



Universidad Nacional Autónoma De México

---

Facultad De Filosofía y Letras  
Colegio de Pedagogía

Poética y educación:  
una relación a través de la obra de Gaston Bachelard

TESIS

Que para obtener el título  
de Licenciada en Pedagogía

Presenta:

Martha Margarita Herrera Brito

Asesor:

Dr. Renato Huarte Cuéllar



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., mayo de 2019



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.

Mi enorme agradecimiento a mi papá por incentivar me y apoyarme en mi sed de conocer al mundo.

Gracias a mi mamá, sin duda eres la expresión física de la mano que acuna los ensueños, tu ejemplo me ha enseñado a apreciar el lado femenino de la imaginación.

A mis hermanos les agradezco mis recuerdos de infancia. Siempre han estado presentes tanto en los mejores momentos como en los peores.

Renato Huarte, te agradezco infinitamente las atenciones que me prestaste a lo largo de este proceso. Para mí eres un ejemplo de poeta.

Alejandro Sánchez, entusiasta del *animus*, tu presencia me recuerda constantemente la importancia de los proyectos de vida. Gracias por estar presente en este proceso, a tu lado padecí y gocé la hoja en blanco.

Baruch Peralta, mi querido amigo y cómplice en este entramado filosófico, a tu lado descubrí la entrada al mundo de la intimidad. Me diste el valor para hacer esta tesis al enseñarme a creer en mí. Te agradezco la lectura minuciosa que le hiciste a este trabajo.

Enrique Flores, administrador de empresas por profesión y poeta por vocación, tu ejemplo sin duda me ha servido de inspiración, gracias por ser oídos y ojos.

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
---------------------------	----------

<b>CAPÍTULO 1. De las imágenes de los elementos a la poética .....</b>	<b>11</b>
--	-----------

1.1.	Introducción a la imaginación de la materia .....	16
1.2.	Fuego: intensidad de la imagen .....	24
1.2.1.	Complejo de Prometeo: desobediencia astuta .....	28
1.2.2.	Complejo de Empédocles: muerte por el fuego y en el fuego .....	30
1.2.3.	El Fénix: el lenguaje inflamado .....	34
1.2.4.	Complejo de Hoffmann: el aguardiente .....	37
1.3.	Agua: densidad de la imagen .....	40
1.3.1.	Narciso: la imagen que acuna .....	43
1.3.2.	Edgar Allan Poe: profundidad de la imagen .....	46
1.3.3.	El complejo de Caronte y el complejo de Ofelia: la muerte aceptada y la muerte deseada.....	50
1.3.4.	La pasta: disolución de las formas.....	52
1.4.	Aire: dinámica de la imagen .....	53
1.4.1.	Shelley y Nietzsche: la ascensión deseada y la ascensión dominada .....	56
1.4.2.	El árbol cósmico .....	62
1.4.3.	Las nubes: la deformación de la imagen .....	64
1.5.	Tierra: resistencia de la imagen .....	66
1.5.1.	Complejo de medusa: voluntad de petrificar .....	69
1.5.2.	Las grutas y el laberinto: extraversión e introversión .....	71
1.5.3.	La raíz: el árbol invertido.....	73

<b>CAPÍTULO 2. De la poética del espacio o del alma .....</b>	<b>77</b>
---	-----------

2.1.	Topoanálisis de los parajes de la intimidad .....	80
2.1.1.	La casa de los hombres: habitar en nosotros mismos .....	83
2.1.2.	La casa de las cosas: el ocultamiento de las cosas .....	88
2.1.3.	La dialéctica de los espacios .....	91

2.2.	Ritmoanálisis del tiempo discontinuo .....	93
2.2.1.	Hábito: la unidad de un alma .....	102
2.2.2.	Lamento sonriente: la voluntad creadora.....	105
<b>CAPÍTULO 3. De la poética a la fenomenología del alma para una educación poética.....</b>		<b>111</b>
3.1.	Ensoñaciones del ser andrógino: <i>anima</i> y <i>animus</i> del soñador .....	114
3.2.	De la voluntad de hablar a las sonoridades escritas .....	122
3.3.	Ser: la ilusión de una unidad .....	128
3.4.	La fenomenología del alma: hacia una educación poética .....	134
<b>REFLEXIONES FINALES.....</b>		<b>143</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS .....</b>		<b>149</b>



## INTRODUCCIÓN

El cuerpo crece sin saber —/El camino más conveniente —/ Si el  
Espíritu se quiere esconder/ Su Templo permanece,/ Entreabierto  
– seguro – seductor —/ Pues no traicionó jamás/ Al Alma que le  
pidió asilo/ Con solemne honestidad.

EMILY DICKINSON, 239 (578)

El conocimiento de la historia nos ha permitido reconocer que la práctica educativa surgió antes que el pensamiento pedagógico. No obstante, debido a la necesidad de la sistematización y organización de la educación, la pedagogía se ha desarrollado para el análisis, la reflexión, el cuestionamiento y práctica de los argumentos y acciones a favor del quehacer educativo. Para llevar a cabo su finalidad se integran a ella diferentes campos de conocimiento, entre los que se encuentra la filosofía.

Desarrollar un concepto específico sobre el quehacer de la filosofía resulta complejo. No obstante, Nicola Abbagnano expresa que a pesar de las variadas concepciones que se tienen acerca de ésta, hay algunas constantes en las que se acepta que la filosofía implica la posesión o adquisición de un conocimiento que ha de ser usado en beneficio del hombre. Con la intención de profundizar la explicación sobre los alcances de la función de este saber, Abbagnano reconoce dos interpretaciones: por un lado, en la que su objeto es la contemplación, puesto que en sí misma constituye una forma de vida, que propiamente ya es finalidad; y, por otro, en el que el saber es un instrumento de modificación o verificación del mundo natural o humano.<sup>1</sup>

En lo particular, pienso que la filosofía esencialmente comprende dos correspondencias con la educación. Por un lado, ofrece los elementos necesarios para reflexionar y analizar aquello que explica al acto educativo, ya sea para su verificación o su modificación. Por otro lado, el acto educativo encierra dentro de sí un acto filosófico al referirse a la acción contemplativa del individuo, puesto que funda en el sujeto un modo de vida.

El quehacer de la pedagogía encaminada a la filosofía de la educación busca formular los *fin*es a los que se dirige la educación.<sup>2</sup> Las reflexiones en torno a la poética de Gaston Bachelard parecen encaminarnos a considerar las cualidades de este acto como un fin, al tratarse de una acción que impulsa al ser humano a manifestar su ser íntimo al mundo. En este sentido, para el tema que se

---

<sup>1</sup> Cfr. Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, p. 485-501

<sup>2</sup> Abbagnano, Nicola. *Historia de la pedagogía*, p. 15

involucra en esta tesis se busca responder, a través de la filosofía, ¿qué relación sostiene la poética de Bachelard con el acto educativo?

Leer los estudios de Bachelard en torno al acto poético es introducirse a un entramado filosófico que describe el modo en que el ser humano es capaz de vivir en su intimidad. La poética nos abre las puertas a reflexionar sobre un modo de vida que se desarrolla en un mundo distinto al que estamos acostumbrados. La riqueza de la poética se expresa en el estado novedoso que germina en nuestro ser, puesto que admite en nosotros la capacidad de crear un mundo nuevo y, por lo tanto, de crearnos.

Todo lo que se lleva a cabo en la poética implica la integración de algo nuevo, por lo que descubre en nosotros a un ser activo que habita en nuestra intimidad. Los elementos que la conforman son expresiones de nuestro propio ser que se despiertan en el momento en que activamos ese espacio propio de la poética. En este sentido, una manera breve de responder a la pregunta eje de esta tesis parte de la observación de que el acto poético es un acto educativo en tanto que nos muestra un modo de vida íntima que conlleva la manifestación de nuestro ser en el entorno.

Adentrarse en este ámbito no es una tarea sencilla, puesto que no sólo implica considerar la posibilidad de un mundo en el que se vive de manera distinta al que estamos acostumbrados, sino que, al mostrarnos la actividad que se desarrolla en este otro mundo que nos presenta, se consideran diferentes vías que están unidas entre sí. Una de las características más hermosas de la poética de Bachelard también se vuelve la más complicada, puesto que no se puede hablar de este acto sin involucrar otras acciones que también requieren su espacio para ser explicadas. En la poética no hay causalidad, un acto no lleva a otro de manera sucesiva. Precisamente, lo que impulsa a que la poética se active es la ambivalencia de las potencias íntimas del sujeto, hay una oscilación entre unas y otras. Por consiguiente, en el contenido de este trabajo se busca explicar los caracteres de la poética sin la intención de darles un orden causal.

Al aceptar que hablar del acto poético no implica hallar en él una sistematización que de manera secuencial nos lleve de un tema a otro, se admite que los estudios de Bachelard se encuentran relacionados entre sí, sin importar necesariamente el orden cronológico en que fueron escritos. Entendido esto, la lectura y la interpretación que se han hecho sobre sus textos no ha partido de la idea de estudiarlos en el orden en que se desarrollaron, sino a partir de su contenido.



Por lo tanto, el esfuerzo al que impulsa el reflexionar sobre la poética ha involucrado un trabajo hermenéutico.

Debido a que la poética no involucra un orden sistemático, y dado que las exigencias de una tesis implican presentar una propuesta de manera estructurada, se ha hecho, en un primer momento, una lectura superficial de los estudios de Bachelard que sugieren un fondo poético, por lo que se reconocen tres temas principales: las imágenes de los cuatro elementos materiales, espacio y tiempo, así como la fenomenología.

Para los fines de esta tesis, se consideró empezar por los elementos, ya que Bachelard sostiene que, por sus cualidades, actúan como las hormonas de la imaginación. Para este filósofo el acto imaginativo implica una poética, de modo que los elementos se entienden como las potencias que activan la poética en el sujeto. Adicionalmente, en este contexto, las hormonas son reguladas por el sujeto que imagina. Así, para poder profundizar en torno a la poética, ha parecido pertinente hablar tanto de las potencias que la impulsan como del sujeto que las regula. De este modo, en el capítulo “De las imágenes de los elementos a la poética” se busca identificar cuáles son las cualidades de los elementos que llevaron a Bachelard a definirlos como hormonas de la imaginación.

Al usar la preposición “de” en el nombre del primer capítulo, no se busca sostener una dependencia causal de los elementos a la poética. Aunque previamente se ha mencionado que el método de estudio al que se ha recurrido para reflexionar sobre la poética no ha sido cronológico, sí se identificó que los primeros trabajos de este autor, que entran en el orden de lo poético, lo acercaron a afianzar lo que al final establece debidamente como un acto poético. Precisamente sus primeros trabajos fueron aquellos dedicados a los elementos. El empezar con el estudio de los elementos, de algún modo, es seguir la transición de los primeros trabajos de Bachelard hacia la poética. En este espacio también se ha buscado integrar algunos conceptos iniciales que buscan ampliar la comprensión de la poética de este filósofo, por lo que incluso, a modo de advertencia, es posible que su lectura se torne densa.

Algo que podrá percibir el lector de esta tesis es que la extensión del primer capítulo es mayor a la de los otros dos. Parece pertinente agregar, ante cualquier tentativa de crítica, que esta extensión no tiene como objeto ser un referente de la importancia que se le da a los temas. El motivo de esta irregularidad se debe a que se ha optado por no dividir los apartados de este primer capítulo, ya que al hablar de los elementos ha sido de interés estudiarlos como un conjunto y no como cualidades independientes que se desconocen entre sí.

Para continuar las reflexiones sobre la poética, en el segundo capítulo, “De la poética del espacio o del alma”, interesa reconocer las cualidades del espacio en el que se desarrolla el acto poético. Tomar en cuenta el estudio del espacio implica considerar las acciones que se llevan a cabo en él, por lo que también importa reflexionar sobre el momento en que acontecen, es decir, el tiempo en que se efectúan. De este modo, en el segundo capítulo se busca identificar las cualidades del espacio y del tiempo en el que acontece el acto poético, además de cómo se relacionan entre sí.

Aunque los estudios de Bachelard sobre el espacio sí entran en el ámbito de lo poético, no resulta ser el mismo caso con sus reflexiones en torno al tiempo. No obstante, al hacer una lectura sobre los estudios del tiempo, se pueden identificar como antecedentes de su poética, ya que en la poética se reconocen cualidades que son mencionadas en ellos. Incluso al hablar sobre el espacio hace alusión a sus trabajos del tiempo considerando la relevancia de su contenido para el análisis que desarrolla.<sup>3</sup> Debido a esto, en la lectura que se ha hecho sobre el tiempo se ha buscado la relación que mantiene con su propuesta poética.

Al integrar “del espacio o del alma”, en el título del segundo capítulo, se sugiere que el espacio en el que se desarrolla el acto poético es el alma. De este modo, tras este título se busca dar un adelanto al lector sobre el contenido que se abordará en él. Hablar del alma es hablar del espacio que interesa al análisis de lo poético, lo que nos lleva a introducir el último capítulo, “De la poética a la fenomenología del alma para una educación poética”. Desde sus estudios sobre el espacio, Bachelard recurrió al método fenomenológico para reflexionar en torno al acto poético. De modo que al hacer una fenomenología del acto poético se encaminó a hacer una fenomenología del alma.<sup>4</sup> Su estudio sobre el espacio lo introdujo a escribir su ensayo *La poética de la ensoñación*, en el que la fenomenología no sólo es usada como instrumento para reflexionar en torno a lo poético, sino que se establece como una finalidad al considerar en el poeta la cualidad de ser un soñador de ensoñaciones.<sup>5</sup>

La poética es un acto de la ensoñación. La fenomenología del alma multiplica la seguridad del soñador hacia sus sueños, puesto que implica una intencionalidad por restituir sus ensueños para soñarlos. Teniendo en cuenta esto, la fenomenología del alma nos encamina a pensar en una educación poética, cuya finalidad sería desarrollar una fenomenología del alma en los soñadores. El

---

<sup>3</sup> Cfr. Bachelard Gaston. *La poética del espacio*, pp. 27, 37, 97-99 y 119

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 20, 29, 100 y 196

poeta es un fenomenólogo del alma, por lo que para una educación poética el poeta sería una finalidad.

Una declaración que se ha de hacer ante la evidencia de que los primeros capítulos se enfocan al acto poético sin mencionar cuál es su relación con la educación, es que a lo largo del último capítulo se podrá notar que lo visto anteriormente permite comprender las reflexiones en torno a la relación entre poética y educación. De este modo, al finalizar la lectura de esta tesis, el interesado en el tema podrá reconocer que aún en la ausencia del término “educación” esta relación se encuentra presente.



## CAPÍTULO 1. De las imágenes de los elementos a la poética

La primera tarea del poeta consiste en desanclar en nosotros una materia que quiere soñar.

GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños*, p. 236.

Antes de desarrollar las explicaciones que se proyectan en esta tesis, se ha de hablar, aunque sea brevemente, sobre el hombre que ha provocado en mí un interés hacia su trabajo. Hacer un recorrido reducido sobre su vida no desacredita sus aportaciones, al contrario, permite mantener un mayor enfoque a lo que nos ha heredado mediante sus palabras. En este sentido, es inevitable recordar las declaraciones de Bachelard acerca del conocimiento de un autor a partir de su obra, puesto que a través de ella es posible juzgar lo que fue su alma.<sup>6</sup>

El día 27 de junio de 1884, Bar-sur-Aube, un pequeño pueblo de la Champaña francesa, vio nacer a Gaston Bachelard; quien, tras una larga carrera intelectual, murió a los 78 años el 16 de octubre de 1962, teniendo a su cargo una cátedra de Historia y Filosofía de las Ciencias en la Sorbona. Siendo hijo de artesanos que poseían un comercio de periódicos y tabacos, Bachelard se volvió amante de los numerosos valles, arroyos y ríos ofrecidos por la localidad en la que se encontraba la morada en la que creció.

Luego de concluir sus estudios a nivel secundaria, Gaston mostró sus habilidades al desempeñarse como docente en el colegio Sézanne durante un año. En 1903, año en que concluyó sus estudios a nivel bachillerato, comenzó a trabajar en servicio de Correos y Telégrafos, donde permaneció hasta obtener su licenciatura en matemáticas en 1913 para disponerse a empezar sus estudios en ingeniería. En 1914 contrajo matrimonio con Jeanne Rossi, profesora de su tierra natal con la que tuvo a su hija Suzanne, quien después de la muerte de su padre editó el libro póstumo *Fragments de una poética del fuego*.

La convivencia familiar de Bachelard con Jeanne Rossi y los estudios en ingeniería de este primero se vieron interrumpidos por el estallido de la Primera Guerra Mundial, ya que tuvo que salir en combate. A pesar de que su experiencia durante su movilización militar no se refleja de manera directa en sus obras, es posible que esta situación haya sido decisiva para la continuación de su

---

<sup>6</sup> Bachelard, Gaston. *Lautrémont*, p. 7

carrera; ya que a su regreso no sólo se dedicó a dar cursos de ciencias, sino que, paralelamente, empezó sus estudios en filosofía, de la que obtiene la licenciatura en 1922.

Los aportes de este pensador en el campo de la filosofía de la ciencia dan inicio en 1927, al ocupar una cátedra universitaria en la Facultad de Letras de Dijon y al haber presentado dos tesis de licenciatura entre las que se encuentra el *Estudio sobre la evolución de un problema de física* con el que obtiene un premio por parte del Instituto de Ciencias. El trabajo de este filósofo apenas marcaría su preludio con estas contribuciones, puesto que a partir de la década de 1930 comenzó a escribir diversas obras luego de integrarse como miembro del cuerpo docente de la Facultad de Letras de Dijon.

En este punto de la historia de vida de Bachelard parece pertinente destacar que sus aportes no sólo empiezan a cobrar sentido por medio de su actividad docente sino también mediante sus trabajos escritos. En los estudios de este filósofo francés se aprecian dos principales contribuciones, por un lado, la poética y, por otro, la epistemológica. A pesar de que existe una tendencia por separar estos dos trabajos al momento de ser analizados, Bachelard señala que ambos constituyen a un ser integral. María Noel Lapoujade en un libro en el que nos introduce a la poética de Bachelard desarrollando un diálogo entre éste y los pensamientos que provocan en ella sus reflexiones, hace mención de esta digresión.

Entre los críticos, lectores y estudiosos de Bachelard se ha suscitado una polémica célebre: la vertiente epistemológica y la vertiente poética del pensamiento de Bachelard ¿constituyen caminos paralelos en el espíritu de nuestro filósofo, o bien son vías que confluyen?

En su *Poética de la Ensoñación*, como en otras obras, Gaston Bachelard es terminante en cuanto declara su separación, ratificando pues estas dos vías como autónomas.<sup>7</sup>

En ese caso, si constituyen a un ser integral ¿cómo es que fungen como vías autónomas? La respuesta a esta pregunta tendrá mayor sentido a través de las conclusiones de esta tesis. Por lo pronto, cabe señalar que esto se debe a que acontecen en momentos diferentes. En lo que se respecta a la construcción de estos aportes, se puede decir que se fueron desarrollando en conjunto. Esta afirmación no sólo surge al ver la publicación de sus obras de manera cronológica, sino también se expresa a través de sus propias palabras.

---

<sup>7</sup> Lapoujade, María Noel. *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, p. 20

Todo comenzó a andar un poco mejor en mi vida de trabajo cuando advertí que podía, que debía llevar dos vidas. Para desempeñar mi oficio de profesor de filosofía de las ciencias tenía que seguir instruyéndome, escuchando la lección de los otros, de todos los que trabajan activamente en la ciudad científica. Pero también tenía derecho a una soledad, a mi soledad, la soledad de la ensoñación, la soledad de mis ensoñaciones.<sup>8</sup>

De tal modo, no sólo dedicaba tiempo a sus aportes científicos como lo sugieren sus obras *El valor inductivo de la Relatividad* (1929) y *El pluralismo coherente de la química moderna* (1932), sino también a sus propias inquietudes con respecto a una teoría del conocimiento como sus meditaciones en *La intuición del instante* (1932) y *El nuevo espíritu científico* (1934), entre otros textos, y los que conforman su acervo sobre la poética, de la que muchos consideran su inicio en *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942).

A pesar de que los textos que convergen en el campo de la poética se reconocen a partir de su ensayo sobre el agua publicado en 1942, no se pueden ignorar las obras que le abrieron paso, aún si se consideran como parte de su pensamiento epistemológico. Desde sus reflexiones sobre el instante en 1932 no sólo muestra interés por el origen del conocimiento sino también por el tiempo en el que éste tiene lugar. Esta discusión sobre el tiempo tiene su sostén en el *Siloë* de Gaston Roupnel y se contrapone a la tesis propuesta por Henri Bergson. Aunque en el segundo capítulo de esta tesis se propone desarrollar más este aspecto, se ha de señalar que a partir de *La intuición del instante* se empieza a vislumbrar su interés por lo que ocurre en la intimidad del sujeto al momento de crear algo nuevo, tema que conmueve su trabajo sobre la poética.

En vínculo con su intuición sobre el instante, en *La dialéctica de la duración* (1936) nuestro filósofo de la Champaña declara que a lo largo de sus meditaciones sobre el tiempo observó cómo éstas lo fueron acercando a los sentidos del alma, los cuales corresponden a un destino poético en el hombre a través del ritmoanálisis propuesto por Pinheiro dos Santos. Sin importar lo mucho que se puede decir acerca de las obras que anteceden —y las que se desarrollan de manera paralela— al esquema poético de Gaston Bachelard, no se ha de olvidar que primero interesa comprender la poética para después concebir un argumento que permita vincularla con la educación.

Si bien a lo largo de este trabajo se busca exponer los factores que constituyen al acto poético, es oportuno describir una síntesis sobre éste. La poética describe la actividad que ocurre en la

---

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 41

intimidad del sujeto al momento en el que, en su vivencia íntima, genera una imagen: la poética describe el acto poético o la acción de imaginar. Al surgir la imagen, ésta se establece en el pensamiento para después ser expresada por medio de palabras. Fundamentalmente éste es un acto que se lleva a cabo de manera consciente por parte del sujeto que hace brotar la imagen nueva.

En el estudio de la poética se identifican dos etapas. En la primera (1938-1948), Bachelard tiene como objeto constituir una *Ley de los cuatro elementos*<sup>9</sup> en la que se clasifiquen las diversas imaginaciones de acuerdo con su vínculo con el agua, el fuego, el aire o la tierra; todo ello desde una perspectiva objetiva. Para Bachelard la materia es la intimidad de la energía del sujeto que imagina,<sup>10</sup> a quien se dirige como el soñador; de tal manera, en su primera etapa este autor busca clasificar, por medio de la imaginación —a la que también se refiere como ensoñación o poética—, los *atractivos ocultos* de los elementos que conforman la energía del soñador.

En su segunda etapa (1957-1961), analiza el acto poético por medio de dos trabajos: *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960), en los que la imagen poética se estudia a través del método fenomenológico—con el cual trata de describir los valores de la intimidad consciente del sujeto por medio de una perspectiva subjetiva en el momento en que surge la imagen—. Aunque en ellos ya no se enfoca en la clasificación de las imágenes de la imaginación por medio de los elementos sí tiene en cuenta su presencia, puesto que declara que éstos son sus *hormonas*. Al encontrarse en el interior de la energía, los elementos son los que activan al verbo *imaginar*. Al inicio de esta segunda etapa, Bachelard observa que la visión objetiva de sus primeros estudios sobre la imaginación de la materia restringía la elucidación de la cualidad dinámica de la materia.

En nuestros trabajos anteriores sobre la imaginación, en efecto, estimamos preferible situarnos lo más objetivamente posible ante las imágenes de los cuatro elementos de la materia, de los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas. Fieles a nuestros hábitos de filósofo de las ciencias, habíamos tratado de considerar las imágenes fuera de toda tentativa de interpretación personal. Poco a poco, dicho método, que tiene a su favor la prudencia científica, me ha parecido insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación. La actitud “prudente”, ¿no es acaso por sí sola la negación de obedecer a la dinámica inmediata de la imagen?<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 10

<sup>10</sup> Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 15

<sup>11</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 9



Ello no descarta que para este filósofo los elementos son los que le conceden su propiedad activa a la imaginación. Después de observar las limitaciones de una visión objetiva en el estudio de la imaginación de la materia, Bachelard tuvo la intención de retomar sus estudios de los elementos para complementarlos desde una visión personal, fenomenológica; no obstante, apenas es posible apreciar los inicios de estas intenciones por medio de fragmentos.<sup>12</sup> Tomando en cuenta la importancia del papel que juegan los elementos en la comprensión de la poética de Bachelard, se retoman sus primeros trabajos sobre éstos. De esta manera, aquí se manifiesta que la crítica que este filósofo hace a su trabajo no significa que en él no sea posible vislumbrar las propiedades dinámicas de cada elemento.

En este primer capítulo se dedica un espacio a los elementos con la intención de reconocer las cualidades y las aportaciones que ofrece cada uno de ellos a la poética de Bachelard. Se hace un recorrido *de las imágenes de los elementos a la poética*. Si bien hay una diferencia en el método de estudio que este filósofo utilizó para la imaginación de la materia y del acto poético, se identifica cómo ello fue cambiando conforme avanzaron sus análisis acerca de la poética. Esto es, aunque se acepta que en sus primeros trabajos llegó a recurrir al pensamiento objetivo, también se hace evidente que desde un inicio sus intenciones se dirigían a pensar a la imaginación de manera distinta. En correspondencia con sus avances, sus argumentos fueron acercándose a un análisis fenomenológico —de ahí que su ensayo del agua y los sueños se reconozca como su primer estudio poético—.

El hecho de que este filósofo apelara a un carácter personal fue proporcionándole cada vez mayor flexibilidad a su propuesta. Aunque se observa esta lucha principalmente en sus primeros trabajos, es innegable la autonomía en su pensamiento; incluso esta metamorfosis en sus estudios pareciera servir como ejemplo de lo que desarrolla en sus escritos. Identificar las propiedades de los elementos y cómo estos actúan en la poética es la base para fundamentar la propuesta de esta tesis. Así, en este primer capítulo se expresan las imágenes materiales que por su energía le dan su carácter activo a la imaginación.

---

<sup>12</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires: Paidós, 1992, 190 p.

## 1.1. Introducción a la imaginación de la materia

Si en todas partes estás,/ en el agua y en la tierra,/ en el aire que me encierra/ y en el incendio voraz;/ y si a todas partes vas/ conmigo en el pensamiento,/ en el soplo de mi aliento/ y en mi sangre confundida,/ ¿no serás, Muerte, en mi vida,/ agua, fuego, polvo y viento?

XAVIER VILLARRUTIA, *Décima muerte*.

De acuerdo con Bachelard, el acto en que se crea una imagen nueva —es decir, la imaginación— obtiene su energía en correspondencia con algún elemento material, ya sea el fuego, el agua, el aire o la tierra. Cada elemento tiene propiedades únicas que lo caracterizan. Antes de exponer las cualidades materiales de la imaginación, en este apartado se presenta una introducción a las reflexiones de Bachelard acerca de la materia.

La psicología juega un papel importante en el análisis de Gaston Bachelard acerca de la imaginación, principalmente en sus primeros textos sobre la materia, como lo es *El psicoanálisis del fuego*. Este pensador encontró en la psicología las herramientas que le permitirían estudiar los procesos que ocurren en la intimidad del hombre en el acto de imaginar, algo que, sin lugar a duda, remite al psicoanálisis de Carl Gustav Jung —sin descartar las contribuciones de Sigmund Freud para su estudio—.

Incorporando los aportes de la psicología al análisis de la imaginación, ésta tendría que ser capaz de dialogar con las impresiones *dinámicas* a las que remite la imagen en la intimidad del sujeto. Dicho de otro modo, la psicología ha de reconocer las sensaciones que produce el movimiento de la imagen en la intimidad del individuo en el acto de imaginar, es decir, en la intimidad del soñador. Bachelard se interesó por una psicología de los aspectos íntimos de la imagen, que pueda separarse de las limitaciones que implica su forma, con la intención de comprenderla a partir de las impresiones que ésta genera por medio de su movimiento. No conforme con alcanzar este nivel de análisis en la imaginación, estudió estas impresiones a un nivel más profundo.

Aunado a su disposición por una psicología de la intimidad de la imagen, Bachelard hace uso de diferentes términos del psicoanálisis, como la transmutación de los mitos a los complejos, que retoma de las explicaciones de Freud acerca del complejo de Edipo, pero con una concepción

amplificada y multiplicada.<sup>13</sup> A nuestro filósofo no le interesa suplantar el trabajo arqueológico en que se estudia el mito para la reproducción de la cultura. Sin rechazar de alguna manera la importancia de este quehacer, recurre a imágenes míticas debido a que a pesar del transcurso del tiempo éstas se mantienen en movimiento provocando sensaciones en la intimidad de las personas. A saber, al recurrir a los términos del psicoanálisis no sólo busca estudiar las sensaciones generadas por el movimiento de las imágenes, sino también lo que las provoca.

