión. Según Shelley la alondra transmite “annoyance”, esto es, melancolía, tedio nostálgico²⁸. El ser real de la alondra no nos enseña nada, es pura imagen; así como la poesía pura no describe nada, es un espacio de objetos bellos, un universo en expansión.

El poder primitivo de la imaginación hace que la rapidez de la imagen induzca a pensamiento. En Nietzsche el poeta explica al pensador. Se trata de un poeta vertical, de las cimas, ascensorial. Nietzsche no es poeta de la tierra, la roca aparece como símbolo de dureza pero no hay nada

21 *Ibid.*, p. 101.

22 *Apud, id.*

23 *Apud, id.*

24 *Apud, ibid.*, p. 103.

25 *Apud, ibid.*, p. 107.

26 *Apud, id.*

27 *Apud, id.*

28 *Cfr. Ibid.*, p. 111.

como una goma; pues, la materia terrestre o acuática es sólo el inicio de un movimiento que se concreta en la acción; por esto, antes que referencias a una vida subterránea se encuentran acciones subterráneas. Aunque hay imágenes de agua, Nietzsche ve en el agua un servilismo; dice:

*Olas caprichosas,
¿estáis airadas contra mí?
¿Surgís llenas de cólera?
Con mi remo golpeo en la cabeza de vuestra locura.*²⁹

Las imágenes maternas aparecen en la leche bienhechora; en cambio, el agua nietzscheana nunca llega a disolución y muerte. Nietzsche critica la música de Wagner porque nos invita a nadar, no a bailar. Dice: “la melodía infinita de Wagner, se entra en el mar, se pierde pie poco a poco, hasta abandonarse merced del elemento: hay que *nadar*. En la cadencia ligera, solemne y ardiente de la música antigua, en su movimiento sucesivamente lento y vivo, había que buscar otra cosa —había que danzar”³⁰. El agua recuerda nuestra gravidez; la música, en cambio, es un aire matutino que acepta olas, ondas, etc. El fuego (relámpago en la poesía de Nietzsche) es más un acto que una sustancia, es proyección de la cólera. Dice: “El que un día encenderá el rayo/ debe ser largo tiempo igual a una nube” y agrega: “Mi sabiduría brotó como un relámpago; / con puñal de diamante, penetró todas las oscuridades”³¹. El fuego es alimento para los nervios, pero no está incubado, es más un soplo. El fuego nietzscheano desea el frío; hay aquí una transmutación de valores:

*Esta llama de curvas blanquecinas
—hacia las frías lejanías eleva lenguas de tu deseo,
Vuelve su garganta hacia alturas más puras siempre—
como serpiente erguida en su impaciencia.*³²

Para Nietzsche el fuego es tensión y acción; es voluntad ardiente de volverse aire puro y frío, ascensorial, es así como se presenta la transvaloración elemental.

La alegría sobrehumana de libertad la da el aire. El aire es la sustancia sin cualidades, devenir total. Al liberarnos de nuestros afectos materiales el aire se convierte en materia de nuestra libertad. La imaginación material del aire trae una imaginación dinámica. El olor aéreo es para Nietzsche frío y vacío; olor se hace sinónimo, entonces, de aire sin aroma; toda sensualidad

29 *Apud, ibid.*, p. 162.

30 *Apud, ibid.*, p. 165.

31 *Apud, ibid.*, p. 167.

32 *Apud, ibid.*, p. 168.

agregada al elemento aéreo es ajeno a la poética nietzscheana porque se aparta de la pureza fundamental que el poeta persigue y que es continuidad de un vacío y una libertad nueva. Así, el aire es puro, seco, frío y vacío. Dice:

*Respirando el aire más puro,
las narices hinchidas como copas,
sin porvenir, ni recuerdo...*³³

Nietzsche abandona el olor porque abandona el pasado. El aire tiene un doble simbolismo: a) reposo y relajamiento y b) conciencia de acción próxima, liberación de la voluntad acumulada. El frescor dinamiza el aire inmóvil, da profundidad a la vida. El frío ofensivo une alegría y violencia, es una voluntad fría. Con el aire el cuerpo sabe crecer con un tónico. El aire silencioso devuelve a su primitiva elementalidad al silencio. Frío, silencio y altura son las tres raíces constitutivas del aire nietzscheano; no puede faltar ninguna, se trata de altivez, agresividad y orgullo. Pesar el mundo implica tener ligereza; el pesador es el amo de la levedad. Para volar hay que reunir fuerzas humanas. El vuelo debe inventarse, exige una conversión de lo terrestre en aéreo. La imagen literaria es autónoma del pensamiento. En Nietzsche, no obstante, las imágenes tienen doble coherencia, en la poesía y en el pensamiento. Hay que arrojar al mar todo lo que nos lastra y surgir en libertad en el aire. Dice:

*¡Arroja al abismo lo más pesado que tengas!
¡Olvida, hombre! ¡Hombre, olvida!
¡Divino es el arte de olvidar!
Si quieres elevarte,
si deseas encontrarte a gusto en la alturas,
¡arroja al mar lo más pesado que tengas!
He aquí el mar, arrója-te al mar,
divino es el arte de olvidar.*³⁴

La estetización de la moral es una necesidad honda; “es la imaginación la que da aquí una promoción al ser”³⁵, apunta Bachelard. En la oposición arriba-abajo la imaginación trabaja en una inversión decisiva en la que es necesario trascender (como ascensión) lo terrestre para alcanzar lo sobrehumano aéreo (el hombre proyectado hacia su propia imagen, hacia su imagen de superhombre). El desdoblamiento de la personalidad vertical es un movimiento fuerte, inmediato, que requiere de la fuerza de una voluntad pura. Zaratustra dice: “Estar por encima de cada cosa

33 *Apud, ibid.*, p. 171.

34 *Apud, ibid.*, p. 179.

35 *Apud, ibid.*, p. 180.

como su propio cielo, su techo redondeado, su campana de azul y su eterna quietud”³⁶.

Para Nietzsche el aire es la patria del ser; invita a cantar no a hablar, pues, la lengua sin ritmo, sin las modulaciones del viento en la palabra, se vuelve pesada. Nietzsche unifica en profundidad imaginación material e imaginación dinámica en su poesía aérea. Tras deslastrarse, el ser se eleva encima de sí. Las alturas no provocan en Nietzsche vértigo; por el orgullo se reconoce “la conciencia de ser una fuerza que surge”³⁷. Las imágenes nietzscheanas entregan una física experimental de la vida moral; las mutaciones de imágenes inducen a mutaciones morales: se encaminan al heroísmo y el cosmos aflora en él. Su ideal es hacer al ser tan grande como sus imágenes. El mundo sueña en nosotros dinámicamente. Nietzsche pesca en el aire de la montaña, dice:

*Responded a la impaciencia de la llama,
pescad para mí, el pescador de las altas montañas,
mi séptima, mi última soledad!*³⁸

La barca nietzscheana va del mar al cielo y no retorna más; el viaje aéreo es la orientación moral, la necesidad del hombre de ser más, de ser superhombre. La dinámica en la que el hombre va del agua o de la tierra hacia el aire se gana con la acción. La primera transmutación nietzscheana se presenta en las imágenes, hace un clima con su imaginario. Lo profundo se encuentra más allá de la altura. Nietzsche habla a los abismos el lenguaje de las cimas: el aire es tónico y saludable, pone en acción nuestro ser mediante imágenes activas. Encontramos, así, una doble voluntad de riqueza e impulso. Escribe en *Aurora*: “No lo conocéis: puede suspender tras él muchos pesos, sin embargo, los lleva todos hacia las alturas. Y juzgáis, por vuestro pequeño impulso, que quiere quedarse *abajo* porque suspende todos esos pesos tras él”³⁹. La verticalidad de Nietzsche nos pone arriba y abajo a la vez. El bien y el mal, lo alto y lo bajo son próximos; se une vértigo y prestigio de ser triunfante, no es posible la medianía. El peso está en el hombre; sin embargo, el superhombre vence la gravedad. Nietzsche conquista la altura con una proyección, prohíbe la huída, condena la inmovilidad; el frío es dinamismo aéreo.

36 *Apud, ibid.*, p. 181.

37 *Ibid.*, p. 184.

38 *Apud, ibid.*, p. 189.

39 *Apud, ibid.*, p. 201.

No hay que conocer el cielo sino soñarlo. Las imágenes que nos proporciona el firmamento son numerosas. Las constelaciones, las nubes y la nebulosa son algunas de las sustancias de las imágenes celestes y cada una adopta formas variadas. “¡Hay tantos sueños en el cielo —nos admiramos junto con Bachelard— que la poesía, a la que estorban las viejas palabras, no ha podido nombrar!”⁴⁰ La imaginación del cielo se bloquea con el conocimiento libresco; las constelaciones son figuras mutantes de nuestros deseos, más allá de la descripción astronómica. La constelación muestra a la conciencia su poder constelante. La noche es una fuerza lenta y la poesía es un sueño primitivo en el que despiertan las imágenes primeras. La constelación es, entonces, una imagen literaria pura. Dice George Sand: “Las pálidas estrellas del Escorpión se sumergieron una a una en el mar... Ninfas sublimes, hermanas inseparables, parecían enlazarse la una a la otra y arrastrarse invitándose a las castas voluptuosidades del baño”⁴¹. Para la imaginación es necesario el alargamiento.

El dinamismo imaginario que despiertan las constelaciones es de serenidad y ligereza. La constelación se da en un tiempo sin devenir, sin tropiezo, tiempo de la noche, de reposo. Imaginación aérea e imaginación dinámica se encuentran en la constelación, que nos trae una mirada: “en el reino de la imaginación todo lo que brilla es una mirada”⁴², dice Bachelard. Las estrellas tocan nuestra alma con su mirada. Dos estrellas gemelas son dos miradas cruzadas.

El mundo animal en la noche se sueña con las constelaciones; pero en el día son las nubes las que nos dan el zoomorfismo. El onirismo de las nubes es fácil y efímero, se trata de un sueño sin responsabilidad, que sólo exige una voluntad de ver. De esta manera, el que ve se transforma en profeta del minuto: “ahí está un cuchillo”, decimos, y luego la nube adquiere otra forma: “ahora es un río”. En ninguna otra sustancia los monstruos se forman y se desvanecen con tanta rapidez como en las nubes. Dice Jules Supervielle de las nubes: “que no mueren. Solamente las veis desaparecer, y sin dolor, ante vuestros ojos. Sus formas son inestables, inquietas siempre, pero ¡tan dulces para ser acariciada!, querría yo decir si tal cosa no fuera enajenación pura”⁴³. La mano modela nubes en la ensoñación: una ensoñación mano-nube es la de la hilandera de nubes. La fácil movilidad de las nubes arrastra los deseos y las necesidades de una imaginación dinámica y ésta puede agrupar los elementos más heteróclitos como las múltiples formas que toma una nube.

40 *Ibid.*, pp. 220-221.

41 *Apud, ibid.*, p. 224.

42 *Ibid.*, p. 229.

43 *Apud, ibid.*, p. 232.

Dice Éluard: “Vemos con frecuencia nubes sobre la mesa. Con frecuencia también vemos vasos, manos, pipas, mapas, frutas, cuchillos, pájaros y peces”⁴⁴. La imaginación dinámica encuentra en la nube la materia de la que emana nuestra ensoñación de movilidad. Hay que distinguir la nube pesada, que nos oprime, de la nube ligera, que nos atrae. El cielo bajo nos ahoga, se siente el peso de la nube pesada como un mal. El ensueño normal de la nube produce sublimación, ascensión del cielo azul. William Blake apunta: “Desaparezco para entrar en una vida doble, en paz y con santos éxtasis”⁴⁵. En la nube ligera el ser entero participa en la sublimación absoluta, como viaje supremo. La sustancia imaginaria de la nube mueve a un pluralismo. La transformación de la nube dado su movimiento nos pone ante un universo de formas que se transforman. Tras las imágenes de cosas que nos hacen volar (alfombra mágica, manto mágico) se encuentra el dinamismo de la nube.

Para el soñador, el mundo empieza todas las noches; tras las preocupaciones diurnas, vuelve a su función cosmogónica en la soledad de la noche. “El sueño es una cosmogonía de un día”⁴⁶. La ensoñación nocturna encuentra en el cielo la nebulosa de su sueño cósmico. Las estrellas son demasiado fijas; en cambio, la nebulosa, la vía láctea, promueve distintas deformaciones con su luz lechosa. La imaginación da movimiento a las imágenes inmóviles. La luz más clara es la que se difunde. Los versos de Jules Laforgue remiten a la nebulosa:

Si supieses, mamá Naturaleza
[...]
¡Si tú supieses que la Tabla
de tus Materias es mi fuerte!
Me tomarías como contador,
*¡por contador a muerte!*⁴⁷

Para el ensueño todo lo vago es redondo, hinchado y hormigueante. La nebulosa promueve imágenes de lentitud y silencio. La contemplación de imágenes primitivas amasa materia imaginada y sujeto imaginante. Además del onirismo de la ascensión y de las imágenes de las sustancias celestes, el aire puede ser un elemento colérico. En el cosmos de la tempestad el aire

44 *Apud, ibid.*, p. 236.

45 *Apud, ibid.*, p. 239.

46 *Ibid.*, p. 245.

47 *Apud, id.*

violento se convierte en cólera cósmica, es movimiento que una voluntad fuerte sin adherirse a nada y es imaginación sin figura. La cólera inicial es una voluntad primera, como cólera creadora se transforma en un torbellino. Blake dice del cielo que es “la colérica región de las estrellas”⁴⁸.

El torbellino es donador de poder. “La cólera funda el ser dinámico”⁴⁹, apunta Bachelard. Para que algo hable a nuestro ser es necesaria la cólera. Por la cólera conocemos el mundo como provocación. El torbellino concentra monstruos y seres discordantes. El grito, el clamor de los vientos, tiene constitución cosmológica, es una realidad primera. Elémir Bourges habla del torbellino como “lobas aladas, gelusas, arpías, estinfálidas”⁵⁰. La fenomenología del grito se afilia a la del animal: el viento grita y el trueno gruñe antes que otros seres. A propósito, escribe Blake: “Balido, ladrado, mugido, rugido/ son olas que azotan la ribera del cielo”⁵¹. Para comulgar con el horror y la cólera del universo desenfrenado hay que tener el alma en tensión. La tempestad es una cólera que podría no mover nada en la tierra pero que estremece al ser.

La tempestad es cacería infernal. El cuento natural contaría esta caza con mil voces agresivas, son color y sin formas. En la tormenta lo cazado son las nubes. En muchos relatos de Schwartz se cuenta la lucha de los vientos⁵². La noche lucha contra la luz. El viento tiene la ambivalencia de dulzura y violencia, pureza y delirio. La “Oda al viento del oeste”⁵³ de Shelley dice:

Salvaje viento oeste, sopla incluso el otoño.

[...]

*Alma salvaje que te mueves por todo el espacio
¡Oh destructor y vivificador, escucha, oh escucha!
oh irresistible! –si solamente
pudiera volver a ser lo que fui en mi infancia,*

*camarada de tu vagabundeo a través del espacio,
cuando el superar tu rapidez celeste
parecía apenas locura, nunca me hubiera debatido,
nunca te hubiera suplicado como hago en mi angustia,
¡Oh! Levántame como una ola, como una hoja, como una nube.*

*¡Me duermo sobre las espinas de la vida! ¡Sangro!
El peso demasiado grande de las horas ha paralizado, ha encorvado
un ser que se te parecía con exceso, indomable, rápido y altivo.*

48 Apud, *ibid.*, p. 279.

49 *Ibid.*, p. 280.

50 Apud, *ibid.*, p. 281.

51 Apud, *ibid.*, p. 283.

52 Vid, *ibid.*, p. 286.

53 Apud, *ibid.*, p. 288.

*¡Haz de mí tu lira, hazme cantar como el bosque!
¡Y eso aunque mis hojas caigan como caen las tuyas!
El túmulo de tus poderosas armonías
hará brotar de mí, como de él, una música profunda, otoñal,
dulce aunque triste. Alma ardiente,
¡sé mi alma! Sé yo mismo, oh impetuoso.*

El cuatro cósmico del calor y el frío, lo seco y lo húmedo tiene un apoyo imaginario fuerte en los cuatro vientos. La frente recibe el soplo como una impresión primera. Un abanico nos da el sentido frontal de la vida ordinaria. Con el viento la frente se vuelve altiva. El rostro recibe una aureola de energía: “es realmente caminar cara al viento desafiando su poder”⁵⁴, apunta Bachelard.

La respiración es una gimnasia que trae una higiene cuyo carácter cósmico es la base de las valoraciones inconscientes más estables. La respiración se asocia a una psicología. El viento soleado es soplo balsámico. Aire, altura, luz, viento (poderoso o suave), soplo (puro o fuerte) son temas de cuantiosas metáforas. En la ensoñación cósmica el mundo es medio gracias a la respiración, el mundo respira a través del sujeto. La atmósfera entera se respira por la respiración cósmica. El hombre que respira bien, respira cósmicamente. Hay un intercambio de ser entre ser que respira y mundo respirado. Hay una forma de curación por los poemas porque la poesía ayuda a respirar bien. La ensoñación poética es calma, mundo que respira bien.

3.2 Tierra

Bachelard no ha tomado la obra de un poeta en particular (como sí hace con los otros tres elementos) para ilustrar la poética de la tierra. Algunos de los autores cuyas imágenes construyen la fenomenología de la tierra son Richard Euringer, Jean Wall, Rouier, Franz Kafka, Audiberti, Stindberg, Víctor-Émile Michelet, Frédéric Shlegel, Rilke, Virginia Woolf, Edmond Jaloux, Maurice Guérin, Paul Claudel, Rozanov, Coleridge, Victor Hugo, D. H. Lawrence, Le Pelletier, Lequenne y Valéry. Imaginar desde la tierra como materia de ensoñación puede delinear tres principios de unificación y síntesis: las imágenes de profundidad, las de la hostilidad de la materia y las de los seres que mantienen contacto preeminente con la tierra. A su vez las imágenes de profundidad pueden agruparse en aquellas que viajan al interior de las cosas en los sueños liliputienses y las imágenes de cavidad.

54 *Ibid.*, p. 291.

Viajar al interior de los objetos precisa de una voluntad de ver que nos revela el interior oscuro de las cosas, el valor de las imágenes materiales de la sustancia. Hay que ver en el interior de las cosas para ver con avidez, con una curiosidad activa que quiere violar el secreto, como la curiosidad del niño que destruye un juguete. Cuando se estudia la sustancia desde las imágenes materiales se descubren perspectivas de lo oculto. Bachelard habla de cuatro perspectivas: 1. una perspectiva anulada; 2. una perspectiva dialéctica; 3. una perspectiva maravillada; y 4. una perspectiva de intensidad sustancial infinita.

Desde la perspectiva anulada nos encontramos ante la imposibilidad de profundidad. Hay filósofos que creen que no se puede alcanzar de las cosas más que el fenómeno, que la profundidad es una ilusión, porque “la cosa en sí” está cubierta con el velo de Maia. De manera opuesta sucede en la poesía; conocer de manera íntima es de suyo el inicio del poema: “Todo conocimiento de la intimidad de las cosas es inmediatamente un poema”⁵⁵. Cuando las palabras y las cosas permanecen juntas cobran profundidad. Los poetas que saben nombrar logran sujetar los seres huidizos. Dice Richard Euringer: “Entonces caigo como un plomo en el corazón de las cosas, tomo la copa de oro, les infundo nombres y las conjuro mientras ellas permanecen congeladas y se olvidan de huir”⁵⁶. Cuando se sueñan las cosas no conservan sus dimensiones, ni la dimensión soñada es fija. Las ensoñaciones liliputienses nos llevan a la intimidad de las cosas. Se ofrece una dialéctica de dimensiones invertidas, en la que los objetos pequeños se hacen cósmicos. Wall escribe, a propósito de estar limpiando un diamante: “Esa luz y ese tronido parecen en cierta forma representar al trueno y al rayo”⁵⁷, son un meteoro minúsculo. En esta imagen se aprecian las analogías de las fuerzas de cosas pequeñas. La literatura juega con esas inversiones de dimensión, entonces se abre la posibilidad de visitar todos los objetos. Así descubrimos que el universo es íntimo y habitable en las cosas pequeñas. En ese conocer las cosas mediante la inversión de dimensiones, podemos visitar nuestros órganos. Vivir por dentro lleva a la unidad del ser invadido. Rouhier dice: “estoy en mi boca, mirando mi habitación a través de mi mejilla”⁵⁸.

El poeta nos hace experimentar intensamente los movimientos de introversión y extroversión; el soñador quiere ir al centro de las cosas, habitarlas, recibir las

55 *La tierra... op. cit.*, p. 24.

56 *Apud, ibid.*, p. 25.

57 *Apud, id.*

58 *Apud, ibid.*, p. 27.

revelaciones materiales. La nuez es uno de esos objetos que suscitan imágenes liliputienses; se convierte en casa y nosotros en habitantes. Kafka escribe: “Pienso en esas noches al cabo de las cuales, acarreado fuera del sueño, me despertaba con la sensación de haber sido encerrado en la cáscara de nuez”⁵⁹. La misma referencia se encuentra ya en Shakespeare⁶⁰. La nuez proporciona una dicha que se expande, porque su intimidad está concentrada. El interior es un bien; hay que ver en el interior de las cosas lo que habrán de ser, eso es ver con la imaginación: “pareciera que la imaginación fuera entonces una esperanza loca de ver sin límites”⁶¹, apunta Bachelard. El onirismo de las cosas pequeñas hace que las funciones se dinamicen. Las acciones minuciosas son centro de una voluntad inteligente y paciente. Para el soñador del reposo todo es concha, habitación dura que nos protege del exterior. La imaginación miniaturizante nos deja ver que en cada cosa diminuta hay un refugio. El microscopio es un caleidoscopio, una gota de vino se ve como el mar rojo y la arena, como alhajas.

La perspectiva dialéctica parte de la oposición de los espacios interior-exterior, de la primera contradicción grande-pequeño. Milosz busca “un nido de armiño para el cuervo de blasón”⁶². Si en la Edad Media todo el mundo creyó que el cisne era negro por dentro fue porque se satisfacía una ley de la imaginación y las imágenes son más fuertes que las ideas o la realidad. Jean Cocteau dice: “La tinta que empleo es la sangre azul de un cisne”⁶³. Un poeta puede dar sólo una parte de la imagen para que nosotros la reconstruyamos. Audiberti habla de “la negrura secreta de la leche”⁶⁴ y sentimos, entonces, que la leche cobra espesor, que se vuelve más terrestre. En la ensoñación no hay mentira sino dos verdades, el poeta no miente, al contrario, es capaz de ver una verdad como una totalidad extraordinaria. Pfeiffer habla sobre la veracidad de la poesía en conjunción con la belleza verbal en los siguientes términos:

La poesía ilumina no poco de aquella oculta profundidad esencial de nuestra Existencia (de ahí su verdad), y la ilumina directamente por la plasmación (de ahí su belleza). Quien capte la verdad poética de manera racional viendo en ella una atractiva figuración de conceptos intelectuales, convertirá la poesía en algo sustituible. Quien considere la belleza poética desde un punto de vista exterior, como una lograda solución a ciertos

59 *Apud, ibid.*, p. 28.

60 Hamlet en la escena II del acto II contesta a la afirmación de Rosenkranz de ambicionar el trono: “¡Oh, Dios mío!, podría caber en la cáscara de una nuez; creería estar a mis anchas y ser rey de un imperio sin límites... si no tuviera malos sueños”, *Apud, id.*

61 *Ibid.*, p. 30.

62 *Apud, ibid.*, p. 33.

63 *Apud, id.*

64 *Apud, ibid.*, p. 36.

problemas de artesanía, hará de la poesía algo superfluo. La verdadera poesía no es veraz en el sentido intelectual, sino que por el hecho de “plasmarse bellamente” es *también* una manera de apoderarse de la verdad.⁶⁵

La imaginación se afinca en la consistencia ganada en la vida interior del soñador; la imagen, por tanto, expresa una contextura íntima; en eso radica su veracidad: logra una síntesis fenomenológica de dos vivencias no verificables en la existencia, sino la imaginación.

Maravillarse implica una perspectiva de intimidad, nos lleva a ver en el interior de las flores su estructura interna. La luminiscencia de ciertas cosas de formas difusas nos invita a soñar, a desentrañar su secreto: en la piedra se descubre la estructura que tendrá lugar, el dibujo de un bisonte en una caverna nos dice que por ahí pasó un hombre. La actividad estética surge de las potencias íntimas de la materia. La ensoñación encuentra blasones en un esbozo. Hay imágenes escondidas en el centro de cosas pequeñas: en el corazón de un tomate puede verse un ángel de marfil, en el centro de una nuez germinada aparece un cerebro. Dice Strindberg:

Tras haber hecho germinar una nuez desde hacía cuatro días, separé el embrión en forma de corazón, no más grueso que una pipa de pera, que ya se encuentra implantado entre dos cotiledones cuyo aspecto recuerda el cerebro humano. Que se juzgue mi emoción cuando distinguí, en la platina del microscopio, dos pequeñas manos, blancas como el alabastro, en alto y unidas como en oración. ¿Es una visión?, ¿una alucinación? ¡No, no! Una realidad fulminante que me horrorizó. Inmóviles, extendidas hacia mí como en invocación, puedo contar sus cinco dedos, con el pulgar más corto, ¡verdaderas manos de mujer o de niño!⁶⁶

Cuando un poeta sueña figuras dibujadas y los valores de intimidad se encuentran en exuberancia, el espacio interior se condensa. Una hermosura íntima puede ser tan intensa que condense las hermosuras de todo el universo.

Además de los sueños liliputienses, la profundidad se encarna en las imágenes de cavidad: la casa con sus distintos salones y lugares —sótano, desván, cuartos, escaleras, pasillos, etc.—, así como con sus antecedentes —gruta, caverna— o sus variantes —madriguera, colaca— y el vientre, lugar privilegiado del complejo de Jonás. Las distintas imágenes de la profundidad son isomórficas; todas ellas alimentan la imagen de los valores inconscientes de la cavidad perfecta. En todas ellas hay un empuje onírico que no se relaciona directamente con la experiencia.

Frente a la casa onírica, la de la intimidad absoluta, el mundo real palidece. Es más real la casa que en el sueño uno habita que la casa en la que uno duerme. Así, escribe Rilke: “Unas casas se

65 Johannes Pfeiffer, *La poesía*, p. 100.

66 *Apud, La tierra... op. cit.*, pp. 46-47.

erguían alrededor, poderosas, pero irreales y ninguna/ nos conoció jamás. ¿Qué había de real en todo aquello?”⁶⁷ De todas las cosas del pasado la que más evoca es la casa. En el sueño se habita una imagen rodeada, pero no tocada por el tiempo. En el hecho íntimo de habitar se forma una integración radical: la casa va fundida en nosotros. La casa onírica se arraiga más profundamente en nuestra imaginación que la casa natal, porque aquélla viene de lejos, del inconsciente. La casa natal (símbolo de protección, calor, luz) se construye sobre la casa onírica (deseo, infinito). Por eso se sueña no lo que fue sino lo que debió haber sido. La casa de retiro —pobre, tranquila y aislada— responde a un sueño arcaico: la fusión onírica. Los sueños fundamentales entienden la rusticidad como enraizamiento. La casa imaginaria que presenta el escritor toca fondo y eso es común a todos los sueños. Las imágenes del sentido de la choza o de la cabaña tienen el referente de la pobreza del abrigo, abrigo primero que se expresa en la función de abrigar. Un pasillo con cuartos entreabiertos es, según el psicoanálisis, la disposición de las mujeres. “La casa tiene poderes cósmicos”⁶⁸, dice Bachelard, en ella se vive solo, así lo requiere el arquetipo, la casa onírica implica la vida replegada, a la vida celular.

Existe un simbolismo onírico de la estructura de la casa: el techo se identifica con la cabeza (con las funciones conscientes); el desván sería lo intelectual, lo racional; al sótano le tocaría ser lo inconsciente. La casa con todas sus partes ayuda a sublimar los deseos y a superar las angustias; entonces, las escaleras traerían recuerdos de miedo y bajar escaleras simbolizaría profundizar. La casa es un arquetipo que ha evolucionado de caverna a sótano. Las imágenes del sótano y el desván necesitan sensibilizarse en la vida dinámica. El miedo del desván y del sótano no son los mismos. En el desván hay luz, ruido relativamente identificable, se trata una tonalidad clara de la angustia; allí se viven las horas del enfurruñamiento infantil; pero también se encuentran las lecturas y los disfraces, los alimentos puestos a secar en el otoño; por esto, es como el nido: “en el desván, la casa está en el viento”⁶⁹. Los terrores del desván se viven en el ocaso. El sótano, en cambio, está lleno de ruidos sordos asociados al fantasma del sótano. En el sótano, con su trampilla y su entrada disimulada se vive intensamente en la noche y su frescura, desde muros negros, con las colgaduras grises y grasosas de la araña. En la tierra de la casa encontramos la humedad, las piedras, la cochinilla.

67 *Apud, ibid.*, p. 114.

68 *Ibid.*, p. 121.

69 *Ibid.*, p. 128.

Nuestras fijaciones más profundas encuentran símbolos en cada parte de la casa; por eso, lo mismo puede ser mazmorra que refugio, y cualquiera de los dos funciona como signo de adhesión a la vida íntima. Habitar una casa es volver al útero materno; sea este regreso una vivencia de resguardo o de horror ante nuestros propios deseos y fantasmas. La soledad pertenece antes al sujeto que a la familia; por eso, cuando se recrea ese espacio se recuerda nuestra soledad y, entonces, la casa aparece inmensa ante un psiquismo que conserva las tonalidades infantiles. Encierro y exuberancia son necesidades psíquicas decoradas por la casa y el campo. Las casas que nos proponen los poetas son símbolos de intimidad que invitan a enraizar; en ellas se coordinan los valores de custodia (contra frío, contra calor, contra tempestad, contra lluvia, contra la noche), por eso son un contrauniverso o universo del contra; porque quedan instaladas en la defensa. Habitar en el seno de un lugar que es escudo contra las adversidades, pone de manifiesto la oposición exterior interior. La casa onírica ampara contra las agresiones de un universo, pero ella misma es un universo (íntimo y personal); de ahí que, para Bachelard, la función de morar indique para el psiquismo del poeta dos universos; véase, por ejemplo, la siguiente descripción de Virginia Woolf: “ahora la noche había sido apartada por los cristales y éstos, en vez de dar una visión exacta del mundo exterior, lo rizaban de manera extraña, al grado que el orden, la inmovilidad y la tierra firme parecían haberse instalado en el interior de la casa; allá afuera, por el contrario, no había más que un reflejo en el que las cosas vueltas fluidas temblaban y desaparecían”⁷⁰. La casa es conciencia de la noche dominada y frontera de dos mundos (el de fuera y el de dentro, el de la noche y el del día, el de nuestro ser social y el de nuestro ser íntimo). La casa iluminada en medio del bosque es una estrella que guía al viajero perdido, su ventana tiene carácter central: desde el interior se ve y se sueña el exterior; plantea una dialéctica de la intimidad y del universo. El acto de habitar se cubre con valores inconscientes de enraizamiento. El retorno a la casa natal dinamiza un onirismo relacionado con el regreso a la madre, como en los versos de Edmond Jaloux: “Digo: mi madre. Y es que en vos pienso, ¡oh casa!/Casa de los hermosos veranos oscuros de mi infancia”⁷¹. El viaje de regreso es un camino que va a la infancia y en cuyas imágenes duplica la realidad. La madre se multiplica en todas las imágenes de intimidad. La casa protectora es una imagen de intimidad del regazo materno.

Pero la casa transforma en otras imágenes, como la de la caverna o la gruta, que también proporcionan un sueño de reposo protegido. El refugio es la toma de posesión del mundo. La

70 *Apud, ibid.*, 131.

71 *Apud, ibid.*, 140.

caverna inspira la impresión de que se podría vivir allí con una cama de helechos y una cortina natural. La cortina permite ver sin ser visto; la curiosidad señala el deseo de conocer el secreto de la procreación. La entrada de la caverna tiene muchos simbolismos: la abertura permite imaginar un lugar protegido pero no cerrado, es un límite entre el adentro y el afuera, como la ventana de la casa. A propósito, Maurice Guérin proporciona la siguiente imagen: “el extremo encanto que sentiría de cavar para mí una gruta fresca y sombría en el corazón de una roca, en un remanso de vuestras laderas, y pasar allí mi vida contemplando el vasto mar a lo lejos, como un dios marino”⁷². La posesión de la gruta, de la caverna o de la casa no es la de un objeto sino la de la naturaleza; es como poseer un juguete cósmico. La voluntad de habitar se materializa en la gruta y en los castillos en el aire, antinomia de esta voluntad. La imaginación se repite: gruta o madriguera son lugares en el que uno se dispone a vivir. La caverna nos invita a soñar la resonancia, el oráculo de un fenómeno que vive aún; se conoce, entonces, la fuerza del pavor y el origen de un conocimiento. El oráculo de la gruta es una imagen ingenua que nace de los fenómenos de la vida cotidiana. Las funciones oraculares enseñan a vivir naturalmente, a soñar la soledad de la naturaleza. La voz cavernosa es consonante, se sistematizan los valores de la voz voluntaria, lo que se oye es lo profético. Las cavernas son el pulmón de la montaña por la que respira el ser terrestre.

En la gruta se sintetizan las emociones de terror y maravillamiento de entrar. La ambivalencia transpone juegos de valores literarios. El retorno a la gruta es el retorno a la madre; arquetipo de todos los hombres. En muchos mitos la caverna es una matriz universal; se reencuentra el onirismo del huevo (en el que el soñador revive inferencias profundas) o la tranquilidad de la crisálida. La caverna es un cosmos, es el lugar de iniciación de una vida de ascesis. La vida subterránea promueve un éxtasis por el descenso a los subterráneos. Si la gruta es oscura, entonces, es una cavidad perfecta, ya no se perturba con la luz, pues en esta caverna cósmica cerrada trabaja la materia de los crepúsculos. La gruta es morada, la primera y la última, maternidad y muerte. La paradoja de vida y muerte se neutraliza por la síntesis que hace la ensoñación; así se establece un orden de verosimilitud en el que la paradoja queda como una apariencia. La gruta nos lleva a la participación de la vida de la tierra al seno de la “Tierra materna”.

72 *Apud, ibid.*, p. 211.

Ni casa ni vientre, en tanto que arquetipos, requieren experiencias reales; algunas imágenes inspiradas en estos tópicos están sólo insinuadas para que el lector las ensueñe. La imagen de Jonás es una participación activa de la materia más que de la forma. Al soñar la profundización se siguen las imágenes de inmersión, se pierden imágenes formales y se ganan imágenes materiales. La imagen de Jonás es el fantasma del retorno a la madre y junta elementos conscientes y elementos inconscientes. Los poetas nos hacen retornar a partir de imágenes indecisas que se difuminan pero cobran intensidad, tocando los arquetipos más arcaicos. Hay imágenes que la conciencia no cree pero que se arraigan en el inconsciente y, generalmente, tienen origen natural. Encontramos, así, muchos “Jonases ocultos” en distintas imágenes. La imaginación material debe trabajar por debajo de la forma para llegar a instancias inconscientes profundas. Paul Claudel tiene un Jonás secreto en las siguientes líneas: “La techumbre es el invento del hombre puramente, ya que éste necesita que se complete la clausura de esa cavidad semejante a la tumba y del vientre materno, a la que se reintegra para la refección del sueño y del alimento. Ahora esta cavidad está por entero ocupada, preñada por algo vivo”⁷³. La techumbre es un principio de unificación del dormir guarecido, protegido, como en el seno de la madre. La pequeña casa es la cavidad perfecta, más que la grande, pues se acerca al vientre materno. Éste también es un sarcófago: morir y soñar es reposar.

En el complejo de Jonás el vientre es un sarcófago. Hay una relación de temas que va de Jonás a la Muerte y de ahí al útero. La crisálida, por ejemplo, une muerte con renacimiento. La oruga sufre una geofagia, como lodo y desperdicio. Rozanov dice: “Cada egipcio antes de pasar al estado de crisálida, se preparaba un capullo tan oblongo y liso como el que hila cualquier oruga”⁷⁴. La tumba es una crisálida, un sarcófago: ambos plantean un ser encerrado, un ser protegido, un ser oculto, devuelto a la profundidad de su misterio, que ha de salir, de renacer.

Ganar intimidad no implica sólo profundizar, también puede ser lucha o combate con la materia: hay un pesimismo en los sueños de la tierra que nos recuerda cuán hostil puede ser este elemento. Si la profundidad remitía a un retorno al útero materno, la hostilidad tiene como referente último la pérdida total o parcial del sujeto. Las imágenes que expresan la adversidad de la materia se reúnen alrededor de dos tópicos centrales: el hormiguelo y el laberinto. La hostilidad puede manifestarse, por ejemplo, en fuerzas de agresión mineral presentes en los venenos y en las ponzoñas; por esto se dice que las penas corroen. Las imágenes con oposiciones íntimas sugieren

73 *Apud, ibid.*, p. 182.

74 *Apud, ibid.*, p. 203.

una conducta de originalidad del poeta, quien desafía la percepción razonable. Luego, sin embargo, puede la originalidad terminar siendo sólo un principio de negación; apunta Bachelard:

Las imágenes materiales de un *fuego frío*, de un *agua seca*, de un *sol negro*, las hemos encontrado con gran frecuencia en nuestras lecturas de alquimia. [...] El ser que obedece a ensoñaciones semejantes, obedece en primer lugar a una *conducta de originalidad* dispuesta a responder a todos los desafíos de la percepción razonable, y luego se convierte en la presea de esa originalidad. Su originalidad no es ya más que un proceso de negación.⁷⁵

En la ontología de la lucha el ser formula un *contra sí*, una ambivalencia sadismo-masoquismo sustancial que totaliza al verdugo y a la víctima, en la que el reposo está totalmente negado. Nuestra imaginación material supone que el centro de las cosas es un espacio nocturno al que podemos acceder. Nada provoca tanta agitación íntima como imaginar las tinieblas. El ser que sueña los sueños, el que los comenta, siente un llamado íntimo al elemento material de sus fantasmas. La tiniebla fluye, se hace material, evoca larvas, los terrores de la noche.

La intimidad de la materia, empero, asiduamente se disputa: se presenta como agitación. A esta pugna pertenece el hormigueo. Hormigear se asocia a una imagen fundamental como principio de movilidad (movimientos desordenados); es una imagen arcaica, sus valores son opuestos, de repugnancia y admiración. El desorden estático se ve como conjunto agitado, la agitación evoca multiplicidad. La fermentación, por ejemplo, es movimiento hormigueante, intermedio de lo inerte y lo vivo. La imagen del hormigueo puede ser valorada o desvalorizada. La intermediación de la imagen material ayuda a encontrar las raíces oníricas de la expresión de la tristeza. En la extraversión el hombre pretende llegar al corazón de las sustancias. El cuerpo humano establece también una lucha por las sustancias, una ambivalencia del *anima* y del *animus*; estos principios contrarios se cubren de imágenes, es la agitación propia de cada ser humano. La dualidad es lucha; cualquier sustancia que no sea elemental puede ser dividida. El pesimismo que imagina enturbia y materializa su desánimo. Frédéric Schlegel se refiere a una nube de saltamontes como la materialización del pesimismo:

¿Qué decir de esos enjambres de saltamontes... Son otra cosa que una creación enfermiza de un aire infectado por algunos elementos contagiosos y que caen en disolución? Que el aire y la atmósfera estén dotados de vida e incluso de una vida muy sutil, es cosa que supongo aceptada; no creo que se impugne tampoco el que ese mismo aire sea un compuesto confuso de fuerzas contrarias, en el que el soplo balsámico de la

75 *Ibid.*, p. 91.

primavera lucha contra el viento ardiente del desierto y contra los miasmas contagiosos de toda especie.⁷⁶

El seco y el verde del saltamontes hacen síntesis en una materia de la tierra y viene a decirnos la maldad de los fluidos perniciosos. Ciertos olores de descomposición anuncian la muerte: suele decirse que el ser está minado. Para la imaginación, la anulación viene de una sustancia activa que actúa como veneno. Hay sueños en los que el ser no quiere ser más lo que es, se trata de un pesimismo de la materia. El sueño de hostilidad puede ser tan dinámico que puede acarrear la división de lo simple. Así se origina la contrasustancia en el seno de la materia.