Las sensaciones provocadas por imágenes con cualidades míticas, denominadas *imágenes primitivas*, son descritas como un *sentimiento humano primitivo*. Este sentimiento es estimulado por las sensaciones de la imaginación, para lo cual no se requiere de alguna expresión física, todo surge en la intimidad del sujeto. En este sentido, la imagen primitiva permite escapar de todo conocimiento racionalizado que se tenga de ella, de lo que representa en su expresión física. La imagen primitiva es una imagen primera, no tiene pasado. En el acto de imaginar se ignoran los conocimientos previos a los que podría estar ligada. La imagen primera carece de erudición.

El valor del sentimiento primitivo de las imágenes primeras se encuentra en su capacidad de atraer al soñador más que por la sensibilidad que genera en él. Hay un mayor interés por el valor sensual de las imágenes que por su valor sensible. Enfocarse en la sensibilidad implica *traducir* lo que la imagen transmite por medio de las sensaciones. Si hubiera un interés por la sensibilidad, únicamente se trataría de describir cuáles son las sensaciones que la imagen provoca, lo que conlleva a expresar lo mismo de manera diferente. La razón por la que la traducción no es de interés para los estudios de la imaginación es que este acto no implica cambio alguno en la imagen, sólo modifica la forma en la que la manifiesta. A diferencia de ésta, la *sensualidad* se refiere a la correspondencia de las imágenes con los sentimientos, es decir, a la acción que se desarrolla entre los sentimientos y las imágenes.

La sensibilidad sólo tiene interés por describir las sensaciones provocadas por el movimiento de las imágenes en el acto de imaginar. Se entienden a las sensaciones como la expresión íntima de los sentidos fisiológicos del ser humano: la escucha, la vista, el olfato, el gusto y el tacto. Considerando la sensualidad de las sensaciones en la intimidad del sujeto al imaginar, la que menos permanece activa es la vista, puesto que lo induce a conformarse con lo que se *percibe* de las imágenes íntimas. En el acto de percepción no hay interacción con las imágenes.

---

<sup>13</sup> Lapoujade, María Noel, *Op. cit.*, p. 38

Fundamentalmente, la sensualidad en la imaginación provoca una interacción entre el sujeto que imagina y las imágenes que se proyectan en su intimidad, ya que se comunican por medio de las sensaciones. Reflexionar acerca de la sensualidad en la imaginación no sólo permite reconocer cómo se desarrolla esta acción, sino también implica estudiar la energía que impulsa los mecanismos de este acto y, con ello, a los elementos materiales que intervienen en ella.

En las obras de Bachelard el acto de imaginar es pensado en un doble nivel, puesto que no buscan describir este acto en sentido sensible. Superando los valores sensibles, recurre a la sensualidad de las imágenes de la imaginación para reconocer la dinámica que las componen. Tratándose de la dinámica de las imágenes, hay un interés especial por la energía que le da este carácter. Como se ha mencionado, esta energía está constituida por los elementos materiales. Al estudiar la dinámica de la imaginación se estudia la dinámica de los elementos. La sensualidad es una herramienta que permite recuperar esta dinámica, por lo que la dinámica de los elementos se estudia a través de la sensualidad, logrado así una imaginación de las imágenes materiales, una *imaginación material*.

Cuando Gaston Bachelard se apoya en los hechos mitológicos en sus obras, recupera de ellos su imagen primitiva. En la tradición, las imágenes mitológicas se traducen. Cuando una imagen se traduce ésta permanece estática. En cambio, en la imaginación las imágenes se deforman. Para este pensador francés aquellas imágenes que trascienden en el tiempo son míticas, esto es, sin importar la época éstas actúan en el interior de las personas debido a que su acción es permanente. Estudiar la sensualidad de las imágenes no sólo permite reconocer su carácter dinámico, a través de ello también es posible identificar la acción en la que una imagen es deformada y, al mismo tiempo, aquello que prevalece. La sensualidad es un medio que permite estudiar la acción permanente de las imágenes míticas.

Admirando los aportes de la arqueología al estudio de los mitos, Bachelard se vio atraído por la concepción sobre el mito de Claude Levi Strauss, quien defiende “que un mito es el conjunto de sus variantes, que una nueva variante forma cuerpo inmediatamente con el mito”,<sup>14</sup> variantes que Bachelard incorpora a la imagen. A diferencia de Levi Strauss, que veía las dificultades del estudio del mito por hallarse ante diferentes versiones, el filósofo francés se ve atraído por el conjunto de

---

<sup>14</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 114

las versiones de cada mito. Aunado a esto, su interés por el carácter variable de los mitos se ajusta a su concepción acerca de los elementos, puesto que en su estudio reconoce el valor de la alquimia.

De acuerdo con nuestro filósofo de la imaginación, la alquimia no corresponde a los intereses sociales que se limitan por la prudencia, ya que estudia la sustancia a partir de su naturaleza.<sup>15</sup> El pensamiento del alquimista en torno a la sustancia de la materia se halla ligado a la imagen primera de ésta, es decir, al conocimiento pre-científico que no está forzado por el pensamiento objetivo. De ahí que Bachelard constantemente admire los aportes del psicoanalista C.G. Jung, puesto que demostró que “el alquimista proyecta en las sustancias por largo tiempo trabajadas su propio inconsciente que viene a reforzar los conocimientos sensibles”.<sup>16</sup>

La capacidad del alquimista de incorporar su inconsciente en el conocimiento de la sustancia implica la presencia de un aspecto activo entre la sustancia y él. Al mismo tiempo, esta actividad sugiere un carácter sensual en la materia, el cuál es posible por medio de sus imágenes. En su estudio sobre los elementos, Bachelard afirma que desarrolla una imaginación de la materia, ya que se interesa por la actividad que se desenvuelve entre las imágenes de los elementos y el soñador.

En este punto, cabe que señalar que para nuestro filósofo hay dos tipos de imaginación: la formal y la material, la primera se esfuerza por la utilidad de la forma y la segunda se interesa por la sustancia de la materia reconocida por medio de la sensación. Dicho de otro modo, para lograr una imaginación formal basta con que el sujeto reproduzca imágenes en su intimidad y contemple la utilidad que comúnmente se le da. Un ejemplo de imaginación formal son los mitos, un mito que se relata desde la tradición busca mantener su significado original. Cuando la imagen de un mito se reproduce en la intimidad del sujeto por medio de la imaginación, no se cambia lo que se transmite de ella, sólo se contempla.

A diferencia de la imaginación formal, la imaginación material no se conforma con la contemplación de la imagen, en ésta hay una mayor interacción entre el sujeto y la imagen. En la comunicación que se da entre estos dos por medio de las sensaciones, el destino de la imagen es la deformación, es decir, el cambio. Al tratarse de una imaginación material, la imagen no se mantiene en su forma original. La relación entre el sujeto y la imagen se lleva a cabo a partir de una acción seductora. Mientras que en la imaginación formal el sujeto es seducido por la forma de la imagen,

---

<sup>15</sup> Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, p.66

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 67

en la imaginación material éste es seducido a partir de las sensaciones de la materia íntima de la imagen.

Los elementos y los mitos permanecen activos por la sensualidad de sus imágenes. La incorporación del psicoanálisis en la conversión de los mitos a los complejos en la imaginación material de los elementos es parcial, debido a que el psicoanálisis clásico se ve limitado por las ambiciones de la generalización, mientras que la imaginación es flexible al aceptar la variabilidad de los mitos. Por la manera en la que Bachelard estudia los complejos reconoce los rasgos de las sustancias de los elementos. En cada complejo identifica las imágenes de la materia respectivas al fuego, al agua, al aire y a la tierra. En esta transmutación también admite relatos que a su parecer entran en la definición del mito,<sup>17</sup> acción que Bachelard denomina *complejo de cultura*.

Naturalmente, los complejos de cultura están injertados en complejos más profundos que el psicoanálisis ha sacado a la luz. Como lo ha señalado Charles Baudoin, un complejo es esencialmente un transformador de energía psíquica. El complejo de cultura continúa esta transformación. La sublimación cultural prolonga la sublimación natural.<sup>18</sup>

Por medio de los complejos, Bachelard identifica imágenes arquetípicas en las que se reconocen los movimientos de los elementos que conllevan al cambio de una imagen, es decir, a su sublimación. Cuando una imagen ha sido sublimada, significa que el proceso de deformación ha sido completado. Transmutar una imagen mítica a un complejo se reconoce como una sublimación cultural, ésta prolonga la sublimación natural, ya que por medio de los complejos se estimula la imaginación de manera intencionada, logrando con ello la sublimación natural de la imagen. A su vez, a través de los complejos es posible identificar la sustancia material de la imagen que se encuentra activa, lo que permite identificar aquellos rasgos correspondientes a cada sustancia.

Bachelard no sólo recurre a la transmutación de mitos a complejos en su análisis sobre los elementos. Sin esta conversión apela también a mitos, leyendas y metáforas, procurando estudiar sus imágenes a partir del sentimiento primitivo; esto se debe al vínculo que existe entre la imagen primitiva y la imagen literaria.

Una imagen es capaz de actuar en el interior de la sustancia material, y por ende del soñador, debido a que es parte del lenguaje. Para Bachelard la literatura tiene como función la reanimación

---

<sup>17</sup> Lapoujade, María Noel, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>18</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 34

del lenguaje por medio de la creación de imágenes nuevas. Así, la imagen literaria por la que este autor se interesa no es aquella que describe por medio del lenguaje lo que ya se conoce; la que lo cautiva es la que sugiere una novedad en las imágenes a través del lenguaje. Al advertirla desde una imaginación de la materia, esta novedad adquiere un carácter primitivo debido a que se estudia por medio del sentimiento primitivo. Por lo tanto, una imagen literaria que ofrece una novedad en la imagen es una imagen primitiva.

La imaginación de los elementos reconoce el desinterés de la imagen primera por ser fijada por el pensamiento objetivo. Admite un aspecto dinámico, que por ende se halla en los mitos, en las leyendas y en las metáforas con los que son estudiados. Este aspecto se expresa a través de las sensaciones, de manera cenestésica, por lo que el querer racionalizar las imágenes supondría un obstáculo para el estudio de los elementos. A través de la seducción, la materia es capaz de gobernar la forma<sup>19</sup> que busca darle un margen a la imagen y que, cumpliendo con los deseos del pensamiento objetivo, la vuelve inactiva. La imaginación material gobierna la imaginación formal por medio de las sensaciones que seducen al soñador.

Reconociendo el carácter activo de los elementos, se advierte una ambivalencia en ellos y entre ellos. Respectivamente, cada uno de los elementos es susceptible a la cólera y a la felicidad. Estas expresiones no se admiten de un mismo modo en los elementos, ya que la sustancia de cada uno es diferente. En este sentido, Bachelard sostiene: “los cuatro elementos materiales son cuatro tipos diferentes de provocación, cuatro tipos de cóleras”<sup>20</sup> y, con ello también, cuatro tipos de felicidad. Entendido esto, el encuentro entre estas sensaciones genera un movimiento oscilatorio, ya que ninguna de éstas es causa de la otra, de esta manera, en este enfrentamiento se manifiesta un *devenir*.

En sus estudios acerca del tiempo, Bachelard se interesa por el instante en que un carácter, al predominar, genera los movimientos propios de la ambivalencia. En su trabajo nombra a este movimiento *lamento sonriente*, en cada elemento éste se reconoce con un adjetivo distinto, como lo es la intensidad en el fuego o la resistencia en la tierra, pues son propios de estos. Esta ambivalencia expresa un devenir debido a que estos movimientos son un tipo de destino que

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 182-183

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 239

provoca un cambio en el ser que, simultáneamente, está vinculado a la sustancia del elemento de la imagen activa.<sup>21</sup> Cuando una imagen es sublimada el sujeto que imagina también es sublimado.

Por otro lado, entre los elementos también se genera esta dialéctica en la que acaece una lucha, cuya consecuencia es la combinación de estos.

La imaginación material, la imaginación de los cuatro elementos, aunque favorezca a uno de ellos, gusta de jugar con las imágenes de sus combinaciones. Desea que su elemento favorito impregne todo, que sea la sustancia de todo un mundo. Pero a pesar de esta unidad fundamental, la imaginación material quiere conservar la variedad del universo. A esto tiende la noción de combinación. La imaginación formal necesita la idea de *composición*. La imaginación material necesita la idea de *combinación*.<sup>22</sup>

Esta combinación no se expresa entre más de dos elementos. A pesar de que en éstos hay enemigos reconocidos: agua y fuego, tierra y aire. Ello no niega la posibilidad de combinaciones diferentes, como pueden ser: agua y tierra, fuego y aire. La importancia de este encuentro radica en su unión. En esta combinación es posible identificar en algún *instante* el dominio de uno de estos sobre su contrario. Como efecto de esta relación bilateral, los elementos se sexualizan, en su oposición se expresan como sexos opuestos. A pesar de que en ambos se halle una tendencia femenina alguno de ellos ligeramente se masculinizaría para dominar a su pareja.<sup>23</sup> Este tema se abordará con mayor profundidad en el tercer capítulo.

Bachelard le dedica un espacio a cada elemento que estudia por medio de la imaginación material. En el subtítulo de cada uno de sus libros acerca de los elementos, a excepción del fuego, insinúa un carácter de la imaginación que predomina en la sustancia de cada uno de éstos: la materia, en el agua; el movimiento, en el aire; la fuerza en la tierra; y, aunque no hay un subtítulo que lo sugiera, en el fuego se distingue el carácter primitivo. Todos los elementos poseen estas cualidades de la imaginación, el hecho de que en alguno predomine una de éstas indica la autonomía existente entre ellos.

A pesar de que parece prometedor el desarrollar las propiedades de los elementos a partir de las cualidades que destacan en cada uno, en este análisis no se retoman debido a que para el objeto

---

<sup>21</sup> Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, p. 138.

<sup>22</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 144

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 148



de esta tesis es de mayor interés reconocer la actitud dinámica de cada uno de estos. Por lo tanto, en este capítulo se tiene como objetivo reconocer en qué manera actúa cada uno de los elementos al accionar la energía íntima del soñador. Teniendo en cuenta esto, se desarrollan cuatro apartados, en cuyos nombres se hace referencia a la cualidad dinámica que se ha identificado en el elemento de acuerdo con la lectura que se hizo.

Para Bachelard no hay elemento que sea más importante que otro. Sin embargo, para los fines de este trabajo, ha importado iniciar con el fuego, puesto que es el primer elemento al que hace referencia en sus primeros trabajos acerca de la imaginación de las imágenes materiales. El ardor del fuego es uno de sus mayores atractivos, para identificarlo no se requiere de una forma que lo defina, basta con las sensaciones que evoca. A lo largo de la lectura sobre los elementos se identificó su dinámica como un acto intenso, es por ello por lo que el primer apartado de los elementos ha sido llamado “Fuego: intensidad de la imagen”.

A diferencia del fuego, el agua parece tener su atractivo en los reflejos de su superficie. No obstante, para la imaginación de la materia este carácter no provoca en el sujeto algo más allá de lo que se percibe. Así, a través de algunas imágenes referentes al agua, se invita a reconocer que no basta con percibir al agua; para explorar su carácter dinámico es necesario sumergirse en ella. En el segundo apartado, “Agua: densidad de la imagen”, la dinámica del agua se expresa en mayor medida por su densidad.

El aire se distingue de todos los elementos por carecer de forma. Este elemento se identifica como el más móvil, por lo que su cualidad dinámica, a riesgo de parecer un pleonasma, es la dinámica, ya que ésta es factor de interés de este primer capítulo, resalta de los demás elementos sin ser, en esencia, más relevante. En el tercer apartado, “Aire: dinámica de la imagen”, es posible expresar cómo un elemento, aun careciendo de forma, conmueve los sentidos por medio de su movimiento.

Como último apartado, se ha seleccionado la tierra, la cual, en contraposición con el aire, es el elemento menos dinámico. Esta cualidad no implica que sea menos importante que los demás. Estudiar su dinámica ha permitido reconocer que en su intimidad las imágenes se mantienen resistentes a la deformación, de todos los elementos, la tierra es el más resistente. El apartado “Tierra: resistencia de la imagen”, da apertura a estudiar la imagen material desde una perspectiva en la que el sujeto multiplica su energía en el acto poético en una actitud de voluntad. Aunque en

todos los elementos puede intervenir la voluntad del soñador en el cambio de la imagen, en la tierra esta fuerza es constante.

Antes de profundizar en las reflexiones acerca de la poética, es importante identificar la dinámica de los elementos, puesto que con su energía impulsan al acto poético. Los elementos son potencias que se concentran en la intimidad del soñador, para saber más de ellos es necesario reflexionar, a continuación, sobre algunas de las imágenes materiales que Bachelard nos dejó como legado por medio de sus ensayos.

## 1.2. Fuego: intensidad de la imagen

La fiel imagen palidece/ y me yergo, levito y atormento/ queriendo  
hacer de mí un Mario inalcanzable/ para mí mismo, en el ser  
incesante/ un fuego que reengendra su ardimiento.

MARIO LUZI, *La oscura y alta llama en ti recae*.

Si bien en los elementos se reconoce una condición de ambivalencia, se ha de recordar que ésta no es igual en cada uno de ellos. La fuerza con la que se expresa la lucha de los opuestos del fuego se caracteriza por la intensidad. Él se mueve y mueve lo que se encuentra a su alrededor con amabilidad y violencia en correspondencia con su intensidad. En el encuentro de contrarios en este elemento siempre hay una lucha en la que el soñador es consumido por la intensidad propia del fuego. Las potencias evocadas por el fuego destruyen al soñador por su intensidad.

Quien es destruido por el fuego ha permitido que la imagen de este elemento lo consuma. Debido a su intensidad, el fuego tienta a ser destruido. En este movimiento se reconoce una ambivalencia. Puesto que la tentación es un indicador de deseo, la destrucción por el fuego es deseada. Mientras que la destrucción expresa la violencia intensa del fuego, el deseo enuncia la amabilidad intensa del fuego. El soñador que desea ser destruido por el fuego ha sido seducido por él. Pero el interés por esta dinámica no radica en explicar si la causa de la destrucción es el deseo o, al contrario, si la destrucción genera este deseo.

Como se ha mencionado, la ambivalencia implica un movimiento oscilatorio, lo que quiere decir que puede haber momentos en los que la violencia del fuego sea predominante y momentos en los que la amabilidad domine a esta violencia. Ante esta acción, la imaginación formal intentaría responder si hay destrucción porque se es tentado o si se es tentado porque hay destrucción. A la

imaginación material lo que le importa es la intimidad de esta acción ambivalente, es decir, lo que ocurre en los movimientos que se llevan a cabo por la combinación de estos contrarios.

La acción intensa del fuego está vinculada a lo efímero. Tan pronto se lo vive, tan pronto se es consumido, destruido. La destrucción es un adjetivo que expresa la deformación instantánea. Debido a esta acción, que se caracteriza por la rapidez en que ocurre, el fuego es considerado como un elemento *ultraviviente*, ya que no sólo se lo vive de manera efímera, es una destrucción intensa. La deformación en el fuego es la menos sutil. El estudiar a las imágenes a través de su sensualidad no sólo permite reconocer el elemento al que corresponden, también expresa cómo es la movilidad de las sensaciones que los acompañan.

En este apartado se retoman cuatro deformaciones que Bachelard expresa por medio de imágenes que considera arquetipos del fuego: el complejo de Prometeo, el complejo de Empédocles, el Fénix y el complejo de Hoffmann. El fuego es el único elemento en el que se recupera la imaginación material en sus dos etapas de la poética —la primera, con el *Psicoanálisis del fuego*; y la segunda, con *La llama de una vela* y con los *Fragmentos de una poética del fuego*—. Ello ha permitido reconocer que éstas no se contraponen en su argumentación, sino que se complementan.

Por su título podría pensarse que en su primer libro sobre el fuego este filósofo contradice sus últimos trabajos, puesto que no es secreto la postura crítica que Bachelard mantuvo hacia el psicoanálisis. No obstante, desde este primer estudio sobre la imaginación de la materia sus intenciones eran trascender los postulados del psicoanálisis clásico, puesto que observó que por su inflexibilidad limitaba su acercamiento a las imágenes materiales.

Por un lado, Bachelard retoma del psicoanálisis sus observaciones acerca del inconsciente, puesto que identifica en este adjetivo un carácter profundo que podría localizarse tanto en las imágenes como en el soñador. Sin embargo, desde el psicoanálisis clásico este adjetivo se advierte como un carácter involuntario, lo que limita las capacidades de la imagen y del soñador. Conforme desarrolló sus estudios sobre la imaginación, este pensador de la imaginación observó una acción consciente en el acto de imaginar. Por otro lado, este filósofo defiende la sexualización de las imágenes, puesto que advierte la ambivalencia de un ser femenino y un ser masculino en éstas y, por ende, en el soñador.

Defendiendo las cualidades del inconsciente y de la sexualización, nuestro filósofo de la Champaña observó la importancia de las aportaciones del psicoanalista Carl Gustav Jung, en las que

identifica la posibilidad de manifestar las facultades dinámicas de estos dos adjetivos. Bachelard acepta que despegarse de un pensamiento objetivo para escribir acerca de la imaginación material requirió de grandes esfuerzos, algo que sin duda se observa a través de sus textos. No obstante, es de admirar que desde su propuesta inicial se vislumbran los principios de las aportaciones de sus últimos trabajos sobre la poética.

El objetivo de retomar las imágenes de Prometeo y de Empédocles en este análisis sobre las cualidades del fuego ha sido estratégico, ya que recurre a ellas tanto en su trabajo inicial como en el último —esto es, tanto en *El psicoanálisis del fuego* como en los *Fragmentos de una poética del fuego*—. Esto ha permitido observar la presencia de un carácter andrógino en este elemento, puesto que mientras que en su primer trabajo manifiesta la amabilidad del fuego, en el último se enfoca en su naturaleza violenta. Esta naturaleza no sólo se sugiere por estos dos textos, en sus fragmentos Bachelard declara lo siguiente:

En nuestra última obra: *La Poética de la Ensoñación*, habíamos propuesto, para un estudio de la ensoñación, una dialéctica de las determinaciones en *Animus y Anima*. Pero sobre todo habíamos estudiado, en un relajamiento extremo de la ensoñación, las ensoñaciones en *anima*. Nos prometíamos en las últimas páginas del libro, presentar en otra obra las ensoñaciones en *animus*. Los capítulos escritos bajo el signo del Fénix, de Prometeo y de Empédocles, están escritos precisamente en *animus*.<sup>24</sup>

El *anima* representa el carácter femenino y el *animus* el masculino. El *anima* muestra su potencial en la dulzura, mientras que el *animus* se advierte por su violencia. En esta lectura se interpreta que los libros sobre la imaginación material e incluso sobre el espacio, estuvieron inspirados en el aspecto femenino de la imaginación. De ahí que al leer acerca de las figuras mitológicas de Prometeo y Empédocles en ambas obras se perciba que mientras una se enfoca en el modo en el que el fuego seduce a su soñador el otro se enfoca en cómo lo destruye.

Retomar a Prometeo y a Empédocles permite identificar el carácter femenino y masculino de un elemento. Cabe destacar que en este encuentro no se busca reconocer si el elemento es femenino o masculino, sino que es femenino y masculino. Por su ambivalencia hay instantes en que uno es predominante, sin embargo, ambos siempre están presentes.

---

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, pp. 51-52

En el Fénix, al ser escrito en una postura masculina, se reconoce el dominio de la acción destructiva, mientras que en el complejo de Hoffmann al ser escrito en femenino se advierte el poderío de una actitud seductora, alegre. La intención de retomar el complejo de Hoffmann no sólo ha sido vislumbrar el movimiento del fuego en su apariencia femenina, a través de éste también se busca identificar los movimientos de los elementos al unirse; en este complejo se combinan fuego y agua.

En el subtema “Complejo de Prometeo: desobediencia astuta” se podrán reconocer las cualidades atractivas y seductoras del fuego en confrontación con su carácter destructivo y violento. Aunque también la imagen de Empédocles ha sido escrita desde una visión masculina y femenina, a través del “Complejo de Empédocles” se busca reconocer las diferencias entre dos imágenes que a pesar de relacionarse con un mismo elemento tienen diferentes intensidades. Dicho de otro modo, a pesar de que Bachelard haya retomado ambas imágenes para expresar las cualidades del fuego, ello no significa que todas las imágenes impulsadas por la energía del fuego tengan la misma intensidad, por ende, cada imagen es distinta entre sí.

En el subtema “El Fénix: el lenguaje inflamado”, al estar inspirado por el *animus*, es la expresión de la violencia del fuego. Esta figura mitológica que representa al ave que renace de sus cenizas, resalta el carácter de la imagen literaria, ya que tras la sublimación de una imagen deviene una novedad. La concepción que Bachelard tiene acerca de la imagen literaria en relación con el acto poético es crucial, ya que expresa cómo la peculiaridad de una imagen al ser deformada se expresa a manera de novedad por medio de nuestro lenguaje.

Aunque Hoffmann no forma parte de una figura mitológica desde la tradición, en sus textos remite a la imagen primitiva del ponche. Más allá de ver en este autor su influencia generacional, llama la atención la imagen del aguardiente en sus obras, puesto que de ellas se alude a la combinación de dos elementos el agua y el fuego. En el subtema “Complejo de Hoffmann: el aguardiente”, no sólo nos ilustra la combinación de dos elementos, también abre paso a continuar las reflexiones de los elementos, ya que en su dinámica se introduce la participación del agua.

El fuego es un elemento que expresa los riesgos de la deformación de una imagen, puesto que en este proceso el soñador debe ser astuto con el control del fuego. Tanto el fuego como los otros elementos se encuentra en nuestra intimidad y, como los otros elementos, puede envolvernos con sus llamas. Por medio de la imagen de Prometeo podemos reflexionar cómo es que el soñador, de manera astuta, es capaz de controlar el fuego.

### 1.2.1. Complejo de Prometeo: desobediencia astuta

En su primera obra sobre el fuego, Bachelard manifiesta que éste es el elemento más social, ya que antes de tener contacto con él se nos advierte que hemos de evitar tocarlo; infunde respeto antes de ser tratado de manera directa. Incluso para evitar la cercanía a él se castiga al menor intento de acercársele. A partir de sus reflexiones sobre este acto, Bachelard recupera el mito de Prometeo para luego resumirlo en complejo.

Al retomar el mito de Prometeo en primera instancia viene a nuestra mente la imagen del Titán que fue encadenado como castigo por haber robado el resplandor del fuego, origen de todas las artes, para dárselo a los hombres en el tallo de una caña. No obstante, al ser estudiado a partir de la imaginación, Bachelard manifiesta:

Cada uno tiene su Prometeo. De este modo, bajo múltiples aspectos. Prometeo se ha convertido en una *palabra general*, comprendida por todos, sin que se sepa bien qué ser se identifica bajo un nombre tan grande. [...]

Por singulares que sean a veces las imágenes en que se bosqueja el mito de Prometeo, deberemos probar que no hay imágenes *gratuitas*. Soñando un poco, asociando temas de ensoñación bastante numerosos, se termina siempre por captar en la imagen singular un germen de imaginación poética.<sup>25</sup>

Más allá de quedarse con la imagen general del mito de Prometeo, nuestro pensador invita a inspeccionar su germen, puesto que no se conforma con reconocer su existencia en la imagen. Para localizar el germen de este mito se hace necesario reconocer las imágenes primitivas que evoca. En principio, Prometeo toma el fuego a pesar de las consecuencias que eso conllevó. Al transmutar este mito en complejo, Bachelard reconoce en este personaje al niño que a pesar de que le es negado acercarse al fuego decide hurtarlo por decisión propia, pero de manera astuta puesto que evita sufrir las consecuencias de la quemadura que ya le ha sido insinuada, por lo que este filósofo manifiesta: “Hay en el hombre una verdadera voluntad de intelectualidad. [...] Proponemos, pues, colocar bajo el nombre de complejo de Prometeo, todas las tendencias que nos empujan a saber tanto como nuestros maestros, más que nuestros maestros.”<sup>26</sup>

Esas tendencias que empujan al saber, en consecuencia, están marcadas bajo el signo del fuego, de aquello que se muestra para ser admirado, pero no tocado, que se expresa como algo

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 118-119

<sup>26</sup> Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*, p. 29

prohibido. El deseo de conocer más de lo que se nos transmite se caracteriza por los impulsos del fuego. El tomar el fuego no involucra inactividad. Se desea vivenciarlo, no reproducirlo. El fuego impulsa el deseo de *superación*, puesto que el conocer por sí mismo conlleva a superar al maestro y a su vez a superarse a sí mismo. En este sentido se reconoce al fuego amable que, por la admiración que merece, tienta a que se le posea por la propia superación. De este modo, por medio de este mito en *el psicoanálisis del fuego*, Bachelard expresa las cualidades del fuego femenino, la capacidad seductora del fuego que tienta a ser hurtado.

El complejo de Prometeo manifiesta la necesidad de desobedecer con astucia por el beneficio del propio conocimiento, es decir, de la superación individual. Quien está bajo este signo, ha sido capaz de dejar a un lado las influencias sociales acerca de su propio conocimiento para conocer a partir de una conquista astuta. Al conquistar el fuego se conquista la propia autonomía. Se conoce controlando el fuego, se controla el propio conocimiento y en consecuencia la superación propia; el hacerse a sí mismo. En este sentido por medio de los *fragmentos de una poética del fuego*, este pensador de los elementos hace mayor énfasis en este quehacer renovador, reconociendo que esta dinámica conlleva a la destrucción. Hacerse a sí mismo implica morir, soltar todo pasado.

En la conquista del fuego se advierte reciprocidad. El fuego representa la tentación cálida, quien lo hurta se ha visto tentado a poseerlo. La tentación es lo que impulsa *a sobrepasar nuestra propia naturaleza* y al mismo tiempo es la que mantiene activo al fuego. Quien ha conquistado su propia autonomía no se satisface con poseer al fuego, continuamente se ve impulsado por la tentación de poseer más de él y en consecuencia de sí mismo; “para vivir una ascensión del ser, es preciso conservar la clara consecuencia de su partida”<sup>27</sup>. Se vive el fuego porque es tentador y es tentador porque se vive.

El fuego no siempre es amable con el soñador, no siempre atrae por la calidez con la que lo abraza. Al hablar de Prometeo desde la imaginación material del fuego también está el Prometeo masculino, que expresa a quien domina las llamas violentas. En éste se vive el drama de mantener activo al fuego, ya que implica el compromiso de regular y de dominar su actitud violenta. Tanto en el aspecto femenino como en el masculino Prometeo adquiere autonomía en su posesión del fuego. Sin embargo, mientras que uno se ve atraído por el deseo de poseerlo; el otro experimenta el carácter violento del fuego al que ha de conquistar. En ambos casos, el fuego consume al soñador,

---

<sup>27</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 129

puesto que la imagen de Prometeo expresa a un ser autónomo que se supera a sí mismo. Esta acción implica dejar de ser lo que se era por el propio dominio. El dejar de ser sublima al soñador consumiéndolo.

En el apartado del aire se hablará de manera más precisa acerca de la sublimación, sin embargo, es necesario mencionar que la sublimación por el fuego no es la misma que la sublimación por el aire. Mientras que en el aire el soñador es sublimado por su dinámica, en el fuego el soñador es sublimado por la intensidad, en ese sentido, la sublimación se vive al ser consumido. El complejo de Prometeo es muestra de que con el fuego se es *sujeto y objeto a la vez*. Se es quien al poseer el fuego tiene la responsabilidad de mantenerlo activo y al mismo tiempo de mantenerse activo.

Desde el carácter femenino se reconoce un acto de involucramiento por parte del fuego, puesto que con ello atrae al soñador a que se le posea, pero también conlleva un acto contrario en el que ante la violencia del fuego el soñador ha de controlar su furia. A pesar de que puedan expresarse diversas imágenes referentes al fuego, no poseen la misma intensidad, como se puede apreciar por medio de Empédocles que, aunque como Prometeo se identifica en los trabajos inspirados tanto en *anima* como en *animus*, expresa una dinámica distinta.

### 1.2.2. Complejo de Empédocles: muerte por el fuego y en el fuego

Mucho se dice y poco se sabe con certeza sobre la muerte del filósofo Empédocles. No obstante, de todas las versiones, la que interesa a la imaginación de la materia es en la que Hipoboto asegura haberle visto levantarse y encaminarse al volcán Etna, en el que, una vez llegado, desapareció luego de haberse arrojado, con la intención de dejar fama de haber sido hecho dios.<sup>28</sup> Esta versión de su muerte ha inspirado la imaginación de autores como George Sand o Friedrich Hölderlin, quienes no se centran únicamente en el destino de este hombre, sino también en los impulsos que lo llevaron a éste. En este estudio, al recurrir al nombre de Empédocles se hace referencia a su muerte como proceso y como destino de manera simultánea. Proceso en tanto lo que impulsa al sujeto a encontrarse con la muerte, su destino, en resumidas cuentas, la voluntad de morir.

Es de interés recuperar la visión de un filósofo que libremente ha decidido arrojarse a la muerte, pero no a cualquier muerte, a la muerte en el fuego y por el fuego. El uso de los pronombres “por” y “en”, sugieren, desde esta interpretación, un proceso constante. El morir *por* el fuego recupera de

---

<sup>28</sup> Laercio, Diógenes. *Vidas de los filósofos más ilustres*, p.219



éste la tentación que genera para impulsar a morir *en* el fuego. A diferencia de Prometeo en quien se reconoce la tentación de hurtar el fuego para conocerlo de manera autónoma, con Empédocles, el fuego ha tentado al hombre a fundirse en él, a ser el fuego mismo. El fuego es quien tienta a morir y, al mismo tiempo, es resultado de esta muerte. Para llegar a este desenlace el fuego induce a la contemplación.

El fuego aprisionado en el hogar fué [sic], sin duda, para el hombre, la primera materia de su fantasía, el símbolo del reposo, la invitación al descanso. Apenas si se concibe una filosofía del ocio sin una fantasía frente a unos ardientes leños. De igual modo, a nuestro juicio, no soñar delante del fuego, es perder la costumbre, realmente humana y primera del fuego. Sin duda, el fuego calienta y reconforta. Pero sólo se adquiere conciencia de tal confortamiento dentro de una prolongada contemplación [...].<sup>29</sup>

Bachelard recupera el estado de confort provocado por la llama que invita a la contemplación por ser un acto primitivo, puesto que la imagen del sujeto que disfruta el calor de los leños que arden por el fuego es primitiva. El hombre que sueña frente a la llama ha sido seducido por sus movimientos. Incluso la seducción de una llama es tal que este filósofo de la imaginación le dedica un ensayo: *La llama de una vela*. Sólo es posible disfrutar estando despierto, por lo que no se estudian las imágenes que adormecen, sino aquellas que poseen la intensidad que es propia del fuego. Son imágenes que conllevan a soñar despierto. Se es consciente porque se es un sujeto activo por las imágenes de fuego. En *el psicoanálisis del fuego* Bachelard reconoce por medio del complejo de Empédocles a quien, al ser activado por el fuego, decide prolongar su contemplación. Lo cual se hace posible al fundirse en ellas, el sujeto se envuelve en las llamas.

Quien sueña por las imágenes del fuego no sólo es seducido por su movimiento, las vive. La condición para vivirlas es morir en ellas. Esta muerte a la que se entrega quien sueña con el fuego se expresa en *los fragmentos de una poética del fuego* como una acción destructiva. En el instante en que se decide entregarse a las imágenes del fuego se deja de vivir en este mundo. En estos fragmentos, Bachelard expresa su interés por desarrollar un trabajo acerca de la poética del tiempo en la que se hablara sobre el instante en el que se toma la decisión de arrojarse a la muerte por el fuego.<sup>30</sup> Aunque no le fue posible cumplir con este objetivo, en su ensayo *La intuición del instante*

---

<sup>29</sup> Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*, pp. 34-35

<sup>30</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 153

y en su estudio *La dialéctica de la duración* expresa su concepción acerca del tiempo. En los capítulos posteriores de este trabajo se retomará este tema.

Se muere porque se vive en las imágenes del fuego. Los ardientes leños son el volcán al que el filósofo ha decidido arrojarse. Estando en la orilla del cráter del volcán es posible contemplar la acción del fuego, como el movimiento de las llamas que desprende el leño. Cuando las imágenes de una llama son tan intensas que su calor se asemeja al fuego del volcán, éstas invitan a ser parte de este elemento. Se es libre al desprenderse de todo aquello que no se encuentra vinculado a la satisfacción proporcionada por las imágenes del fuego. El soñador libre de todo lo que lo ata a cualquier preocupación decide arrojarse a las llamas del volcán. El destino de quien ha sido convencido por el fuego es la renovación, puesto que por las imágenes del fuego se abandona lo que se era previamente. En esta decisión el pasado no tiene lugar.

El *complejo de Empédocles* sintetiza la acción de un sujeto que al dejarse seducir por las imágenes con las que sueña se ha desprendido de todo lo que no es concerniente a ellas; reconociendo aquello que lleva al sujeto a sumergirse en las imágenes del fuego. La toma de esta decisión implica un verdadero estado de consciencia. La razón por la que se muere es porque lo que forma parte del pasado es destruido por el fuego. No se decide sumergirse al fuego del volcán con la intención de dejar atrás el pasado. Se lleva a cabo esta acción porque se ha abandonado todo pasado. El volcán propone la liberación de ese pasado por medio de imágenes renovadoras. Por ello Bachelard afirma que “La meditación filosófica deja al filósofo *frente* al mundo. La acción poética arroja al soñador a un mundo”.<sup>31</sup>

Bachelard manifiesta que la “muerte en la llama es la menos solitaria de las muertes”<sup>32</sup>, puesto que no sólo el pasado del sujeto es aniquilado y con él el soñador, sino también el universo entero, ya que se muere para vivir en otro mundo. Quien acompaña al soñador es la hoguera misma en la que se ha sumergido, es un *compañero de evolución*. Es ahí donde se reconocen la ambivalencia del fuego, ya que es muerte y vida a la vez, es amigo y destructor, es femenino y masculino. “La más grande lección del Empédocles filósofo es haber afirmado de este modo la unión íntima, la unión tenaz del amor y el odio. Empédocles es el precursor de la filosofía de la ambivalencia. El [sic.] ha inscripto el amor y el odio en el mecanismo del Universo”.<sup>33</sup> El fuego es amado y respetado, se aman

---

<sup>31</sup> Bachelard, Gastón. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 177

<sup>32</sup> Bachelard, Gastón. *El psicoanálisis del fuego*, p. 41

<sup>33</sup> Bachelard, Gastón. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 181

sus imágenes y se respeta su capacidad destructiva, para renovar necesita aniquilar un universo entero, lleva a cabo una aniquilación cósmica. Se deja de ser para ser uno con el fuego; incluso en ocasiones el fuego del sujeto aviva las llamas del volcán.

Un Empédocles semejante arde antes del salto final. Su sueño de combustión es tan grandioso que al entregarse al volcán el filósofo ayuda al volcán. Es preciso pensar: “Si me precipitara en las llamas, mi propio ardor excitaría el horno. Seríamos dos para quemarnos, dos para estar en la espléndida vida del fuego”. El incendiario y el incendio no son más que uno.<sup>34</sup>

En el interior del hombre se enciende una hoguera que se une con el fuego del volcán, que lo ha tentado, de manera que se otorgan mutua intensidad. Se es participe en el mundo renovado. Incendiario e incendio se ven determinados de manera recíproca: si no hubiera quien encendiera el fuego no habría fuego. El hombre se eleva al ser purificado por el fuego. El universo es comprendido por medio del propio corazón. A través de este complejo se comprende una de las enseñanzas del fuego de manera completa.

Tiene sentido hablar de la estética del fuego, de la psicología del fuego y aún de su moral. Una poética y una filosofía del fuego condensan todas esas enseñanzas. Ambas constituyen esa prodigiosa enseñanza ambivalente que sostiene las convicciones del corazón mediante las instrucciones de la realidad y que, viceversa, hace que se comprenda la vida del universo mediante la vida de nuestro corazón.<sup>35</sup>

Por medio del complejo de Empédocles se reconoce la participación de una filosofía y una poética del fuego, puesto que se acepta al soñador como sujeto que al contemplar ha sido tentado por las imágenes para participar en ellas. En la filosofía se contempla, en la poética se participa. La tentación de morir en el fuego es fomentada tanto por las llamas que habitan en el interior del soñador como por las imágenes del fuego que tientan a fusionarse en ellas. Se renueva un mundo por medio de las imágenes que se contemplan y por las imágenes internas.

Al inicio de este apartado sobre el fuego se ha mencionado que la importancia de retomar el complejo de Prometeo y el complejo de Empédocles radica en reconocer el carácter que le dio a éstos tanto en el psicoanálisis como en los fragmentos. A pesar de que *Los fragmentos de una*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>35</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 13

*poética del fuego* fueron publicados sin haber sido concluidos por nuestro autor, no se concibe que tengan menor importancia dentro de su propuesta.

Estudiar de manera simultánea ambas obras por medio de estos complejos ha permitido reconocer el carácter ambivalente del fuego. Mientras que en la primera de estas obras se expresan las cualidades envolventes de este elemento, en la segunda se manifiesta su fuerza destructiva. Todo ello de manera correspondiente con cada complejo. Incluso en los fragmentos Bachelard no rechaza la importancia de su primera obra, aunque reconoce haber deseado contar con los conocimientos que hasta ese momento desarrolló acerca de la imaginación. En este sentido, se acepta que ambas obras no se contraponen, al contrario, se complementan.

El que se complementen ambas obras no quiere decir que una sea la causa de la otra, es decir, que si el soñador es cautivado por el fuego en consecuencia es destruido. La dinámica de un elemento se expresa a partir del encuentro entre opuestos. Parece oportuno recordar que cada elemento tiene propiedades atrayentes y destructivas, por medio de los complejos de Empédocles y de Prometeo se ha estudiado esta dinámica en el fuego. Hay *instantes* en los que el fuego es más atractivo que destructivo y viceversa. En el *psicoanálisis del fuego* Bachelard expresa esos instantes en los que el fuego seduce al soñador, mientras que en los *fragmentos de una poética del fuego* se revelan aquellos instantes de destrucción.

La acción atractiva y destructiva de los elementos es posible a partir del lenguaje. Los mitos de Prometeo y de Empédocles son imágenes primitivas en las que Bachelard instauró sus estudios sobre la imaginación material del fuego; de esta manera estas transmutaciones son ejemplos de lo que previamente se ha expresado como complejo de cultura. Cuando este filósofo de la imaginación deformó estos mitos para expresar las cualidades destructivas y atractivas del fuego hizo de cada uno de ellos una imagen literaria, puesto que las renovó. La imagen literaria se estudia en el fuego de manera directa a partir de la leyenda del Fénix.

### 1.2.3. El Fénix: el lenguaje inflamado

Si bien hasta el momento sólo se han estudiado dos mitos que Bachelard transpuso a manera de complejos en relación con las imágenes materiales del fuego, ello sirve de muestra de cómo se concibe la *imagen primitiva* de los mitos en este elemento; en el transcurso de este capítulo se

reconocerá cómo ésta actúa en los elementos restantes. Continuando las reflexiones sobre el fuego, se ha de recordar que en sus estudios Bachelard recurrió a relatos que desde su perspectiva entran en su acepción de mito, es decir, en aquellos que identificó una imagen arquetípica en que se pudieran expresar los movimientos causados por el elemento material correspondiente. A su vez, estas imágenes se hallan ligadas a la imagen literaria, puesto que actúan por medio del lenguaje. A través de la imagen del Fénix, Bachelard expresa un aspecto más por el que se caracterizan las imágenes del fuego, el lenguaje inflamado.

En primera instancia, este filósofo francés reconoce en el Fénix al ser de *la doble leyenda*, puesto que no sólo cumple con el distintivo de lo que concibe como leyenda, que es aquél en el que su imagen por sí misma es capaz de contar una leyenda.<sup>36</sup> Si se le explora en un segundo nivel, la imagen del Fénix es una leyenda que al inflamarse en su fuego y renacer de sus propias cenizas se renueva por sí misma.<sup>37</sup> Al ser capaz de renovarse, su condición de leyenda se duplica. Al renovarse renace en un ser diferente. Aunado a esto, Bachelard invita a estudiar esta ave como un ser capaz de renovar las propias figuras del lenguaje, puesto que cuando se da un acercamiento a una imagen “no se cree en un ser verdadero, se cree en un ser del lenguaje”.<sup>38</sup> Creer en el Fénix es creer en un ser del lenguaje.

La expresión del Fénix es la muerte y el renacer. El Fénix manifiesta la muerte del lenguaje que renace en sus propias cenizas; al morir se desprende de un pasado para tener su propio presente. Este pájaro legendario es el ser que se inflama por su propio fuego y en su fuego, muere por sí mismo para vivir tan sólo un instante y posteriormente volver a morir. Esta ave representa al lenguaje inflamado, se embellece al lenguaje y se le crea. Pero es un lenguaje que sobrepasa el ornamento, puesto que su característica principal es el haber sido renovado. La imagen fénica no requiere que se le mencione de manera explícita, debido a que se manifiesta por su acción.

Para Bachelard este pájaro de fuego es el Verbo de la producción de múltiples metáforas.<sup>39</sup> En consecuencia, su muerte es triunfante, su mayor gloria es el haber muerto por la llama de su propio fuego; esta muerte refleja la muerte del lenguaje causada por el fuego que habita en su interior. La muerte del Fénix también influye en el soñador, al tratarse de una renovación permanente ésta mantiene activo a quien la sueña. Al inflamarse el lenguaje su soñador se inflama. El soñador

---

<sup>36</sup> Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, pp. 183-187

<sup>37</sup> Bachelard, Gaston. *Fragments de una poética del fuego*, p. 70

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 71

adquiere la cualidad inflamatoria del Fénix. Cuando se renueva el lenguaje el soñador renace superando su pensamiento. Esto se debe a que “En el discurso inflamado, la expresión siempre sobrepasa el pensamiento [...]. Las imágenes del fuego tienen una acción dinámica y la imaginación dinámica es un dinamismo del psiquismo.”<sup>40</sup>

Así, significado y significante pierden relación, puesto que las imágenes al ser dinámicas abandonan la tradición por una visión personal. Cualquier vínculo con el pasado desaparece.<sup>41</sup> Cuando una palabra es renovada, detrás de ella hay un soñador que ha renacido. Las cenizas de las que renace el lenguaje pertenecen a su soñador, el soñador es ser de lenguaje. Las palabras se inflaman porque quien las sueña se inflama. El Fénix es la imagen de la eternidad, el soñador vive eternamente en su imagen siempre renovada. Se vive la imagen porque se es lenguaje.

Por medio del Fénix, Bachelard representa al ser del lenguaje poético, es decir, al poeta que se inflama por su propio fuego, el lenguaje. El lenguaje es el fuego del poeta. El combustible de este lenguaje inflamado es la intensidad de la imagen, que al mismo tiempo se acompaña de la ambivalencia: muerte y vida, coraje y renovación. Se vive porque se muere, para morir se necesita coraje, sólo si se muere puede haber renovación. De esta manera el soñador vive un *cosmodrama*, ya que en el drama de esta contradicción se crea un nuevo mundo.

“En una cosmología de poeta donde todo conspira para construir un mundo, puede ser el pájaro quien remoja el árbol, quien marca la renovación de toda naturaleza.”<sup>42</sup> Este esfuerzo no se caracteriza por lo efímero, debido a que su deseo de renovación es permanente. El lenguaje renovado es inflamante. Toda renovación es una felicidad armónica, en su ritmo se combina la vida y la muerte. Por esta combinación se vive en el enigma de si el lenguaje se ha inflamado por inspiración de las imágenes del mundo exterior o por las fuerzas internas del soñador.<sup>43</sup>

Para el ser que sueña la causa no es relevante, puesto que al vivir la imagen renovada hay un desprendimiento de todo pasado. Para Bachelard el Fénix es el arquetipo de todos los tiempos, ya que los movimientos de la vida y de la muerte tienen un carácter eterno y nunca son iguales. Su ritmo es innumerable. El ser del lenguaje, es decir el sujeto que sueña, es capaz de renovarse en sus propias cenizas en incontables ocasiones. En este sentido, se comprende al soñador como un ser

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>41</sup> *Cfr. Ibid.*, pp.79-82

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 116

capaz de renacer eternamente por su propio fuego. El Fénix es una leyenda que, aunada a la imagen literaria, renueva el lenguaje a través de la llama que lo inflama. Este carácter se expresa como masculino. En *Fragmentos de una poética del fuego*, Bachelard afirma que el fuego masculino ataca las cosas desde dentro y el fuego femenino las ataca desde fuera. El Fénix se inflama desde un espacio íntimo. Por medio del complejo de Hoffmann se reconoce cómo el fuego ataca desde fuera.

#### 1.2.4. Complejo de Hoffmann: el aguardiente

Con anterioridad se ha hecho mención de que la combinación de las imágenes de la materia sólo es posible entre dos elementos. En este apartado se le dedica un particular espacio a la indiscutible comunión de dos enemigos: el agua y el fuego. Esta unión es expresada por medio de la imagen de E.T.A. Hoffmann, autor que, desde el punto de vista de Bachelard, mantiene activa la imagen material del ponche en sus obras. Si bien Hoffmann no pertenece a las imágenes del mito tradicional, para Bachelard tiene un valor de mito, puesto que por medio de sus cuentos remite a las imágenes primeras del ponche, es decir, reconoce la imagen literaria del aguardiente.

La transmutación de la imagen mítica de Hoffmann a complejo expresa la imagen activa del aguardiente en el sujeto, en ésta, la imagen material del agua se entrega a la intensidad del fuego. El aguardiente es agua intensa, es el fuego que se ingiere. Se le bebe deliberadamente porque posee la intensidad del fuego. Al beberla, el soñador experimenta el calor del fuego en la *profundidad* de su interior, es intensidad profunda. Esta agua se vuelve una experiencia íntima para el soñador que la ingiere.

El aguardiente es el agua que posee las cualidades intensas del fuego y la densidad del agua. Quienes se entregan a ella se vuelven materia incendiaria; es decir, quien la ingiere queda impregnado por esta materia inflamante de tal manera que arde a la menor chispa. Cuando se la bebe se externa el fuego íntimo. Las fuerzas ocultas en el interior de este espíritu osado se expresan por medio del vocabulario impregnado de ánimo, puesto que es un compañero de conversación. Así viven los personajes de *El caldero de oro* la presencia del ponche en su reunión.

El registrador metió la mano en el bolsillo de su gabán y extrajo primero una botella de aguardiente de arroz, luego limones y azúcar. Apenas había transcurrido media hora, cuando ya humeaba sobre la mesa de los Paulmann un delicioso ponche. Verónica sirvió la bebida, y los amigos entablaron una animada y alegre conversación sobre todo tipo de temas. Mas en cuanto a Anselmo se le subió a la

cabeza el espíritu de la bebida, volvieron también de nuevo a su mente las imágenes de todo lo maravilloso que había vivido en poco tiempo.<sup>44</sup>

En esta charla patrocinada por la bebida alcohólica, se expresan los delirios internos de quienes han ingerido este elixir de fuego. Se advierte, entonces, una conversación inflamada. En este éxtasis se vive el regocijo de compartir los pensamientos inflamantes. Los delirios de quienes le beben confluyen, debido a que inflama a quien se expone ante él. La conversación que se genera se encuentra bajo el signo del fuego, el fuego que nada en la satisfacción de las imágenes que maravillan a quien se le aproxima, incitando a que se le beba de tal manera que la locura se contagia.

—¡Oh, vicerrector, vicerrector— cogió el sombrero y el bastón, y salió corriendo.

«Este Anselmo no volverá a cruzar el umbral de mi casa —se dijo el vicerrector—; con su nefasto desvarío hace perder el seso a las mejores personas. Incluso el registrador va bien servido... Hasta ahora *yo* me he salvado, pero el demonio que ayer por la tarde llamó con tanta insistencia a mi puerta podría acabar entrando y seguir haciendo su juego. Así que *apage* Satanas! ¡Lejos de mí ese Anselmo!»<sup>45</sup>

Esta locura no tiene lugar en la razón, se le rechaza. Cuando se está embriagado, el fuego de la bebida inflama nuestros delirios y en su momento se les acepta como realidad fundamental, se los vive con una ebria alegría; quien no aprecia la virtud de sus delirios repudia haberles dado espacio en su estado de ebriedad. No obstante, esta negación no es la que interesa a los estudios de la imaginación material, puesto que es de interés aquel sujeto que acepta sus delirios internos y desea embriagarse con ellos nuevamente.

Los delirios causados por el ponche se expresan con entusiasmo. De este modo el médico de cabecera en *Los elixires del diablo* le cuenta al soberano los acontecimientos divertidos que le han ocurrido en sus viajes; aventuras en las que la presencia del ponche es sustancial.

»El hotelero trajo el humeante cacharro del ponche y, a pesar de que Ewson y Green perjuraron que no se podía beber, se echaron al coleteo un gran vaso tras otro. A duras penas sostuvimos la conversación. Green callaba, reservado. Sólo de vez en cuando decía algo llevando la contraria [...]. Y así, la cosa continuó hasta que el fuerte ponche empezó a obrar su efecto. Entonces, Ewson se puso extraordinariamente alegre. Cantando con voz chillona canciones nacionales, arrojó la peluca y la

---

<sup>44</sup> Hoffmann, E.T.A. «El caldero de oro.», en: Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*, p. 260

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 270



casaca por la ventana al patio y se puso a bailar malignamente, como un trasgo, haciendo los gestos más extraños, de modo que no se podía evitar la risa.

»El doctor permanecía serio, aunque decía tener visiones rarísimas. Veía el cacharro del ponche en forma de violoncello, y trataba de tocar en él con la cucharilla, acompañando las canciones de Ewson, lo que sólo podía provocar fuertes protestas del hotelero.<sup>46</sup>

La alegría se hace presente tan pronto el aguardiente inflama a quien lo bebe. El fuego que desprende es tan intenso que puede contagiar al más sensato a unirse a su demencia. Así, el aguardiente es la expresión de aquellas imágenes primeras que son acogidas con regocijo por quien osa beberlas, aquellas que son bienvenidas por quien sueña y corren el riesgo de ser rechazadas por la razón. Las imágenes inflamantes provocan que su soñador desee continuar bebiéndolas, porque el placer al que inducen no se caracteriza por lo efímero.

El beber las imágenes de fuego conlleva a inflamarse. Esta acción se identifica de manera externa, a diferencia del Fénix, ya que la cualidad inflamante del ponche es la que consume al soñador. El ponche inflama al sujeto desde fuera. Se desea beber esta agua ardiente porque produce regocijo. No obstante, al ser bebida consume desde dentro, de manera que interactúa con las fuerzas íntimas del soñador. Esto es posible debido a la presencia del agua, ya que hace del fuego una bebida. Con ella las imágenes del fuego se profundizan.

A través de Hoffmann se identifica la imagen del aguardiente en la que la intensidad femenina del fuego predomina. En el apartado dedicado al agua se abundará más al respecto de las cualidades de este elemento, así como de la densidad y de la profundidad, puesto que son adjetivos del agua. Con la intención de enriquecer la combinación entre los elementos, no sólo se retoman aquellas imágenes literarias propias del agua, también se recupera la imagen del aguardiente en la que el carácter del agua predomina.

Por medio de las imágenes de Prometeo, Empédocles, el Fénix y Hoffman se identifica cómo es que el fuego, en su intensidad, sublima la imagen y con ella al soñador. La sublimación conlleva un cambio y éste implica la deformación de una imagen. Todos los elementos impulsan al ensueño, no obstante, sus cualidades son distintas, por lo tanto, la manera en la que seducen y el cómo expresan violencia es distinta. Aunque en Hoffman se ha hecho mención del agua y de su cualidad densa, a continuación se le da un espacio a este elemento.

---

<sup>46</sup> Hoffmann, E.T. A., *Los elixires del Diablo*, p. 135

### 1.3. Agua: densidad de la imagen

Al tirarme pensé que habría como dos metros de profundidad y que con la sola zambullida llegaría hasta el fondo, pero la piscina resultó más honda y los libros estaban mucho más abajo de lo que calculaba. Seguí sumergiéndome y cuando ya creía que mis manos tocarían los libros estaban mucho más abajo, todavía más y más [...].

AMPARO DÁVILA, *El patio cuadrado*.

A diferencia del fuego, que cautiva al soñador con su calidez, el agua comúnmente es valorada a partir de los atributos de su superficie, puesto que por su claridad funge como un espejo y lo que se refleja en ella, desde que se le percibe, es atractivo. Bachelard acepta que por esta cualidad del agua existe una tentación por limitarse a lo que se contempla de ella de manera inmediata. Sin embargo, manifiesta que su verdadero atractivo no se advierte en el momento en que se le contempla, sino al sumergirse en ella.