En el laberinto la hostilidad material provoca emociones profundas y primigenias. Para el viajero que no encuentra el camino, el entrecruzamiento le proporciona la materia emotiva. Primero se coloca la imaginación de las formas (geometría) y luego una imaginación material (nosotros mismos somos material laberíntico en nuestros sueños) de ahí la dimensión inconsciente angustiada. La calidad arquetípica del laberinto hace que estas situaciones típicas promuevan metáforas innumerables, aunque en la realidad esas experiencias no son comunes. El estar perdido en el laberinto, se es sujeto y objeto: se tienen dificultades para caminar y se experimenta la desgracia de estar perdido. Las experiencias claras, como recorrer un desfiladero o tener que decidir en la encrucijada, son complementarias. La angustia del laberinto totaliza ambas angustias, hay vacilación y duda porque la dinámica en las imágenes del laberinto remiten a la función de lastimar. La pesadilla se caracteriza por un dolor en el pecho. El sueño produce imágenes, no importa la parte de recepción de impresiones. No es porque se sueñe un camino angosto que se está oprimido, sino al contrario. Las contorsiones de la materia recaen en el laberinto. A diferencia del muro que cierra el paso, el laberinto presenta una fisura por donde se introduce el soñador. El sueño del laberinto es lento porque es un fenómeno de la viscosidad. El laberinto puede ser duro o blando: los símbolos se dialectizan, en el caso del laberinto, lo duro y lo blando dan un valor simbólico. En el laberinto duro las paredes están petrificadas, se trata de poética material que hiera. El laberinto blando, en cambio, sofoca. La esponja de piedra es algo anguloso que hiera, hay una desnaturalización de la imagen, una traición material, un pesimismo. El descenso a los infiernos es un acontecimiento psicológico vinculado con el inconsciente. La imaginación sintetiza al sujeto y al objeto; un laberinto de piedra petrifica al enlaberintado. Las imágenes del laberinto no sólo tienen un origen objetivo, son rastros más profundos.

76 *Apud, ibid.*, pp. 82-83.

La imagen de los desfiladeros da primacía a los dibujos (paredes y puertas), pero en una impresión más profunda: el ser se lamina, se estira, dinamizando la imagen. En los sueños, la extensión del laberinto implica un sufrimiento que se quiere continuar. Biely dice: “Más tarde, el corredor de nuestra casa me hacía recordar el tiempo en que mi piel lo remplazaba para mí y se agitaba conmigo: cuando volvía la cabeza formaba detrás de mí un pequeño orificio, mientras que, por delante, se abría a la luz; desde entonces pasajes, corredores y callejuelas me resultan harto conocidos, puesto que digo para mis adentros: heme aquí, heme aquí”⁷⁷. La estrechez es una impresión primera de intimidad, de nuestra vida ciega. Nuestros primeros sueños están perdidos a causa de su misma primitividad. En el laberinto puede haber un espesor animal, como la lombriz que tiene que tragar para abrirse camino.

A las ensoñaciones del laberinto se les puede agregar la valorización del trabajo; la materia ensoñada se especializa en la imagen de la mina; se trata, entonces de un laberinto subterráneo, que en el imaginario social se asocia al infierno. El tema de la perdición en los infiernos (frecuentemente presentado en la literatura con forma de cloaca), fecundo en sensaciones ríspidas, trabaja activamente en los sueños: el camino es tortuoso, sucio y oscuro. Lo negro y la inmundicia caracterizan el pólipo. El laberinto trae la imagen del intestino, de ahí que el arquetipo actúe. La mina y el intestino en la imagen del laberinto remiten a la maternidad de la tierra. Sólo en una síntesis extrema pueden agruparse imágenes contradictorias de la maternidad de la tierra, como la maternidad y la muerte. Lo que crea la literatura cuando presenta la imagen de la cloaca es el asco. Las imágenes inmundas tienen una coherencia que da unidad a la materia repugnante, son sinceras. Victor Hugo afirma: “Esa sinceridad de la inmundicia nos gusta”⁷⁸.

Ciertas ensoñaciones hacen pesadillas. El drama de la casa es que también puede ser una mazmorra. La profundidad de las cosas tiene la dialéctica de lo aparente y lo oculto. “El sueño de la sustancia profunda es tentado por los ‘valores infernales’”⁷⁹, dice Bachelard. La intimidad es peligrosa. Al profundizar sobre las imágenes del vientre se descubre que el cuerpo es un escondite: en cada órgano hay flujo y reflujo, éstos los valores dinámicos del alma gástrica. Somos seres profundos que nos escondemos bajo superficies, esa profundidad es una trascendencia. Es de nuestro infrayó, de nuestro propio subsuelo, de donde vienen todas las

77 *Apud, ibid.*, p. 269.

78 *Apud, ibid.*, p. 283.

79 *Ibid.*, p. 287.

imágenes subterráneas. En éstas bajamos a nosotros mismos, a nuestro propio misterio, somos verticalmente isomórficos.

Las imágenes de la hostilidad material se acercan a las de los seres que guardan un contacto permanente con la tierra, especialmente con la serpiente, imagen literaria muy presente en los mitos, mas dándose a una imaginación espontánea revela su carácter natural. La serpiente es el arquetipo del animal más terrestre, vínculo entre lo animal y lo vegetal. Hay en la imagen de la serpiente una evolución imaginaria. La serpiente entra y sale con facilidad al mundo subterráneo; así, se dialectaliza la reptación vivaz y la lenta. La serpiente es un símbolo motor sin potencias motrices de órganos exteriores o medios artificiales, al que se le agrega la perforación de la tierra. La serpiente, en el veneno, es una mentira material. El frío es una prohibición de la imaginación, es inhibitoria: el tope de lo frío es la muerte. La imagen literaria de la serpiente es discursiva, pues se actualizan las oposiciones (vida-muerte, blanda y dura, recta y redonda, inmovilizada y veloz). La serpiente extiende la idea del mal al plano moral. Una cuerda es formalmente una serpiente e, igualmente, infunde angustia; el río nocturno también es una serpiente. Las valorizaciones del bien y del mal muestran el estrato arcaico. Hay en la imagen de este reptil múltiples seducciones (murmurada, irónica, lenta). D. H. Lawrence habla de la serpiente cósmica:

En el centro mismo de esa tierra duerme una gran serpiente en medio del fuego. Aquellos que bajan a las minas sienten su calor y su sudor, lo sienten moverse. Es el fuego vital de la tierra, porque la tierra vive. La serpiente del mundo es inmensa, las rocas son sus escamas y los árboles crecen entre sus escamas. Os digo que la tierra que labráis está viva, como una serpiente dormida. Sobre esa inmensa serpiente camináis; ese lago reposa en un hueco de sus repliegues como una gota de lluvia apresada entre las escamas de una serpiente cascabel. Y sin embargo no por ello deja de estar vivo. La tierra vive. Si la serpiente muriera, todos pereceríamos. Sólo su vida garantiza la humedad de la tierra que hace crecer nuestro maíz. De sus escamas extraemos la plata y el oro, y los árboles tienen en él sus raíces igual que nuestro cabello tiene sus raíces bajo nuestra piel.⁸⁰

La serpiente se presta para un exceso de imaginación. “Si la tierra tiembla, es que la serpiente sueña”⁸¹, dice Bachelard. En una ensoñación enérgica la tierra es una serpiente enroscada. La serpiente se come la tierra, asimila el limo y se convierte en imagen primera, materia prima de la imaginación. La imaginación formal adjudica a la serpiente que se muerde la cola el sentido de eternidad, pero interiorizando materialmente todo anillo es eternidad y la serpiente enroscada es causa de sí, causa material, dialéctica de vida y muerte, como una inversión sin fin de la materia

80 *Apud, ibid.*, p. 306.

81 *Ibid.*, p. 307.

de la muerte y la materia de la vida. Le Pelletier alude a esta dialéctica en la siguiente imagen: “Es una serpiente que se ha picado, y que ha extraído una nueva vida de su veneno para hacerse inmortal” y líneas más adelante agrega: “Se convierte en Fermento para sí misma”⁸². Es necesario que la serpiente se muerda la cola para que se presente la dialéctica del veneno, entonces, cambia de piel, rejuvenece: es materia legendaria.

Otro ente que guarda relación estrecha con la tierra es la raíz, pues está, literalmente, enterrada; por eso es un descubrimiento que sorprende, pues, está en las oposiciones de sustancias distinguidas. La raíz es el árbol invertido y, entonces, la tierra es un espejo. La raíz que pierde su árbol es una imagen doliente. Lequenne juega a invertir el ramaje y las raíces del árbol: “En ocasiones, al reposarme a la sombra de un árbol después del trabajo, me dejo llevar por esa semipérdida de conciencia que confunde tierra y cielo, y en las raíces, maravillosos ramajes que vibran de placer bajo la tierra. Una planta no es para mí solamente un tallo y unas cuantas hojas. La veo también con ese segundo ramaje, palpitante y oculto”⁸³. La raíz induce a un sueño de descenso, se es tallo, luego raíz. La raíz es imagen de todo lo que crece, suscita en nosotros una adhesión primera; pues, se relaciona con todos los arquetipos terrestres: enraizarse es una forma de retorno primario al seno maternal; pero es también la manera de salir al mundo, crecer en él y formar parte de un universo sin perder la seguridad del suelo. Ensoñar la raíz permite unir principio (útero) y fin (entierro), naturaleza y cultura. El arado alude a la raíz domesticada. Cuando se arranca una planta (zarza, mandrágora) se le dicen injurias. El trabajo hablado manifiesta la profundidad expresiva que exige imaginar la raíz. La raíz es, por excelencia, el devorador de tierra. El acto de comer tierra es un prototipo de nuestro ser vegetal, nos adherimos a la imagen de la raíz en los nutrimentos primeros. Paul Claudel escribe “quien ha mordido la tierra, conserva su sabor entre los dientes”⁸⁴. La raíz, arquetipo de lo sepultado, suscita imágenes realistas, metáforas claras. Lo enraizado está muerto-vivo: vida subterránea y muerte lenta se reúnen. La raíz une cielo y tierra; saca jugo de la tierra o trabaja entre los muertos.

La imagen de la raíz es un aumentativo psíquico: ama, nutre, canta; parecería que está en los límites del mundo. El amor subterráneo es un amor ciego, se embriaga con posibles visiones. Dice Jean Wahl: “Veo el reptar vivaz de las raíces,/respiro el humus, el fango y el mantillo”⁸⁵.

82 *Apud, ibid.*, p. 313.

83 *Apud, ibid.*, p. 327.

84 *Apud, ibid.*, p. 353.

85 *Apud, ibid.*, p. 342.

Surge la imagen de la tierra nutricia con la imagen del árbol. El árbol no pierde nada porque la raíz guarda todo, por tanto, integra. La planta es símbolo del amor implantado en el ser, la raíz no muere. Valéry dice que el hombre es “una Planta que piensa”⁸⁶. La raíz se emparenta con la flor: “florece bien es pues una forma segura de echar raíz”⁸⁷, apunta Bachelard.

3.3 Agua

Para el agua —uno de los elementos más importantes en la poética bachelardiana, pareja del fuego— se presenta una caracterización de imágenes que va de las aguas primaverales, claras, maternas y dulces, esto es, aguas de amor femenino; hasta las aguas pesadas: las profundas y mortales, ya sea en la agresividad acuática del complejo de Swburne, ya las presentes en Edgar Allan Poe —poeta tomado como ejemplo de sensibilidad acuática—, ya las que se caracterizan en los complejos de Caronte y en de Ofelia. Algunos de los autores cuyas imágenes han sido tomadas como ejemplo para ilustrar la presencia del agua en poéticas específicas son —además de Allan Poe y Swburne, que acabamos de mencionar— Albert Thibaudet, Balzac, Paul Valéry, Eugenio d’Ors, Georges Rodenbach, Emile Souvestre, Ernest Renan, Lamartine, Ernest Seillère, Goethe, Marie Delcourt, Gabriel d’Annunzio, Guy Pourtalès, Hesíodo, Baudelaire, Joachim Gasquet, Charles Nodier, Huysmans, Jean-Paul, Keats, Roger Caillois, Jules Laforgue, La Fontaine, Louis Lavelle, Mallarmé, Christopher Marlowe, Lautremont, Paul Claudel, Paul Eluard, Frédéric Schlegel, Rilke, Shelley, Shakespeare, Strindberg, P. Sébillot, Stefan George, Victor-Èmile Michelet, Virgilio, Théophile Gautier, Wordsworth, Edgar Quinet, Georges Lafourcade, Harold, Lord Byron, Paul Claudel, Ronsard, Tieck y Victor Hugo.

Claridad es el atributo de las aguas jóvenes; por eso los complejos que derivan de las aguas primaverales y cristalinas se relacionan con una belleza de la mocedad representada por los complejos de Narciso y de Nausícaa, así como por la imagen del cisne. El agua clara promueve una imaginación graciosa que quiere divertirse; despierta imágenes poco profundas, huidizas. La imaginación material del agua amenaza borrarse. Sensualmente el agua es un adorno o apariencia, una voluntad de aparecer. En el agua el hombre ama su

86 *Apud, ibid.*, p. 346.

87 *Ibid.*, p. 325.

propia imagen, que aparece naturalizada. En el espejo de la fuente Narciso tiene una imaginación abierta, su belleza se continúa. Soñar con objetos no es profundizar; sólo cuando se sueña con elementos se profundiza; por eso, un poeta que sueña el agua de la fuente adquiere una experiencia poética completa. El lago refleja los colores del mundo, pero estos colores lucen más bellos en el agua como reflejo estetizante. En esta ensoñación el agua sueña al mundo aumentando su belleza, pero el mundo ama al agua porque lo hace dos veces bello. Ver el agua es leer en el alma: lo real no es sino reflejo de lo imaginado. En el agua Narciso tiene dualidades: masculino y femenino, realidad e idealidad. El narcisismo no siempre es neurotizante; al sublimar no siempre se niega un deseo. Apunta Bachelard: “puede sublimarse por un ideal. Narciso ya no dice: <<Me amo tal cual soy>>, dice: <<Soy tal cual me amo>>”⁸⁸. Con la ensoñación del agua hace que todo florezca, la vida crece. La imagen idealizada de Narciso es la sublimación de una caricia; Paul Valéry dice:

*El menor suspiro
Que exhale
Me arrebatará
Lo que yo adoraba
Bajo el agua azul y rubia
Y cielos y frondas
Y la rosa de la onda.*⁸⁹

La fragilidad y la delicadeza de la imagen resultan ideales, si bien no presentes, esperanzadoras, llenas de porvenir. El agua tranquila nos ofrece un doble de nuestra persona y ésta es una clave de la hidromancia: Narciso se descubre a sí mismo en el agua. Ante la fuente, Narciso no sólo se contempla a sí mismo; se convierte en el centro del mundo y, a través de él, bosque y cielo se vuelven imagen; se da lugar a un narcisismo cósmico. El narcisismo es pancalismo y éste es progresivo. Frédéric Shlegel dice: “Sabemos con certeza que vivimos en el más hermoso de los mundos”⁹⁰. En el agua de otoño el narcisismo es velado, como si los objetos no tuvieran voluntad de reflejarse. El narcisismo individual se encuentra en el narcisismo cósmico: el lago no es un buen pintor si no retrata al sujeto y, una vez que se refleja, el lago no fluye, se convierte en espejo. La función material del agua es ofrecer un espectáculo, nacido del narcisismo.

La contemplación estética aparta del drama de la voluntad y, por lo mismo, calma. La curiosidad vuelve dinámico al espíritu humano. La naturaleza posee fuerzas de visión activas.

88 *El agua... op. cit.*, p. 43.

89 *Apud, id.*

90 *Apud, ibid.*, p. 48.

Natura naturans y *natura naturata* se unen en la naturaleza imaginaria, soñada por el poeta. La naturaleza contemplada ayuda a la contemplación, promueve una visión activa en la que el ojo proyecta luz sobre lo que contempla. La voluntad crea ojos y la naturaleza quiere verse: el cosmos tiene su narcisismo. Desde esta perspectiva, el pavorreal es símbolo de lo voluntario de la visión: los mil ojos de su cola parecen una voluntad directa de belleza. La contemplación participa en la voluntad de ver. Los autores suelen aludir al intercambio de la visión con lo visible. “Todo lo que hace ver, ve”⁹¹. El agua es, entonces, el ojo de la naturaleza; reúne todas las fuerzas del sueño.

Las aguas claras, primaverales, tienen una frescura que es fuerza de despertar. Frescura y claridad son constitutivos del arroyo y se traduce en alegría y risa de la naturaleza niña. El agua habla en la poesía infantil; con su armonía pura y profunda, tiene una vivacidad. El arroyo nos da el despertar de la naturaleza, nos trae la imagen de Nausícaa y la del cisne, que unen feminidad y juventud, emblemas de la alegría y de la frescura acuáticas. Desde el complejo de Nausícaa deseos e imágenes sexualizan todo lo visual, lo artificial. La imagen de la bañista hace que la imaginación supla un deseo. El agua se relaciona con la desnudez natural: “es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser imagen”⁹². En el *Segundo Fausto* se ve la unión mujer/ agua: “¡Florecientes y jóvenes figuras de mujer, ofrecidas al ojo encantado, duplicadas por el espejo líquido! Se bañan juntas alegremente, nadando con osadía, caminando con temor; ¡y los gritos y la lucha en el agua!”⁹³ El cisne representa la mujer desnuda. El cisne es un ente hermafrodita, femenino en la contemplación y masculino en el acto. El canto del cisne es la exaltación de la muerte amorosa, es el deseo exaltado. Este canto no puede explicarse ni por la convención ni por la realidad, hay que ir al inconsciente para encontrar su significado: deseo sexual en el clímax. La muchacha cisne pertenece más a la ensoñación que al sueño nocturno.

Además, el agua es amor primero. El afecto filial es el principio activo y la fuerza proyectora de todas las imágenes, puestas en la perspectiva maternal. “Sentimentalmente la naturaleza es una proyección de la madre”⁹⁴. El amor maternal es el primero, el más antiguo, por eso es un sentimiento fundamental. Los sentimientos amorosos posteriores tendrán su origen en él; pues, “la cronología del corazón es indestructible”⁹⁵. El amor fundamental, el primigenio, exige su

91 *Ibid.*, p. 54.

92 *Ibid.*, p. 59.

93 *Apud, ibid.*, pp. 60-61.

94 *Ibid.*, p. 176.

95 *Ibid.*, p. 177.

expresión poética; entonces, “cuando amamos con toda nuestra alma una realidad es porque esta realidad es ya un alma”⁹⁶. Es por esto que las metáforas lácteas transforman el agua para ilustrar el primer amor. La imaginación material hace agua de todo líquido, pues constituye una ley de esta imaginación relacionar todo con un elemento. Todo lo que corre es agua, pero el mar es maternal y su agua es leche dado que “los primeros centros de interés están constituidos por un interés orgánico”⁹⁷. Luego, toda agua es leche, según nuestro inconsciente infantil. Boca y labios son la primera felicidad dentro de la sensualidad permitida. Por esto, agua y leche son alimentos completos. Saintyves dice en un poema: “Las aguas que son nuestras madres y que desean tomar parte en los sacrificios vienen a nosotros siguiendo sus cauces y nos distribuyen su leche”⁹⁸. La dulzura y la tibieza de la leche son rasgos no objetivos sino subjetivos. La imagen nutricia ordena las imágenes posteriores. El agua lechosa del lago iluminado por la luna se complementa con otros elementos: tibieza del aire, dulzura de la luz, paz del alma. Martin Burber escribe: “no piensa en la luna que ve todas las noches, hasta la noche en que, durante el sueño o en la vigilia, viene hacia él, se le acerca, lo hechiza por sus gestos o le da placer o pena por su contacto. No conserva de ella la imagen de un disco luminoso ambulante ni la de un ser demoniaco que de algún modo estaría ligado a él, sino en primer lugar la imagen motriz, la *imagen emotiva* del fluido lunar que atraviesa el cuerpo”⁹⁹. Una imagen profunda continúa en el fondo del corazón su progreso. La luna es materia cósmica que a ciertas horas da unidad material al cosmos. Es la presencia del agua (materia) la que domina la forma (pezón: delta del río). El Océano es una sustancia valorada al alcanzar un nivel cósmico. Así, el agua del océano puede ser leche. Mistral en *Mireille* canta: “Venga el tiempo en que el mar —calma su fiero pecho—y respira lentamente con todas sus mamas”¹⁰⁰.