Así como en los otros elementos también en el agua se identifica un carácter ambivalente. La lucha de opuestos en este elemento se desarrolla entre la superficie y la profundidad. La imagen primera de la superficie del agua se expresa cuando este elemento acuna al soñador. “De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el *elemento acunador*. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre”.<sup>47</sup> De este modo, la femineidad del agua se expresa por su maternidad. Se sueña en la superficie del agua porque acuna. La superficie no acuna al soñador cuando se describe lo que se contempla en su superficie. Para ser acunado por la superficie del agua es necesario sumergirse en ella. La imagen que acuna se profundiza por su monotonía. El agua es un germen que con tan sólo una gota, imaginada en profundidad, es posible crear un mundo.<sup>48</sup> No obstante, mientras más se profundiza en ella cada vez es más tenaz, lo que expresa su carácter masculino.

El introducirse al agua, el nadar en el agua, implica voluntad. En este sentido, sólo se es acunado tras haber luchado contra la tenacidad del agua. Entre más se nade a su profundidad es más tenaz, es más densa. Al sumergirse en el agua se desarrolla una lucha entre opuestos. En esta lucha el agua sugiere acunar al soñador o el soñador decide conquistar la tenacidad del agua para hundirse aún

---

<sup>47</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 199

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 21

más. Este movimiento entre la superficie que acuna y la tenacidad de la profundidad es lo que le otorga un carácter dinámico al agua.

Cuando el soñador está inmerso en la dinámica del agua su devenir es la sublimación, se disuelve. Esta disolución se lleva a cabo de manera lenta. La lentitud se expresa debido a la densidad del agua. Por su densidad el agua pierde velocidad. Así, mientras que la imagen del fuego se caracteriza por su intensidad, la imagen del agua es densa; el fuego consume y el agua disuelve.

Sumergirse en la imagen del agua es sumergirse en la palabra, es ir a la imagen primitiva de este elemento. La imagen material del agua no es sensitiva al conformarse con lo que se contempla de ella inicialmente, es sensitiva al sumergirse en ella por medio del lenguaje. Sólo al sumergirse en el agua, las imágenes que se reflejan en este elemento son deformadas. Cuando una imagen material es deformada se le reconoce como una imagen literaria. Es por esta deformación que el soñador se disuelve. Cuando la palabra se deforma el soñador es sublimado. El lenguaje de agua posee las propiedades de este elemento, es denso y lento. En esta lentitud, se expresan intervalos de silencio, “el agua es también modelo de calma y silencio”.<sup>49</sup>

Otra de las ambivalencias que surgen al sumergirse en las profundidades del agua es la pureza y la impureza. También hay imágenes de agua turbia, de agua mala. La purificación es un factor interno del agua que se refiere a la acción del agua más que a la limpieza. En la purificación está la lucha entre el bien y el mal, entre el agua pura y el agua impura.

Todo depende del sentido moral de la acción elegida por la imaginación material; si sueña el mal sabrá propagar la impureza, sabrá hacer que estalle el germen diabólico; si sueña el bien, tendrá confianza en una gota de la sustancia pura, sabrá hacer que de ella irradie la pureza bienhechora. La acción de la sustancia es soñada como un devenir sustancial querido en la intimidad de la sustancia. Es, en el fondo, el devenir de una persona.<sup>50</sup>

Esta lucha entre la pureza y la impureza implica un renacimiento fresco. La frescura otorga energía. Quien se sumerge en el agua percibe la frescura. Esta frescura es dada por el agua dulce, al tener esta propiedad el agua en la que se sumerge es hidratante, quita la sed. Para la imaginación material la liquidez es propia del agua, todos los líquidos son agua. El agua que se bebe es dulce, nutre.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 287

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 217

Refresca con tan sólo unas gotas. La propiedad líquida de esta imagen material es lo que le permite combinarse con otros elementos.

A pesar de que Bachelard afirma que las imágenes del agua corren el riesgo de borrarse en su encuentro con las imágenes de otras materias como el fuego y la tierra, también declara que este elemento es el más favorable para ilustrar el tema de combinación entre los elementos.<sup>51</sup> Al desarrollar el subtema acerca del complejo de Hoffmann se habló de la combinación entre agua y fuego, en la que las fuerzas del fuego predominan. Sin embargo, el dominio del fuego no es fijo, también se puede hablar de la combinación de estos elementos en donde el agua es dominante.

En este punto parece oportuno recordar que la combinación no es posible entre más de dos elementos. Esto se relaciona con la noción acerca de la ambivalencia que hasta el momento se ha ido desarrollando. De manera unitaria en cada elemento hay una lucha entre opuestos de lo femenino —como se ha visto en el agua por medio de la superficie y la pureza— y lo masculino —la profundidad y la impureza—. Cuando dos elementos se combinan también hay una confrontación entre lo femenino y lo masculino. En este sentido el elemento dominante es ligeramente más masculino, a pesar de que en ambos se exprese un carácter femenino.

Si en el complejo de Hoffmann se mencionó que la dinámica del fuego es femenina ¿el agua no tendría que ser masculina y por ende ser la dominante en esta combinación? En este aspecto se reconoce que la acción del agua también es femenina. No obstante, la dinámica del fuego en el complejo de Hoffmann, aun siendo femenina, ligeramente es más masculina que la del agua.<sup>52</sup> A pesar de contar con estos fundamentos, Bachelard no considera haber logrado la misma profundidad que en su estudio sobre el fuego.

Para este filósofo el agua es el más material de los elementos, puesto que su imagen en un contexto natural expresa la intimidad de su energía. Esta cualidad se reconoce en lo que se mencionó al iniciar este apartado. Al ser el más material hay una conformidad por limitarse a lo que se contempla de ella de manera inmediata. Debido a esto, el agua es el elemento en el que menos se ha ahondado, puesto que los estudios de éste se hubieron limitado a imágenes contempladas en la superficie. En consecuencia, pocos son los trabajos en los que Bachelard identificó la verdadera

---

<sup>51</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 37 y 144

<sup>52</sup> Esta interpretación se ha generado a partir de la siguiente cita: “Si la mezcla se opera entre dos materias con tendencia femenina [...], una de ellas se masculiniza ligeramente para *dominar* a su pareja”. *Ibid.*, p. 148

sustancia del agua, además de que, al mismo tiempo, reconoció que esta sustancia, al ser la más material, es creadora de mundos por sí misma.

En este espacio dedicado al análisis de la dinámica del agua se ha decidido retomar cinco imágenes literarias que Bachelard identifica como arquetipos del agua. Por medio de “Narciso: la imagen que acuna” se retoma al soñador que es acunado por el agua, en otras palabras, por medio de Narciso se presenta al soñador cautivado por la imagen femenina del agua. Contrario a este tema, en el subtema nombrado “Edgar Allan Poe: profundidad de la imagen”, se muestra al soñador que se hunde en las profundidades del agua y que, por lo tanto, lucha contra la densidad de este elemento. En Poe se manifiesta el dominio del agua masculina. Por medio de la imagen de este autor, además, se retoma de manera breve la combinación entre agua y fuego, donde el agua es el elemento dominante.

La ambivalencia entre el agua femenina y masculina, no obstante, se identifican con mayor claridad a través de las imágenes de Ofelia y de Caronte. Estas imágenes, permiten reconocer que, al igual que en el fuego, la dinámica de las imágenes no es igual, a pesar de que predomine una misma cualidad. En el “Complejo de Caronte y el complejo de Ofelia: la muerte aceptada y la muerte deseada”, se expresa el devenir del soñador que se sumerge en el agua. Por lado, en Caronte se estudia al soñador que es disuelto en las profundidades del agua y, por otro lado, en Ofelia se analiza al soñador que se disuelve en la superficie del agua. Por medio de estas imágenes se ahonda más en la sublimación en la imaginación material.

Con la intención de seguir reflexionando acerca de la combinación entre los elementos, en “La pasta: disolución de las formas”, se presenta la combinación entre el agua y la tierra. De manera que se ilustra la lucha de dos elementos en donde el agua, aun siendo femenina en este encuentro, es dominante. Cada elemento tiene cualidades únicas y el agua domina por la densidad de su dinámica. Al igual que los otros elementos, todas las imágenes del agua son distintas entre sí. De las imágenes de agua que reflexiona Bachelard, una de las más femeninas es la de Narciso, ya que este ser mitológico es un ser de contemplación.

### 1.3.1. Narciso: la imagen que acuna

Por medio del agua Bachelard demuestra que en la imaginación material hay imágenes que se *materializan mal*, las cuales, son aquellas en las que su soñador se ha dejado persuadir por los reflejos de la superficie, es decir, que no pasan por un cambio debido a que se limitan a la

descripción. Este error se comete al no ofrecerle el suficiente tiempo a las imágenes. Entre más se contempla una imagen es posible alcanzar una mayor profundidad en ellas. En los estudios de la imagen material del agua, Bachelard recupera la imagen de Narciso como una imagen literaria en la que se expresa a un soñador que no se conforma con la primera impresión que le genera el reflejo del agua.

Del mito sobre la muerte de Narciso se encuentran varias versiones:

1. En la versión de Conón, Narciso se suicida después de haberse enamorado de su propia imagen reflejada en el agua de una fuente, de la tierra impregnada por su sangre brota una flor, el narciso.
2. Pausanias ofrece otras dos versiones:
  - Al enamorarse de su reflejo que descubre en el agua sin comprender que se trata de sí mismo. Narciso muere junto a la fuente.
  - Narciso tiene una hermana gemela a la que ama profundamente. Al morir la joven, Narciso se consuela contemplando en el agua su propia imagen.
3. De las versiones existentes, Ovidio agrega la presencia de Eco que, al repetir las palabras de Narciso, el agua refleja su imagen. Narciso se enamora de su imagen al pensar que se trata de un cuerpo, es decir, Otro.<sup>53</sup>

Sin dar relevancia a la raíz de cada versión, lo que se retoma desde la imaginación material es que la muerte de Narciso se da en el agua. Aunque es sugerente realizar una imaginación de la materia reconociendo las diferentes versiones del mito de Narciso, se observa que Bachelard estudió esta muerte a partir de la versión de Ovidio, puesto que en constantes ocasiones menciona su interés por la presencia de Eco en este mito.

Narciso no se conforma con mirar su imagen sólo en una ocasión. Este joven muere tras no quererse desprender de la contemplación de su imagen, puesto que se ha enamorado de ella. Esta permanencia en la contemplación de su propio reflejo conlleva a la profundización de la imagen. Observa en él una imagen primordial oculta bajo el reflejo de la superficie. Contemplar de manera constante una imagen implica sumergirse en ella. La imagen de Narciso es seductora. El hombre es seducido por su propia imagen. La contemplación en las aguas conlleva a la contemplación de sí

---

<sup>53</sup> Caballero de Díaz, Marta Elena. *El mito de Narciso en la poesía de Cernuda*, pp. 112-113

mismo. Por la monotonía en la que el soñador contempla su imagen se es acunado por este elemento.

La imagen es egoísta puesto que en ella el hombre *es el centro de un mundo* que es su mundo, el hombre ve y se muestra simultáneamente. En esta *resonancia* se expresa la ambivalencia que hace del agua una materia móvil.

Narciso va por lo tanto a la fuente secreta, al fondo de los bosques. Tan sólo allí se siente *naturalmente* duplicado; tiende los brazos, hunde las manos en su propia imagen, le habla a su propia voz. Eco no es una ninfa lejana. Vive en el fondo de la fuente. Eco está sin cesar con Narciso. Es él. Es su voz. Tiene su rostro. No la oye a grandes voces. La escucha en un murmullo, como el murmullo de su voz seductora, de su voz de seductor. Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre toda la revelación de su realidad y de su idealidad.<sup>54</sup>

La imagen es móvil por la presencia de Eco y de Narciso, hay un encuentro entre lo femenino y lo masculino. Eco habita en el reflejo de Narciso y él es la imagen a la que Eco refleja. La voz de Eco invita a Narciso a continuar contemplándose, puesto que lo seduce con su propia imagen. En otras palabras, Eco acuna a Narciso. Esta ninfa es la expresión femenina en esta dinámica. Eco es la imagen de Narciso que habita en el agua. Lo que se ve y quien ve es uno mismo. Se es *naturalmente duplicado*.

En la imagen reflejada en las aguas claras se expresa la naturalidad de este elemento, el agua es un espejo natural. Inicialmente, en este espejo se contemplan las imágenes más superficiales. Por ello Bachelard propone el estudio de este espejo como una fuente, puesto que en ella se expresa la vivacidad de la imagen, la imagen material no es fija, fluye como un río. Por su movimiento, el agua en la que se refleja Narciso no es la misma.

La ambivalencia entre el reflejo y el hombre, aunado al movimiento de las aguas, prolonga la contemplación. El movimiento de las aguas se reconoce en la contemplación constante, las aguas se contemplan por la seducción de la propia imagen que al mismo tiempo habita en el mundo del soñador, todo lo que habita en ese mundo es hermoso. La belleza de la naturaleza y la belleza del hombre se unen en esta acción contemplativa. La belleza del hombre y la belleza del mundo son

---

<sup>54</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 42

fuerzas seductoras que el agua proyecta en su posición natural, en una desnudez pura, la cual al mismo tiempo está caracterizada por la frescura que naturalmente posee. La frescura del líquido.

El agua es fresca porque es viviente, siempre es joven. En el fluir del agua la imagen y el mundo reflejados no son los mismos. Al no ser la misma, la imagen se contempla de manera voluntaria constantemente, puesto que al renacer nuevamente seduce al hombre. La imagen del agua despierta en el alma el interés por la contemplación.

Debido a que Narciso es la expresión de una imagen que al acunar a su soñador invita a que se le contemple de manera constante, involucra sumergirse en ella. Cuando el soñador se hunde en la imagen ésta no es la misma que observó por primera vez, continuamente rejuvenece. Es fresca. Este rejuvenecimiento es el que acuna al soñador, puesto que mantiene a la imagen en movimiento y con ella a quien la sueña. Cuando se sueña una imagen de agua no se le describe, ya que su imagen no es fija, siempre cambia y con ello el lenguaje que la conforma.

Otra característica de relevancia en Narciso es que la imagen contemplada es él mismo. Al ser renovada la imagen, el hombre se renueva. La imagen en la que se sumerge el soñador es su mundo. Cuando ésta se refresca, su mundo rejuvenece. Este soñador no se conforma con la imagen superficial que tiene acerca de sí mismo, por lo que se contempla de manera monótona. Su propia imagen lo seduce y él decide ser acunado por ella. El devenir de un soñador acunado por su reflejo es la frescura.

En Narciso se manifiesta el agua femenina, el agua en la que el soñador al sumergirse lucha contra la densidad del agua para ser acunado por ella en su superficie. No obstante, hay soñadores que deciden luchar contra la densidad del agua para nadar hacia sus profundidades. Entre mayor profundidad, mayor densidad. Bachelard también se interesa por estudiar al soñador de las profundidades del agua, como se muestra por medio de las imágenes de Edgar Allan Poe.

### **1.3.2. Edgar Allan Poe: profundidad de la imagen**

Por medio del complejo de Hoffmann se reconoce una combinación del agua y del fuego. En él se estudia el instante en el que la intensidad del fuego predomina en el agua; en este complejo intensidad y densidad se unen para consumir al soñador. El encuentro entre los elementos no implica la desaparición del otro, pero sí el dominio de uno sobre otro. Debido a esto, en esta lucha



también se reconocen aquellos instantes en los que el agua predomina en el fuego. Bachelard reconoce en Edgar Allan Poe el alcohol en el que el soñador es disuelto.

El alcohol de Hoffmann llamea; está signado por el sello cualitativo, masculino, del fuego. El de Poe es el alcohol que sumerge y otorga el olvido y la muerte; está marcado por el signo cuantitativo, femenino del agua. El genio de Edgar Poe está asociado a las aguas estancadas, a las aguas muertas, al estanque en donde se refleja la *Casa Usher*. [...] Poe no ha danzado, cual una llama humana, cogido de la mano por alegres compañeros, alrededor del ponche inflamado. Ninguno de los complejos que se forman al amor del fuego ha venido a sostenerlo e inspirarlo.<sup>55</sup>

Como se ha mencionado con anterioridad, si en el encuentro entre dos elementos ambos son femeninos alguno de ellos se vuelve masculino para dominar a su contrario. El fuego de Hoffmann es femenino, pero ante el encuentro con el agua femenina el fuego pasa a ser ligeramente masculino. En confrontación con los elementos, el agua es mayormente femenina. Hablar sobre el agua y el fuego es introducir la lucha entre dos contradicciones sustanciales. Al fuego se le reconoce por ser potencialmente masculino. No obstante, ante esta lucha, cuando la densidad del agua supera la intensidad del fuego se hace ligeramente masculina.

Poe no se ve atraído por la intensidad del fuego. Este poeta es seducido por la densidad del agua y nada hacia sus profundidades, luchando con su tenacidad. A diferencia de Hoffmann en quien el alcohol es cómplice de momentos hilarantes, Edgar Allan Poe reconoce el lado oscuro de esta bebida. En *El gato negro* el alcohol es un enemigo del hombre, quien le bebe deja de ser querido y amable, esta bebida ardiente es una enfermedad, es impura.

En el proceso de purificación del agua en las imágenes de Poe la impureza vence a la intensidad del fuego. El agua ardiente es impura, diabólica. Quien bebe alcohol actúa bajo los influjos impuros de esta bebida e íntimamente su devenir se encuentra en las profundidades. En el agua de este soñador hay una lucha entre pureza e impureza.

Una noche, al regresar a casa muy ebrio, después de asistir a una de mis guaridas habituales en los suburbios, imaginé que el gato evitaba mi presencia. Lo atrapé, pero él, horrorizado por mi violencia, me hizo una ligera herida en la mano con sus dientes. Un furor demoníaco se posesionó repentinamente de mí. No me reconocía más a mí mismo, mi alma parecía abandonarme de un golpe, y una maldad supra-diabólica, saturada de ginebra, penetró cada fibra de mi ser. Saqué del bolsillo de

---

<sup>55</sup> Bachelard, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*, p. 161-163

mi chaleco una navaja y la abrí; tomé a la pobre bestia por el pescuezo y ¡le hice saltar un ojo de su órbita! [...]

Cuando la razón me volvió por la mañana una vez que se disiparon los vapores de mi vicio nocturno, experimenté un sentimiento, mitad horror y mitad remordimiento, por el crimen del que me reconocía culpable; mas era si acaso un débil y equívoco sentimiento, y mi alma no sufría los daños. Me sumergí de nuevo en los excesos y pronto me encontré ahogando en el vino todo el recuerdo de mi acción.<sup>56</sup>

La impureza sigue gobernando los movimientos de esta bebida. Tras haberse percatado de sus acciones, el personaje de este cuento siente remordimiento. No obstante, este sentimiento no fue lo suficientemente fuerte como para evitar que volviera a sumergirse en las profundidades de esta agua ardiente. Ante esta acción hay una ambivalencia entre fuego y agua, puesto que la densidad del agua vence la intensidad del fuego. En este sentido, Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann son la expresión de la ambivalencia entre dos elementos contrarios. Mientras que la alegría del agua ardiente se expresa en uno, el estado colérico resalta en el otro. En este punto resulta de interés reconocer la intimidad del agua meramente profunda.

En el cuento de la *Caída de la Casa Usher*, Poe logra que el estanque, en el que se refleja la casa a la que hace referencia su protagonista, no sólo conforme un elemento de la lúgubre atmósfera, puesto que a lo largo de la narrativa pareciera que la “duplicación en las quietas aguas del estanque”<sup>57</sup> expresa más de la casa que la casa misma, al punto en que los detalles de ésta resaltan en los reflejos de dicho estanque. Entonces, esas sensaciones pesadas, llenas de melancolía, son transmitidas tanto por la casa como por su reflejo. La casa y su reflejo son uno mismo. Empero este vínculo entre la casa y el estanque se ve fortalecido luego de que “el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher”.<sup>58</sup> El deceso de esta casa no habría sido el mismo de no haberse hundido en el tan pronunciado estanque. Este derrumbamiento puede ser el desenlace del cuento escrito por Poe, pero para la casa es el inicio de su disolución en las profundas aguas.

La casa es una figura importante en la narrativa del cuento de Poe, y ésta no habría sido igual sin la presencia del estanque. El reflejo de la casa en las oscuras aguas del estanque duplicaba la sensación de melancolía que transmitía, pero la unión entre la imagen y el estanque fue auténtica

---

<sup>56</sup> Poe, Edgar Allan. *El gato negro*, p. 111

<sup>57</sup> Poe, Edgar Allan. *La caída de la Casa Usher*, p. 96

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 105

hasta el hundimiento de la construcción. La materia de las imágenes de Poe es el agua pesada. En sus cuentos se manifiestan las imágenes que son profundas por su monotonía, imágenes tenaces. En la dinámica de Poe la claridad del agua es deformada por la oscuridad, la muerte. La contemplación del agua implica disolverse, es alcanzar el lado más oscuro de la imagen, es morir lentamente en las profundidades del agua. Los cuentos de Poe son cuentos en los que el agua oscura atrae a la imagen a sus profundidades. Ante la dinámica de la claridad y la oscuridad, la ganadora en las imágenes de este escritor es la oscuridad, el peso.

El destino del soñador que se sumerge en las aguas pesadas es la oscuridad, inicia contemplando la superficie del agua para morir disuelto en su profundidad. Este devenir es el que interesa a las imágenes materiales del agua, es la muerte del soñador ante la deformación de la imagen tras haberse sumergido en ella. Con respecto a este movimiento de lo ligero a lo pesado, Bachelard hace énfasis en que el agua pesada nunca se hace ligera, no se aclara.

Un aspecto interesante y, sobre todo, sustancial de la profundidad de las aguas es que en el reflejo arriba y abajo son lo mismo. Las aguas no transitan de lo pesado a lo ligero, al alcanzar mayor profundidad las aguas son mayormente pesadas. Pero, esta profundidad ¿se alcanza en la imagen que se refleja o en el reflejo de la imagen? Sin importar de cuál se trate ir arriba será ir abajo, en la inversión de la imagen ir arriba es dirigirse a las profundidades del agua. Leer esto evoca al enunciado de Heráclito en el que expresa que el camino de arriba y abajo es uno y el mismo. No obstante, en lo que respecta a la muerte, Bachelard demuestra poseer un pensamiento independiente a este filósofo griego.

Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte. Pero no es la lección de una muerte heraclitana, de una muerte que nos lleva lejos con la corriente, como una corriente. Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte que permanece con nosotros, en nosotros.<sup>59</sup>

En el reflejo la imagen se torna silenciosa, puesto que obliga a alejarse del mundo al sumergirse al agua, en esta inmersión el agua es inmóvil, durmiente, y, entre más profunda más sombría. Justamente por este movimiento vertical de la profundidad, la muerte en el agua es diferente a la muerte expresada por Heráclito. Mientras que la muerte por las corrientes implica un movimiento horizontal, la muerte en las profundidades está sujeta a la verticalidad.

---

<sup>59</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 110

El hundimiento es morir en intimidad con la imagen, es sumergirse en la imagen. Sumergirse en las aguas de Poe, es sumergirse en las aguas oscuras, las aguas animadas por la pena, las aguas que invitan a un suicidio constante y, por ende, permanente. En la pena las aguas son quietas, en esta quietud se muere en silencio.

La ambivalencia entre la cualidad femenina y masculina se reconoce más directa al reflexionar en conjunto dos imágenes, por medio de Ofelia y de Caronte, no sólo se reconocen estas ambivalencias, también se reconoce la diferenciación entre los movimientos femeninos y masculinos entre una imagen de agua y otra. Hasta el momento Narciso ha representado el aspecto femenino y en Edgar Allan Poe se ha expresado el masculino. A continuación, en Ofelia y Caronte se identifican, de manera correspondiente, otras imágenes femeninas y masculinas del agua.

### 1.3.3. El complejo de Caronte y el complejo de Ofelia: la muerte aceptada y la muerte deseada

Los movimientos ambivalentes entre vida y muerte, femenino y masculino, no dejan de estar presentes en cada una de las imágenes que Bachelard invita a estudiar por medio de los elementos. Sin embargo, en éstas, el estudio de la muerte no es tan directa como lo es por medio del mito de Caronte, que Bachelard plantea que sea visto a manera de complejo de la muerte en el agua. En la Grecia antigua se tenía la creencia de que las corrientes de los Océanos separaban el mundo de los muertos y el mundo de los vivos; uno de los ríos conocidos para cruzar al Reino de los Muertos es el Aqueronte, el cual para ser cruzado había que pagarle al barquero Caronte.<sup>60</sup>

Navegar en el Reino de los Muertos no es conducirse en el agua horizontal, como se observa desde la superficie, puesto que se halla en las profundidades. La imagen de Caronte es la imagen del navegante de las aguas profundas. Para Bachelard la muerte es un viaje, y debido a que el soñador participa en su muerte ha de ser él el barquero de las aguas en las que ha muerto, es decir, para que su muerte perdure ha de navegar en las profundidades de las aguas en las que se ha sumergido. El soñador no está ausente del viaje en el que se ha embarcado. El complejo de Caronte expresa al soñador que navega en las aguas profundas.

En las profundidades, el agua sigue estando presente en la muerte de la imagen, las aguas se mantienen activas ante los movimientos del soñador que se conduce en ellas y, recíprocamente,

---

<sup>60</sup> Cfr. Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega*, pp. 164-166

mantienen activo al soñador que permanece en ellas. En este aspecto se reconoce la persistencia en el agua, la muerte en el agua es un viaje infinito. En sus ambivalencias el agua es sustancia de vida y de muerte, en la muerte la imagen es novedosa, al navegar en las aguas profundas el viaje siempre es novedoso, cada viaje en las profundidades es un viaje que no se ha hecho previamente. Este viaje en las aguas profundas es lento, puesto que las aguas en la profundidad son pesadas. Su pesadez se halla vinculada a la dirección que toma, puesto que conduce al infierno.

El soñador que manifiesta el complejo del barquero Caronte es quien ha aceptado la muerte en el agua. En su contemplación de las aguas ha muerto en ellas aceptando la novedad que la imagen soñada ofrece. Esto es, al haber prolongado su contemplación en la imagen acepta que se ha hundido en ella. Complementando la muerte en el agua, está aquella en la que se reconoce como un destino deseado, como un suicidio. La muerte material, no sólo es obra del elemento, sino también de su soñador. El soñador se ve incitado a morir en el agua, surge de su interior el deseo de ahogarse en ella, el suicidio es un *destino íntimo*.

La muerte deseada en el agua es descrita por el complejo de Ofelia, imagen literaria que Bachelard retoma de uno de los dramas más emblemáticos de Shakespeare, *Hamlet*. La muerte de Ofelia como imagen primitiva expresa para nuestro filósofo la muerte deseada en las aguas, en su pena sus lágrimas complementan el agua en que se ahoga, es decir, al aumentar las aguas muere en sus propias lágrimas.

En la imagen de Caronte y de Ofelia se reconoce un aspecto *andrógino* con respecto al agua. Aunque en un capítulo posterior se estudiará más a fondo este tema, es necesario mencionar que la muerte en el complejo Ofelia, la muerte deseada, es femenina. Por su postura quien flota al ahogarse en su reposo continúa soñando. En esta muerte el agua es nocturna, se duerme en ella.

La muerte de Ofelia es la muerte dulce, puesto que en la muerte la imagen yace flotando en el agua. El agua es la tumba de la imagen. Al permanecer proyectada en las aguas la imagen agoniza, al contar con los rasgos de la muerte de Ofelia, se flota. Al morir la imagen recibe las cualidades de la materia en la que ha muerto, en esta muerte la imagen es acunada por el agua, es lenta. Ante el suicidio la imagen flota en las aguas, en el agua se refleja la melancolía de la imagen. Las imágenes se proyectan en las aguas gracias a su soñador. Así, en las aguas flota la condición melancólica del soñador. En la muerte material el soñador muere en su propia sustancia, al morir en el agua el soñador muere en su melancolía.

Por medio de estos dos complejos se expresa el movimiento ambivalente de las aguas, debido a que, en la imaginación material, la materia seduce al soñador a morir en ella, pero en esta muerte también se reconoce el deseo de morir. En la materia se advierte el encuentro entre la seducción y el deseo. Mientras que en el fuego esta acción se estudia por medio de las imágenes de Empédocles y del Fénix, en el agua se analiza por medio de Caronte y de Ofelia. Anteriormente, al hablar del fuego no se retomó la imagen de Novalis. Sin embargo, se acepta que en ésta se encuentra el deseo por la calidez, por ser envuelto en el calor del fuego. En esta imagen se expresa la intimidad en el fuego.<sup>61</sup> Por medio del complejo de Ofelia se observa un deseo de la muerte en las aguas. El deseo surge del interior del soñador, por lo que se podría decir que, en estas imágenes, en correspondencia con su elemento, se reconoce la intimidad en la imagen.

El agua no solo tiene correspondencias con el fuego, también convive con los otros elementos, como lo es la tierra. Por sus cualidades, en la relación entre agua y tierra se reconoce la dialéctica entre lo suave y lo duro. Mientras que junto con el fuego se identificó la predominación de un ser femenino envolvente, con la tierra el agua se une a una fuerza predominantemente masculina. En correspondencia con la tierra, el agua tiene una propiedad de disolución.

#### 1.3.4. La pasta: disolución de las formas

Para Bachelard el agua es la materia que más se presta a las mezclas. De las combinaciones que más llaman su atención en la imaginación de la materia es la del agua y la tierra, puesto que en ella se presenta la disolución de las formas de manera uniforme. Para este filósofo francés las ensoñaciones de quien amasa la pasta empiezan por el agua. En esta mezcla se expresa la ambivalencia entre el agua y la tierra, en ellas se reconoce una lucha interna, puesto que su lazo se expresa en su interior: la tierra absorbe al agua y el agua disuelve la tierra, en este aspecto presentan una propiedad viscosa.

Por su viscosidad, la pasta se presta a un trabajo constante de amasamiento, puesto que esta mezcla en ocasiones se presenta cercana a la suavidad o cercana a la dureza, su dialéctica se encuentra en la dureza y en la suavidad. A cada movimiento la imagen se deforma, por su viscosidad la forma no es permanente. Tan pronto se adopta una forma, en su amasamiento es deformada. Al

---

<sup>61</sup> Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*, p. 73-75

amasar se profundiza en la intimidad de los elementos de agua y tierra juntos, en esta acción se expresa el trabajo íntimo.

En la deformación de la masa se requiere de voluntad. Aunque la pasta no es estática, ya que por su ablandamiento la pasta tiene movimiento propio, es decir, lentamente se derrama; en su deformación el soñador desea amasarla, desea participar en este acto. Debido a estas características en la pasta es que el soñador permanece activo. Constantemente en la deformación se halla una forma próxima a ser deformada.

El devenir en el amasamiento proviene de la intimidad de las materias. En esta ambivalencia el endurecimiento y el ablandamiento son constantes. La cualidad de la materia es que los movimientos de deformación son indefinidos, mientras que la forma está limitada y estática. Por medio de la imaginación material el soñador otorga a la imagen el don de las materias, por el soñador la imagen se vuelve dinámica.

Por medio de las imágenes del agua se ha identificado una dinámica densa. Mientras que las imágenes de Narciso y de Ofelia expresan al agua como una cuna, las imágenes de Caronte y de Edgar Allan Poe muestran al soñador como el sujeto que se sumerge cada vez más profundamente en el agua. En el agua se nada a una zona más profunda y, por ende, más densa. A diferencia del agua, la dinámica del aire implica la elevación del soñador. Para elevarse el soñador abandona todo aquel peso que interrumpa su vuelo. Por ello, en el siguiente apartado se reflexionará acerca de las imágenes dinámicas del aire.

#### 1.4. Aire: dinámica de la imagen

Expectantes palabras,/ fabulosas en sí,/ promesas de sentidos posibles,/ airosas,/ aéreas,/ airadas,/ ariadnas.

IDA VITALE, *La palabra*.

Que te estremezcas/ y caigan las montañas,/ se eleve — ¡el alma!/ Deja subir mi canto/ canto de entalladura/ de mi montaña.

MARINA TSVETAIEVA, *El poema de la montaña*.

Tanto en el estudio del fuego como en el del agua se ha identificado un discurso acerca del movimiento generado por el encuentro entre opuestos: la intensidad y la densidad. Todos los elementos son activos, no obstante, sustancialmente el aire es superado por su movimiento. Así como el agua es la imagen material por excelencia, la dinámica es adjetivo principal del aire. Ante el

acto de deformación, la imagen deja de estar en reposo, es posible reconocer el elemento material que actúa en la imagen por medio del movimiento generado por la dialéctica entre los opuestos, pero si todo elemento es dinámico ¿cómo se identifican los movimientos propios del aire si se caracteriza por ser dinámico?

De acuerdo con Bachelard, la manera en la que se escapa de las imágenes establecidas por la razón expresa el elemento que actúa en la imaginación. Mientras que en el fuego el soñador es consumido por la intensidad de la imagen y en el agua el soñador es disuelto por su densidad, la imagen que posee las cualidades del aire sublima al soñador. Esta acción proyecta al ser entero, ya que el aire, al no poseer dimensiones, eleva al sujeto que sueña; no se limita por la forma. Como se ha señalado con anterioridad, en el agua se corre el riesgo de ser persuadido por el ornamento, el caso del aire es diferente, puesto que no se enfrenta a la amenaza de la imagen superficial. En el agua se corre el riesgo de que la vista paralice a la imagen por medio de la descripción de los reflejos de su superficie, en el aire la presencia de este sentido no figura ese peligro. Esto se vincula a que la seducción por las formas es diferente a la seducción por la materia, las formas cautivan por medio de la vista, la materia cautiva a través de la sensualidad; debido a esta cualidad, el aire es el elemento más sensual.

Ante la liberación de la forma, el vuelo no es causado por la presencia de las alas, se vuela por los impulsos de la sustancia aérea. "Todos los seres aéreos saben muy bien que es su propia sustancia la que vuela, naturalmente, sin esfuerzo, sin movimientos de ala. [...] Lo inmortal en nosotros es el movimiento, más que la sustancia".<sup>62</sup> El movimiento supera la sustancia aérea porque se permanece en la dinámica de la imagen, por esta constancia hay un rejuvenecimiento continuo, las imágenes permanecen eternamente jóvenes. Por su dinámica, cada elemento rejuvenece de manera distinta, verbigracia, por medio del Fénix se observa el rejuvenecimiento de la imagen desde sus cenizas, en el aire el soñador es sublimado por su movimiento. Gracias a que en el caso del aire la sustancia es superada por su dinámica, a través de este elemento Bachelard manifiesta un interés por integrar la imaginación dinámica a sus estudios sobre los elementos, puesto que, en este sentido, la imaginación material no le es suficiente para manifestar el carácter del aire.

Mientras que una imaginación de la materia se enfoca en la sustancia de los elementos, la imaginación dinámica se concentra en su movimiento. Recurriendo a la premisa de que en el aire el

---

<sup>62</sup> Bachelard Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p. 63



movimiento supera a la sustancia, Bachelard propone estudiar la dinámica por medio del elemento más activo, el aire. Aunado a esto, se reconoce que este carácter activo del aire se debe principalmente a que no posee dimensiones. Frente a la carencia de dimensiones en el aire se da la sensación de una absoluta sublimación íntima, se sublima el ser entero,<sup>63</sup> ya que a través de la seducción alejada de la forma hay un mayor compromiso que en las imágenes que actúan por medio de la vista. Debido a este acto, el soñador se eleva de manera vertical, es decir, crece íntimamente, lo cual se encuentra acompañado por una actividad sensible propia del elemento. En la altura existe la posibilidad de la caída, lo que no significa que sea perjudicial, ya que es admitida como una ascensión al revés.

La elevación no hace más que retardar la caída, no hay turbación puesto que el soñador controla su propia caída, reconoce que el vuelo no es más que la elasticidad existente entre la elevación y la caída; entonces, el miedo a caer es dominado. En el vuelo el soñador no se deja llevar por la inercia, es autor del movimiento que lo ha sublimado, así, debido a que en él se encuentra la sustancia activa del aire, el soñador es responsable de su vuelo. De este modo, en los movimientos del aire se sintetiza la ambivalencia de la caída y de la elevación. Ante la voluptuosidad del vuelo el soñador decide si se mantiene en este estado. Por la presencia del aire íntimamente se desea la altura.

El aire es un elemento que por medio de su dulzura y su voluptuosidad acuna, en ello se acepta su maternidad, un carácter femenino. En este efecto mecedor el soñador se suspende separado de la tierra, entonces, todo es posible en el mundo, su mundo, puesto que se acrecientan sus alternativas. Ante el vuelo la tierra es obstinada, al ser acunado el soñador silencia toda perturbación emanada por la tierra; de tal manera se reconoce la voluntad de permanecer en ese estado. Así, se abren las puertas a un *espacio* íntimo en el que se vuela a un *ritmo* de acuerdo con la elevación y la caída. Esta armonía se adquiere por medio del silencio. El silencio extremo es aéreo. Conforme se sube la resistencia cada vez es menos firme.

En la altura se crece, pero no se desarrolla un crecimiento social sino íntimo, moral. Frente a la elevación se es feliz, en la caída se propaga el sufrimiento. En la caída el elemento es pesado, se vive la fuerza de la gravedad. Debido al enfrentamiento entre la gracia de la elevación y el vigor de la caída se acepta la dialéctica entre el aire y la tierra. En este proceso no se distingue entre arriba y

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 19

abajo, durante la caída es posible que se transite a un abismo invertido. "La imaginación dinámica une los polos. Nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción se profundiza –y que inversamente, alguna cosa se profundiza cuando se eleva."<sup>64</sup>

Teniendo en cuenta que en la dinámica del aire se halla un pleonasma por su movimiento, es decir, se estudia su movimiento desde su dinámica, en el trabajo que aquí se presenta se retoman cuatro principales imágenes en las que se identifica la acción de este elemento. En principio, a través del subtema llamado "Shelley y Nietzsche: la ascensión deseada y la ascensión dominada", se muestran, a través de las imágenes de estos dos autores, las cualidades femeninas y masculinas del aire. Por medio de las imágenes de Shelley se reconoce al soñador que se eleva tras las seducciones de los movimientos del aire. En contraposición con el poeta inglés, con Nietzsche se estudia al soñador que de manera autónoma decide dominar la caída para dominar su propia elevación.

En el subtema llamado "El árbol cósmico", se estudia la imagen en la que el soñador obtiene las energías del aire por medio del reposo en el nido. En referencia a la ambivalencia que se ha trabajado, en esta imagen se reconoce una contraposición de las seducciones de la tierra y del aire. Por medio de la imagen del árbol, se reconoce cómo el aspecto femenino del aire domina las fuerzas masculinas de la tierra.

La sublimación ha sido un aspecto primordial a lo largo de este texto. Inicialmente se ha mencionado que este acto es el devenir de lo que se ensueña y, por ende, de quien ensueña. En el subtema "Las nubes: deformación de la imagen", se observa la acción de la deformación continua, la renovación de la imagen aérea. Aunque la sublimación destaca en el aire, se ha optado por iniciar con las imágenes de Shelley y Nietzsche debido a que su dinámica introduce la ambivalencia que se ha ido reflexionando previamente en los elementos vistos hasta el momento.

#### 1.4.1. Shelley y Nietzsche: la ascensión deseada y la ascensión dominada

Ante la dinámica de la imaginación, el soñador experimenta en sí las fuerzas de la deformación y, al mismo tiempo, éste es potencia creadora. Es claro que el vuelo es una imagen seductora y que las sensaciones que se generan en esa acción son las que interesan a la imaginación que Bachelard invita a estudiar. Por esta razón, se ha de añadir que en él nos enfrentamos a la pesadez y a la ligereza. Si el soñador es quien deforma y es quien es deformado, entonces en él se encuentra esta

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 138

suerte de pesadez y de ligereza al ser aéreo. Anteriormente se ha hecho énfasis en la acción ambivalente en los elementos, no se trata de la ausencia ocasional de alguno de los adjetivos contrarios sino del dominio que por momentos uno tiene sobre otro. El soñador es pesado y ligero a la vez. Al hablar de vuelo se entiende que es posible volar porque se es ligero. No obstante, incluso en el vuelo hay contrarios. Así, en este apartado se retoma el vuelo de dos opuestos: el vuelo en Shelley y el vuelo en Nietzsche.

En la elevación se es consciente de la posesión de una ligereza sustancial otorgada por la dinámica del elemento. Por lo tanto, más allá de la imagen, lo que es ligero en el aire es el movimiento. En los estudios que Bachelard hace acerca de Shelley, identifica en él la presencia de los elementos del fuego, el agua y la tierra, pero sobre todo en él reconoce un carácter aéreo. Anteriormente, en el apartado del fuego se retomó el mito de Prometeo como aquel ser que astutamente hurta el fuego haciéndose responsable de mantenerlo activo. En Shelley se reconoce a un Prometeo aéreo: "Si el titán está encadenado en la cima de los montes es para que respire la vida de los aires. Se yergue hacia la altura tirando con la *máxima tensión* de sus cadenas. Tiene la perfecta dinámica de sus *aspiraciones*."<sup>65</sup>

Bachelard reconoce en el *Prometeo liberado* de Shelley un simbolismo social. Sin embargo, manifiesta que los intereses de esta carga son independientes de la imaginación material; incluso alude a que tratándose de dioses y semidioses se es menos persona y más un ser que desempeña un papel en un Cosmos. De esta manera, al permanecer en las alturas se levita, y, en esta acción, el impulso proviene de la sustancia que internamente se posee. Este estímulo conlleva a que el soñador crezca. Ya que en el soñador se halla la sustancia aérea, al elevar la imagen él se eleva. Mientras que Prometeo permanezca en las alturas, el soñador es aéreo.

En el agua se identifica la capacidad que ésta tiene para acunar al soñador. Lo transporta por medio de sus brazos maternos. Ser acunado por el aire es trascender los arrullos del agua. La imagen que acuna en los aires se caracteriza por su voluptuosidad. Ello no significa que de manera violenta arranque al soñador de los brazos maternos del agua, sino que el soñador al ser seducido por la dulzura del aire se deja acunar por éste, se eleva. Bachelard expresa este carácter en la poética de Shelley puesto que "la barca, la *isla flotante* –magia tan frecuentemente para un psiquismo consagrado al agua–, se transforma, para un psiquismo aéreo en una isla suspendida."<sup>66</sup> En este

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 59

sentido, no sólo el movimiento del agua es superado por la dinámica aérea, sino también el de la tierra. Conforme se sube la resistencia de la tierra disminuye. En Shelley la voluntad de elevarse es más fuerte que la resistencia terrestre. Por estas impresiones no sólo las imágenes ascienden, también el soñador y con él su mundo, su *espacio*, se expande. En la poesía de Shelley se desea ascender.

Conviérteme en tu lira, igual que lo es el bosque.  
¿Qué importa que mis hojas se desprendan así, como las tuyas?  
Tu rumor de cadencias atrayentes

succionará de ambos un tono profundo en el otoño,  
de dulce melancolía. ¡Sé tú, aliento embravecido,  
mi propio aliento! ¡Encarna mi presencia, ímpetu de vida!

Levanta mis caídos pensamientos en volátil sondeo universal,  
como hojas marchitas, para agilizar un nuevo nacimiento;  
y, por el hechizo que irradia este poema,

propaga -así un fuego inextinguible  
Lanza tu arco de chispas y cenizas- mis palabras entre los mortales.  
¡Sé a través de mis labios, para la tierra en sueño,

la trompeta de una profecía! Oh viento,  
si aparece el invierno, ¿puede ser remota la ansiada primavera?<sup>67</sup>

El poeta desea ser viento, al ser elevado se impulsa un nuevo nacimiento en el que éste es sublimado. El soñador desea que el viento sea la voz de su interior, su aliento. En este canto se reconoce una imaginación dinámica más que una imaginación material. El elemento desea moverse, por lo que el fuego y la tierra son elevados por el viento. En Shelley hay un fuerte deseo por el vuelo

---

<sup>67</sup> Shelley, Percy Bysshe. «Oda al viento del oeste.», en: López, Ramón et. al. *Antología bilingüe: Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats*, p. 55.

y es éste el que lo eleva. No obstante, no todos los soñadores vuelan por sentirse atraídos por el aire, también están aquellos soñadores que se caracterizan por haber conquistado la pesadez. De acuerdo con Bachelard este vuelo se halla en las imágenes de Nietzsche.

En principio, Bachelard acepta el riesgo de ser criticado al manifestar el pensamiento de Nietzsche por medio de los estudios sobre la imaginación, ya que de manera superficial se podría suponer que la imaginación sólo expresaría apenas un eco de lo que este filósofo alemán aporta. Sin embargo, mantiene su postura apoyándose de las cualidades de la imagen primitiva, puesto que identifica que las imágenes de Nietzsche se expresan por medio una poética ascensional, dinámica.<sup>68</sup> El hecho de que en los textos de Nietzsche se identifique la presencia de la tierra, el agua y el fuego no indica que sean relevantes en su pensamiento, al contrario, al estudiarlos por medio de la imaginación dinámica, Bachelard identifica una invectiva hacia ellos.

En las imágenes de Nietzsche apenas si se percibe movimiento en la tierra dura, puesto que no provoca imágenes en la intimidad de este soñador. Si se estudia desde una imaginación de la materia la tierra blanda es despreciada por Nietzsche debido a su estrechez, mientras que examinándola a través de la imaginación dinámica se observa una acción en la profundidad de ésta, en la que el soñador es el forjador de su camino y no un ser propenso a perderse en los laberintos establecidos por la tierra. La acción que el soñador emprende rechaza la lentitud de la tierra, ya que actúa antes que permitir que la tenacidad de la tierra lo dirija a un camino inesperado, debido a que sabe a dónde desea dirigirse no se arriesga a desviarse.

Como se verá más adelante, un soñador de las imágenes de la tierra se acciona ante la resistencia de este elemento, no obstante, un soñador como Nietzsche actúa antes de permitir que la estrechez de éste lo accione. En otras palabras, este soñador actúa antes de esperar a que la tierra lo mueva. De este modo, se halla una mayor fortaleza en la dinámica del soñador que en la fuerza de la tierra, se reconoce un desprecio hacia las imágenes que la tierra pudiera generar.

Al hablar del agua, con anterioridad, se ha hecho mención de que su materialidad sobresale a los demás elementos. Analizando las imágenes de agua en Nietzsche, los adjetivos propios de la materialidad de este elemento no actúan en el soñador, ya que se identifica en éste el carácter de quien no se ve atraído por las imágenes duplicadas por el agua, incluso, antes de permitir que las olas del mar actúen sobre él, el soñador las somete con su remo. En este sentido, el agua es

---

<sup>68</sup> Bachelard, Gaston. *Op. Cit*, p. 159

dominada por la acción del soñador; así como en la tierra en las imágenes del agua el soñador se anticipa a este elemento. En un soñador con una dinámica nietzscheana se reconoce a quien es dueño de sí y de su mundo, a quien tiene seguridad de su destino.

La presencia del fuego en las imágenes de Nietzsche sin embargo no falta, para Bachelard la sustancia de éste es superada por su dinámica, puesto que en este autor el fuego tiene un carácter instantáneo. El fuego actúa tan rápido como una flecha, es una flecha que produce una herida fría. “Para una imaginación dinámica el modo de dar, la energía de dar, valen más que lo que se da”;<sup>69</sup> de este modo, la instantaneidad del fuego nietzscheano hace de la flecha de fuego una flecha fría. Al ser instantáneo el fuego es frío y, frente a estas cualidades, sustancialmente este elemento es superado por su dinámica. El soñador antes de ser consumido por el fuego se interesa por su instantaneidad. Como una flecha el fuego se une al aire frío al elevarse. El aire en Nietzsche sustancialmente es frío.

En la dinámica de los elementos en Nietzsche, Bachelard reconoce los valores de un ser aéreo, puesto que la sustancia es superada por el movimiento. Aunado a esto, por medio del estudio del carácter dinámico de los elementos en este filósofo alemán se reconoce una particularidad, el soñador es un ser autónomo, libre. Frente a la sustancia de los elementos, el soñador está preparado para forjar su camino, los elementos son dominados por el soñador para alcanzar su devenir. Por medio de la imaginación dinámica, se identifica en el soñador nietzscheano la propiedad aérea porque el soñador, a través de su dinámica, domina los elementos. En esta superación se identifica la energía de un ser sobrehumano.

La sobrehumanidad es adjetivo de un soñador que ha sido capaz de superar la sustancia, dándose de esta manera su propia libertad. Debido a esto el soñador no está sujeto a la materia. Todo esto resulta aún más interesante al preguntarse lo siguiente: si el soñador nietzscheano es libre de toda materia y en ese caso se identifica a éste como un ser aéreo sin que esto imposibilite la libertad del soñador, entonces, ¿qué le da el aire al soñador? La respuesta es que no le da nada. Al no recibir nada el soñador recibe la libertad de tomar todo, no se encuentra limitado.

El estudio del aire desde la imaginación dinámica permite tomar en cuenta su principal característica, la ausencia de límites. Sumado a esto, analizar el aire desde la imaginación material es estudiar los olores. Diferenciando el carácter aéreo de Shelley y el de Nietzsche, Bachelard

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p, 169

expresa que mientras que en el primero los olores se manifiestan de manera cálida, azucarada, balsámica, en Nietzsche el aire sueña con su tonicidad, esto es, el vacío, el frío, la sequedad, la pureza. Así, el aire en Nietzsche carece de aroma.<sup>70</sup> Este carácter se encuentra ligado con la nada que le proporciona el aire a este soñador, la pureza del aire indica novedad. El aire nietzscheano es tan puro que no expone al pasado, no hay nada que lo atraiga. Esta libertad a la nada que le otorga el aire al soñador es conceder un rejuvenecimiento continuo.

Es importante no confundir el rejuvenecimiento que se ha expuesto respecto a los demás elementos, para ello se ha de recordar el énfasis que se le ha dado a la seducción. El fuego seduce a través de la intensidad con la que consume al soñador y el agua a través de la densidad por la que el soñador es disuelto, mientras que el aire sublima al soñador por medio de su dinámica. Si bien en Shelley se reconoce la intervención de los olores por los que el soñador desea elevarse, la dinámica del aire continúa sobresaliendo a lo que éste pudiera proporcionar desde la imaginación de la materia, es decir, la dinámica de estos olores son los que seducen a este soñador. Esto remite a reiterar al aire como el más sensual, puesto que la dinámica es la que otorga esta cualidad. Traer a colación la imaginación de la materia permite reconocer que la nada en el pensamiento nietzscheano no se limita por la dinámica. Además, identificar la nada posibilita profundizar en las explicaciones del frío del vuelo en Nietzsche.

Mediante la instantaneidad del fuego en Nietzsche, se ha expresado porqué el fuego de este autor es aéreo. Sin embargo, se ha de aclarar que el aire nietzscheano no sólo es frío ante el fuego. La brusquedad de este aire no sólo manifiesta frialdad sino también soledad. Al no dar nada, el aire admite la soledad del soñador. Se trata de una soledad fría que se caracteriza por ser silenciosa, en este sentido el silencio es frío. En esta frialdad se identifica la libertad cuando la agresividad del aire es dominada. Pero, frente a esto, se reconoce otra particularidad en las imágenes de Nietzsche, para él el mundo es pesado.

En el vuelo nietzscheano se vuela porque se domina el peso del mundo. Antes de volar se requiere aprender acerca del peso. Se reconoce la ligereza porque se ha pesado el mundo. Dominar el vuelo implica haber aprendido sobre la pesadez del mundo. De este modo, al volar se es capaz de dejar caer todo ese peso y, para ello, es necesario arrojarse. Caer conlleva elevarse debido a que al caer todo lo pesado se es ligero. En este sentido se admite una ascensión al revés, puesto que al

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 171

dejarse caer hay una elevación. Para elevarse se ha de caer. Entre más haya desprendimiento de lo pesado más se asciende, y esto es posible porque se conoce qué es lo que pesa. Aunado a esto, Bachelard recuerda algo importante que en el siguiente capítulo se retomará: “El peso no está en el mundo, está en nuestra alma, en nuestro espíritu, está en el corazón —está en el hombre. Al que venza la gravedad, al superhombre, le será dada la supernaturaleza— precisamente la naturaleza que imagina un psiquismo aéreo.”<sup>71</sup> El mundo que pesa no se encuentra en el exterior del soñador.

De esta manera, en Shelley se identifica a un poeta que asciende al sentirse altamente atraído por la dinámica del aire, mientras que en Nietzsche se reconoce a un poeta que asciende al conocer las fuerzas de su propio peso y por ende es capaz de controlarlo, de modo que, al dejarse caer, es capaz de soltar todo peso que no le permita volar. Se ha estudiado a dos soñadores que, aun perteneciendo a un mismo elemento, son opuestos. En el análisis de los elementos anteriores se ha señalado no sólo la ambivalencia en ellos, sino también entre ellos. Por ello, a continuación, se propone exponer una de las imágenes más terrestres en confrontación con el aire, el árbol.

#### 1.4.2. El árbol cósmico

El contenido de este capítulo se ha centrado en manifestar las características de cada uno de los elementos, así como el cómo se combinan. Integrar el estudio de Bachelard en torno al árbol permite identificar la dialéctica entre el aire y la tierra, puesto que se encuentra estrechamente vinculado a lo que previamente se ha desarrollado en torno a la caída. La ambivalencia entre la ascensión y la caída muestra la importancia de la resistencia de la tierra en el vuelo, aunque en el siguiente apartado se abundará acerca de esta condición de la tierra aquí se hace mención de ella por su importancia en esta acción.

En Nietzsche se identifica a un soñador que vuela porque al caer deja todo lo que en él es pesado, en este sentido se habla de un soñador libre. En *Así habló Zaratustra* la resistencia de la tierra es un inconveniente para el joven que posa en el árbol de la montaña puesto que aún no es libre, frente a ello Zaratustra declara que “Al hombre le ocurre lo mismo que al árbol. Cuanto más quiere elevarse hacia la altura y hacia la luz, tanto más fuertemente tienden sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro, lo profundo.”<sup>72</sup> Entonces, ¿cómo un árbol puede ser aéreo si al elevarse

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 198

<sup>72</sup> Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, p. 91-92



sus raíces se despliegan más en la tierra? Ante esta enunciación es de interés analizar lo que pasa cuando un árbol es aéreo.

Por un lado, no se afirma que un árbol ha de despegarse de la tierra para elevarse, un árbol se eleva por su constancia al vencer la resistencia de la tierra y este acto se observa por medio de su porte. El árbol aéreo se yergue. Entre más se levanta más trasciende las fuerzas de la tierra, en un árbol aéreo la voluntad de elevarse es mayor a la resistencia de la tierra. Sin embargo, si no fuera por esta resistencia no sería posible alcanzar una mayor elevación, por esta razón en esta dinámica aérea está presente, de manera incesante, la lucha entre el aire y la tierra. Por otro lado, esta lucha se da de manera lenta, ya que no tiene preocupación alguna. Esta falta de premura por elevarse no es preocupante para los estudios de la imaginación, puesto que lo que importa en esta acción no es la velocidad en que ocurre, sino el acto de elevación.

El árbol se balancea en la altura; por medio de este movimiento el aire conmueve un hogar, debido a que en él se encuentra un nido que se ofrece como refugio para el soñador. Este espacio otorga la confianza de *habitar*, puesto que brinda la comodidad para el sueño; se puede decir que por esta cualidad el árbol aéreo cría hombres.

Para el hombre la vida empieza durmiendo bien y todos los huevos de los nidos están bien incubados. La experiencia de la hostilidad del mundo —y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad— son más tardíos. En su germen toda vida es bienestar. El ser comienza por el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo. [...] el mundo es el nido del hombre.<sup>73</sup>

Esta tranquilidad se debe a que toda preocupación se abandona, se vence. El hombre que se refugia en el nido es mecido por las fuerzas que conmueven al árbol; en este espacio se sueña bien. Por lo tanto, en el árbol se duerme bien, puesto que en él se encuentra el nido en el que el hombre habita, su mundo. Los movimientos mecedores del aire son seductores, ante éstos el árbol se levanta y con él el mundo del hombre. Pero, el árbol no podría erguirse si no fuera por los impulsos del soñador, por su voluntad.

El soñador no permanece inactivo al posarse en el nido, detrás de la postura del árbol se encuentra la acción del soñador. Si bien el nido ofrece un refugio para el soñador también el permanecer en la altura implica un riesgo para éste. El soñador que se entrega a las

---

<sup>73</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p.137-138

bienaventuranzas del aire voluntariamente permite que este lo meza y por ende lucha contra la fuerza de la tierra. En ese momento se observa una correspondencia entre el aire y el soñador.

El árbol en el que el mundo del soñador crece es una imagen primera que, como se ha de recordar, no tiene como objeto la reproducción, sino que es capaz de producir otras imágenes. El árbol es capaz de crear un mundo. Debido a esto, Bachelard declara lo siguiente:

En el curso de nuestros estudios sobre las imágenes primeras hemos tenido siempre en cuenta que una imagen fundamental debía, por el crecimiento mismo del sueño, pasar al nivel cósmico. El árbol, como todos los temas unificados del ensueño, podrá, pues, recibir en cierto modo normalmente, un poder cosmogónico.<sup>74</sup>

Al tiempo en que en el árbol se producen imágenes el mundo del soñador crece. Ese es el intercambio entre el soñador y la imagen. Si en el hombre hay vida vegetal, entonces íntimamente vive las cualidades de ésta, en él se vive el crecimiento de su mundo; si esta expansión se determina por su voluntad, es capaz de dominar el mundo mismo que en él se ha creado. El árbol cósmico es un árbol en el que el soñador no sólo se nutre de él, sino en el que éste permanece activo.