En el sueño sabemos lo que queremos beber y la bebida hace al bebedor. Al maternizar el agua se comprende mejor su cualidad nutricia, se le imagina como una ultra-leche. Dice Bachelard: “Al heracliteísmo de las formas visuales sucede el fuerte realismo de un fluido esencial, de una blandura plena, de un calor igual que nosotros mismos y que sin embargo nos calienta, de un fluido que se irradia pero que deja sin embargo la alegría de una posesión total. En

96 *Id.*

97 *Ibid.*, p. 178.

98 *Apud, ibid.*, p. 180.

99 *Apud, ibid.*, p. 185.

100 *Apud, ibid.*, p. 188.

resumen, el agua real, la leche materna, la madre inamovible, la Madre¹⁰¹. Paul Claudel escribe en una de sus *Cinco grandes odas*: “Vuestras fuentes no son fuentes. ¡El elemento mismo! ¡La materia primera! ¡Es la madre de lo que me hace falta, digo!”¹⁰² No sólo la leche valora al agua; el agua como elemento eminentemente femenino también toma a las otras mujeres. Además de la madre-paisaje está la mujer-paisaje (amante). Todas las formas femeninas emergen del agua.

Por su parte, Novalis anota: “De todas partes surgían imágenes desconocidas que se fundían, igualmente, una en otra, para transformarse en seres visibles y rodear (al soñador), de modo que cada onda del delicioso elemento se adhería a él estrechamente como un dulce pecho. Parecía que en esa corriente se hubiese disuelto un grupo de encantadoras jóvenes que, por un instante, volvían a ser cuerpos al contacto del joven”¹⁰³. Novalis sueña profundamente porque toca, no solamente ve. “Entonces, los seres del sueño se acercan más a nosotros, vienen a tocarnos, a vivir en nuestra carne, como un fuego sordo”¹⁰⁴. En Novalis hay un deseo de sustancia cálida; su agua es joven. Un soñador de la materia goza de la sustancia. En el agua está disuelta la sustancia femenina. “Si queremos un agua inmaculada, mezclamos vírgenes en ella”¹⁰⁵. El estudio de las formas no puede caer en cuenta de que en cada forma hay una “vida mimada de la materia”¹⁰⁶. El agua es, por excelencia, el elemento acunador; por maternal y femenina. La barca es una cuna que reposa sobre un agua despreocupada y tranquila; así “el agua nos devuelve nuestra madre”¹⁰⁷. El sueño acunado mueve a la ensoñación, que determina un hábito, una intimidad, una hondura. De esta primera imagen surgen otras que continúan la impresión de dulzura, “el gusto del infinito”¹⁰⁸.

En nuestro inconsciente el amor acuático es maternal, entonces, su sabor se materializa en dulzura. “Si la ensoñación se vincula con la realidad, la humaniza, la magnifica. Todas las propiedades de lo real, desde que son soñadas se vuelven cualidades heroicas”¹⁰⁹. El agua es, de esta manera, heroína de la dulzura y pureza. “El agua dulce es la verdadera agua mítica”¹¹⁰. En la

101 *Apud, ibid.*, p. 191.

102 *Id.*

103 *Apud, id.*

104 *Apud, ibid.*, p. 194.

105 *Ibid.*, p. 196.

106 *Ibid.*, p. 197.

107 *Ibid.*, p. 200.

108 *Ibid.*, p. 201.

109 *Ibid.*, p. 229.

110 *Ibid.*, p. 230.

evemerización, todas las fuerzas naturales tienen un evemerismo, sin que pierdan la sensualidad de la imaginación material.

La sensualidad primitiva sustituye la visión por el tacto y el gusto. La mitología del mar no se mueve con una fuerza onírica; sino que su orden es el del relato, el cuento del viajero. La mitología del mar es facticia, no puede ser natural porque el mar falta a su deber de servir al hombre. El agua terrestre tiene primacía frente a la del mar. Charles Ploix dice: “Poseidón es del agua dulce” y continúa “debemos entender no el mar, sino la gran reserva de agua dulce (*potamos*) situada en las extremidades del mundo”¹¹¹. La sal del agua de los mares es una perversión. La mitología enseñada empieza por lo general: comprende pero no siente. Cada parte del universo tiene un dios designado nominalmente (sólo se trata de un vocabulario). El agua que la imaginación percibe como dulce llega a ser materialmente dulce. Dulzura y acritud no son impresiones sino verdaderas cualidades sustanciales, y en la lucha que entablan, gana la dulzura.

Amor y dulzura alcanzan un nivel moral; el de la pureza, que es un valor, una categoría de valoración. El agua pura simboliza la purificación, es la materia pura por excelencia. La valoración surge socialmente, pero hay valoraciones inconfesadas. “Algunas materias nos trasladan su poética onírica, una especie de solidez poética que da unidad a los verdaderos poemas”¹¹². Así, si se busca un elemento que arrastra el ideal de pureza, es el agua.

Para entender textos antiguos hay que encontrar los sueños en los que se fundaron. Hesíodo prohíbe ensuciar las aguas [“No orinéis jamás en la desembocadura de los ríos que corren hacia el mar, ni en su fuente: cuidaos bien de ello”, “No satisfagáis tampoco otras necesidades: no es menos funesto”, “No orinéis de pie vueltos hacia el sol”, como si hubiera una higiene natural. No se puede ofender el agua ni el sol porque “la misma regla moral primitiva defiende aquí la majestad paternal del sol y la maternidad de las aguas”¹¹³]. El agua clara y pura llama a las pulsiones. Los impulsos oníricos trabajan en dos direcciones: pureza e impureza del agua. El agua pura adquiere un sabor, algo que se desea, aunque, por esto, se encuentra en peligro, es un bien amenazado. Las aguas amargas, saladas, producen imágenes de repugnancia; son símbolo del mal, para el consciente, y para la conciencia, de copiosos males. Esta abundancia muestra lo activo de la imaginación material. En los sueños de agua turbia pareciera que el agua es la que sueña; alcanza la vegetación acuática, que parece una aberración de la vegetación de la tierra.

111 *Apud, ibid.*, pp. 234-235.

112 *Ibid.*, p. 204.

113 *Apud, ibid.*, p. 209.

Purificarse no es únicamente limpiarse, es una necesidad primitiva. El agua parece, en ciertas imágenes, una sustancia del bien y, entonces, ya nada puede pervertirla. Una gota de agua limpia basta para purificar; una de sucia, para ensuciar. “El agua mala es insinuante, el agua pura es sutil”¹¹⁴. El agua es más que una sustancia, es una voluntad; el agua pura, por ejemplo, no sólo irradia pureza, también la absorbe; esto es, conglomerada pureza. De esta manera, la imaginación material se transforma en imaginación dinámica. La idea de purificación del agua se asocia a la de renovación. La visión que la imaginación tiene es fresca en tanto que sabe ver la frescura en la materia gracias a la integridad de la mirada; esta sinestesia puede ser, entonces, un estilo. “La unión de lo sensible y lo sensual sostiene un valor moral”¹¹⁵. El agua pura y fresca es imaginada como un agua que cura, como una “sustancia compasiva”¹¹⁶. La hidroterapia “despierta los centros nerviosos porque es moral, es la vida enérgica”¹¹⁷. El agua pura es reserva de juventud. “El agua hace vivir en la muerte, más allá de la muerte”¹¹⁸, como a la fuente de Juvencio.

Dado que el agua es el elemento que adquiere un carácter moral, puede sufrir demonización. La purificación es consustancial; se trata de arrancar el mal a las sustancias, para renovar el mundo. El agua es una materia primordial: todas las demás sustancias toman atributos de ella. Claudel dice: “Si se cava la tierra, se encuentra el agua. El fondo del estanque sagrado en torno del cual se hacinarían, rango por rango, las almas sedientas, estaría, pues, ocupado por un lago... No es éste el lugar oportuno para insistir sobre el inmenso simbolismo del agua, que representa principalmente el Cielo...”¹¹⁹. El lago subterráneo es para Claudel un cielo subterráneo gracias a que el agua es símbolo que reúne todo. Cuando el poeta imagina valores, éstos son íntimos.

Pero el agua no sólo es amor maternal, fresco, dulce y puro, es, además, fuerza y agresividad. La realidad se constituye con la actividad del hombre, hay grados de tensión en la intencionalidad. Comprendo el mundo en la medida en que lo sorprendo y, en esa actitud, se presenta una provocación. La defensa tiene signo humano (prepara, bruñe) y va más allá de lo maquinal, hay un querer-atacar. Conocemos el mundo hasta que lo provocamos, éste es el papel activo de nuestra cólera. “El adversario que insulta no es por fuerza un hombre, las mismas cosas

114 *Ibid.*, p. 217.

115 *Ibid.*, p. 224.

116 *Ibid.*, p. 222.

117 *Ibid.*, p. 223.

118 *Ibid.*, p. 225.

119 *Apud, ibid.*, pp. 226-227.

nos cuestionan. Como desquite, en su experiencia audaz, el hombre tiende a maltratar lo real”¹²⁰.

Cada elemento es un tipo de provocación. Dice Bachelard:

Cuando concedemos a la psicología dinámica su justo papel, cuando empezamos a distinguir —como hemos tratado de hacer en nuestras consideraciones sobre la composición del agua y de la tierra— todas las materias según el trabajo humano que provocan o exigen, no tardamos en comprender que la *realidad* no puede quedar verdaderamente constituida a los ojos del hombre hasta que la actividad humana no sea lo bastante ofensiva, inteligentemente ofensiva. Entonces todos los objetos del mundo reciben su justo *coeficiente de adversidad*. Estos matices activistas no nos parecen haber sido expresados de modo suficiente por “la intencionalidad fenomenológica”. Los ejemplos de los fenomenologistas no ponen bastante en evidencia los grados de tensión de la intencionalidad: resultan demasiado “formales”, demasiado intelectuales. Faltarían entonces principios de objetivación que objetiva las formas pero no las fuerzas. Es necesario a la vez una intención formal, una intención dinámica y una intención material para comprender el objeto de su fuerza, en su resistencia, en su materia, es decir, totalmente. El mundo es tanto el espejo de nuestra era como la reacción de nuestras fuerzas. Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario. Para comprender bien la filosofía de Schopenhauer, hay que conservar a la voluntad humana su carácter inicial. En la batalla entre el hombre y el mundo, no es el mundo el que empieza. Terminaremos la lección de Schopenhauer, pues, sumando realmente la representación inteligente y la voluntad clara del *Mundo como voluntad y representación* al enunciar la fórmula. *El mundo es mi provocación. Comprendo al mundo porque lo sorprendo con mis fuerzas incisivas, con mis fuerzas dirigidas, en la justa jerarquía de mis ofensas, como realizaciones de alegre cólera, de mi cólera siempre victoriosa, siempre conquistadora. En tanto que fuente de energía, el ser es una cólera a priori.*¹²¹

Las impresiones de adversidad dejan una marca material. Una de éstas se encuentra en el complejo de Swinburne (la otra pertenece al aire y se encuentra en el *Zaratustra* de Nietzsche). La lucha se aprende luchando contra el viento no contra los hombres; el orgullo surge, entonces, ante un temor superado. Poseer un río es poseer las imágenes del agua. Ante el llamado de un elemento se dispersa el pintoresquismo de la naturaleza. El agua pide un habitante porque ella es una patria. Al aceptar una alegría sustancial, el propio festival de iniciación cubre, en el recuerdo, el terror íntimo del iniciado. El salto en el mar es, por excelencia, un salto en lo desconocido. Tras esa experiencia puede surgir la risa que enmascara la reacción inicial. Swinburne juega con el placer y el dolor del nado; experiencia de energía ambivalente entre deseo y valor; dice: “Más era el deseo que el valor lo que la atraía y la aferraba a la dura experiencia del agua”¹²².

120 *Ibid.*, p. 238.

121 *Ibid.*, pp. 238-239.

122 *Apud, ibid.*, p. 248.

El nadador, cuyo orgullo sueña con su próxima proeza, tiene un pensamiento que es una provocación en imágenes. Así los poetas (Swiburne, Eugenio d'Ors, George Lafurcade, Victor Hugo, etc.), hablan de la natación violenta como de una ofensa, de una lucha entre adversarios, de una dinámica agresiva, etc.; el mar es “la saliva de un leviatán”¹²³ porque el agua está llena de garras¹²⁴. La imaginación dinámica del nadador hace que el mar sea la provocación del nadador que lo agita. “El agua violenta es un esquema de coraje”¹²⁵, por eso, está hecha de anticipaciones más que de recuerdos. En la exaltación acuática se mezcla masoquismo y sadismo; Swiburne escribe “La flagelación de la ola lo marcó desde los hombros hasta las rodillas y lo arrojó a la orilla, con toda la piel enrojecida por el látigo del mar”¹²⁶. Hay una comunión en el nadador y las aguas. La natación blanda y volumétrica es la que está en el umbral de lo pasivo y lo activo. El complejo de Swiburne es un complejo de Edipo que requiere de la soledad del nadador. Si la provocación al agua se hace desde la orilla estamos ante un complejo de Swiburne larvado.

La cólera del mar es algo que ataca las aguas tranquilas y que acoge todas las metáforas de furor y rabia. La psicología de la cólera es más rica y matizada que otras, *v. gr.* la del amor. Una tempestad se corresponde con un estado psicológico extraordinario: hombre y universo tienen una comunicación interna e íntima. Tú y yo coléricos emergen de la misma calma, participan de los mismos embates. Así es con el mar y el nadador. El complejo de Swiburne se inicia en la infancia; el niño pone su voluntad de poder al ritmo de las olas. Michelet observa: “Toda imaginación joven ve (en la violencia de las olas) una imagen de guerra y de combate y al principio se asusta”¹²⁷; cuando el niño desafía el océano, el poeta encuentra una imagen pura y representan una íntima indignación. La verdadera calma no es la natural sino la conquistada tras una lucha violenta. “La cólera es un conocimiento primigenio de la imaginación dinámica”¹²⁸. La grandeza humana necesita medirse con la grandeza del mundo; de ahí que necesite imágenes de cólera universal como el agua violenta. La psicología colérica encuentra en el agua violenta una cólera cósmica. “Todas esas violencias obedecen a la psicología del resentimiento, la venganza

123 *Ibid.*, p. 249.

124 *Vid, apud, ibid.*, p. 250 y ss.

125 *Ibid.*, p. 252.

126 *Apud, ibid.*, p. 253.

127 *Apud, ibid.*, p. 262.

128 *Ibid.*, p. 268.

simbólica e indirecta”¹²⁹. Algunos lagos reaccionan a la menor provocación. Cualquier cosa, por mínima que ésta sea, puede despertar la cólera del agua. El complejo de Jerjes es otra forma del complejo de Swiburne. “La poesía es una síntesis natural y duradera de imágenes aparentemente facticias. El conquistador y el poeta quieren uno y otro poner la marea de su poderío sobre el universo”¹³⁰, dice Bachelard y líneas más adelante agrega: “Constituye, además un fenómeno de la naturaleza, una proyección de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal”¹³¹. No basta llamar toda la violencia acuática con el nombre de animismo para conquistar todos los matices de la naturaleza. Para captar la psicología de la imaginación como una facultad natural (no como facultad educada) hay que verla como un animismo prolijo en el que conviven deseo y visión, impulsos íntimos y fuerzas naturales. El salto del arroyo como obstáculo natural, se parece al salto onírico.

Cuando las aguas se vuelven más pesadas y profundas son un eco de la muerte; se trata, entonces, de aguas que se ensueñan desde su pesantez como habitantes de un mundo dormido en el que profundiza el soñador. Tal es el caso de las aguas en la obra de Edgar Allan Poe, uno de los raros poetas que posee unidad de imaginación. La unidad de Poe se debe a la presencia de una materia privilegiada: el agua pesada, que es “más profunda, más muerta, más adormecida que todas las otras aguas dormidas”¹³².

Una imagen que determina la poética de Poe es la de la madre moribunda, que luego tendrá secuelas en las otras muertes que aparecerán, hasta en la caracterización de los paisajes. En Poe el agua es atraída por la muerte; en el agua elemental el reflejo es más real que la materia reflejada porque el agua purifica; esto es, se trata del absoluto reflejo en el que “el universo es una imagen absoluta”¹³³, reflejo del reflejo. Al reflejar el cielo en el lago, éste crea un cielo líquido, límpido, invertido. En el cielo reflejado hay una connivencia de materias (aérea, agua), son bisagras, el sueño del agua se hace celeste. Poe dice sobre una de sus muertas:

*Lejos, entonces, mi querida
¡Oh vete lejos,
...
Hacia algún lago aislado que sonrío,
En su sueño de profundo reposo,*

129 *Ibid.*, p. 270.

130 *Ibid.*, p. 274.

131 *Ibid.*, p. 275.

132 *Ibid.*, p. 75.

133 *Ibid.*, p. 78.

*En las innumerables islas-estrellas
Que enjoyan su seno.*¹³⁴

El lector debe experimentar como real las imágenes poéticas, sintiéndolas físicamente. En algunas obras el viaje por el río hace que se equilibre el reflejo y la realidad. La imagen reflejada idealiza el mundo, lo corrige, lo purifica y le da un carácter personal y voluntario: “el mundo es mi visión”¹³⁵. El agua duplica: cosas, mundo y soñador. El soñador experimenta un sueño nuevo. En el agua todo lo que se refleja se profundiza. Uno tiene derecho de ver y de no ver. “Un charco contiene un universo. Un instante de sueño contiene un alma entera”¹³⁶. En las aguas se da la síntesis cielo-agua: la visión hace que convivan peces y estrellas; se trata de una isla-estrella. También conviven pájaros. El agua es patria universal; sus espectáculos son imágenes ambivalentes. La imaginación tiene necesidad dialéctica. Para pensar profundamente en el pasado hay que apoyarse en el agua profunda; pues, “el pasado de nuestra alma es un agua profunda”¹³⁷. El agua es belleza interna y activa: fabrica belleza.

Una primera agua de colores claros y alegres es belleza interna y activa que construye belleza; después se ensombrece “absorbiendo las sombras”. Poe dice que de este lado de *La isla de las hadas* hay “una espléndida cascada, oro y púrpura vomitada por las fuentes occidentales del cielo” y su visión se desplaza para describir “el otro lado, el lado este de la isla, [que] estaba sumido en la sombra más negra”, donde “la sombra de los árboles caía densa sobre el agua y parecía sepultarse en ella, impregnando de oscuridad las profundidades del elemento”¹³⁸. Así, la imagen de la forma se profundiza materializándose; la materia es la noche que, como el agua, es sustancia. Todo se ensombrece: el bosque ayuda a la noche a sombrear; cuando la sombra cae en el agua es una muerte más negra. La muerte es una sombra que da de sí mismo el árbol, es “descaecimiento melancólico”¹³⁹. Entonces, el agua invita a morir en una materia elemental.

El agua no es sustancia bebible sino algo que se traga la sombra; así puede crearse el fantasma de la sed; Paul Claudel dice: “Dios mío... ¡ten piedad de esas agua que en mí mueren de sed!”¹⁴⁰ En “Annabel Lee”, Poe busca “saciar toda la sed”¹⁴¹. Las aguas nos recuerda a los muertos

134 *Apud, id.*

135 *Ibid.*, p. 81.

136 *Ibid.*, p. 83.

137 *Ibid.*, p. 86.

138 *Apud, ibid.*, p. 87.

139 *Ibid.*, p. 89.

140 *Apud, id.*

141 *Apud, ibid.*, p. 94.

cuando ninguna luz pervive porque “han llenado una función psicológica esencial: absorber las sombras”¹⁴². Poe entiende la muerte desde su elemento hídrico. Encontramos, así, en su obra coherencia natural: imágenes diversas pueden estar unidas en el inconsciente porque entre ellas hay coherencia natural (no lógica ni objetiva).

El agua rica en imágenes se vuelve pesada. La función poética consiste en “dar forma nueva al mundo que sólo existe poéticamente si se lo vuelve a imaginar sin cesar”¹⁴³. Poe escribe en la *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*:

En razón del carácter de esta agua, nos negamos a probarla, suponiendo que estaba corrompida; y sólo un poco más tarde llegamos a comprender que tal era el aspecto de todas las corrientes de agua en todo este archipiélago. En verdad no sé de qué modo dar una idea clara de la naturaleza de este líquido. Aunque esta agua corría con rapidez en cualquier pendiente, como haría cualquier agua común, sin embargo nunca tenía, salvo que se tratara de una caída o de una cascada, la apariencia habitual de la limpidez. Sin embargo, tengo que decir que era tan limpia como cualquier agua calcárea que exista, y la diferencia sólo era aparente. A primera vista, y sobre todo en los casos en que el declive era poco sensible, se parecía un poco, en cuanto a la consistencia, a una espesa disolución de goma arábiga en agua común. Pero esa era la menos notable de sus extraordinarias cualidades. No era incolora; tampoco era de color uniforme, cualquiera que fuese, y al correr ofrecía a la vista todas las variedades de la púrpura, como tornasoles y reflejos de seda cambiante... Al llenar un recipiente con esta agua y al dejarla asentarse y nivelarse, observábamos que toda la masa de líquido estaba hecha de una cantidad de vetas distintas, cada una de un color; que esas vetas no se mezclaban y que su cohesión era perfecta en relación con las vecinas. Pasando la punta de un cuchillo a través de las partes, el agua se volvía a cerrar inmediatamente sobre la punta, y al retirarla, los rastros del paso de la hoja se obliteraban en seguida. Pero si la hoja intersecaba cuidadosamente dos vetas, se producía una separación perfecta, que el poder de cohesión no rectificaba inmediatamente. Los fenómenos de esta agua constituyeron el primer anillo definido de esta vasta cadena de milagros aparentes que a la larga debería rodearme.¹⁴⁴

Esta agua se ubica raramente “a los 83° 20’ de latitud y 43° 5’ de longitud oeste”. El agua puede ser una sangre. El elemento valorado es cercano al líquido orgánico. La sangre no es feliz, es dolorosa (como sueño) y también es valerosa. La página de Poe no nombra la sangre; pero la insinúa, y es el lector quien debe suponerla. El agua melancólica de Edgar Poe es gomosa, densa, fibrosa.

142 *Ibid.*, p. 90.

143 *Ibid.*, p. 94.

144 *Apud, id.*

El agua arrastra todo a su destino. En Poe “la belleza se paga con la muerte”¹⁴⁵. El lago Auber proviene de una geografía íntima, subjetiva; en “Ulalume” escribe Poe: “Era muy cerca del oscuro lago de Auber, en la brumosa, intermedia región de Weir —era allí, cerca del húmedo pantano de Auber—, en el bosque visitado por los vampiros de Weir”; que está ubicado en “el mapa de la melancolía”, en el “mapa de la desdicha humana”¹⁴⁶. El lago se constituye de lágrimas; pues, está influido por la pena universal. El agua es apoyo material de los muertos; “la muerte es la hidra universal”¹⁴⁷. Los difuntos son, para nuestro inconsciente, durmientes, reposan. Sólo el agua muere conservando sus reflejos. Cuando los muertos han sido sepultados, los volvemos a encontrar en el sueño, patria de la noche. En *Irene* escribe Poe:

*...los muertos duermen todos
al menos durante tanto tiempo como llora el Amor
...
durante tanto tiempo como están las lágrimas en los ojos del recuerdo.*¹⁴⁸

Belleza y muerte se unen en el sueño. En Poe se da la síntesis de la belleza (forma), muerte (acontecimiento) y agua (sustancia). Entonces se teme, se custodia y se ama porque forma, devenir y materia conforman una misma fuerza simbólica.

En Poe, el agua deviene silenciosa. Lo que proviene del fondo del ser es remordimiento, por eso hay que acallararlo y el universo comprende el alma herida. La inspiración poética se liga al agua también cuando dos seres se encienden por Eros; entonces las aguas tienen algo que decir. En *Eleonora* Poe escribe: “habíamos arrancado de esta corriente al dios Eros y sentíamos ahora que había encendido de nuevo en nosotros las almas ardientes de nuestros antepasados... todas juntas las pasiones soplaron su desdicha delirante sobre el Valle del Césped Diáfano”¹⁴⁹, luego, se ensombrece la escena: “había visto que el dedo de la Muerte estaba sobre su seno, y que, como la efímera, sólo había sido perfectamente madurada en su hermosura para morir”; el agua del lago muta: “los peces de plata y de oro huyeron nadando a través de la garganta, hasta el confín más hondo de nuestro dominio, y ya nunca más embellecieron la deliciosa corriente” y el silencio roto con la presencia de Eros, retorna al sentir la inminencia de la muerte: “La música acariciadora... murió poco a poco en murmullos que iban debilitándose, gradualmente, hasta que el arroyo

145 *Ibid.*, p. 100.

146 *Apud, id.*

147 *Ibid.*, p. 103.

148 *Apud, ibid.*, p. 104.

149 *Apud, ibid.*, p. 109.

retornó al fin del todo a la solemnidad de su silencio originario”¹⁵⁰. La muerte hace al agua sombría, durmiente, silenciosa, insondable. La muerte es una corriente que nos lleva lejos del mundo, cerca de nosotros. El viento nocturno es el fantasma que hace que las aguas vuelvan a hablarnos.

El río, su travesía fúnebre, cruza la tierra y el fuego, va más allá; así, el sendero de partida se convierte en espectral torrente. El más triste de los adioses —y el más poético también— se da al borde del mar. Los sueños crecen y el agua es un elemento que nutre lo que impregna. El complejo de Caronte se ha debilitado y caído en símbolo. La nave de los muertos es uno de los símbolos del Complejo de Caronte. Escribe P. Sébillot:

La leyenda de la nave de los muertos es una de las primeras en haber sido comprobadas en nuestro litoral, sin duda existía allí desde mucho antes de la conquista romana, y en el siglo VI Procopio la relataba en estos términos: los pescadores y otros habitantes de la Galia, que viven delante de la isla de Bretaña, están encargados de llevar hasta ahí a las almas, y por eso están exentos de tributos. En mitad de la noche oyen golpear a su puerta; se levantan y encuentran a la orilla barcas extranjeras en las que no ven a nadie, y no obstante parecen tan cargadas que dan la impresión de estar apunto de zozobrar y apenas si se elevan una pulgada sobre las aguas; una hora basta para ese recorrido, aunque en sus propios barcos, difícilmente logren hacerlo en el espacio de una noche.¹⁵¹

Todas las naves misteriosas son variantes de la nave de los muertos. Poe escribe: “Las leyendas sueñan en nuestro sueño”¹⁵². Cualquier barquero es símbolo de Caronte y éste en su barca es símbolo de que los hombres sufren. El agua es tumba para el fuego y para los hombres. Lo que se relaciona con la muerte es lento, porque la barca va cargada de almas en pena; la muerte teme naufragar, morir. El poeta que retoma la imagen de Caronte revive los funerales primitivos.

El agua es patria de las ninfas vivas y de las muertas. Ofelia, nacida para morir en el agua, es símbolo de la muerte joven y bella, de la muerte femenina. El agua simboliza lo orgánico femenino, el llanto. Arthur Rimbaud escribe: “Y encantada, un pensativo ahogado baja dos veces...”¹⁵³; entonces, “el agua del estanque se ofeliza”¹⁵⁴, dice Bachelard. La imagen de Ofelia en el agua no tiene asidero real, sino “pertenece a la naturaleza imaginaria primitiva”¹⁵⁵.

150 *Apud, ibid.*, p. 110.

151 *Apud, ibid.*, p. 120.

152 *Apud, ibid.*, p. 121.

153 *Apud, ibid.*, p. 129.

154 *Id.*

155 *Id.*

Suele simbolizarse a poetas y soñadores adornados de flores flotando en el río. La cabellera flotante es una imagen potente, que funciona como sinécdoque y presenta la fuerza femenina de la muerte en el agua; se podría decir que esta imagen resume el complejo de Ofelia. La imaginación dinámica nos hace ver que la “cabellera flotante” no es una cuestión formal sino dinámica. Las hierbas del río son cabelleras flotantes. La imagen de la cabellera aparece y reaparece unida al agua; son muchos los poetas que retoman esta imagen, entre ellos, los siguientes: Mallarmé escribe: “Una Ofelia nunca ahogada... joya intacta bajo el desastre”¹⁵⁶, Sebeliot anota: “Las sirenas de Gers tienen cabellos largos y finos como seda, se peina con peines de oro. [...] En los alrededores de la Grande Brière se ve a una mujer desmelenada, vestida con un largo traje blanco, que antiguamente se ahogó”¹⁵⁷, Bérenger-Féraud narra un cuento de la Basse-Lusace en el que la ondina, sobre el parapeto de un puente, está “ocupada en peinar sus magníficos cabellos. Desdichado el imprudente que se acercaba demasiado a ella, porque era envuelto en los cabellos y arrojado en agua”¹⁵⁸. Cuando Tramarine, en un cuento de Mme. Robert, abrumada de preocupaciones y de dolores, se arroja al mar, es recogida en seguida por las ondinas, que se apresuran a vestirla con “un traje de gasa verde mar escarchado de plata” y que sueltan su cabello, que debe “volver a caer en ondas sobre su seno”¹⁵⁹. Mujer, agua y muerte se sintetizan en una imagen. Los sonidos del agua humanizan la muerte. El de Ofelia, como todos los complejos, tiene un nivel cósmico dado por el impulso de la imaginación, en el que se unen luna y agua. Luna, estrellas y noche son las flores del agua, los reflejos son seres inconsolables. La unidad luna río de la ensoñación realiza la melancolía de noche y río. Luna y nubes tienen voluntad de lucha. Las imágenes celestes se mueven al ritmo del río. La luna flota como un cuerpo, el de Ofelia. Estas imágenes no pertenecen a la realidad sino al soñador. *Bruges la Morte* de Georges Rodenbach presenta la *ofelización* de toda una ciudad:

En esta soledad de la noche y del otoño, en la que el viento barría las últimas hojas, sintió más que nunca el deseo de haber terminado su vida y la impaciencia de la tumba. Era como si una muerta se alargara desde las torres sobre su alma; que le llegara un consejo desde los viejos muros; que una voz murmurante subiera desde el agua —el agua que llega hasta delante de él, como llegó delante de Ofelia, según cuentan los sepultureros de Shakespeare.¹⁶⁰

156 *Apud, ibid.*, p. 130.

157 *Apud, id.*

158 *Apud, id.*

159 *Apud, ibid.*, p. 131.

160 *Apud, ibid.*, p. 139.

Ofelia da unidad a diferentes imágenes por ser símbolo de la imaginación de la desdicha y de la muerte. El horror a la muerte en el agua es lento y tranquilo, mezcla nacimiento y muerte. Agua y luna: agua envenenada. El agua, ligada a la muerte y las penas, es el elemento melancolizante. “Quien sueña al borde de un agua dormida nunca se restablece de ello...”¹⁶¹ La tierra se disuelve en polvo; el fuego, en humo; el agua es la disolución total. Primero, el paisaje se disuelve en lluvia, luego el mundo entero queda atrapado (disuelto) en agua.

3.4. Fuego

A lo largo de su vida Bachelard fue completando el proyecto que se iniciaba con el *Psicoanálisis del fuego*. Dos de los capítulos (“El fuego sexualizado” y “La química del fuego”) de esta primera obra se escriben al tenor de las discusiones científicas en torno del origen del fuego. Otros dos capítulos (“El complejo de Novalis” y “El complejo de Hoffman”) se organizan a partir de un diálogo entre la poesía y las observaciones científicas de la alquimia o de la antropología. Para las notas de la que sería su última obra —*Fragmentos para una poética del fuego*— retoma los complejos de Prometeo y de Empédocles; así, pone de manifiesto el giro que fue dándose en su pensamiento; toda una poética de la ensoñación construida con sus obras anteriores sirve de cimiento a las notas que dejó sobre estos dos temas. Al estudio sobre el fuego se agregó el tema del fénix, imagen que representa como ninguna otra el fenómeno de la creación poética. En la imagen del fénix se cristalizan las ideas bachelardianas sobre la fuerza de la imaginación en el psiquismo del soñador, la liberación las imágenes poéticas de los objetos del “mundo en persona” y la necesidad de dar realidad al ser de la ensoñación en el lenguaje.

Para este apartado se respetan los temas sugeridos por Bachelard, presentando primero los que aparecen en *Psicoanálisis del fuego* (fuego sexualizado, fuego idealizado, el complejo de Novalis y el complejo de Hoffman), luego aquéllos que aparecen en las dos obras (el complejo de Prometeo y el complejo de Empédocles) y finalmente el tema del fénix. Se deja fuera de este trabajo el Capítulo V. “La química del fuego: historia de un falso problema”, pues se trata de una argumentación contra algunas hipótesis y textos científicos, que no se detiene en ejemplos de ensoñación poética. Además de Novalis y Hoffman, a partir de los que se establecen complejos que toman su nombre, se citan a los siguientes autores: Robinet, Max Scheler cita a Rodin, Paul Valéry, Virgilio, Rilke, Chateaubriand, Schlegel, Edgar Allan Poe, Emilio Zola, Gérard de Nerval,

161 *Ibid.*, p. 141.

Protágoras, Esquilo, Georges Sand, Hölderlin Matthew Arnold, Nietzsche, T. S. Eliot, Georges Sand, Powys, Yves Bonnefoy, Jean Jouve, Jean Wahl, Octavio Paz y Machado, entre otros.

Como inicio del tema, Bachelard asienta su estudio en el origen del fuego, que primitivamente se ve con carácter sexual; esta asociación subsiste hasta el romanticismo. No puede equipararse al fuego con los seres naturales; estaría destinado a morir. Por el contrario, el fuego es valorado desde los afectos y, en tanto movimiento persistente, se parece al hormiguero. Los colores del fuego manifiestan la razón “profunda e íntima” que el individuo imprime a su imaginación. Robinet, por ejemplo, dice: “siete edades o períodos en la vida de los animalículos ígneos. Estos animales, al pasar por el prisma, estarían obligados a refractarse según su fuerza y edad, manifestando de este modo, respectivamente, su color propio”.¹⁶² Los colores del fuego indican su edad: un fuego maduro alcanza el rojo intenso. Cuando el soplador incita a que alcance su vigor, busca ese rojo y, si no lo produce, sabe que se trata de un fuego que ha perdido el corazón. “Así, el símbolo del hombre móvil está puesto en las cosas. Lo declinante o lo que asciende en nosotros se transforma en el signo de una vida sofocada o latente en lo real. Tal comunión poética prepara los errores más tenaces en relación con el conocimiento objetivo”¹⁶³, dice Bachelard. El color del fuego no es una cualidad para los ojos sino para las pasiones: lo pálido o lo ardiente son matices del deseo.

Reconocer al fuego como elemento es recuperar su simbolismo sexual. La inspiración de la alquimia ve en el agua y en la tierra materias elementales por el fuego. Esta interpretación se refuerza con la imagen primitiva del fuego. Si se unen el fuego de nuestros deseos y el del mundo, las cosas adquieren ese afecto potente y primitivo.

Buscar el origen del fuego no es sólo describirlo, sino proyectar los afectos sobre las cosas. Hay dos fuegos: el del *animus* (el fuego vigoroso, central, violento; visto como el auténtico fuego, el masculino) y el de *anima* (tibieza, refugio, ternura, el fuego de la mujer, el fuego segundo). El fuego varonil está dotado de mayor potencia. Novalis retoma de los alquimistas el tema de quemar las alas para inmortalizar las pasiones:

¡Quién sabe si nuestro amor no se transformará un día en alas flamígeras, conduciéndonos a nuestra celeste patria, antes de que el tiempo y la muerte nos sorprendan!”, luego invierte las cosas: “en contemplar por la hendidura del peñasco... a Perseo, con su gran escudo de fuego. Los cinceles volaron hacia el escudo y Fábula le suplicó cortar las alas del Espíritu, para después, en medio de su égida, querer

162 *Apud, Psicoanálisis del fuego*, p. 83.

163 *Ibid.*, p. 84.

inmortalizar las costumbres y perfeccionar la gran obra... [Entonces] no hay más lino para hilar. Lo inanimado está, de nuevo, sin alma. En lo sucesivo lo animado reinará, modelará a lo inanimado, y lo usará. Lo interno se revela y lo externo se oculta.¹⁶⁴

Quemar las alas es consumir los deseos para apaciguar el ardor. El simbolismo sexual del fuego une contrarios: materia-espíritu, vicio-virtud, etc. Por eso, tanto materialistas como idealistas le dan una valoración fuerte. Dice Bachelard: “La razón de una dualidad tan profunda es que el fuego está dentro y fuera de nosotros, invisible y resplandeciente, espíritu y humo a la vez”.¹⁶⁵

El fenómeno primero sobre el cual el hombre (prehistórico) reflexionó es el fuego, asociado en el imaginario siempre al deseo de amar. Se dice con frecuencia que una diferencia fundamental del hombre respecto del animal se debe a la conquista del fuego, y es cierto; pero habría que agregar la espiritualidad que el hombre primitivo depositó en este elemento y que tiene que ver con su poesía y su ciencia. Max Scheler cita a Rodin: “Toda cosa no es más que el límite de la llama, a la cual ésta le debe su existencia”¹⁶⁶. El fuego es elemento íntimo de sueños e ideas. Las obras de arte surgidas del fuego “son obras de un *padre*, modeladas por la mano como si se tratara de una caricia”¹⁶⁷. No sólo el fuego es el primer fenómeno, sino que nos instruye sobre el mundo fenoménico en general; y puesto que es el elemento más cambiante nos indica cómo las apariencias devienen: imprime otro sabor en las cosas, que ganan recuerdos pero pierden inocencia. El fuego cambia; también todo lo que es tocado por él; si alcanza una cosa, inmediatamente, ésta revela su carácter fenoménico. El tiempo ígneo es el instante; en él se revela el fenómeno y se colma la existencia del ente. Paul Valéry escribe sobre el arte del fuego:

Ningún abandono, nada de espera, nada de fluctuaciones de pensamiento, de coraje o de humor. Imponen, bajo su aspecto más dramático, el estrecho combate del hombre y la forma. Su agente especial, el fuego, es, asimismo, el más grande enemigo. Es un agente de precisión tremenda, cuya operación maravillosa sobre la materia que propone a su ardor, está rigurosamente limitada, amenazada, definida, por algunas constantes físicas o Químicas difíciles de observar. Todo esguince es fatal: la pieza es arruinada. Si el fuego se amodorra o se traslada, su capricho se traduce en desastre...¹⁶⁸

Pero si el fuego se dulcifica, la pasión puede espiritualizarse, purificarse y alcanzar profundidad. En el amor, por ejemplo, la purificación individualiza un afecto, de lo contrario se corre el riesgo de la desilusión. Dice Novalis: “Cierto, una amante desconocida posee un encanto

164 *Apud, ibid.*, pp. 98-99.

165 *Ibid.*, p. 100.

166 *Apud, ibid.*, p. 102.