Ante lo que se ha desarrollado hasta aquí podrían surgir las siguientes preguntas: ¿cómo puede la imagen del árbol ser aérea si el aire sublima a la imagen y al soñador? y ¿el árbol no es en sí una forma limitada por el contorno? El árbol aéreo no tiene límites al crecer recto. Entre más nutre al soñador en esta lucha con la tierra, más se eleva cuando el soñador acepta las fuerzas del aire. Un árbol con tal facultad no puede ser dibujado por el margen de una imagen visual, puesto que su altura no tiene límites, el árbol cósmico siempre puede continuar creciendo. No obstante, se reconoce en el aire una imagen más controversial frente a la forma, las nubes.

### 1.4.3. Las nubes: la deformación de la imagen

Anteriormente se ha enunciado que en el agua el soñador se ve tentado a la reproducción de las imágenes que se reflejan en este elemento. Comúnmente al hacer mención de lo que es la imagen se recurre, por medio de la memoria, a las formas que se perciben a través de la vista. Al hablar de los elementos en la imaginación, Bachelard muestra que, de hecho, la vista es el sentido menos presente. Como se ha reflexionado, el aire es el más sensual de los cuatro elementos, puesto que no se ve tentado por la vista. Sin embargo, en las nubes parece identificarse una contradicción, ya

---

<sup>74</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p. 270

que se les atribuye el don de atraer a los sueños fáciles y efímeros por medio de las formas que manifiestan.

Al estudiar las imágenes del agua se reconoció que en la imaginación éstas actúan en la profundidad, de tal manera que se trasciende la contemplación de la imagen superficial. Una respuesta rápida para la imaginación de las nubes podría ser que en ese caso sería posible profundizar en ellas sus imágenes para que éstas no se inmovilicen por la apariencia; no obstante, esto haría de las nubes seres acuáticos, unas barcas que navegan en el agua, la profundidad es un don del agua. Entonces se recuerda que en el aire la materia es superada por la dinámica. Las nubes al ser materia aérea son superadas por el movimiento. Tan pronto se presenta una forma en las nubes para el soñador éstas cambian.

Lo que interesa de las nubes no es su forma fácil de atraer a la vista sino su carácter efímero. A través de las nubes se expresa la acción de deformar. El soñador que deforma es un moldeador de nubes, mientras que para él la forma es evidente, para los demás no se trata más que de contornos invisibles, pero estas formas no son permanentes debido a la movilidad de las nubes. “Ante este mundo de formas cambiantes, en el cual la *voluntad de ver*, sobrepasando la pasividad de la visión, proyecta los seres más simples, el soñador es amo y profeta”.<sup>75</sup> En este sentido se sueña con una imagen que opera por medio de la vista. Si al hablar del aire constantemente se ha hecho evidente cierta displicencia hacia la vista ¿por qué se incluye a las nubes como materia de la imaginación aérea si éstas actúan a través de la vista?

El soñador que tiene la voluntad de ver sobrepasa la contemplación superficial. La vista a la que se rehúsa la imaginación de los elementos es la vista inactiva que reproduce imágenes. La voluntad le da movilidad a la vista; así, la voluntad de ver es la voluntad de deformar imágenes. Quien sueña con las nubes es consciente del movimiento de éstas y se prepara para que la imagen que ha moldeado sea deformada. Se admite al soñador como amo, al deformar la imagen debido a su voluntad de ver, y profeta, al reconocer que tan pronto le otorgue una forma a la nube ésta cambiará. El soñador de las nubes es consciente de su devenir.

Los cambios en las nubes conmueven una gran diversidad de imágenes inmóviles. Este dinamismo se debe al encuentro entre opuestos: la nube pesada y la nube ligera. La nube pesada aplasta al soñador, se expresa como una amenaza, por medio de esta imagen se comprende la

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 232

función activa de las nubes. La nube ligera sube hasta ser sustancialmente sublimada, se desvanece. La dialéctica de las nubes entre lo pesado y lo ligero, permite la deformación constante de las imágenes y, a su vez, posibilita el encuentro entre imágenes variadas. Al haber una deformación constante se atraen diversas imágenes que al sublimarse tomarán otra forma, entonces las nubes son heterogéneas.

La imaginación aérea atrae imágenes dinámicas y manifiesta en el soñador su propia capacidad de moverse. La libertad que proporciona este elemento es inmensa, puesto que en ella no hay delimitación alguna. Aparentemente en las nubes podría reconocerse cierta contradicción con respecto al aire por su rechazo a la imagen visual, sin embargo, a pesar de que actúan a través de la vista, no se trata de una vista superficial. Integrar a estas explicaciones la imagen de la duda permite reiterar la dinámica como cualidad principal del aire. Mientras que el aire goza de ser el elemento más activo, también se encuentra aquel que se resiste a la deformación, este elemento es la tierra. El elemento más contrario al aire es la tierra, puesto que este último se caracteriza por la dureza y la inactividad. En este sentido, ¿cómo podría hacer dinámica en un elemento que se caracteriza por la resistencia? En el siguiente apartado se reflexiona sobre la dinámica en este elemento que, a pesar de su resistencia, es sublimado.

### 1.5. Tierra: resistencia de la imagen

Una gruta es su lengua, un recipiente abierto./ Su sed es tierra. Su ausencia. Sombra su corazón,/ cáscara, sutura de la tierra seca. No tiene orejas,/ pero escucha, escucha bajo las piedras lisas/ escondida bajo un pubis sin sexo. Ranura sin espera/ ni hijas, gajo de gesto húmedo, la víbora// es pensamiento, razón endurecida, hueco de un dios/ áspero, pardo, falible y poroso, [...].

MARÍA BARANDA, *Víbora*

En todos los elementos existe hostilidad. Sin embargo, en la tierra ésta es más pronunciada ya que siempre ostenta resistencia. La dialéctica entre la dureza y la suavidad es la base de la resistencia que se expresa en la materia. La tierra es el elemento más duro. Las imágenes de la tierra son resistentes al cambio. Para hablar de la dinámica de los elementos el soñador es un aspecto clave, puesto que sin su participación estos permanecerían estáticos.

El elemento es energía y al mismo tiempo es energizado por el soñador. Una característica propia del soñador de las imágenes de la tierra es su voluntad, ya que frente a mayor resistencia

requiere mayor voluntad. En las imágenes del aire ya se ha expresado de manera breve la resistencia de la tierra y la voluntad del soñador que es mayormente seducido por el aire. No obstante, en la dinámica de la tierra se identifica al soñador en el que su voluntad se dirige a accionar las imágenes terrestres.

El soñador que por su voluntad deforma las imágenes de tierra adquiere más energía para continuar participando en esta acción. Esto expresa la presencia de cierto apetito, ya que, para un soñador el accionar las imágenes es alimentarse de ellas para continuar con esta labor. En la voluntad se expresa hambre por renovar las imágenes. Ante el hambre y la resistencia de la tierra se desarrolla una lucha violenta. Por ello la voluntad no se limita a obtener el poder sobre la materia, se requiere dominarla y, por ende, trabajarla. Sin embargo, siguiendo la premisa de la dualidad en los elementos, ante toda voluntad también hay imágenes en las que el soñador reposa.

En el fuego el soñador reposa frente a la llama cálida que lo invita a soñar, en el agua el soñador reposa al ser acunado, en el aire el nido es un sitio de reposo, mientras que en la tierra la gruta es un refugio en el que se reposa. Cada elemento tiene una imagen en la que el soñador reposa y de tal manera íntimamente recibe su energía. A los movimientos de voluntad y de reposo Bachelard los llama de *extraversión* y de *introversión*. Por medio de la extraversión se reconocen aquellas imágenes que invitan a actuar sobre la materia. Entre tanto, en la introversión se valoran las imágenes que se encuentran en la intimidad. Así, en una se expresan las acciones en las que la energía del soñador actúa en la imagen y en la otra la imagen otorga energía al soñador por medio del reposo, lo que quiere decir que concede al soñador un espacio de reposo en el que éste es capaz de explorar lo que se encuentra en su intimidad. En la extraversión hay voluntad y en la introversión se reposa.

Toda imagen invita a que se le sueñe y proporciona un espacio de reposo, pero no con la misma dinámica. Se reconoce que la relación entre los movimientos femeninos y la introversión, ya que al hablar de esta acción se habla de los espacios generados por la materia en el que el soñador reposa. Consiguientemente los movimientos masculinos hacen referencia a la voluntad del hombre por dominar la imagen en un proceso de extraversión. Prometeo vive el fuego porque lo domina, Caronte al dominar el agua navega en sus profundidades, Nietzsche decide caer para ser elevado por el aire. En la tierra el soñador requiere mayor voluntad, ya que esta imagen material presenta más resistencia que cualquier otro elemento.

Si bien en todos los elementos se expresan los movimientos de introversión y de extraversión en la tierra estos se trabajan de manera más directa por dos razones. Por un lado, al desarrollar una imaginación material de las imágenes de la tierra Bachelard escribió un libro a cada una de estas acciones. Y, por otro lado, estos movimientos son más evidentes en la tierra, ya que al ser el elemento que expresa mayor resistencia también se manifiesta la voluntad con mayor fuerza. En un inicio se ha aclarado que la materia es lo que impulsa íntimamente a la energía del soñador, estos impulsos se identifican por medio de los elementos, ya que no todos son iguales. A través de la dialéctica entre voluntad y resistencia se muestra un doble movimiento: el del elemento, que impulsa la energía del soñador por medio de la imagen; y el del soñador, que impulsa al elemento desde la intimidad de la imagen. En el estudio que Bachelard desarrolló sobre las imágenes materiales se incluye la energía de los elementos y del soñador al mismo tiempo, no podría existir uno sin el otro.

Al hablar de una imaginación de la materia en la tierra se identifican los impulsos que competen a este elemento. A través de la imaginación del agua, se estudió al elemento más material, en el aire al elemento más dinámico, mientras que la tierra muestra ser el elemento más fuerte. Todos los elementos son fuertes, pero en la tierra siempre hay resistencia. En su extraversión la tierra siempre es resistente. Ante esto no se descarta que las imágenes de todos los elementos son capaces de impulsar al reposo, a la introversión. En consecuencia, la tierra invita al mayor de los reposos.

De este modo en los estudios de la dinámica de la tierra se retomarán cuatro imágenes que expresan los movimientos de extraversión y de introversión, de voluntad y de reposo. En el primer subtema llamado “Complejo de medusa: voluntad de petrificar”, se retoma la imagen mítica de la medusa porque representa al personaje que convierte en piedra a quienes interactúan con su mirada. El soñador bajo este complejo muestra la misma capacidad de petrificación hacia las imágenes que son objeto de su imaginación.

A diferencia del complejo de medusa, en el subtema “Las grutas y el laberinto: extraversión e introversión”, se habla de la imagen como expresión de un espacio. Mientras que la gruta es una imagen que ofrece un espacio de reposo, en el que el soñador tiene la posibilidad de encontrarse con su soledad más íntima, el laberinto es una imagen que ofrece un espacio que conecta al soñador con su espacio más íntimo, al mantenerlo activo frente a la necesidad de encontrar un camino. El objetivo principal de este subtema será el reconocer que la facultad de reposar no es sinónimo de inactividad.

En el apartado sobre el aire se ha hablado acerca del árbol aéreo como aquel que lucha en contra de la resistencia de la tierra. Sin embargo, no toda voluntad se interesa por el vuelo. También se encuentra aquella voluntad que opta por desafiar la resistencia terrestre dirigiéndose a la profundidad, en “La raíz: el árbol invertido”, se reconoce al soñador que se contrapone al vuelo por dirigirse a la profundidad de la tierra. Tanto en el complejo de medusa, como en la raíz se muestran imágenes de voluntad, no obstante, para introducir este movimiento en relación con el elemento terrestre, se ha decidido comenzar por la medusa.

### 1.5.1. Complejo de medusa: voluntad de petrificar

Por medio de las imágenes materiales de los elementos que hasta el momento se han desarrollado, se observa cierta amabilidad y rechazo. Hay imágenes que se expresan hostiles ante la acción, rechazan la vida en favor a un mundo petrificado, es decir, un mundo paralizado en el que los movimientos son débiles y lentos. Mientras que en el aire se han recuperado aquellas imágenes que incluso son superadas por su movimiento, en la petrificación se reconoce una acción contraria que desprecia la dinámica, *antiaérea*. En la petrificación se halla una dinámica del endurecimiento, aun estando presentes otros elementos se encuentran en estado sólido: el agua se cuaja y el fuego se congela. En este deseo por las imágenes duras se identifica una voluntad de petrificar, la cual Bachelard expresa como *Complejo de medusa*.

La voluntad de petrificar que se reconoce en el complejo de medusa no se trata de una acción al azar, en el endurecimiento se esculpe el instante justo en el que se muere. Este quehacer de escultor recuerda incluso el del fotógrafo que es capaz de captar el instante en el que se es un moribundo.

—Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf— y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf — y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en el que el hombre muere.<sup>76</sup>

En este aspecto, el obturador no es más que una extensión del fotógrafo que esculpe la imagen de la muerte en un instante. El soñador en el que se identifica un complejo de medusa no sólo es capaz

---

<sup>76</sup> Elizondo, Salvador. *Farabeuf*, p. 27

de identificar el instante en el que una imagen es deformada, también hace de este instante algo inamovible. En esta actitud de medusa se reconoce una acción extravertida, puesto que el soñador actúa sobre la imagen. En este acto el soñador es capaz de petrificar toda materia. No obstante, en este complejo también se encuentran imágenes que íntimamente son sólidas y por ende devuelven a su soñador su facultad petrificante.

En el aire se estudió la imagen del árbol que es mecido en las alturas, ante la imagen material de la tierra, los árboles no son más que esqueletos congelados en invierno. Entre tanto, el agua también tiene esta suerte de endurecimiento en la fuente petrificante. Inclusive la petrificación del agua se encuentra en la tinta sobre la página en blanco. Traspasar los límites de la contemplación de una imagen inanimada expresa las fuerzas de un objeto petrificante, como las estatuas que aun siendo inmóviles recobran una postura ofensiva en la petrificación.

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.  
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,  
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
y correr hacia el muro y tocar un espejo.  
Hallar en el espejo la estatua asesinada,  
Sacarla de la sangre de su sombra,  
vestirla en un cerrar de ojos,  
acariciarla como una hermana imprevista  
y jugar con las fichas de sus dedos  
y contar a su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño"<sup>77</sup>

Aún sin hacer referencia a la personificación que imita, la estatua permanece en posición ofensiva al traspasar su dureza a quien sueña con ella. Los residuos de movimiento son un eco que tan pronto se percibe es detenido por el muro. Todo acto inmediato evita el encuentro deseado con la estatua y, a su vez, lo hace posible puesto que la estatua refleja la imagen de quien muere de sueño y a su vez se encuentra en su sueño. Así, el sujeto que sueña es petrificado desde la intimidad de la imagen

---

<sup>77</sup> Villaurrutia, Xavier. "Nocturno de la estatua" en *Material de lectura*, p. 6



de su sueño. En las imágenes en las que íntimamente se conserva un endurecimiento capaz de petrificar al soñador se reconoce un carácter introvertido.

En el complejo de medusa se corresponden los movimientos de extraversión y de introversión. Ya que en esta transmutación se reconoce a la imagen que es petrificada por el soñador y a la imagen petrificante. Por medio de las imágenes de las grutas y el laberinto, será posible abundar en la explicación referente a estos movimientos.

### 1.5.2. Las grutas y el laberinto: extraversión e introversión

El pensar acerca de las imágenes de reposo de manera inmediata conduce a suponer que se trata de imágenes estáticas que le ceden el mismo valor a quién reposa en ellas. No obstante, en éstas es en las que se advierte más activo al soñador, puesto que en el espacio que brindan se descansa de toda turbación social, se permanece a gusto con uno mismo. La gruta es una imagen de la tierra que ofrece un espacio en el que se reposa tranquilo y protegido, pero no encerrado. Se tiene certeza de lo que es estar adentro y afuera de ella. Como todo hogar la gruta es un espacio al que se le puede expandir para el bienestar, el soñador que reposa en la gruta es dueño de su naturaleza. Permanecer en un sitio como la gruta implica la voluntad de reposar. Se permanece allí porque se quiere la soledad.

De entre sus propiedades, la gruta es un lugar en el que las ambivalencias del temor y la maravilla se encuentran presentes. Por un lado, al ser sombría la gruta es un espacio misterioso, no se tiene certeza de lo que podría encontrarse en ella. Por otro lado, al permanecer en ella se vive la maravilla del descubrimiento. Ignorar permite el beneficio de la maravilla. Se vive el privilegio que sólo la incertidumbre otorga. No obstante, algo en lo que no cabe duda es que la gruta tiene la voz del eco, su sensualidad actúa a través del oído. La gruta es un espacio en el que nada se oye. Quien reposa en este espacio dictamina el tema de conversación. Reposar en la gruta permite comprender los valores de la *resonancia* y la *repercusión* en la conversación con uno mismo, se es emisor y receptor; se conversa con uno mismo. El misterio de introducirse a ella radica en el desconocimiento de lo que conllevaría esta conversación.

Adentrarse a la gruta es encontrarse con la mirada profunda de la penumbra. La mirada de la penumbra se introduce en lo más oculto de las profundidades del inconsciente. Uno de los placeres de la vida subterránea es experimentar el conocimiento de lo que se desconoce de uno mismo. El temor de introducirse en ella expresa la angustia del propio desconocimiento. Al habitar en ella se

reconoce la maravilla del autoconocimiento. La gruta es un espacio en el que se vive sepultado, ya que se tiene la oportunidad de experimentar las gracias de lo que se oculta en la superficie. El soñador adquiere fuerza al desenterrar las imágenes ocultas, se requiere fuerza para tener voluntad de reposar, una fuerza que otorga la tierra por su resistencia.

La gruta es una imagen en la que se experimenta un reposo tranquilo en una acción de introversión, mientras que en el laberinto se manifiestan los movimientos angustiosos de la extraversión. En los laberintos se encuentran las dimensiones de la profundidad, es decir, del inconsciente; esta profundidad se halla tan oculta que el soñador tiene la sensación de estar perdido. Para Bachelard el ser perdido es objeto y sujeto a la vez, puesto que implica el perderse a sí mismo. Perderse es una situación primitiva en la que su arquetipo se instala en el laberinto. La angustia en el laberinto no se vive en la encrucijada de la necesidad de optar entre un camino u otro, ya que al seleccionar uno se tiene la certeza de haber descartado a su oponente. La angustia se vive en el camino recto al estar en medio de él se es preso por la angustia del pasado y del porvenir. Ser preso de un camino genera la sensación de estar perdido, no se tiene un rumbo fijo. Esta sensación provocada por el laberinto evoca a la fatalidad en las letras de Rubén Darío.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adonde vamos,  
ni de dónde venimos! ...<sup>78</sup>

Estando en el camino no se sabe nada, hay un completo desconocimiento tanto del lugar de origen como del destino que se depara. Intentar volver por donde se llegó no es una opción, puede ser el mismo camino, pero no es posible seguir los mismos pasos de manera exacta. El laberinto onírico provoca la sensación de pérdida en el camino recto, por lo tanto, en él no hay desviaciones. En este aspecto, las características del camino son determinadas por el soñador, entre mayor sea la angustia

---

<sup>78</sup> Darío, Rubén. "Lo fatal" en *Material de lectura*, p. 20

éste es más angosto. Recordando que en el laberinto el soñador es sujeto y objeto a la vez, se entiende ante estos movimientos de estrechez que se es la materia del camino. El soñador de tierra es quien se pierde en su propio camino. Se vive la angustia por lo que uno mismo ha generado. Esta acción en el laberinto no tiene dimensiones específicas, por lo que se pasa de lo angosto a lo amplio sin dificultad, por esta razón en esta imagen se halla la ambivalencia entre lo blando y lo duro. En el laberinto se vive una experiencia profunda.

Cabe aclarar que la profundidad de la tierra no se vive de la misma manera que la profundidad del agua, ya que al haber mayor profundidad en el agua el peso incrementa; en la tierra desde un inicio se advierte resistencia. En la profundidad extravertida en las imágenes del agua se aludió a la imagen de Caronte, el navegador de las aguas profundas, mientras que en la tierra se identifica desde el laberinto que depende de la angustia del soñador para que el camino sea angosto o amplio. Aun así, la diferencia entre estas dos materias radica en que la densidad de las aguas no es tan fuerte como la resistencia de la tierra. En las aguas se navega con mayor libertad, en la tierra el movimiento es difícil. La tierra endurece y el agua disuelve.

Continuando con la ambivalencia presente en el encuentro entre los elementos, en el siguiente subtema se retoma la imagen del árbol, con la intención de identificar la diferencia entre un árbol terrestre y un árbol aéreo. Anteriormente se ha reconocido al árbol aéreo como la imagen en la que el soñador se eleva, en el árbol terrestre se identificará al soñador que prefiere descender en la profundidad de la tierra.

### 1.5.3. La raíz: el árbol invertido

Si bien en el árbol cósmico se observó una relación estrecha entre la tierra y el aire en torno a su levitación, en esta dialéctica sólo se reconoció a aquella voluntad fiel a las fuerzas aéreas. Debido a este aspecto resulta interesante reflexionar acerca de los atractivos de la fuerza terrestre, cuando en la voluntad se tiene la certeza de querer habitar en las profundidades de la tierra. A diferencia de las seducciones del árbol aéreo, la tierra persuade a través del misterio que ella sepulta en las profundidades del inconsciente, lo cual se entiende por medio de su raíz. En la raíz se encuentran las fuerzas inconscientes del árbol. La raíz es el árbol subterráneo, es el árbol invertido que ha sido seducido por la tierra.

El soñador de la raíz sueña con aquello que vive sepultado en su interior. En esta inspección se desciende en la tierra pesada. Ante esta acción hay un crecimiento al revés, puesto que la tierra se labra. En este camino forjado se logra el dominio de la tierra. La raíz es como una flecha recta que apunta a la profundidad, es una flecha que se rehúsa a la elevación. Entre más se desciende más fuerza se requiere. La gracia de todo árbol vertical y estrecho se halla en la fortaleza de sus raíces. En esta imagen se reconocen imágenes de intimidad. La raíz se sepulta a sí misma, quien sueña con esta imagen es su propio sepulturero. En esta acción de sepultar la vida es duradera, hay una síntesis de vida y muerte.

Entre raíz y tierra hay una relación simbiótica, se comen mutuamente, ambas se nutren por la presencia de la otra. En el árbol que se aferra a la tierra se observa el dinamismo de la raíz. Por medio de la imagen literaria de la raíz, Bachelard invita a explorar la dinámica del inconsciente. A diferencia de lo que se podría analizar desde la psicología clásica, el soñador capaz de dominar las fuerzas de su inconsciente es un soñador de la raíz. En el árbol invertido se observan las fuerzas que mantienen al soñador de pie. El árbol representa una relación estrecha entre aire y tierra. Al estudiarlos se reconocen aquellas fuerzas en las que impera una sobre la otra, y a su vez los movimientos por los que se diferencian.

A diferencia del aire en el árbol invertido se reconoce que la atracción por la tierra no implica una acción indeseada. En el espacio de este capítulo se ha tenido como objeto reconocer los movimientos que caracterizan a cada elemento. Todo elemento es seductor. Sin embargo, ello no significa que seduzcan del mismo modo ni que todo soñador se deje atraer por ellas. Las seducciones de la tierra no son las seducciones del fuego, el agua o el aire. A diferencia del árbol aéreo que seduce por su movimiento, la raíz seduce por medio de su misterio, de aquello que se oculta en las profundidades de la tierra y se resiste a emerger. Aceptando las fortalezas de la raíz se comprende por qué para un soñador aéreo le es difícil oponerse a la resistencia por la elevación de la tierra.

Recuperar algunas imágenes del fuego, el agua, el aire y la tierra ha permitido ahondar acerca de las propiedades de la imaginación material en conjunto con la imaginación dinámica. Por un lado, la imaginación material permite reconocer las propiedades de cada elemento tanto en su aspecto femenino y masculino, por su facultad de atracción y destrucción. Por otro lado, la imaginación dinámica permite reconocer cómo es que estas propiedades generan movimiento en el elemento y correspondientemente en el soñador.

Dinámicamente el fuego se expresa por medio de su intensidad, el agua por su densidad, el aire por su dinamismo y la tierra por su resistencia. A pesar de que no se mencionó de manera explícita, se observa que los movimientos de cada elemento son verticales, estos pueden tener una tendencia hacia la profundidad, como es el caso del agua y la tierra, o hacia la altura, como se reconoce en el fuego y el aire, todo esto en correspondencia con sus cualidades materiales.

Se ha tenido como objeto reconocer los movimientos de las imágenes, debido a que para Bachelard los elementos son las hormonas de la imaginación, es decir, su dinámica es lo que le otorga a la imaginación su capacidad de deformar la imagen. Previamente se ha expuesto que, en este trabajo, la tesis poética de Bachelard se reconoce en dos fases. Mientras que en la primera este pensador admitió haber estado inspirado por el pensamiento objetivo de la imaginación, en la segunda se inclina por un carácter personal, fenomenológico. En este primer capítulo se esbozan los rasgos de su primera fase.

Al hacer lectura de las obras correspondientes a la primera fase de la tesis poética, se ha reconocido que a pesar de que los trabajos de nuestro filósofo francés estuvieron enfocados a la formación de una *Ley de los cuatro elementos*, dentro de ello se halla un carácter flexible con una trayectoria fenomenológica. Para describir las imágenes correspondientes a cada elemento se observa una tendencia a su indagación de manera íntima y personal. En este sentido, parece inevitable pensar que justo fue el esfuerzo por encontrar la propiedad objetiva de los elementos, lo que encaminó a este pensador de la imaginación a acoger la fenomenología como su método de estudio como se reflexiona en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO 2. De la poética del espacio o del alma

Una palabra fundadora inunda/ por plácidas y renovadas sendas/  
un mítico sigilo de leyendas// que sobre el mundo un mundo  
nuevo funda:/ quede así en esta insonoridad rotunda/ igual que  
entre los griegos las calendas.

JOSÉ MANUEL RECILLAS, *Una palabra*.

Al distinguir la movilidad de las imágenes resulta de interés retomar el espacio y el momento, es decir, el tiempo, en el que ésta se lleva a cabo, ya que esto permite identificar en qué posición se encuentra el soñador con respecto a la imagen. A pesar de que en el capítulo anterior se observa un vínculo entre el soñador y la imagen, ésta no es lo suficiente clara, ya que hay un enfoque mayor en los elementos. No obstante, es sustancial para dar seguimiento a este segundo capítulo.

En su expresión dinámica cada elemento se mueve de acuerdo con sus propiedades materiales. Aunque podría objetarse que en el aire se hizo una excepción, al aceptar que su materialidad es dominada por su dinámica. Sin embargo, no se rechaza la premisa, ya que se identifica que posee una materialidad débil en comparación con su movimiento. La dinámica de los elementos se genera a partir del encuentro entre opuestos, los cuales actúan en correspondencia con el soñador. En la imaginación participan tanto el soñador como la materia. Por un lado, en esta dinámica, se reconoce una ambivalencia en los elementos y entre los elementos, cada elemento posee cualidades femeninas, al expresarse de una manera amable y seductora, y masculinas, en una presentación violenta y resistente. Todo esto, sin olvidar que cuando dos elementos se combinan también hay una lucha entre opuestos, un ejemplo de ésta es el aguardiente. Frente a estos movimientos hay una mayor inclinación hacia la materia.

Por otro lado, en esta dinámica el soñador también es partícipe, puesto que es quien es seducido por la materia, desde su aspecto femenino, y quien en su voluntad la deforma, en una expresión masculina. En este sentido, imagen y soñador en conjunto hacen que la imaginación sea dinámica en correspondencia con la materia que los conmueve, puesto que no toda confrontación entre soñador e imagen es igual. Considerando estas cualidades se comprende por qué Bachelard tenía un interés por formular una *Ley de los cuatro elementos* en sus libros sobre las imágenes de la

materia. Una clasificación de los elementos permitiría catalogarlos como temperamentos de la imaginación<sup>79</sup> y, en consecuencia, del soñador.

La dinámica propia de los elementos hace que la formulación de una ley sea algo interminable, por el hecho de que permanecen en constante cambio. Entonces, ¿por qué razón se han retomado los elementos en estas páginas? Porque, aun teniendo en cuenta esto, para nuestro filósofo francés las imágenes materiales son las que impulsan a la imaginación. Es decir, su dinámica es lo que hace posible la deformación de la imagen. Aunque en sus trabajos sobre la materia Bachelard tenía el objeto de recuperar una ley de los elementos y ésta tiene sus limitaciones. Estos estudios permiten comprender cómo se mueve la materia, con intensidad, densidad, dinámica o resistencia, y cómo participa el soñador, se reconoce si reposa por el movimiento de la materia o si actúa en ella por su voluntad.