167 *Apud, id.*

168 *Apud, ibid.*, p. 104.

mágico. Pero la aspiración a lo desconocido, a lo imprevisto, es en extremo peligroso y nefasto”.¹⁶⁹ El fuego, visto psicológicamente, presenta una sublimación dialéctica y, por esto, surgen interpretaciones y valoraciones contradictorias. Pureza e impureza es una de esas contradicciones en la sublimación del fuego. La sensualización ígnea es símbolo del pecado y del mal (el infierno es una hoguera). El fuego es, no obstante, signo de lo puro, en tanto que purifica: una forma de purificación ígnea es la desodorización, pues el fuego elimina olores desagradables. La virtud desodorante del fuego es una valoración sustancial. El fuego aísla materias quemando lo impuro, y lo que queda gana homogeneidad; como en el caso de la fundición y forma de los minerales. La quema de los plantíos purifica (en tanto que acaba con la mala hierba) y enriquece la tierra; se trata, entonces, de una purificación en profundidad, tal como lo ve Virgilio:

Es excelente quemar con frecuencia un campo estéril y entregar el rastrojo a la llama vivaz: sea que el fuego comunica a la tierra una virtud secreta y jugos más abundantes, sea que la purifica y seca la humedad superflua; sea que abre los poros y los canales subterráneos, que llevan la savia a las raíces de las plantas nuevas; sea que endurece el suelo, reduce las venas muy abiertas e impide la entrada de lluvias excesivas, los rayos ardientes del sol y el sople helado del Bóreas¹⁷⁰.

La llama es la pureza del fuego, en ella el color pierde importancia frente a la vibración: el fuego se transforma en espíritu. Cuando el fuego toca alguna cosa, la transforma en cenizas y ésta se considera los excrementos. El fuego natural es el origen al que hay que retornar, al que es necesario renovar. La idealización más auténtica del fuego se forma en relación con la luz; pues puede brillar sin arder. Dice Rilke: “Ser amado quiere decir consumirse en la llama; amar es brillar con una luz inagotable.”¹⁷¹ La luz es de suyo la pureza, es el principio de trascendencia ganado en la idealización del fuego. Novalis dice: “La luz es el genio del fenómeno ígneo”¹⁷² y sigue: “Allí donde la luz no encuentra nada que realizar, nada que separar, nada que unir, pasa. Lo que no puede ser ni separado, ni unido, es simple, puro”¹⁷³. La luz es la posibilidad de iluminación espiritual.

Las explicaciones científicas concuerdan con las psicoanalíticas sobre el origen del fuego; no obstante, aquéllas ven un carácter objetivo que no pueden probar y éstas sueñan. El frotamiento como origen del fuego es una experiencia sexualizada, así que es de experiencias íntimas de

169 *Apud, ibid.*, p. 178.

170 *Apud, ibid.*, p. 182.

171 *Apud, ibid.*, p. 186.

172 *Apud, id.*

173 *Apud, id.*

donde tomamos los elementos para explicar el origen del fuego: el amor es, entonces, la primera hipótesis. El fuego representa el complejo de Edipo; se trata de un amor que nos sorprende y cuya causa es humana: el fuego es hijo del hombre, no de la madera ni de la piedra. El fuego eléctrico, dado que tiene un origen misterioso, es, psicoanalíticamente, fuego sensualizado. El frotamiento hace que los cuerpos se abrasen; así, electrizarse se explica mediante la generación. La producción del fuego por frotamiento tiene la marca festiva. Chateaubriand habla de la celebración del fuego nuevo; el día anterior se apaga el fuego del año anterior; entonces, el sacerdote vuelve a provocar el fuego frotando dos trozos de madera y dice: “En ese instante, el Gran Sacerdote echó el *oah* sagrado, el fuego resplandeció en la madera calentada por la fricción, la mecha azufrada quemóse... el histrión comunicó el fuego a los círculos de caña, la llama serpenteó siguiendo la espiral. Las cortezas de roble fueron quemadas sobre el altar y el fuego *nuevo* brindó de inmediato una nueva simiente a los hogares apagados del villorrio”.¹⁷⁴ Esta fiesta celebra la cosecha, es la fiesta de la simiente. Las explicaciones realistas no logran captar que en la fenomenología primitiva reposa una fenomenología de los afectos. Los románticos retoman la explicación sobre la sexualización del fuego. El nido calentado no es una experiencia natural sino afectiva de los momentos felices. Para Bachelard, Novalis es un poeta del fuego. Véase la siguiente escena en la que la hija del rey Arctur se encontraba:

sentada desmayadamente, apoyada en sus suaves cojines, sobre un trono artísticamente tallado en un enorme cristal de azufre, y algunas doncellas friccionaban con ardor sus delicados miembros, en los que parecían fundirse la leche y la púrpura. Y por todos los sitios por donde pasaban las manos de las doncellas, florecía una luz arrobadora, de la que todo el palacio resplandecía de una manera maravillosa...¹⁷⁵

La luz es un valor íntimo y la caricia es símbolo en el que se sublima el frotamiento. El complejo de Novalis sintetiza el impulso ígneo de la fricción. Este impulso explica el origen del fuego; no como luz sino como conciencia de la dicha que provoca el calor. Novalis dice a Schlegel en una carta: “Veis en mi historia mi antipatía por los juegos de luz y sombra, y el deseo del Eter claro, cálido y penetrante”¹⁷⁶. Penetrar es compartir el fuego íntimo que reposa en el centro de los entes: simpatía térmica. En Novalis el descenso a los infiernos siempre es un sueño, desde su estructura. Novalis sueña “la cálida intimidad terrestre”¹⁷⁷. Es más el calor que la luz lo que Novalis valora

174 *Apud, ibid.*, pp. 61-62.

175 *Apud, ibid.*, p. 73.

176 *Apud, ibid.*, p. 75.

177 *Id.*

en el fuego, es el retorno al “*calidum innatum*”¹⁷⁸. La tierra es el seno maternal; dice Novalis: “Tengo necesidad... de flores arrojadas al fuego... —¡Zinc! —gritó el Rey— danos tus flores... El jardinero salió de entre las filas, tomó una vasija llena de llamas y en ellas sembró un grano brillante. No pasó largo tiempo sin que surgiesen las flores...”¹⁷⁹. Aunque la marca consciente que deja Novalis con su “pequeña flor azul” lo podría asociar a otros elementos, el inconsciente muestra que esa pequeña flor es roja.¹⁸⁰

Por otro lado, si otorgamos carácter líquido al fuego, entonces, reconocemos su presencia en el alcohol, fenómeno contradictorio: uno dos elementos opuestos, los más opuestos: agua y fuego. Del agua (además de la liquidez evidente) tiene la virtud alimenticia, y por eso, es vital. Del fuego toma la cualidad de quemar y de dar calor. “El aguardiente es el agua de fuego”¹⁸¹. El ardor del aguardiente calienta y diluye. La inspiración poética alcohólica crea una poesía fantasmagórica. Hoffman es un “fantaseador” del fuego. En su obra se manifiesta ampliamente el complejo del ponche que podría denominarse complejo de Hoffman; en éste se recrean las fantasías personales nacidas de una imagen primera. En el cuento que relata los amores de Phosphorus y Flor de Lis dice: “el deseo, que desarrolla en todo su calor bienhechor, hundirá bien pronto en tu corazón mil dardos acerados: pues... la suprema voluptuosidad que enciende esta chispa que deposito en ti, es el dolor sin esperanza que te hará perecer, para germinar de nuevo bajo una forma distinta. Esta chispa, ¡es el pensamiento! —¡Ay!— suspiró la flor con acento lastimero— ¿con el ardor que ahora me abrasa no puedo estar en ti?” También, en este cuento, Anselmo, el estudiante, va con Verónica y lleva el sortilegio de “una ligera llama del espíritu del vino ardiendo en el fondo del recipiente”¹⁸². Un personaje, demasiado objetivo, no logra comprender el poder del ponche y dice: “cómo ese maldito ponche ha podido subírsenos a la cabeza e impulsarnos a cometer mil extravagancias. Así halaba el profesor Paulmann cuando entró a la mañana siguiente en el cuarto, aún salpicado de vasos rotos, en medio de los cuales la infortunada peluca, reducida a sus primitivos elementos, nadaba disuelta en un océano de ponche”¹⁸³. La borrachera proporciona una explicación objetiva y subjetiva a la vez (razón y sueño). En Hoffman, la orientación inconsciente hacia el fuego es fuente de originalidad. El

178 *Ibid.*, p. 76.

179 *Apud, id.*

180 *Vid, ibid.*, p. 77.

181 *Apud, ibid.*, p. 152.

182 *Apud, loc. cit.*

183 *Apud, ibid.*, p. 155.

alcohol no sólo excita las posibilidades espirituales sino que las crea. El efecto del alcohol se nota sobre el habla. “Con toda evidencia —dice Bachelard—, el alcohol es un factor del lenguaje”¹⁸⁴, enriquece el vocabulario y libera la sintaxis. La fantasía del agua y la del fuego son irreconciliables; así, quien sueña el ponche, destaca las virtudes de uno u otro temperamento. Hoffman y Edgar Allan Poe son dos poetas cuyo alcoholismo se contraponen. En Hoffman destaca el fuego, su poesía tiene la masculinidad del elemento. En Poe, en cambio, el alcohol es olvido, muerte, es agua muerta (elemento femenino). La visión sustancialista considera que la alcoholización en los cuerpos los hace fácilmente inflamables. Emilio Zola en “El doctor Pascal” cuenta un caso de combustión humana espontánea:

Por el agujero de tela, amplia como una pieza de cien *sous*, se veía la pierna desnuda, una pierna roja, de donde brotaba una pequeña llama azul. En el primer instante, Felicidad creyó que era la ropa interior, el calzoncillo, la camisa, la que ardía. Pero la duda no se prolongó. Veía bien la carne desnuda y la pequeña llama azul escapando de ella, ligera, danzante, como una llama errabunda en la superficie de un vaso de alcohol inflamado. Era apenas más alta que la llama de una lamparilla, de una dulzura muda, tan inestable, que el menor estremecimiento de aire la apagaba.¹⁸⁵

Se evidencia el complejo de Hoffman en Zola, aunque con cierta candidez. Y sigue Zola: “Felicidad comprendió que el tío se quemaba como una esponja embebida en aguardiente. Se había estado saturando desde hacía años, con el más fuerte y más inflamable. Ardería, sin duda, de un instante a otro, de pies a cabeza”¹⁸⁶. El doctor Pascal va a visitar a Macquart, pero no lo encuentra: “Nada quedaba de él, ni un hueso, ni un diente, ni una uña, sólo ese montón de polvillo gris, que la corriente de aire de la puerta amenazaba aventar”¹⁸⁷. El naturalismo de Zola está construido, en este relato, más a base de fantasías sustancialistas que de experiencias.

El fuego es principio de unificación, tanto de imágenes como de explicaciones: es el único elemento que puede tener dos valoraciones: bien y mal. Se necesita este reconocimiento de la universalidad del fuego para comprender las contradicciones que implica. Sumar llamas es procurarse alegría. Se nos enseña a respetar el fuego, no es natural. El miedo del niño por la llama viene del golpe del padre cuando el niño acerca los dedos al fuego; tocar el fuego es, entonces, una interdicción social que, luego, como otras interdicciones, se espiritualiza.

184 *Ibid.*, p. 158.

185 *Apud, ibid.*, pp. 169-170.

186 *Apud, loc. cit.*

187 *Apud, loc. cit.*

Contraria a esta interdicción, el complejo de Prometeo no sólo toca, sino roba el fuego de los dioses; por esto, se caracteriza por una voluntad de intelectualidad en la que se busca superar al padre y al maestro. El complejo de Prometeo es muy semejante al de Edipo, sólo que aquél se desenvuelve en la vida intelectual. Los impulsos poéticos de este complejo nos llegan en fragmentos. El fragmentarismo romántico une pasado mítico con ensoñación poética: se sueña el saber. Prometeo es la imagen que indica una poética de lo humano¹⁸⁸. Podemos ver en Prometeo la palabra capaz de donar múltiples imágenes. Prometeo tiene doble personalidad: el que da el fuego y el que da el soplo de la vida. El fuego invita al hombre a mejorarse, a ser más de lo que es. Modelar arcilla es la continuación de proporcionar fuego en la dinámica de la imaginación prometeica. El creador de formas es el creador ígneo. Gérard de Nerval escribe:

Penetré en un taller donde vi obreros que modelaban en greda un animal enorme, con aspecto de llama, pero que al parecer debía ser provisto de grandes alas. Ese monstruo parecía como atravesado por un chorro de fuego que lo animaba poco a poco, de suerte que se retorció, penetrado por un millar de hilos, purpúreos, formando las venas y las arterias y fecundando, por así decirlo, la materia inerte, que se cubría de una vegetación instantánea de apéndices fibrosos de alas y de copos lanosos. Me detuve a contemplar esa obra maestra, donde parecían haberse sorprendido los secretos de la creación divina. “Es que aquí tenemos —me dijeron— el fuego primitivo que animó a los primeros seres... En otro tiempo se alzaba hasta en la superficie de la tierra, pero las fuentes se han agotado”.¹⁸⁹

Dar forma es dar fuerza, la vida es una flama que en Nerval tiene alas. La imagen nervaliana es fronteriza: entre el hombre y los dioses: “uno rojo que parecía corresponder al cinabrio, y el otro, azul como el lapislázuli. Los ornamentos no eran ni martillados, ni cincelados, sino que se formaban, se coloreaban y se abrían como las plantas metálicas que se hacen nacer de ciertas mixturas químicas”¹⁹⁰. Este fragmento muestra la antesala del acto prometeico; luego, Nerval pregunta a un obrero: “<¿No crearían también a los hombres>, dije a uno de los trabajadores, y él me replicó: <Los hombres vienen desde lo alto y no desde lo bajo: ¿podemos nosotros crearnos a nosotros mismos?>”¹⁹¹ Para el poeta Prometeo es amo de hombres y cosas; en esa medida se hace a sí mismo. Dice Bachelard: “Persisto en existir, en consecuencia, continuo creando... creándome a mí mismo”¹⁹².

188 *Vid, Fragmentos de una poética del fuego*, p. 118.

189 *Apud, ibid.*, p. 126.

190 *Apud, id.*

191 *Apud, ibid.*, p. 127.

192 *Id.*

Cuando se establece el orden en la actividad psíquica y se ve como progreso, como obra, se toma como una estética de lo humano; la aceleración del saber nos eleva. La imagen de Prometeo aparece como una psicotécnica de superación de uno mismo. Si vivimos la imagen de Prometeo psicológicamente activa, tendremos un impulso hacia un más que ser. Para vivir ese más que ser hay que tener claro que hemos comenzado la ascensión. En todo esfuerzo que uno hace (intelectualmente), uno es Prometeo de uno mismo. La limitación a lo humano y la expansión poética se presentan mediando la reducción extrema y la sublimación absoluta. Prometeo es más que hombre; pero, antes, necesita encontrarse y negar a un anti-hombre (que sería Zeus).

Prometeo y su hermano Epimeteo son una dupla necesaria; aquél es el que piensa primero (el más inteligente), y éste, el que piensa después (pero la posteridad del pensamiento no puede ser más que conciencia de la necesidad). Necedad y astucia van juntas: astucia sola no es inteligencia. El Prometeo poético es necio y astuto a la vez. En este complejo la desobediencia es constructiva, pues, se desobedece a los padres para superarlos. La desobediencia es marca del deseo de saber. “Desobedecer para obrar —dice Bachelard— es la divisa del creador”¹⁹³. El robo del fuego pone entre paréntesis la codicia. Jung dice: “La preparación del fuego es un acto de conciencia ‘por excelencia’ y ‘mata’ el estado oscuro de vínculo con la madre”¹⁹⁴. Para alcanzar la poética de Prometeo hay que plantear una psicología completa en la que lo real y lo imaginario se complementen en el límite prometeico de lo humano y lo sobrehumano. Dar fuego es dar luz y dar luz es despertar la conciencia. Protágoras retoma el mito de Prometeo como fundador de las artes, en tanto que para Esquilo es iniciador de la ciencia.

Pero la llama ígnea no sólo provoca el saber, implica todo el ser; de ahí que Bachelard plantee que hay una psicología del incendiario. El fuego del hogar es el símbolo de reposo y descanso: además de que calienta y reconforta; invita a la contemplación, actitud antigua (anterior a la observación científica) de descansar ensoñando. El fuego es útil, sí, pero no nos viene de ahí la valoración positiva, sino del deseo. “El hombre es una creación del deseo y no de la necesidad”¹⁹⁵, dice Bachelard. Para la fantasía el fuego sigue dos caminos: el de la contemplación y el de la transformación rápida. El fuego transmuta todo, pareciera que tiene voluntad de llevar las cosas a su límite y más allá; así, amplifica el destino humano. El llamado de la hoguera sugiere más renovación que cambio. El complejo de Empédocles une amor y respeto por el fuego

193 *Ibid.*, p. 139.

194 *Apud, ibid.*, p. 140.

195 *Ibid.*, p. 36.

a la vez que instinto de vida e instinto de muerte. El sacrificio ígneo es instantáneo: se muere de manera total; pero es eterno: se consume el ser en el momento de la consunción. Georges Sand retrata esta escena del complejo de Empédocles: “sobre las cenizas azules y rojas... tomando por cabalgadura un copo de nieve llevada por el huracán”. Dice el volcán:

¡Ven, rey mío. Ciñe tu corona de nívea llama y azul azufre, de donde fluye una resplandeciente lluvia de diamantes y zafiros!” Contesta entonces el soñador: “¡Heme aquí! Envuélveme en las olas de lava ardiente, tómame entre tus brazos de fuego, como un amante toma a su novia. Llevo puesto el manto rojo. Estoy adornado con tus colores. Viste, tú también, tu quemante traje purpúreo. Cubre tus flancos con esos brillantes pliegues. ¡Ven, Etna, ven! ¡Rompe tus puertas de basalto, vomita el betún y el azufre! ¡Vomita la piedra, el metal, el fuego!...” Y continúa diciendo el narrador “¡La muerte no tendría razón de ser en esa región etérea a la cual tú me transportas! Mi frágil cuerpo puede ser consumido por el fuego, mi alma debe unirse a los elementos sutiles de los que tú estás compuesto. ¡Y bien! —dijo el Espíritu, echando sobre una parte de su manto escarlata—, di adiós a la vida de los hombres y ven conmigo a la de los fantasmas.¹⁹⁶

En los complejos presentados en las obras poéticas se comprende la unidad que un psiquismo otorga al cosmos a través de un elemento aglutinante. La muerte en fuego es una muerte cósmica, el universo muere con el soñador; de ahí que “la muerte en la llama es la menos solitaria de las muertes”¹⁹⁷. Ante cualquier brasero grande se siente el complejo de Empédocles. El acto de arrojarse al Etna queda superado por la imagen y hay en ella toda una poética del fuego. Empédocles es imagen de la poética de la aniquilación, hay todo un cosmodrama en ese acto. Lo que vemos, entonces, es el destino de una imagen, la que nos pone de frente a la muerte. El acto es un instante sobre la cumbre. El Etna es un personaje del cosmodrama que se capta en la imagen de Empédocles. El Etna es una cumbre, la del hombre, y como tal, aísla a Empédocles.

Hölderlin planeaba escribir una obra dramática que titularía *La muerte de Empédocles*; entre 1797 y 1800 hizo tres versiones, inacabadas todas. Bachelard es de la opinión de que es difícil llevar el tema de la muerte de Empédocles al teatro; tiene más bien, disposición para la poesía, para un poema que demarca el espacio entre ser y nada, llama y humo, fuego y ceniza. Un acto tan grande como el de Empédocles no pertenece a la psicología de la acción, no tiene causa. Hölderlin no halló el tono poético para su obra de teatro sobre Empédocles; de haberlo

196 *Apud, ibid.*, pp. 39-40.