En la confrontación entre la imagen y el soñador surge un espacio en el que se sueña. Esto es, cuando una imagen se sublima, y con ella el soñador, un mundo nuevo es creado. Asimismo, el tiempo de este espacio es el presente de la *imagen nueva*, debido a que en este proceso se desprende de todo pasado. Al desprenderse de todo pasado hay un desprendimiento del presente de la imagen inmediata, es decir, de la imagen previa a la sublimación. Estando en el presente de este espacio hay una despreocupación por el futuro. La imagen y el soñador se aíslan en el presente del espacio nuevo.

La novedad en la imagen está vinculada a la imagen literaria, puesto que el lenguaje que se usa para nombrarla es novedoso. Un cambio en el lenguaje con el que se nombra una imagen implica una ruptura con su significante. Una imagen que está por encima del significante es poética.<sup>80</sup> La imagen nueva es una imagen poética. En este entramado el soñador es un poeta, puesto que participa en esta deformación de la imagen. La dinámica entre soñador e imagen en la que se crea un nuevo espacio es una poética.

Interesado por la poética entre la imagen y el soñador, Bachelard recurre a la fenomenología, ya que por medio de ésta se estudiaría a la imagen al surgir en la conciencia como *producto directo*

---

<sup>79</sup> En el *Psicoanálisis del fuego*, p. 159, Bachelard manifiesta su interés por un estudio en el que se exprese la relación entre los cuatro elementos y los cuatro temperamentos. Parece haber una correlación entre este interés y su objetivo de fundar una *Ley de los cuatro elementos* en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 10.

<sup>80</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 18



*del alma*. En sus primeros estudios sobre las cuatro materias elementales este filósofo de la imaginación recurre principalmente al psicoanálisis, con el interés de inspeccionar las profundidades de la imagen nueva, la imagen primitiva. No obstante, observó que el psicoanálisis no permite reconocer el *carácter inesperado* de esta imagen.<sup>81</sup> La fenomenología de la imaginación, en cambio, “pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo”.<sup>82</sup>

Por medio de la fenomenología es posible estudiar a la imagen en el acto mismo que le da su novedad, en su origen. En este sentido surge una pregunta, ¿dónde se origina esta novedad? La imagen nueva surge de la intimidad del soñador. En esta intimidad se encuentra la dualidad entre alma y espíritu. Tanto alma como espíritu son importantes para el estudio de la imaginación. Para la imagen poética, sin embargo, el alma tiene mayor impacto. Mientras que en el espíritu no hay un desprendimiento de la imagen con su pasado, el alma al inaugurar una imagen la desprende de todo pasado. La novedad que ofrece el alma a la imagen es lo que le interesa a Bachelard en sus estudios sobre la imaginación poética.

En el siguiente capítulo se abundará acerca de la dualidad entre alma y espíritu con los conceptos de *anima* y *animus*. Así que, por el momento, basta mencionar que en la imagen poética actúa el alma. Es decir, la dinámica entre el soñador y la imagen en el acto poético tiene su origen en el alma. En efecto, al desarrollarse una fenomenología de la imaginación se expone una fenomenología del alma. En este capítulo se expresa la concepción que Bachelard tiene en torno al espacio en que una imagen nueva se inaugura, es decir, del espacio del alma.

No se puede hablar del espacio sin hacer referencia al tiempo en que se origina. Como se ha mencionado, el tiempo en este espacio es el tiempo de la imagen nueva. Al carecer de pasado y al haber una despreocupación por el futuro, el tiempo de la imagen nueva es el instante. En un instante la imagen poética confiere en nosotros un mundo nuevo. Debido a la importancia que tienen el espacio y el tiempo en la configuración de la imagen nueva, este capítulo se divide en dos apartados.

En el primer apartado llamado “Topoanálisis de los parajes de la intimidad”, se retoma la concepción sobre el estudio del espacio poético que Bachelard sugiere tras reunir el método de la fenomenología con el psicoanálisis. Por lo que en este desarrollo se identifican las características

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 8-9

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 79

del espacio del alma, así como el vínculo que éste tiene con el espacio de las cosas y con todo aquello que no forma parte del soñador.

En lo que respecta a las obras en las que Gaston Bachelard desarrolla sus reflexiones sobre el tiempo, éstas se identifican en un periodo previo a la poética. No obstante, a través de su lectura se reconoce cómo es que estos estudios lo acercaron a los estudios del alma, principalmente los correspondientes al ritmoanálisis. En el segundo apartado llamado “Ritmoanálisis del tiempo discontinuo”, se identifican las cualidades del tiempo en el acto en que se crea una imagen nueva.

Reflexionar las concepciones sobre el topoanálisis y el ritmoanálisis permite reconocer cómo la dinámica, de la que se ha hablado en el capítulo previo, actúa en la intimidad del soñador. Con el ritmoanálisis se reflexiona el tiempo y con el topoanálisis el espacio. Iniciar estas reflexiones con el espacio permite identificar en el tiempo las actitudes íntimas del sujeto.

## 2.1. Topoanálisis de los parajes de la intimidad

No cabe duda. Ésta es mi casa/ aquí sucedo, aquí/ me engaño  
inmensamente./ Ésta es mi casa detenida en el tiempo.

MARIO BENEDETTI, *Ésta es mi casa*.

Una imagen material es literaria porque al sublimarse el lenguaje con el que se le nombra es novedoso. Al mismo tiempo, una imagen literaria es poética porque supera las leyes del significante. De este modo, una imagen material es poética al cambiar los valores del lenguaje con el que se le expresa. Todo este proceso ocurre por la dinámica existente entre el soñador y la imagen. Esta dinámica está vinculada a la materialidad de la imagen, razón por la que es variable. En el primer capítulo se ha tenido el objetivo de manifestar cómo se da esta dinámica en cada una de las cuatro imágenes materiales y el porqué de esta variabilidad.

Cuando una imagen nace por el encuentro entre el soñador y la imagen, esta dinámica adquiere el valor poético de la imagen nueva. Ante este nacimiento, surge un espacio que, por su naturaleza, es poético. Ya que al ser creado por una dinámica poética sustancialmente adquiere los valores de esta dinámica por la que fue creado. Este proceso se origina de la intimidad tanto del soñador como de la imagen.

En la intimidad hay una dualidad entre alma y espíritu.<sup>83</sup> La concepción de estos términos Bachelard los retoma de los trabajos sobre la psique humana de Carl Gustav Jung, comprendiendo al *animus* como espíritu y al *anima* como alma. De estas dos representaciones de la intimidad, el alma es la que actúa en esta dinámica poética.<sup>84</sup> El espacio poético tiene su origen en el alma. Ante esta tesis, el espacio surge de la intimidad del soñador y de la imagen. Para comprender mejor esta relación es fundamental reconocer el espacio que se genera de la intimidad de estos dos actores.

Desde el inicio de sus estudios sobre la imaginación, Bachelard mostró especial interés por el psicoanálisis, ya que por medio de éste le sería posible analizar las profundidades de la materia. Es decir, de la intimidad de la materia. Quien haya leído *El psicoanálisis del fuego* reconocerá que no sólo en el título de este libro se sugiere la influencia de esta corriente psicológica en su análisis. Aunque inicialmente muestra admiración por los trabajos del psicoanálisis clásico sobre los sueños del fuego,<sup>85</sup> se identifica su inclinación a las aportaciones de C. G. Jung.<sup>86</sup> A pesar de que en el psicoanálisis que hizo Bachelard sobre el fuego aún se identifican algunas limitantes que él mismo criticó posteriormente, es claro que desde ese primer esbozo sobre la imaginación se ve atraído por reconocer el psiquismo creador de la imagen.

Tomar el fuego o darse al fuego, aniquilar o aniquilarse, seguir el complejo de Prometeo o el de Empédocles, tal es el viraje psicológico que transforma todos los valores y muestra, asimismo, su discordia. ¿De qué manera mejor probar que el fuego es la ocasión, en el preciso sentido que le otorga C. G. Jung, de “un complejo arcaico fecundo”, y que un psicoanálisis especial debe destruir las ambigüedades dolorosas, para desempeñar de modo más apropiado las alertas dialécticas, que brindan a la fantasía su verdadera libertad y su verdadera función de psiquismo creador?<sup>87</sup>

Cabe aclarar el uso de la palabra *fantasía*, ya que en *La llama de una vela* Bachelard separa la fantasía de los sueños poéticos, puesto que su producción está influida por la experiencia de las pesadillas, es decir, por un pasado. Una imagen poética se desprende de todo pasado. Para nuestro filósofo francés la imagen poética es más íntima que la fantasía.<sup>88</sup> No obstante, en la interpretación

---

<sup>83</sup> Cfr. *Ibid.* pp. 11-13

<sup>84</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, pp. 37- 38

<sup>85</sup> Bachelard, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*, p. 33

<sup>86</sup> Cfr. *Ibid.* pp. 45, 60 y 66

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 195

<sup>88</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, pp. 19-20

que aquí se hace, se reconoce que en *El psicoanálisis del fuego* le proporciona a la *fantasía* las cualidades que posteriormente le daría a la imaginación en una postura femenina.

A pesar de ver en el psicoanálisis la oportunidad de manifestar la capacidad creadora de la imagen, eventualmente opta por conjuntar esta propuesta con la fenomenología, puesto que, a diferencia del psicoanálisis, ésta es capaz de adaptarse a la variabilidad de la imagen. Mientras que del psicoanálisis recupera la posibilidad de estudiar la profundidad de la imagen, la fenomenología es capaz de enfrentarse a la novedad de ésta. Al ver las facultades de estas dos corrientes, enlaza sus cualidades para el estudio de la intimidad de la imagen poética, puesto que una “filosofía completa del lenguaje debería, pues, unir las enseñanzas del psicoanálisis y de la fenomenología”.<sup>89</sup>

Estudiar la intimidad de la imagen poética es estudiar el alma. Hacer una fenomenología de la imagen poética es hacer una fenomenología del alma. Teniendo en cuenta esto, si se lleva a cabo un estudio del espacio poético, se analiza el espacio del alma. En la poética participa la intimidad del soñador y la imagen. Entonces, al desarrollar una fenomenología del espacio del alma, se tiene en cuenta tanto la intimidad del soñador como la presencia de la imagen en este espacio.

En una cooperación por estudiar la intimidad del espacio, la psicología y la fenomenología hacen un topoanálisis que comprende tanto la intimidad del hombre como la intimidad de las cosas.<sup>90</sup> El soñador y la imagen habitan en este espacio del alma. En esta acción de habitar se reposa o se construye. Hay un encuentro entre las fuerzas femeninas y masculinas del sujeto y del objeto. Como soñadores habitamos en nosotros y con las cosas que se encuentran en nuestro espacio íntimo.

En un topoanálisis de los parajes de la intimidad del alma se ha de tener en cuenta el espacio íntimo del soñador y de la imagen, de los hombres y de las cosas. De esta manera, es posible identificar cómo se mueve uno y otro en esta dialéctica que se genera al confrontarse. La lucha entre las fuerzas femeninas y masculinas del soñador y de la imagen es aquella que en el capítulo anterior se observó en relación con las imágenes materiales de los elementos con el soñador: la voluntad y el reposo. Esa lucha se percibió por medio de una imaginación material y dinámica. En ella se tenía como objeto identificar la dinámica de la materia. Un topoanálisis, sin embargo, se enfoca al estudio del espacio en el que ocurre esta dinámica.

---

<sup>89</sup> Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*, p. 62

<sup>90</sup> Cfr. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, pp. 29, 38, 50 y 123

En este apartado inspirado en un toponálisis de los parajes de la intimidad se tiene como objeto recuperar los estudios hechos por Bachelard acerca del espacio del hombre y de las cosas, para identificar de manera más específica el vínculo existente entre estos dos. De este modo, se desarrollan tres subtemas. En el primero “La casa de los hombres: habitar en nosotros mismos”, se reconoce la casa como el espacio íntimo del alma de soñador, en ella se busca reconocer cómo se habita en la propia intimidad. A diferencia de este primer subtema, en “La casa de las cosas: el ocultamiento de las cosas”, se comprenden los espacios más íntimos del soñador, en los que hay imágenes que permanecen ocultas, por medio de la reflexión de la casa de las cosas, no sólo se tiene como objetivo identificar las cualidades de ésta, sino que también es de interés introducir cómo se relacionan estos espacios con el soñador. Finalmente, en “La dialéctica de los espacios”, se manifiesta cómo se desenvuelve el encuentro entre los espacios de la intimidad —la casa de los hombres y la casa de las cosas—, y entre todo lo que no forma parte de la intimidad de los hombres.

Reflexionar sobre la casa de los hombres permite reconocer que el soñador habita en sí mismo durante el acto poético. No obstante, la manera en la que habitamos en nuestra casa no es la misma. Al hablar sobre la casa no se trata de especificar cómo un soñador debe habitarla, es hacer una correspondencia entre la dinámica del soñador y su espacio. El acto poético involucra la acción de un sujeto que habita su casa.

### 2.1.1. La casa de los hombres: habitar en nosotros mismos

La casa es un espacio que nos brinda protección y estabilidad, es un lugar en el que se habita. Así como la casa, el alma es un espacio íntimo que rinde un resguardo y en el que se habita. Si se contrapone la casa con el espacio del alma, se puede entender su interior como la intimidad del soñador y su estructura como el soñador mismo. Habitar en el alma es habitar en nosotros mismos. A través del toponálisis del espacio íntimo de los hombres, Bachelard nos invita a conocer el espacio en el que nos resguardamos cuando habitamos en nosotros mismos, es decir, cuando ensoñamos.

El espacio íntimo es un cuerpo de imágenes. Habitar en nosotros es vivir en un mundo de imágenes que junto con su pasado viven en el tiempo del alma.<sup>91</sup> De esta acción se entiende que hay dos pasados de la imagen. El pasado de la imagen que habita en el mundo íntimo del soñador y

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 35

el pasado que permanece externo a este mundo y que, en consecuencia, se mantiene intacto. Del mismo modo, el soñador junto con su pasado habita en el nuevo mundo que ha sido creado en su alma.

No se ha de confundir la función de habitar con el hábito. El hábito hace referencia a la imagen habitual, es decir, a la imagen que no cambia.<sup>92</sup> Una imagen habitual es la antítesis de la imagen poética, puesto que esta segunda es dinámica. En la casa del alma se ensueña, la imagen se mantiene en movimiento. Habitar el espacio íntimo es vivir sus valores, es mantenerse activo. Esta acción implica construir en el espacio en el que se reside.<sup>93</sup> De esta construcción deviene la deformación de la imagen poética.

La construcción que se desarrolla en la función de habitar es vertical. Para hablar de este sentido de verticalidad nuestro filósofo francés recurre a dos imágenes usadas por Jung para manifestar los miedos que habitan la casa, éstas son: el sótano y el desván. Mientras que el sótano se cualifica por ser un espacio en el que las tinieblas subsisten de día y de noche, y en el que los miedos se expresan de manera lenta y misteriosa, en el desván el día es capaz de borrar los miedos de la noche. En este sentido de verticalidad se reconoce la doble naturaleza del hombre, la polaridad entre la altura y la profundidad, el ascenso y el descenso.

En una arquitectura de la casa onírica el ascenso y el descenso son ilustrados por las escaleras. En esta interpretación se retoman tres tipos de escaleras. En primer lugar, se reconocen las escaleras en las que se desciende. Estas escaleras requieren de las fuerzas de la voluntad para dirigirse a las tinieblas del sótano. Entre más se desciende a este espacio, más se requiere de voluntad, puesto que cada peldaño conduce más a este espacio imprevisible. Es un espacio que ejerce resistencia de ser habitado. Estas escaleras tienen el signo material del agua y de la tierra.

Las escaleras del sótano evocan las descripciones de Lovecraft en *La ceremonia* sobre aquel sepulcro que cada vez es más tenebroso al descender por los peldaños de sus escaleras. Al encontrarse en la profundidad hay una opción entre zambullirse al río que ahí se encuentra o ascender en el lomo de una bestia alada, ante la cual se escoge la profundidad de las aguas. Así es como lo describe el personaje que ha tomado esta decisión:

---

<sup>92</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, p. 22

<sup>93</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 49

Y entonces, como aquel ser de pesadilla se interponía entre la escalera de piedra por la que habíamos bajado y yo, me arrojé al oleaginoso río subterráneo cuyos burbujeos señalaban algún tipo de vía de escape hacia las cavernas del mar; me arrojé a aquel jugo putrescente de los horrores en las profundidades de la tierra antes de que mis gritos desquiciados hicieran caer sobre mí todas las legiones sepulcrales que aquellas fosas infestas podían ocultar.<sup>94</sup>

De este modo, la profundidad constituye un espacio de *refugio*, de huida. Así, el misterio y la pesadez que se expresan en este cuento son características propias del espacio profundo, razón por la que se considera que su espacio de origen es el sótano.

Las letras de Lovecraft se consideran un buen ejemplo de imágenes primeras que constituyen un espacio en el sótano de la casa en la que el soñador habita. Cuando el soñador es sublimado por estas imágenes éstas construyen un espacio en su intimidad, particularmente en la zona en la que se localiza el sótano. Se crea un espacio que tiene la energía del agua o de la tierra. En el momento que el soñador se sumerge más al espacio en que se encuentran estas imágenes de la profundidad hay una dinámica en la que se construye un nuevo espacio. Construir un nuevo espacio en el sótano es hacerlo más profundo. Lo que Bachelard entiende por construcción, es lo que hasta el momento se ha manejado como la deformación de la imagen. Cuando una imagen perteneciente al sótano es deformada se construye un espacio más profundo. Otros ejemplos de esta dinámica con las imágenes que hasta el momento se han desarrollado son: Edgar Allan Poe, el complejo de Caronte, la raíz y el complejo de medusa.

En segundo lugar, se encuentran las escaleras en las que se asciende al espacio del desván. Para dirigirse a este espacio siempre se sube. Sus escaleras son las más empinadas. Estas escaleras están marcadas por el signo material del fuego y del aire, puesto que en su acción se elevan. Subir las escaleras es elevarse. A diferencia del sótano caracterizado por una dinámica pesada y por ende lenta, el desván se cualifica por ser muy activo. Construir un espacio en el desván conlleva a hacer de la casa un espacio más alto.

A diferencia del sótano en el que su hostilidad se muestra por ser pesado y misterioso, en el desván la hostilidad se expresa por una elevación que parece ser incontrolable, quien sube a este espacio teme caer. El soñador que tiene la voluntad de elevarse aprende a controlar su caída. Un ejemplo de esta acción son los sueños de Emil Sinclair.

---

<sup>94</sup> Lovecraft, H. P. «La ceremonia.», en: Lovecraft, H. P. *Edición anotada*, p. 130

Iba yo volando, pero no por facultad propia, sino lanzado a través de los espacios por un violento impulso del que no era dueño. La sensación de delicia con que empecé mi vuelo trocose a poco en miedo cuando me vi disparado a vertiginosas alturas. Sin embargo, muy luego descubrí con satisfacción que era capaz de regular la subida y el descenso reteniendo el aire de la respiración y dejándolo escapar.<sup>95</sup>

Controlar la elevación es construir un espacio en el desván. El soñador atraído por una imagen primera del desván construye nuevas imágenes en este espacio. Ejemplos de imágenes que pertenecen a este sitio son: el complejo de Prometeo, el Fénix, la ascensión en Nietzsche y el árbol. Tanto para ascender como para descender el soñador muestra voluntad en correspondencia con el espacio al que se dirige. El sótano y el desván no sólo son opuestos por su posición en la casa, la dinámica que se genera en ambos espacios es distinta. Esto se debe a las imágenes materiales que los gobiernan. Mientras que las imágenes del sótano se caracterizan por la densidad y la resistencia, las imágenes del desván son dinámicas e intensas. Ante estas características hay una contraposición entre la velocidad y la lentitud, lo ligero y lo pesado.

Subir al desván o bajar al sótano son una manera de habitar la casa. Subir o bajar implica construir en la altura o en la profundidad de la casa. En cada espacio se deforman imágenes. Ante esta tesitura no se ha de olvidar que también existe un tercer tipo de escalera. De este modo, en tercer lugar, sin ser menos importante, se encuentra la escalera que se dirige al cuarto. *La escalera que lleva al cuarto se sube y se baja.*<sup>96</sup> De esta escalera no se dice mucho en el trabajo de Bachelard. Sin embargo, se interpreta que es la escalera que nos lleva al sitio de reposo, al espacio más familiar para el soñador. Al ser el más familiar, quizá la imagen más constante en este espacio es la del soñador mismo. Un ejemplo de este espacio podría ser el minicuento *Espiral* escrito por Enrique Anderson.

Regresé a casa en la madrugada, cayéndome de sueño. Al entrar, todo oscuro. Para no despertar a nadie avancé de puntillas y llegué a la escalera de caracol que conducía a mi cuarto. Apenas puse el pie en el primer escalón dudé de si ésa era mi casa o una casa idéntica a la mía. Y mientras subía temí que otro muchacho, igual a mí, estuviera durmiendo en mi cuarto y acaso soñándose en el acto mismo de subir por la escalera de caracol. Di la última vuelta, abrí la puerta y allí estaba él, o yo, todo iluminado de Luna, sentado en la cama, con los ojos bien abiertos. Nos quedamos un instante mirándonos de hito en hito. Nos sonreímos. Sentí que la sonrisa de él era la que también me pesaba en la boca: como

---

<sup>95</sup> Hesse, Hermann. *Demian*, pp. 774-775

<sup>96</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 56



en un espejo, uno de los dos era falaz. «¿Quién sueña con quién?», exclamó uno de nosotros, o quizá ambos simultáneamente. En ese momento oímos ruidos de pasos en la escalera de caracol: de un salto nos metimos uno en otro y así fundidos nos pusimos a soñar al que venía subiendo, que era yo otra vez.<sup>97</sup>

Soñar y ser quién se sueña, ese es el posible destino que el espacio del cuarto permite. En mi propia experiencia, de los espacios de la casa, mi cuarto es con el que más me identifico. Soñar con mi cuarto es yuxtaponer mi propia imagen con lo que ahí se encuentra. Si entro a mi casa puedo dudar de ella y considerar que estoy en una *casa idéntica a la mía*. Sin embargo, mi cuarto permitiría corroborar esa suposición. Las escaleras que llevan al cuarto se suben o se bajan con la seguridad de lo que ahí podría encontrarse. Entrar a mi cuarto es encontrarme con aquello que es un reflejo de mi imagen.

Se interpreta que las escaleras, cuya dirección es el cuarto, se suben y se bajan porque puede irse del desván al cuarto o del sótano al cuarto con la seguridad de que lo que ahí se encuentra nos será familiar. En este sentido, el cuarto es un espacio materno, puesto que recibe al soñador con amabilidad. Es un espacio que *acuna*. Subir al desván o bajar al sótano requieren de la voluntad del soñador. En ambos casos se muestra una expresión masculina de la materia: entre más se baja el espacio es más pesado y entre más se sube hay mayor movilidad que requiere ser dominada. Dirigirse al cuarto, no obstante, es conducirse a un espacio de reposo. Es el nido en el aire, es el río en el que se flota, es el volcán del fuego, es la gruta de la tierra.

Frente a las ilustraciones que nos pueden dar las escaleras con respecto a la facultad de habitar la casa del alma, es oportuno señalar que ésta se habita en soledad. Si el soñador se ve atraído por la materia o si por voluntad propia decide subir o bajar las escaleras, en ambos casos lo hace estando en soledad. La casa es un mundo en el que el soñador está sólo. El soñador disfruta esta soledad. Su disposición es tal en esta condición de aislamiento que la soledad es lo que activa en él la función de habitar.

El que el soñador habite la casa implica que se mueva en todos sus espacios, incluidos los más pequeños como los rincones. Los rincones ofrecen un espacio de refugio, puesto que defiende al soñador de movimientos hostiles. Todo espacio de bienestar es un refugio. El rincón es un espacio que ofrece oportunidades de soledad, ya que en ellos el soñador se acurruca en sí mismo y

---

<sup>97</sup> Anderson, Enrique. *Espiral*, p.196

permanece inmóvil. Que el soñador permanezca replegado sobre sí mismo no significa hablar consigo mismo, puesto que hay un silencio de los pensamientos.<sup>98</sup> Permanecer en el rincón es aprender a habitar en completa soledad sin una voz que guíe los pensamientos. La completa soledad es un germen de ser, permaneciendo en este estado existe una seguridad de lo que se es, pues hay una actitud de introversión, se rechaza lo que no se es. De este modo, el mayor valor del rincón es el refugio, puesto que en este espacio el soñador se oculta de todo lo que no es. En todos los espacios de la casa hay un rincón en el que el soñador puede refugiarse. El rincón es el germen de una casa.

Dentro de la casa hay rincones que se encuentran en los espacios en los que las cosas se ocultan. Estos espacios son los más íntimos del soñador, son casas de las cosas. Toda casa resguarda a quien la habita de lo que es externo a ella. El soñador es externo de la casa de las cosas, por lo que las cosas que habitan en ella se mantienen ocultas de él. Si es así, entonces ¿por qué hay un interés hacia la casa de las cosas? Porque el ocultamiento también implica una dinámica poética. Esto se debe a que para la imaginación no es necesario ver las imágenes. Al contrario, como se ha dicho previamente la vista es el sentido que menos impacto tiene en este proceso. Teniendo esto en cuenta, vale la pena manifestar cuáles son estos espacios.

### 2.1.2. La casa de las cosas: el ocultamiento de las cosas

La casa se expresa como el espacio de intimidad del soñador. Hacer un topoanálisis del espacio íntimo implica tomar en cuenta las cosas que se encuentran en él. Aquello que es más íntimo para el soñador se encuentra oculto en espacios exclusivos. Retomando la imagen de la casa para analizar el espacio del alma, Bachelard recurre a los cajones, los cofres y los armarios, entendiendo a éstos como los espacios en los que las cosas se ocultan. Es decir, son imágenes de las cosas secretas, de tal manera, son muestra de la vida más íntima. Hasta en un contexto común es inevitable pensar en estos modelos de intimidad como aquellos que no sólo resguardan lo que apreciamos, sino también lo que nos es más personal, lo que no cualquiera que entra a la casa tiene la oportunidad de conocer.

Para estudiar los espacios que preservan las cosas pertenecientes a la intimidad, en primera instancia, nuestro filósofo de la Champagne nos exhorta a no confundir a las imágenes íntimas con

---

<sup>98</sup> Bachelard, Gaston. *Op. Cit.*, pp. 171-172

las metáforas. A diferencia de la metáfora que se limita a la descripción de pensamientos difíciles de expresar, la imagen recibe su ser de la imaginación, es decir, su objetivo no es la explicación de ideas, es su deformación. Entre la imagen y el soñador hay una conexión dinámica, en la que como resultado hay una donación de ser. Aunque en el siguiente apartado se desarrollará en mayor medida esta idea, por el momento es relevante por la manera en la que se retoma la imagen del cajón, el cofre y el armario —e inclusive por el modo en el que hasta el momento se entiende por la imagen de la casa—.

En una expresión mediada por la metáfora el cajón suple a la inteligencia, esto es, la inteligencia es ilustrada como un mueble con cajones en los que se clasifica el conocimiento. En cambio, para la imaginación este mueble es una inteligencia. Ha sido creado como un espacio con dimensiones específicas para resguardar y clasificar cosas. Para la imaginación, el ensamblaje de un cajón prevé en su espacio la capacidad de contener un mundo de objetos. Así, los cajones no son los sustitutos de una imagen, son su propia imagen. Sin necesidad de conocer lo que se oculta en el cajón, su imagen expresa que en su interior hay un orden. Quien sueña con el cajón sueña con un orden, puesto que detrás de la creación de este mueble está la administración de los objetos. Sin embargo, no todo lo que se almacena en los muebles tiene el mismo destino ni genera en el soñador la misma intriga. Cada mueble está respaldado por el objetivo con el que ha sido creado, detrás de su construcción hay una inteligencia. La inteligencia de los muebles no es la misma.

El armario es un espacio profundo cuya función para quien habita es la de evitar el desorden en la casa, en él se organizan los secretos. Este mueble es una memoria que almacena los recuerdos del soñador. Lo que ahí se resguarda es seleccionado con prudencia, ya que no es abierto por cualquiera ni en todo momento. Más que proteger una historia alberga promesas, esto es, soñar con el armario es soñar con lo que se podría encontrar dentro de él. No obstante, su principal propiedad se expresa al permanecer cerrado, de esta acción se desprende el misterio de lo que resguarda. Mientras no sea abierto se mantiene como un espacio de lo oculto.