197 *Ibid.*, p. 41.

encontrado hubiera tratado de una reflexión sobre *animus* y *anima*. El destino-ruptura de Empédocles desdice el devenir de la vida ordinaria. Dilthey captó en el Empédocles de Hölderlin la ruptura con el destino, escribe:

Hölderlin quiso representar lo que, en el hombre que medita, cuando se silencian las pasiones particulares, emerge y no cesa de crecer. El debate de nuestra existencia (*Dasein*) limitada, con las necesidades de la vida que tienen su origen en nuestras relaciones con fuerzas invisibles... es la historia de nuestra alma, que importa más que nuestras pasiones particulares y su satisfacción... Y cuando esa historia no deja de ser vivida en un hombre como lo más afectivo, lo más fuerte, lo más alto, ella lo conduce, de una manera u otra, desembarazándolo de todo lo que limita la existencia, a la región de la libertad, aun cuando deba ser al seno de la muerte.¹⁹⁸

Para Bachelard Hölderlin es más poeta del éter que del fuego; pues, éste es el medio de purificación que conduce al fuego etéreo. El éter no es un elemento; no tiene, por esto, imagen material; por tanto, tampoco tiene interioridad. Para Hölderlin Empédocles deviene hasta alcanzar, vía el éter, el retorno al Padre. Dice:

*Aquí, sobre esta cumbre, aquí, y bastante rico, y alegre
Y soberano residido cerca de la copa de fuego
Que el espíritu colma hasta el borde y que, coronada
De Flores que él mismo hizo crecer,
Hospitalario, me ofrece el paterno Etna.*¹⁹⁹

Para liberar el espíritu del padre que reposa en el centro del Volcán, el hijo necesita sacrificarse. Continúa Hölderlin:

*No te ocultarás de mí por mucho tiempo, espíritu prisionero.
Para mí te volverás luminoso, pues no temo.
Porque morir es lo que quiero, y es un derecho que me pertenece.
¡Ah! ¡Dioses! ¡Juventud! ¡Juventud!, ya es como una aurora
Que irradia en torno de mi rostro.
¡Y abajo, el antiguo furor no cesa de rugir!
¡Y vosotros, pensamientos gimientes, basta, basta!
¡Corazón pesaroso! Desde ahora no tengo necesidad de ti.
Aquí, ninguna duda más. Es su llamado,
El Dios...²⁰⁰*

La imagen de Empédocles es la de la muerte masculina, el cosmos pertenece al espíritu, alejado de lo femenino. El éter es para Hölderlin un fuego sin materia (ilumina pero no calienta). La poética del éter busca trascender el fuego.

198 Apud, *ibid.*, p. 164.

199 Apud, *ibid.*, p. 165.

200 Apud, *loc. cit.*

Matthew Arnold sí logró escribir su tragedia sobre Empédocles, pero luego se arrepintió, no le quedó bien, en cambio, un poema del Instante capta la imagen. Para Arnold es la llama del pensamiento la que agota el corazón de Empédocles, antes aun que la del volcán. Cuando el hombre muere en un elemento, la muerte es cósmica. Justo en la muerte se colma el proyecto de ser; Empédocles pertenece al volcán antes de arrojarse. Es en el reino de lo poético donde se unen acto del Etna y acto del hombre, y esta unificación es un instante. Sólo en el poema (no en la tragedia) el Etna puede ser un personaje. Nietzsche también intentó escribir esta tragedia e, igualmente, fue nulo su intento. Hay algunos esbozos de 1870. Dice Bachelard:

El fracaso de tres grandes poetas —Hölderlin, Arnold, Nietzsche—, nos dispensa —creemos— de examinar las obras subalternas. Consideramos esos fracasos como las pruebas de la insuficiencia de la explicación psicológica. La causalidad psicológica no explica los poemas. Es preciso que intentemos captar una causalidad lírica, una causalidad de la imagen. Con Empédocles arrojándose en el Etna, tenemos un acto-imagen, una imagen-acto, de la que puede captarse la resonancia en toda alma que imagina, en todo espíritu que duplica la realidad por medio de imágenes dominantes.²⁰¹

En la imagen-acto (o acto-imagen) de Empédocles la realidad se duplica. Arrojar es voluntad de ser, de entregarse al no-querer-ser. Los poetas se arrojan a las imágenes. El arrojarse a una imagen cósmica es ya estar en el reino poético; pues la imagen es un mundo. Entregarse a una imagen es vivir la apertura del mundo. Dice Bachelard:

Dado que en nuestros libros sobre la imaginación nos esforzamos por transmutar los temas metafísicos abstractos en imágenes concretas, vemos que un matiz de imagen viene a quí a “concretar el tema de los filósofos que hablan de una “apertura del mundo”, que hablan del ser del hombre como de un ser “arrojado” al mundo. Los filósofos “desconcretizan” las palabras para estar bien seguros de pensar. En el reino de lo Poético, el movimiento es inverso: el poeta cubre de imágenes las palabras que, sin imagen, se desgastan un poco. Arrojar a una imagen cósmica, ¿no es abrirse al mundo, abrir un mundo? La imagen a la que se presta una adhesión total se agranda, se convierte en el centro de un mundo. Pero el tema “ser arrojado al mundo”, inicialmente sólo es concreto en las fórmulas que reemplazan al mundo por uno de sus elementos dominantes. La meditación filosófica deja al filósofo *frente* al mundo. La acción poética arroja al soñador al mundo.²⁰²

El arrojarse de Empédocles es rebasar la contemplación y participar de las imágenes en las que la Muerte nos tienta. La tentación de morir en el fuego proviene de lo imaginario. El vértigo de lector participa del vértigo del acto empedócleo, hay un juego sadomasoquista entre lector y escritor. Empédocles es un polo de alusiones: las imágenes pequeñas (la mariposa en llamas, por

201 *Ibid.*, p. 175.

202 *Ibid.*, pp. 176-177.

ejemplo) son absorbidas por aquélla. Aniquilación e insignificancia en la imagen de la mariposa en llamas nos hacen entender que la vida es sólo una llama. La tentación de morir en el fuego se cumple en las imágenes. La trasposición del complejo de Empédocles nos pone a nosotros mismos y podemos vivir la muerte figurada. Geneviève Bianquis dice: “¿Qué importa que esos momentos sean fugitivos si son imperecederos?”²⁰³ La imagen cobra realidad y su dinamismo hace que se profieran palabras inflamadas. El fuego puede estar en el hombre mismo, porque es una llama que alimenta la llama. Incandescencia e incendio son uno.

Las imágenes que mejor le dan al fenomenólogo el acto creador de la imaginación son las más nuevas, las que no tienen pasado. La imagen del fénix vive en el lenguaje y así cobra existencia poética. Ésta quizá sea la imagen en la que Bachelard encuentra la expresión más plena de una poética que crea realidad. El libro que no acabó de escribir Bachelard ponderaba de manera especial la poética del fuego manifiesta en la imagen del fénix, que aparecería en el apartado “El fuego vivido”; pues un fenómeno sin correspondiente en el mundo surge de la necesidad de elevar el fenómeno del fuego fénico a vivencia real. El fenomenólogo tiene que creer sin llegar a ser crédulo, creer en el doble que produce la lengua. La participación en la imagen está mezclada de entusiasmo y prudencia. Admirar una imagen es creer en ella, aunque sea sólo un poco. “La imagen del fénix es esencialmente una imagen convertida en verbo”²⁰⁴, dice Bachelard. En la palabra, la función fabulosa se despliega, va adquiriendo matices. La fábula verdadera discurre en el habla que se entusiasma, pertenece al reino de lo poético. “El fénix de los poetas explota en palabras inflamadas e inflamantes.”²⁰⁵ La sola combinación lingüística “pájaro de fuego” es motor de imaginación poética. “Sólo lo imaginario enseña al lenguaje a sobrepasarse”²⁰⁶.

El dinamismo de la imagen del pájaro de fuego lo convierte en imagen de rapidez. La rapidez de los trazos del fuego es instante de universos marcados en el psiquismo como un “fénix de la ensoñación”. El pájaro que fulgura en el día es “la imagen *princeps* del fénix”²⁰⁷, el fénix interiorizado vive sólo un instante. La visión del soñador es aumentativa, sólo en un cielo aumentado puede vivir el pájaro de fuego. T. S. Eliot ve este instante luminoso: “Después que el ala del martín pescador ha respondido por la luz a la luz [...] la luz está tranquila”²⁰⁸. Y luego

203 *Apud, ibid.*, p. 181.

204 *Ibid.*, p. 71.

205 *Id.*

206 *Ibid.*, p. 73.

207 *Ibid.*, p. 75.

208 *Apud, ibid.*, p. 76.

concluye con dos versos: “Ridículo el triste tiempo vano/que se extiende antes y después”²⁰⁹. El tiempo cósmico mejora el tiempo subalterno. El nivel universal desde el que se coloca el poeta le permite captar el resplandor. La imagen de T. S. Eliot, ella sola, podría ilustrar, en opinión de Bachelard, toda una Poética del instante.

Por otro lado, diametralmente opuesto a Eliot, Georges Sand presenta al martín pescador rodeado de exuberancia natural:

El camino a Napes, por donde ninguno de vosotros, queridos lectores, pasará jamás, porque no conduce a nada que justifique arriesgarse a quedar empantanado, es un resbaladero bordeado de un foso, donde, en el agua fangosa, crecen los más bellos nenúfares del mundo, más blancos que las camelias, más perfumados que los lirios, más puros que los atuendos de las vírgenes, en medio de las salamandras y de las culebras que viven allí, en el fango en las flores, en tanto que el martín pescador, ese relámpago viviente de los ríos, roza con su trazo de fuego la admirable vegetación salvaje de la charca.²¹⁰

Entre la sobriedad de Eliot y la exaltación de George Sand se establece un campo de imágenes: una imaginación exultante y una imaginación discreta. El martín pescador puede ser dibujado con dos trazos totalmente distintos: “Los dos documentos literarios, el de T. S. Eliot y el de George Sand, —dice Bachelard— ambos son buenos testimonios del delirio de la significación”²¹¹. La ensoñación permite el tránsito de los seres de la realidad a los seres de nuestra imaginación, este paso es necesario si queremos anclar la imagen del fénix en referentes de la realidad. La arqueología puede, desde sus documentos, incitar la imaginación poética del fénix. La fenomenología puede registrar las imágenes increíbles de las investigaciones arqueológicas y restituir la materia a imagen primitiva. El fenomenólogo puede hacer que la ingenuidad primera de las imágenes pase al soñador y que se pueda descubrir, así, la imagen vivida de la imagen falsa. El fénix es una imagen de ingenuidad primera sobre el fuego, promovido a poético.

“El fénix es un ser del universo”²¹², dice Bachelard; sintetiza imágenes del nido y de la pira (vida y muerte). La muerte del fénix es la imagen del fuego celeste. Esta imagen nos trae la del fuego íntimo, la de nuestros deseos que arden y, entonces, nos convertimos en *fénix* nosotros mismos. El nido de esa ave es una cuna, se prepara maternalmente con hierbas aromáticas, es la cuna extrema, la de la muerte. El aroma ve morir los deseos. La imagen es rica en detalles que no

209 *Apud, loc. cit.*

210 *Apud, ibid.*, p. 78.

211 *Ibid.*, p. 79.

212 *Ibid.*, p. 82.

pueden perderse, que tienen que vivir la magnificencia del orden poético. El ala fénica es ya un principio de combustión, es un ala de fuego. “El fénix es una imagen casi natural de la poética del fuego”²¹³.

Los pájaros son seres de fuego, su patria es el sol. En el fénix, hasta el nombre solo ya es poesía; Powys escribe:

Esas viejas denominaciones clásicas, bíblicas, medievales, ¡cómo permanecían aquí en suspenso! Reserva inextinguible de máscaras a la que siempre podían recurrir los humanos deseos de autoalucinar... Es curiosa, por poco que se piense en ello, la costumbre de darse nombres célebres que tienen los locos. Simulacros vacíos y argénteos, tal parecen esas sílabas de un tiempo remoto, destinadas a flotar a la deriva... hasta el momento en que se las toma, como habían sido tomadas la sílabas mágicas de la palabra fénix, ¡para cubrir la desnudez trágica de los anónimos simples del espíritu!²¹⁴

La sola palabra fénix moviliza la imaginación. En Powys el lenguaje une poesía cósmica y psicología profunda (lo natural primitivo y lo inconsciente conviven).

La filosofía de la imaginación toma como verdadero todo lo escrito, verdadero fenomenológicamente. La filosofía de la imaginación debe tomar en cuenta que la imagen tiene doble traducción: como lo real psicológico y como incorporación de las imágenes en el drama humano. El pájaro pertenece al espacio y en tanto que la imaginación es un aumento, el destino del pájaro imaginado es el espacio poético. Yves Bonnefoy escribe:

*El pájaro me ha llamado, yo he venido,
.....
He cedido al ruido muerto que remueve en mí.*

*Después he luchado, he hecho que palabras que me atormentan
Aparezcan con claridad sobre el vidrio donde he tenido frío.
El pájaro cantaba siempre con voz negra y cruel,
.....
Más tarde escuché el otro canto, que despierta
Del triste fondo del canto del pájaro que ha callado.²¹⁵*

El canto de un pájaro nocturno y solar a la vez es el canto de la muerte que despierta a la vida. Para captar el canto del pájaro de fuego hay que desarrollar una sensibilidad fénica. El canto del

213 *Ibid.*, p. 87.

214 *Apud, ibid.*, p. 91.

215 *Apud, ibid.*, pp. 95-96.

poeta es un canto del fénix, que simboliza la eternidad viva. El canto fénico revive el universo del habla. En Nietzsche el fénix es la música, doblete de la regeneración:

Contaré ahora la historia de *Zarathustra*. La idea fundamental de la obra, la del Eterno Retorno —la más alta fórmula de aprobación que jamás haya podido alcanzarse—, data del mes de agosto de 1881: fue lanzada en una hoja con esta inscripción: ‘A 6000 pies más allá del hombre y del tiempo’. Ese día recorría los bosques que bordean el lago de Silvaplana; no lejos de Surlei me detuve al pie de una roca gigantesca que se alzaba en forma de pirámide. Fue entonces cuando me vino la idea. Si me traslado a algunos meses antes de ese día, encuentro —como síntoma precursor del acontecimiento—, encuentro sobre todo en música, una transformación de mis gustos, súbita, profunda y decisiva. Tal vez mi *Zarathustra* deriva sólo de la música; lo que hay de cierto es que presupone una ‘regeneración’ del oído. En una pequeña estación balnearia montañesa, no lejos de Vincence, en Recoaro, donde pasé la primavera del año 1881, descubrí con Peter Gast, mi maestro y amigo —también él un ‘regenerado’—, que el fénix músico volaba delante de nuestros ojos en el resplandor de un plumaje más ligero y más brillante que nunca.²¹⁶

El poeta, en tanto que poeta, es un ser de fuego. Su sufrimiento es la vida de la imagen. Ir de la vida a la imagen es un paso natural para los que sienten la imaginación como una pasión. El fénix le trae al poeta una visión en llamas. Bachelard dice: “Es un ojo mugiente, en el límite de la ceguera y la iluminación, de una desesperanza de las tinieblas y, sin embargo, un renacimiento de la luz. Es el coraje de la renovación.”²¹⁷ Las imágenes construidas con la morada tradicional recalcan el valor poético del fénix. Hay poemas que sintetizan la profundidad psíquica y la belleza cósmica; síntesis que se producen gracias a la mirada concentrada del poeta. Tal es el caso de Jean Jouve que escribe: “Tal como las olas del mar mueren sobre las otras para producir un fulgor en la cresta de las más ávidas,/ El poeta escucha el Tiempo que inscribe muy cerca de su corazón los trazos de una pluma de hierro”²¹⁸. Cuando en el mundo ordinario aparece de repente un fénix, se crea un ser gracias a la escritura. El fénix es “un Instante de lo Poético”²¹⁹. El fénix puede renacer de un estallido íntimo producido por la mirada. Lo poético está en el límite de la sensación y del sueño, del lenguaje de la significación y del lenguaje de la sublimación.

Pueden encontrarse, además, fénices implícitos. El fénix es arquetipo del fuego y está más presente si se hace implícito. Jean Wahl, escribe:

216 *Apud, ibid.*, pp. 98-99.

217 *Ibid.*, p. 102.

218 *Apud, ibid.*, p. 103.

219 *Id.*

Pájaro alegría

*Mi alegría, sobre ti misma equilibrada,
Sin causa
En ese mundo profundo y pálido,
No como la alegría racional de los místicos,
Sino como Heráclito riendo o como un coro
cómico en medio del Prometeo,
Sin causa: siento tú misma la causa,
Grave de suspiros absorbidos y ligera de rayos recogidos,
Te veo planear poderosamente
Y vibrar en el alto batir de tus alas;
Después tus ebulliciones cantantes
Horadan los tiempos, punzan la eternidad.
Mientras tanto, escucho tu pequeño grito,
¡Pájaro alegría!²²⁰*

El pájaro alegría de Wahl nace sin causa inmediata. El salto que implica el acto poético nos lleva al origen sin detenerse en la realidad. Para la imaginación el fénix arde en pleno vuelo, su último fulgor despierta en el bosque.

Las grandes imágenes tienen un principio de solidaridad que las unifica sosteniéndolas unas en otras. Así, entran en el orden de lo magnífico. En la imagen de Ícaro hay un fénix implícito. La cohesión de imágenes ígneas es mayor que la cohesión de las ideas sobre el fuego. Para vivir intensamente el fuego se requiere una vivencia íntima de la imagen ígnea. La multiplicidad de matices de la imagen del fénix sugiere que no se hace necesaria la palabra para captar la imagen. Octavio Paz escribe: “Pájaro negro, tu pico hace saltar las rocas. Tu imperio enlutado vuelve ilusorios los precarios límites entre el hierro y el girasol, entre la piedra y el ave, el liquen y el fuego. Arrancadas a la altura réplicas ardientes. El cuello diáfano de la luz se parte en dos y tu negra armadura se constela de frialdades intactas. Ya estás entre las transparencias y tu penacho blanco ondea en mil sitios a la vez, cisne ahogado en su propia blancura.”²²¹ Y continúa: “Tú te sitúas sobre la cima y hundes tu chispa. Luego, inclinándote, besas los labios escarchados del cráter. Ha llegado la hora de explotar, sin dejar otro vestigio que una larga cicatriz en el cielo. Atraviesas las galerías de la armonía y desapareces en un cortejo de cobres”²²². Paz logra que el pájaro que habita en su poema sea un ser cósmico. Bachelard

220 *Apud, ibid.*, p. 106.

221 *Apud, ibid.*, p. 112.

222 *Apud, loc. cit.*

encuentra en el título del libro de Paz la fórmula cósmica del fénix: águila+sol. En la imagen fénica se unen el calor del nido y el calor del sol, el fuego femenino y el masculino. El fénix es el arquetipo de las pasiones (fuego en el corazón) que llevan una pugna.

La poética es psicológicamente activa. Como poética del lenguaje puede decirse que la poesía crea un lenguaje autónomo, de ahí que se trate de una estética del lenguaje. La estética del lenguaje se inserta en una estética general, pero hay que desentrañar las relaciones que mantiene con otras estéticas (la de la pintura, la de la escultura y la de la música). El lenguaje no sólo embellece cuando nombra, sino que crea bellezas, que no estaban en el mundo en persona pero que nacen con él. El fuego es el elemento que mejor expresa este fenómeno puesto que en este elemento exhibe el dinamismo de las palabras que poéticamente se inflaman en la imagen; esta dinámica lingüístico poética de la palabra dispuesta al movimiento, a la explosión o a la combustión, es contraria a la idea de un lenguaje estabilizado. En la imagen poética se expresa un exceso vital en el que las palabras se caldean en la consunción del ser referido y en el impulso de un ser-más que aquel ser que se acaba: es decir, la imaginación poética es una ebullición en la que la palabra supera su referente y crea un nuevo ser. El fénix es “un ser del lenguaje poético”²²³, no representa ningún ser del mundo, nace en las imágenes poéticas y en ellas se recrea sin cesar. Alrededor del fénix se establece, entonces, un ser hecho sólo de lenguaje poético que, conforme aparece en los poetas ígneos, se adensa, adquiriendo nuevas características, instaurando una mitología propia. Unido al tema de la imaginación literaria se encuentra el de la expresión poética. El fuego proporciona la imagen poética de inflamación; el lenguaje se inflama en la imagen, el lenguaje va más allá del ornamento y llega a la “belleza agresiva”²²⁴. La expresión que se inflama va más allá del pensamiento, se trata de una “psicología del exceso”²²⁵, el psiquismo del lector es llevado por imágenes excesivas; en esto consiste el dinamismo psíquico en el que se pone de relieve una realidad psicológica que sólo es expresable en imágenes poéticas.

223 *Ibid.*, p. 48.

224 *Ibid.*, p. 44.

225 *Id.*

Conclusiones

Desde la poesía el sujeto vive intensamente la presencia del mundo en la imagen, ya en el sueño al que nos mueve la expresión poética, ya en la fundación de un imaginario que rasga las formas de representación socialmente afincadas en las disciplinas positivas. Si las ontologías poéticas que presenta por Bachelard proporcionan sistemas de cohesión bajo el auspicio de cada uno de los cuatro elementos, la ensoñación despertada en los lectores incide en una nueva síntesis a partir de imágenes del agua, del fuego, del aire o de la tierra, y logra hacer un doble eidético del mundo con sentido poético. La originalidad del planteamiento bachelardeano reside en ofrecer una salida infrecuente a una de las cuestiones filosóficas fundamentales; pues, por un lado, retorna al problema de la comprensión de la realidad y, por otro, encuentra el sentido total de ésta en la ensoñación de los cuatro elementos poetizados en la imagen.

Tomadas en conjunto, las distintas ontologías manifiestan una poética de la ensoñación cuya estructura esencial es dinámica, pues las imágenes suelen marcar extremos de un mismo elemento o trazar una línea que va de uno a otro; las oposiciones de sentido personifican esta estructura. Los ejemplos límite, empero, no son contradicciones sino puntas de un camino que debe ser recorrido por la imaginación: movilidad y estatismo, vida y muerte, purificación y perversión, y violencia de la imagen y disfrute pasivo perfilan el movimiento de los diferentes arquetipos de la imaginación del cosmos. La poética de la ensoñación es una fenomenología trascendental que vincula las ontologías elementales para superar la unilateralidad particular. Una primera síntesis elemental encarna precisamente los grados de dinamismo: por un lado se encuentran imágenes de movilidad encadenadas con las de ascensión y con aquéllas en las que se expresa la autosuperación del ser; por otro, las imágenes se organizan en torno del estatismo de la materia como descenso e intimidad. El regimiento de las imágenes de movilidad es *animus*, los elementos con carga masculina son el fuego y el aire, y su fondo de sentido emana de una

intencionalidad fuertemente intelectual. La imaginación estática, en cambio, corresponde a *anima* y se asocia a lo sensual; los elementos femeninos —agua y tierra— frecuentemente refieren a la madre.

El elemento que mejor caracteriza el dinamismo es el aire; las imágenes cuyos objetos son las constelaciones, las nubes o los grupos de estrellas son efímeras, cambiantes y tienden a la pluralidad. En el fuego vemos la mudanza de la materia, aunque a diferencia del cambio aéreo que es figurativo, el ígneo revela lo fenoménico: cuando un objeto se quema permuta su materia. La movilidad del aire es automáticamente ascensión: el impulso aéreo nos trae el sueño del vuelo, de la ingravidez del cuerpo y del devenir. Amamos el pájaro no por sus colores ni por su canto, sino por su vuelo. En el humano el salto es el primer impulso de elevación. Ascender representa la superación del hombre; así, para Nietzsche, poeta aéreo, el aire desprovisto de sus cualidades sensuales, es decir, aire seco, vacío, frío y puro es liberación, ascender es superar al hombre, sólo el superhombre alcanza la cima. El fuego también presenta imágenes de superación: el complejo de Prometeo indica una voluntad de intelectualidad, expresa una poética de lo humano, el hombre desafía a los dioses y se supera a sí mismo. En el orden de la actividad psíquica el hombre es una obra; el impulso de superación formula una estética de lo humano: la desobediencia prometeica es constructiva. El complejo de Empédocles es el llamado de la hoguera, la imagen poética de la aniquilación. Consumar y consumir van juntos; antes de arrojar al Etna Empédocles logra la cima del ser. Tanto en las imágenes nietzscheanas como en los dos complejos ígneos se supone una rebelión contra el padre para alcanzar la altura. La superación es, así mismo, expansión poética. La contraparte del movimiento, el estatismo, es el descenso. En la posibilidad de penetrar la materia (la visita a nuestros órganos, el sueño liliputiense, las imágenes de cavidad y la inmersión acuática) el sujeto se juega la tranquilidad del reposo y el soñador, entonces, aspira al regreso al útero materno. La profundidad material queda enunciada inseparablemente en la vuelta a la madre como la propia garantía de su intimidad; pero no la colma, únicamente la insinúa. Introducirse en la tierra o en el agua complace el deseo de encontrar seres escondidos, pero también se trata de un hundimiento en el seno material en el que el espacio interior se condensa como una promesa de sosiego. Las imágenes de inmersión en la materia despliegan la función de abrigar: hacen del soñador un habitante custodiado de las amenazas del mundo externo. El agua dulce es maternal por excelencia, arrulla y nutre, provee al soñador de un amor puro.

Además de protección, el descenso es sepultura: la raíz y la serpiente son seres que se hunden en la tierra, que se entierran. La dialéctica vida-muerte en algunos casos deriva de la oposición movimiento-quietud, aunque no necesariamente respeta la misma distribución elemental. El agua se valoriza como el impulso vital por excelencia; madre del hombre y del paisaje, bebida alimenticia o reproductora del bosque en el reflejo. Bajo el influjo del agua todo florece y se reproduce; pero también puede absorber sombras, entonces todo se ensombrece. No siempre el elemento acuático es bebible, aparece, así, el fantasma de la sed. Como símbolo de liquidez el agua, si se torna densa, puede ser sangre, como en las imágenes poéticas de Poe. El complejo de Caronte juega con el simbolismo de la muerte, la nave que viaja por el Leteo recuerda los funerales primitivos. El complejo de Ofelia revela la síntesis poderosa de mujer, agua y muerte. El fuego también es vida, hálito, calor vital; pero es, con la misma intensidad simbólica, consunción y acabamiento. El complejo de Empédocles reúne el sentido de vida que ha llegado a la cúspide y muerte. En la imagen del fénix se sintetizan pira y cuna, pues es un ser que renace de sus cenizas. La tierra tiene en la raíz también las dos marcas: estar enterrado es a la vez reposar en el útero terrestre y habitar la tumba; por otro lado, la raíz nutre y devora la tierra. La rápida entrada y salida del mundo subterráneo de la serpiente indica varias opciones, entre otras, la de vida-muerte. La serpiente enroscada en forma de anillo es símbolo de la eternidad; sin embargo, su mordedura letal la asocia con la muerte.

Otra síntesis elemental se encuentra en la oposición puro-impuro, en la que se unen el agua y el fuego. El agua es purificadora en tanto que limpia y de este primer reconocimiento en un plano meramente físico, la valoración se extiende hasta el orden de lo sentimental humano: el amor acuático es un amor puro, maternal. Por su parte, el fuego es idealizado como purificación espiritual: se queman los plantíos para sanear la tierra. El carácter sexual del fuego se dulcifica en la luz (símbolo de la caricia). El complejo de Novalis es una poética ígnea focalizada en la cualidad luminiscente, de ahí que exalte más la iluminación espiritual que la incandescencia de los cuerpos: el amor del fuego idealizado es un amor tibio y reposado. Pero tanto el agua como el fuego pueden pervertirse; si el elemento acuático gana densidad, se torna pesado, gomoso, como en las imágenes de Allan Poe que representan a la madre muerta. En la transvaloración nietzscheana el agua es disolución y muerte. Siguiendo el simbolismo religioso, el fuego es el elemento que puebla los infiernos; las almas de los impenitentes pagan sus culpas abrasadas por las lenguas ígneas.

Frecuentemente la intimidad que el hombre alcanza en su relación con el mundo es agónica, la materia se hace presente de manera hostil. El elemento aéreo muestra la cólera del cosmos en el torbellino: los vientos ostentan poder, su silbido es grito y gruñido, y su lucha es cacería infernal, delirio. En el elemento terrestre la imagen del laberinto denuncia el pesimismo de la materia, pues, aunque descender por sus meandros pertenece a las imágenes de cavidad (como la casa o el complejo de Jonás), la imagen del laberinto denota que la intimidad puede ser peligrosa. El retorno al útero materno no se presenta de manera directa sino cumpliendo con un ritual de envolturas y sesgos; la inmersión en la madre escandaliza y asusta, difícilmente un psiquismo logra asimilarla sin perturbarse, por eso, se encuentra embozada en imágenes terrestres. En el laberinto la interdicción se traduce como sufrimiento: la materia hiere o sofoca. En el agua la violencia está presente en el complejo de Swinburne: la natación es el desafío del mar, ofensa implícita. En los tres casos la intimidad con el mundo es una manera de intimidarlo: el mundo se comprende mejor cuando se le sorprende, de ahí que Bachelard afirme que el mundo es mi provocación. Opuesta a la hostilidad de la materia se encuentran las imágenes que promueven una ensoñación tranquila. El complejo de Narciso, por ejemplo, invita a la contemplación del reflejo estetizante, el narcisismo cósmico aparta del drama de la voluntad. La imaginación serena tiene una sola exigencia: la participación visual de las imágenes, lo mismo del paisaje reflejado que de las figuras efímeras que se forman con las nubes o con las constelaciones. El martín labrador, una variante de la imagen del fénix, suscita una ensoñación rápida que une calor del nido (*anima*) y calor del sol (*animus*).

Por otro lado, las síntesis de estas cuatro ontologías elementales quedaría retenida en un sentido poético elusivo, si no se involucra al sujeto. Bachelard añade algo y lo que añade no es ocioso ni vago ni digresivo: es el suplemento fenomenológico en el que el imaginario permite que la mirada se desplace del mundo visto al mundo soñado y de éste al sujeto de ensoñación. El primer contacto con el cosmos se gesta en la infancia, que es cuando se abre la posibilidad de ser. Del cosmos en que el niño funda su ensoñación quedan las experiencias iniciáticas encarnadas en los arquetipos del inconsciente. Viajar a lo inconsciente es adentrarse en las brumas del ser, se corre el riesgo de perderse; pero no rastrear ese material informe e inconmensurable implica una renuncia a encontrar el sentido de la existencia. Una forma de hacer el viaje es conjugar la función de lo real con la función de lo irreal mediante la imagen poética, en la que se encuentra depositada el contenido inconsciente, sin provocar desórdenes psíquicos. La ensoñación se hace

en presencia del sujeto, con plena voluntad, es un *cogito* fácil, terapéutico; de ahí que Bachelard prefiera hablar de ensoñación antes que de sueño. La ensoñación poética es una terapia en tanto que potencia un psiquismo, integra lo inconsciente a lo consciente mediante la poesía, poetiza al sujeto; por esto, la de Bachelard no es una poética de la poesía sino una poética de la ensoñación. No basta imaginar, hay que entregarse a lo imaginario: la visión del poeta es aumentativa, permite el tránsito de los seres de la realidad a los del ensueño. El objeto se re-crea; la poesía es estetizante, pues, mejora al objeto, al mundo y al hombre. Vivir poéticamente es sentir la necesidad de superarnos, de crear un doble de nuestro ser y vivir proyectados hacia ese doble.

Ahora bien, la imaginación literaria no queda cercada en el sujeto, va de la intimidad del autor a la del lector como un objeto estético. La ensoñación como *noesis* indica la orientación intencional del sujeto hacia los elementos. En otras palabras, el soñador expresa en sus imágenes una vivencia fundamental con gérmenes arquetípicos comunicables. El ánimo del poeta encuentra una resonancia en el lector; *anima* va de un individuo a otro en un movimiento de transubjetividad. El beneficio terapéutico no sólo deriva en una síntesis egológica, alcanza a una comunidad de conciencias.

Tomando como referencia al noema es menester señalar que en la poesía el lenguaje se renueva y es la palabra nueva lo que se ofrece. La imagen literaria, para que sea tal, ha de ser ingenua, nueva y efímera: ingenua en la medida de que retorna al origen psíquico del creador y al principio anímico en el que surge; nueva porque no se había dicho antes y porque surge de algo que puede o no referirse a un objeto real, y efímera porque vive la vida de la lectura del poema; su tiempo es el *cairótico*. Leer poesía es celebrar el embellecimiento del lenguaje.

Unido al tema de la imaginación literaria se encuentra el de la expresión poética. La voluntad de decir dicta el dinamismo en el que entra el lenguaje expresado en imágenes. El lenguaje de la imagen poética no es sólo un instrumento para cifrar mensajes, es, de manera radical, materia de un ser nuevo, de un ser poético. Tiene coherencia, entonces, hablar de una ontología poética en la que se sostienen las imágenes nuevas.

En la imagen poética se revela la voluntad del lenguaje de ser escrito. La felicidad de escribir involucra al ser entero. La imagen literaria da ser (lingüístico) a los brotes de la ensoñación. Participar profundamente de la encarnación de la imagen que adquiere valor poético en el lenguaje es darle trascendencia ontológica a la fantasía, hacerla pasar de un estadio de ludismo imaginativo a un mundo instalado en el reino de las palabras. Ese reino, el poético, no está sujeto

a la significación: el significante traba múltiples significados; en cierto sentido, el significante de la imagen poética implica violencia respecto de la relación semántica unilateral del significante con el significado. Ciertos poemas —los surrealistas, por ejemplo— asientan la libertad creativa en esta violencia a la significación; no obstante, la poesía, en general, significa, aunque de una manera diferente de como lo hace cualquier otro uso del lenguaje. La impronta que la poesía deja en los usos lingüísticos tiene repercusión social; pues, si el reino poético no sólo renueva las palabras sino que instala nuevas relaciones del signo, las formas de representación social varían: se inaugura un imaginario y se ofrece una alternativa epistemológica de significar el mundo.

Participar en la imagen involucra el psiquismo entero del lector, es imprescindible su adhesión de manera realista. El ser del mundo incluye, para la ontología, su expresión lingüística, una sola, unitaria; la existencia del objeto es la garantía de su nombre. El ser de la palabra está enlazado con el ser del objeto; pero de esta manera, la lengua nunca es autónoma, está siempre unida a su referente; por tanto, no es más que un instrumento deíctico de los seres del mundo. La instrumentalización del lenguaje nos obliga a pensar en la palabra del ser y deja de lado el ser de la palabra. Si, por el contrario, pensamos el lenguaje desde el ser de la palabra, el contenido óntico queda desplazado a un segundo término; porque el ser de la palabra es anterior al ser referido con la palabra. Podemos decir con Bachelard que la palabra poética expresa y el ser de la expresión es la aparición lingüística del ser. Entonces, la poética de la imagen es una fenomenología que rehabilita el fenómeno, pasando del fenómeno del ser poético al ser poético del fenómeno. De ahí que la poesía cree seres, pues la imagen expresada en la palabra cobra independencia de los referentes del “mundo en persona”; así, se vuelve realidad (lingüística).

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *Poética*, 2ª. ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, Departamento de Estudios Clásicos, 2000 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 4ª. reimp. México, F.C.E., 1988 (Lengua y estudios literarios).

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 4ª. reimp. México, F.C.E., 2003 (Breviarios, 279).

_____, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, 8ª. reimp. México, F.C.E., 2002 (Breviarios, 139).

_____, *El derecho de soñar*, 2ª. reimp. México, F.C.E. 2005 (Breviarios, 392).

_____, *El psicoanálisis del fuego*, Bs. As., Schapire, 1973.

_____, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.

_____, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, 25ª. ed. Bs. As., Siglo XXI, 2004.

_____, *La intuición del instante*, 2ª. ed. 2ª. reimp. México, F.C.E., 2002 (Breviarios, 435).

_____, *La poética de la ensoñación*, 5ª. reimp. México, F.C.E., 2004 (Breviarios, 330).

_____, *La poética del espacio*, 2ª. ed. 9ª. reimp. México, F.C.E., 2006 (Breviarios, 183).

_____, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, F.C.E., 2006 (Breviarios, 551).

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, 13ª. ed. México, Siglo XXI, 1993.

_____, *El placer del texto. Lección inaugural*, 7ª. ed. México, Siglo XXI, 1993.

_____, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987 (Paidós comunicación, 28).

_____, *S/Z*, 7ª. ed. México, Siglo XXI, 1992.

BÉGUIN, Albert, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria*, México, F.C.E., 1986.

_____, *El alma romántica y el sueño*, 2ª. ed. 4ª. reimp. México, F.C.E., 1996.

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. ed. Madrid, Gredos, 1997 (Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 2).

DIEZ CANEDO, Enrique, *La nueva poesía*, México, SEP-El Nacional, 1942.

FERNÁNDEZ PAZ, Agustín, “Los paisajes de la memoria” en *Textos literarios y contextos escolares*, Barcelona, Graó, 2008 (Biblioteca de Textos, 249).

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 2006 (El libro de bolsillo).

_____, “El porvenir de una ilusión” en *Psicología de las masas*, 6ª. reimp. Madrid, Alianza, 2005 (Biblioteca del autor. Freud, 0639).

FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996 (Pensamiento contemporáneo, 42).

_____, *Las palabras y las cosas*, 31ª. ed. México, Siglo XXI, 2004.

HEIDEGGER, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, 11ª. ed. México, F.C.E., 2002 (Breviarios, 229).

HORACIO, *Odas y éposos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, México, Porrúa, 1986 (“Sepan cuantos...”, 140).

HUSSERL, Edmund, *El artículo de la Encyclopaedia británica*, Trad. y ed. Antonio Zirión, México, UNAM-Instituto de Investigaciones filosóficas, 1990.

_____, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad. José Gaos, México, F.C.E., 1968.

_____, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Trad. Antonio Zirión, México, F.C.E., 2005.

INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 5ª. reimp. Barcelona, Paidós, 1994.

_____, *Psicología y alquimia*, 2ª. ed. México, Tomo, 2007.

_____, “Psicología y poesía” en *Filosofía de la ciencia literaria*, México, F.C.E., 1983 (Lengua y estudios literarios).

_____, *Psicología y religión*, 4ª. reimp. Barcelona, Paidós, 1994.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, 2ª. ed. Bs. As., Losada, 2004 (Biblioteca de obras maestras del pensamiento, 17).

KIRK, C. S., RAVEN, J. E. et SCHOFIELD, M., *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, 2ª. ed. Madrid, Gredos, 1987 (Biblioteca Hispánica de Filosofía)

KRISTEVA, Julia, “Cómo hablar con la literatura” en *El proceso de la escritura*, Bs. As., Calden, 1974 (El hombre y su mundo, 16).

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

MURDOCH, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, F.C.E., 1982 (Breviarios, 320).

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1988 (Clásicos, 456).

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª. ed. 15ª. reimp. México, F.C.E., 2005.

PLATÓN, *La República*, 8ª. reimp. Madrid, Alianza, 2000 (Clásicos de Grecia y Roma. Biblioteca temática, 8217).

_____, *Fedro*, 10ª. reimp. Madrid, Alianza, 1999 (Clásicos de Grecia y Roma. Biblioteca temática, 8215).

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª. ed. Madrid, Gredos, 1992.

REYES, Alfonso, *El deslinde. Obras completas*, Tomo XV, México, F.C.E., 1980 (Letras mexicanas).

RIVAS, Víctor Gerardo, *La sombra fugitiva*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Nuevo León, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2001.

SECHI MESTICA, Giuseppina, *Mitología universal*, Madrid, Akal, 1993 (Akal Diccionarios, 8).

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2004 (Neometropolis, 8).

TODOROV, Tzvetan, *Poética estructuralista*, Madrid, Losada, 2004.

VALÉRY, Paul, *Reflexiones*, México, UNAM, 2002 (Poemas y ensayos. Grandes ensayistas).

WELLEK, René et WARREN, Austin, *Teoría literaria*, 4ª. ed. 3ª. reimp. Madrid, Gredos, 1979 (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y monografías, 2).