Del mismo modo que en el cajón y en el cofre, como se verá posteriormente, no es necesario que el armario sea abierto para que haya una dinámica entre él y el soñador. Se sueña más con lo que oculta al permanecer cerrado que al ser abierto. En este sentido, lo que presenta Bachelard es una antítesis de la imagen a la que se alude en *Las crónicas de Narnia* sobre el armario.<sup>99</sup> La imagen

---

<sup>99</sup> Lewis, C.S. *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario*, 13-17

del armario tanto para esta novela como para nuestro filósofo francés genera intriga sobre lo que se oculta en él. Sin embargo, mientras que en esta novela quien sueña con el armario requiere abrirlo para encontrar un mundo en él, para Bachelard no es necesario abrirlo para saber que en ese armario se oculta un mundo de imágenes. La dinámica entre el soñador y esta casa de las cosas es mayor mientras ésta permanece cerrada. La intriga forjada por la imagen del armario genera más dinámica para la imaginación que averiguar lo que se encierra en él.

Los secretos que se ocultan en el armario no son del mismo tipo que aquellos que se esconden en el cofre. En el armario se preservan los secretos, en el cofre se entierran. El cofre es una tumba para que los secretos que se le confían no sean olvidados. Más aún, lo que destaca su expresión de intimidad son los apartados ocultos en los que se encierran las cosas. Esta casa está vinculada a los tres tiempos verbales: el presente, el pasado y el porvenir. Significa algo en el presente porque es el legado de algo, para un porvenir será de importancia a quien le confiera algo en su presente. Así como en el cajón y en el armario, la dinámica entre el cofre y el soñador se genera cuando éste permanece cerrado. Imaginar aquellos secretos inolvidables que se encuentran en el cofre es más grande que comprobar qué cosas se encierran en ese legado.

Por decirlo de otro modo, la casa de las cosas participa con el soñador al permanecer cerrada. Las imágenes que no requieren de la comprobación para estimular al soñador a imaginar son casas de las cosas. Atrás de ellas hay una inteligencia que las precede, razón por la que se interpreta que para Bachelard el cajón, el armario y el cofre son arquetipos de los espacios en los que se ocultan las cosas en la casa del alma. Esta propiedad que les confiere se liga a que no son imágenes que fungan como sustitutos de otras imágenes, sino que por sí mismas impulsan a la imaginación. Los significados que permanecen ocultos en las casas de las cosas son deformados porque su significante se mantiene en movimiento en conjunto con el soñador. De este modo, lo que se mantiene en movimiento no es lo que permanece oculto, sino el significante que el soñador le da a lo que ahí se oculta. En consecuencia, estas especulaciones deforman constantemente lo que se oculta en estos espacios, es decir, su significado. Los espacios de las cosas son imágenes en las que se ocultan significados.

Aunque en estos arquetipos de lo oculto se hallan distintos significados, lo que tienen en común es la dialéctica entre lo externo y lo interno, en la que el soñador al ser externo al espacio de las cosas ocultas imagina lo que se encuentra en éste. De no ser por esta dialéctica no habría dinámica. La energía entre la casa de las cosas y el soñador tiene su origen en lo oculto, en lo que se desconoce.

El soñador desconoce lo que no es él. Lo que se desconoce permanece oculto en espacios pertenecientes a la casa de los hombres —en las casas de las cosas— o pueden ser externas a esta casa —todo lo que forma parte del universo—. En el siguiente apartado se hablará de la dialéctica entre estos distintos espacios.

### 2.1.3. La dialéctica de los espacios

En la función de habitar hay una dialéctica entre los espacios. Por un lado, se encuentra la dialéctica generada en los espacios de intimidad: la dinámica generada tras habitar en el desván, en el sótano y en el cuarto; y la relación entre el soñador y la casa de las cosas. Por otro lado, hay una dialéctica entre el universo y la casa en la que el soñador habita. En esta tesitura, hay un enfrentamiento entre el ser y el no-ser, así como lo que se encuentra dentro y lo que está fuera.

Todo lo que se halla en el espacio de la casa de los hombres forma parte del soñador, sin importar si permanece oculto o no. Habitar es ampliar los espacios en los que el soñador se mueve —ya sea el sótano, el cuarto o el desván— por medio de la deformación de las imágenes que se encuentran en ellos. En este caso, hay una dialéctica entre el espacio del alma y el soñador. Dentro del espacio íntimo, sin embargo, no se descarta el vínculo entre el soñador y la casa de las cosas, el cual también es una manera de habitar, puesto que tiene como resultado el que las cosas ocultas sean deformadas.

La dialéctica entre los espacios de intimidad y el soñador, no se desarrolla de la misma manera. En primera instancia, entre el espacio del alma y el soñador la dialéctica se genera al habitar en el desván, en el sótano o en el cuarto, no obstante, mientras que los primeros dos se presentan hostiles para el soñador, el tercero es un espacio de reposo. En segunda instancia, la dialéctica entre el soñador y los espacios en los que se ocultan cosas generan una dinámica cuando estos segundos permanecen cerrados. Que las cosas que se mantienen ocultas permanezcan en la casa de los hombres es señal de que aun siendo desconocidas por el soñador forman parte de él. Sin importar las diferencias mencionadas, la relación que el soñador mantiene con estos espacios es íntima, es decir, los movimientos que se generan en este encuentro se desarrollan dentro del espacio del alma. Cuando una imagen es deformada dentro de este espacio la imagen nueva es poética y por ende el soñador es un poeta. Fuera de este espacio la imagen permanece intacta.

Como previamente se ha mencionado, entre la casa de las cosas y el soñador hay una dialéctica de lo que está dentro y de lo que permanece fuera. Cuando las cosas se ocultan, el soñador

permanece externo al espacio en el que se encuentran. Sin embargo, el espacio en el que esto se desarrolla sigue siendo parte del alma. Si la imagen poética tiene su origen en el espacio del alma y ya se ha visto cuál es la relación entre éste y el soñador; y si fuera de este espacio la imagen permanece intacta, entonces ¿por qué retomar la dialéctica entre el universo y la casa en la que el soñador habita? Porque entre el universo y el soñador también hay una dinámica en la que se genera una imagen nueva. Esta dinámica se vincula a lo que permanece interno y externo, sin embargo, a diferencia de la dialéctica entre la casa de las cosas y el soñador, todo lo que se encuentra en la casa pertenece al interior y lo que está fuera de ella es lo exterior. En esta dinámica se puede reconocer a la casa como espacio de reposo o como espacio de refugio en correspondencia con la interacción que tiene con el universo.

El universo es todo lo que no es la casa, es un *no-yo*. Al enfrentarse con el universo, la casa recibe de él valores que alimentan su intimidad. Lo que entra a la casa se multiplica, puesto que a sus valores iniciales se le agregan los valores íntimos de quien habita la casa. En esta inmersión del universo a la casa hay, no obstante, una lucha en la que la casa permanece en reposo o funge como un refugio. Cuando el universo está en reposo la manera en la que el soñador habita la casa es lo que le da su dinámica, sin importar el espacio en el que habite. De tal modo, la casa permanece en *reposo* frente al universo, lo que no implica que íntimamente permanezca inactiva. Como se ha visto, la casa en su interior siempre permanece activa ante la acción de habitar.

La actitud de la casa como refugio se manifiesta cuando el universo actúa de manera violenta. Esta violencia se expresa como una aversión a la deformación de las imágenes que se desarrolla dentro de la casa, debido a este rechazo el universo ataca a la casa. Frente a la hostilidad del universo la casa requiere ser resistente. En este trabajo de resistencia le devuelve sus ataques al universo, a través de la energía que adquiere por la dinámica que se genera en su interior. A pesar de la oposición del universo, la aptitud de la casa es lo que le da al soñador la capacidad de habitar en el mundo, su mundo.

En la transferencia mutua de energía entre la casa y el universo se reconoce la ambivalencia que hasta el momento se ha ido trabajando. En esta dialéctica hay una ambivalencia en la que se expresan actitudes femeninas, al reposar, y masculinas, al presentar hostilidad y resistencia. Si el universo es hostil la casa se muestra resistente y al encontrarse en reposo la casa permanece en reposo. La casa de los hombres se fortalece por los ataques del universo al defender su intimidad y

con ello a la imagen poética. Manifiesta debilidad al ser tentada a optar por la racionalidad del universo.

La fuerza de la casa que resiste las tentaciones del universo es generada por la dinámica de su interior. Esta dinámica se origina por la manera en la que el soñador habita en su morada. Habitar en la casa implica la deformación de las imágenes que ahí se encuentran. En esta acción se construyen espacios en el desván, en el sótano o en el cuarto en un aspecto vertical. Por la manera en la que se habita se desarrolla un *ritmo* entre la altura y la profundidad, el cual está vinculado al tiempo en que se lleva a cabo esta función. En un instante se deforma una imagen y, por ende, se construye un espacio. Por el carácter dinámico de la imagen se identifica si pertenece al espacio del desván, del sótano o del cuarto, además del elemento que ha sido la hormona de esta acción. Estos instantes se traducen en movimientos verticales generados en distintas frecuencias que pertenecen al tiempo del espacio del alma. En el siguiente apartado se le dedica un espacio a este tema.

## 2.2. Ritmoanálisis del tiempo discontinuo

Y luego por sobre todo y bajo todo/ El espacio que quiere avenirse  
con el tiempo/ El tiempo que no acepta insinuaciones.

VICENTE HUIDOBRO, *Tiempo-espacio*.

Cuando una imagen nueva tiene su origen en el alma se crea un espacio en el que su tiempo es el presente de la imagen, no tiene pasado o futuro. Su realidad es transitoria, ya que permaneciendo en el espacio del alma tiende a la deformación. El espacio nuevo se constituye de manera vertical: en la altura, en la profundidad o en un espacio intermedio. Esto se debe al carácter material de la imagen y a la energía por la que se impulsa el soñador que la deforma. Así, por medio del topoanálisis realizado por Bachelard se distinguen dos principales características de la imagen poética en vínculo con el tiempo: es efímera y se posiciona en un espacio vertical. El tiempo de la imagen poética y, por ende, del espacio en el que el soñador habita es discontinuo.

En lo que respecta a los estudios de Bachelard acerca del tiempo, éstos son previos a su análisis sobre la poética. Sin embargo, se reconoce en ellos los principios de su interés hacia el acto poético, debido a la función de dos conceptos: el instante y el ritmoanálisis. Por un lado, se vislumbran los principios de su propuesta sobre la imaginación al consagrar en el instante un carácter de donador de novedad en su ensayo *La intuición del instante*. Para ello, nuestro filósofo francés expresa que el

tiempo es discontinuo y que su realidad es el instante, sustentando su trabajo a partir de la intuición del tiempo de Gaston Roupnel. Esta visión sobre el instante se presenta como un discurso en oposición a la tesis de Henri Bergson, puesto que para éste el instante no es más que un esquema facticio que tiene como objeto la representación del presente, de tal manera que niega la ruptura del presente con el pasado y el porvenir para afirmar que el tiempo es continuo. Para Bergson la realidad del tiempo es la duración y su valor creador se halla en su continuidad.

Por otro lado, en el texto *La dialéctica de la duración* Bachelard manifiesta de manera explícita que sus meditaciones sobre el tiempo lo acercaron a la reflexión sobre el destino poético del hombre a través de los sentidos del alma. A pesar de que mantiene su crítica hacia la continuidad de Bergson, demuestra un esfuerzo por reconocer los valores de su filosofía, considerando la realización de un ensayo de *bergsonismo discontinuo*, en otras palabras, de duración discontinua. Para llevar a cabo este quehacer recurre a la dialéctica entre la creación y la destrucción, la actuación y el reposo, y fundamentalmente del ser y del no-ser.<sup>100</sup>

En principio, de acuerdo con Bachelard, la filosofía de Bergson se constituye por la plenitud. Esto es, para este filósofo la acción presente del hombre se conforma de su pasado, la substancia del presente es el pasado. Puede representarse el tiempo en Bergson como una espiral, ya que, al no haber ruptura con el pasado incluso los actos futuros se ligan al pasado, por ende, el presente se extiende al futuro. El devenir está determinado por el pasado. Atendiendo esta representación, elaboré una imagen (ver Figura 1) en donde se expone el tiempo continuo. En la trama de continuidad no hay interrupción entre el conocimiento íntimo y el conocimiento externo. Cuando no hay un reconocimiento de lo externo hay un trabajo íntimo, a pesar de lo que esté ocurriendo en el exterior. Los sentimientos y los pensamientos son continuos, no se interrumpen.

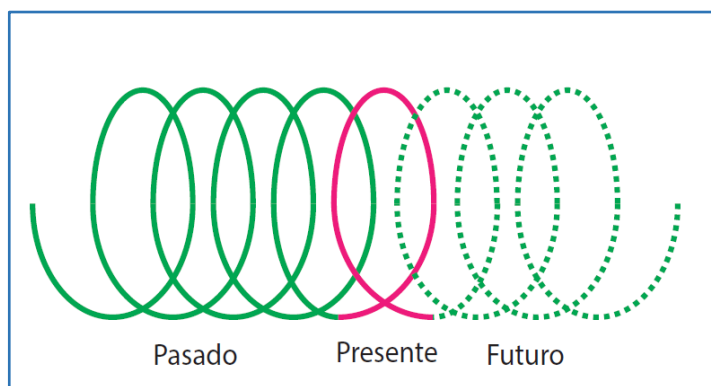


Figura 1. El tiempo en Bergson es continuo, el presente está compuesto por el pasado. De este modo, los acontecimientos futuros también tendrán este destino. Elaboración propia.

<sup>100</sup> Cfr. Bachelard, Gaston. *La dialéctica de la duración*, pp. 15-24



La crítica de Bachelard hacia la continuidad se debe a que por la imposición del pasado sobre el presente este último no añade ser al ser, ya que nada interviene para darle plenitud al ser, éste ya es pleno. No hay circunstancia alguna en la que el alma se desprenda del tiempo, ésta permanece unida a él. En este sentido, el ser del presente ya es el ser del pasado. En esta continuidad se descarta la voluntad de destruir, debido a que la evolución, es decir, la creación, se encuentra determinada por el flujo del tiempo continuo. De tal modo, concepciones como la del instante no son más que representaciones del lenguaje que buscan describir un intervalo en el tiempo para fines prácticos. Recurriendo nuevamente a la imagen previamente expuesta para representar el tiempo en Bergson, elaboré una imagen (ver Figura 2) en la que se ilustra con un punto el instante sin generar un corte en el tiempo, ya que, de acuerdo con Bachelard, para Bergson solo se recurre al instante, éste no se desprende de la continuidad del tiempo. Si bien, el instante manifiesta la ruptura en el tiempo en el que éste se expresa diferente al pasado, sólo se recurre a éste de manera intencionada para desarrollar explicaciones específicas.

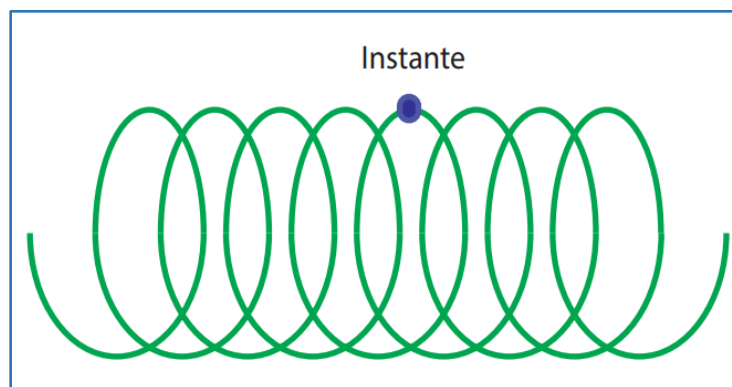


Figura 2. Tratándose del tiempo continuo, el instante no es más un intervalo del tiempo al que se recurre para obtener explicaciones específicas. Elaboración propia.

Para Bergson, lo que ocurre tanto en el espacio externo como en el interno tiene un ritmo homogéneo. En esta dialéctica entre el ser y el no-ser hay plenitud, no hay momento en el que estos se separen. Siguiendo esta proposición, ante la emisión de un juicio se recurre al recuerdo, por ejemplo, al afirmar que el color del cielo es el azul. Dicha afirmación es positiva, ya que no se contradice respecto a la imagen del recuerdo, en un momento presente se recurre al recuerdo para identificar que el cielo es azul, no es necesario observarlo para asegurarlo. Entre el presente y el pasado no hay contradicción, al contrario, el pasado le proporciona al presente las bases para generar esta aseveración; incluso frente a la adquisición de conocimiento. En la argumentación que

indique una respuesta al porqué el cielo es azul, no hay ruptura con el pasado, pues sólo se integra de manera homogénea a lo que ya se conocía sobre esta propiedad.

Teniendo en cuenta la continuidad del tiempo, cuando se crea algo nuevo, esta acción no se desprende del pasado, puesto que de él obtiene sus explicaciones. A través del bergsonismo discontinuo, Bachelard sugiere que la dialéctica entre el ser y el no-ser se reconozca como una actividad heterogénea, de tal manera que este encuentro sea impulsado por la creación y por la destrucción. En este sentido, ante un juicio, en vez de recurrir a lo *a priori*, se propone *hacer descubrir*. En la aseveración del color del cielo, en un juicio de descubrimiento se ha de negar que este es el color del cielo. Así, ante esta acción hay una ruptura con el pasado, se destruye el vínculo entre éste y el presente. No hay experiencia alguna que apoye lo que se está negando, de tal manera que, en vez de mantener una afirmación positiva y lineal, se provoca voluntariamente el debate.

La discontinuidad propone un desapego a las afirmaciones automáticas, inconscientes, por medio de la negación. El *hacer descubrir* se sugiere como una acción consciente. El verbo hacer no alude a una acción dirigida hacia el exterior para que los demás descubran, plantea que de manera íntima el propio impulso permita el descubrimiento de algo nuevo, es decir, propone una acción para provocarse a descubrir. Esto apunta a la capacidad de estimular el descubrimiento de manera consciente al rechazar supuestos que parten de afirmaciones primeras. Hacer descubrir es inducir la novedad a partir de la nada.

Evitar afirmaciones que recurren a la experiencia —en otras palabras, a la familiaridad o, concretamente, al pasado— es destruir los supuestos basados en la inmediatez. Hacer descubrir es una acción creadora. A pesar de que las experiencias permanecen en nuestro pasado, en el presente de las cosas éste no es dominante. En este sentido hay una dialéctica entre el ser y la nada, en donde gracias a la nada se le proporciona novedad al ser. El vacío de la nada se llena de novedad. Mientras que en la continuidad la novedad depende del pasado y por ende está atada a él, en la discontinuidad la novedad se manifiesta por la voluntad de desprenderse del pasado.

En un discurso contrario al que proporciona Bergson acerca de la continuidad, desde la perspectiva discontinua del tiempo la duración es un orden con fines prácticos por su eficacia para realizar actos cotidianos. Esto más adelante se identificará como *hábito*. A diferencia de las impresiones donadas por la continuidad, la novedad no se percibe permanente. De manera sucesiva, a una novedad le sigue la destrucción para formar algo nuevo, de tal modo, la discontinuidad del tiempo se caracteriza por la actividad entre la creación y la destrucción.

Para el discurso discontinuo, la duración se construye, no es un carácter acabado ni constante, es heterogénea, posee un ritmo variable. Desde esta perspectiva, la duración es la capacidad de superponer elementos aislados entre los que se distingue una correspondencia. La propiedad de estos elementos es el instante. A diferencia del tiempo continuo en Bergson, desde mi perspectiva expreso en una imagen (ver Figura 3) al tiempo discontinuo como un grupo de instantes, no represento al grupo de instantes acomodados en una línea, ya que para Bachelard sus ritmos son diferentes. El ritmo de un instante es independiente del de los demás. Para Bachelard la duración es una metáfora, puesto que ésta, como se ha mencionado con anterioridad, se limita a la descripción de aquellos pensamientos difíciles de expresar. Por esta razón, interpreto la duración como una línea que une a un grupo de instantes. A diferencia de la continuidad, la duración está inscrita por su función en el mundo, por finalidades prácticas.

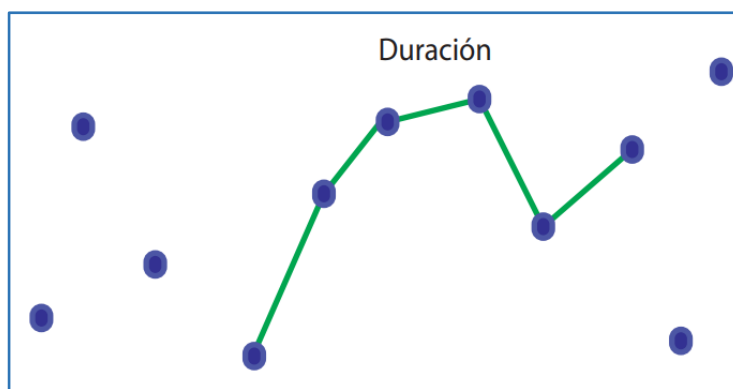


Figura 3. Vistos desde la discontinuidad, cada instante es independiente. En este caso la duración no es más que la unión de un grupo de instantes. Elaboración propia.

Recurriendo a la física, Bachelard reconoce la importancia de la relatividad para la comprensión del tiempo, ya que en esta postura se descarta la duración como un absoluto, no obstante, dicha concepción mantiene el carácter de la continuidad. Así, aunque la duración sea relativa, aún sigue siendo continua. Ante esto explica que esta determinación se debe a que la relatividad se inspira en el movimiento. En contraposición, sugiere atención a la propuesta de la física cuántica, puesto que ésta no se determina por el movimiento, sino por el cambio.<sup>101</sup> Sin intentar entrar en discusión acerca de ambas teorías de la física, proponen aspectos que para nuestro filósofo francés tienen impacto para el estudio del tiempo de las cosas —vivido, externo— y del tiempo del yo —pensado, íntimo—.

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 109

En un esfuerzo por consolidar las estructuras del tiempo del mundo y del tiempo del yo, en primer momento, se acepta que no pueden plantearse como síncronos. A pesar de que el tiempo aparentemente es continuo al superponer varios tiempos independientes, estos no tienen los mismos principios de encadenamiento.<sup>102</sup> Mientras que el tiempo del mundo tiende a una dimensión horizontal, el tiempo del yo transcurre verticalmente. En la superposición temporal, Bachelard acepta la relatividad de la duración y niega su continuidad, ya que ésta, al no ser homogénea, está determinada por el cambio. Cada instante conlleva a un cambio. La superposición temporal es heterogénea, puesto que el tiempo del mundo y el tiempo del yo se conforman por instantes cuya energía es aislada, es decir, la energía de cada instante es inherente a la de los demás.

La tesis de Gaston Roupnel por la que Bachelard mostró especial interés es aquella en la que establece una comparación entre la discontinuidad temporal y la descripción de los fenómenos de la radiación en la hipótesis de los cuanta, puesto que en ella se contabiliza la energía atómica por medio de frecuencias en vez de duraciones. De acuerdo con esto, para nuestro autor, la energía de los fenómenos radioactivos tiene su valor en sus impulsos más que en sus velocidades.<sup>103</sup> Así, estos impulsos se manifiestan por el cambio que se consume en un instante. Vinculando esta propuesta con lo que respecta a la comprensión de la discontinuidad, se entiende que los instantes en su conjunto son impulsos cuyo valor se identifica a partir de la frecuencia con la que se desarrollan. En adición a esta valoración, se reconoce que la energía de cada instante no es la misma, razón por la que los instantes, en conjunto, dentro del plano del tiempo se asocian con el ritmo. Similar a las notas musicales, cada una de ellas se toca con una intensidad diferente, sin embargo, en una composición conforman un ritmo. Aquello que acontece ante la unión de instantes se traduce por medio de una *dialéctica de la duración* que, a su vez, implica el quehacer de un ritmoanálisis.

En su ensayo sobre la dialéctica de la duración, Bachelard busca enriquecer la idea de la duración al separarla de la continuidad. De este modo, al superponer un conjunto de instantes la duración es una composición cuyo ritmo difiere de otras que se podrían formar al ligar otro conjunto de instantes. Ya que cada instante tiene una energía diferente, las duraciones poseen diferentes ritmos entre sí. Así, la representación de la duración al agrupar los instantes no se expresa en una imagen lineal, sino en ondulaciones. Reconociendo el trabajo de Pinheiro dos Santos, Bachelard presta atención en su propuesta del ritmoanálisis desde el punto de vista psicológico.

---

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 113

<sup>103</sup> Cfr. Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, pp. 50-52

Por medio del ritmoanálisis se busca estudiar lo que ocurre ante la superposición temporal, en otras palabras, en la acción de reunir un conjunto de instantes. Este interés surge debido a que en la superposición se halla una unión entre el tiempo del mundo y el tiempo del yo. Para ilustrar esta explicación, en una imagen que he creado (ver Figura 4) represento a un instante atravesado por dos líneas, una horizontal y una vertical, mientras que la línea horizontal representa al tiempo del mundo, la vertical representa el tiempo del yo. En el extremo de cada línea he colocado una flecha, con la intención de expresar la dirección de los movimientos correspondientes a cada tiempo. El tiempo del yo, al ser vertical, apunta a una acción de elevación y de caída, mientras que el tiempo del mundo, al ser horizontal apunta a una acción futura.

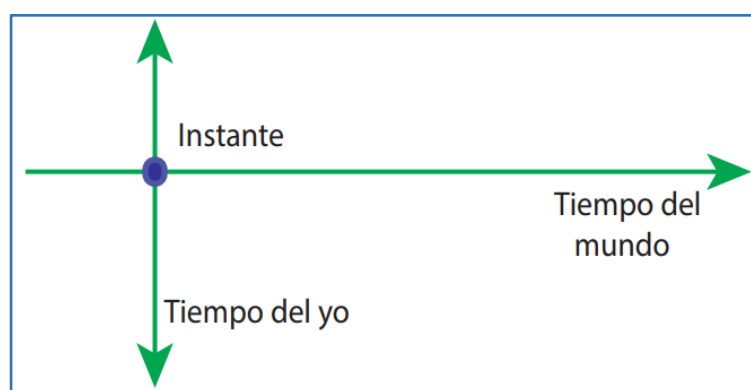


Figura 4. El tiempo del yo se mueve verticalmente y el tiempo del mundo se mueve horizontalmente. El ritmoanálisis implica la superposición de estos tiempos. Elaboración propia.

Tan pronto surge un instante, otro ya viene en camino. Debido a que los instantes son independientes entre sí, no se superponen entre ellos. Esta independencia se debe al desprendimiento entre pasado y futuro. Debido a que el tiempo vertical los instantes suben o bajan no forman una línea estrecha. La discontinuidad desde el ritmoanálisis destaca el carácter ondulatorio y rítmico de la materia, puesto que ésta se transforma en radiación ondulatoria y, de manera recíproca, la radiación ondulatoria se transforma en materia. No es únicamente sensible a los ritmos, ya que existe en el plano del ritmo, no se encuentra dispersa en el espacio ni es ajena al tiempo, se muestra en ondulaciones.<sup>104</sup> Este plano es vibrante, incluso el estado de reposo recibe sus vibraciones. Nuevamente, para facilitar la comprensión de esto, he elaborado una imagen (ver

<sup>104</sup> Bachelard, Gaston. *La dialéctica de la duración*, p. 152

Figura 5) en la que muestro una línea ondulada expresando la superposición de los instantes, ya que en la superposición del tiempo del mundo y el tiempo del yo se comportan como una vibración.

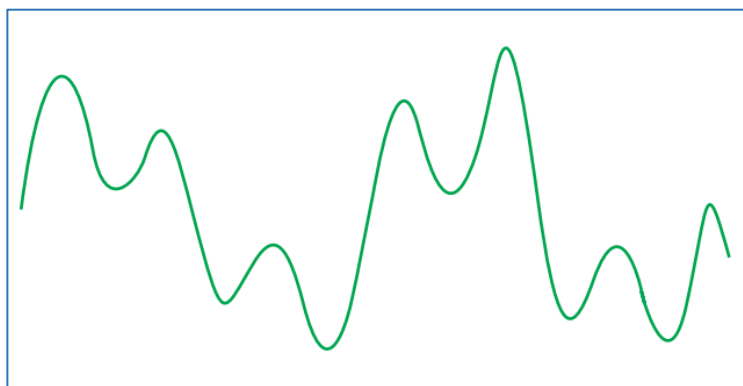


Figura 5. Al superponerse el tiempo del mundo con el tiempo del yo se observan ondulaciones, ya que los instantes no son uniformes entre sí, cada uno tiene su propio ritmo.

En las reflexiones que se han hecho acerca de la materia, se hizo especial énfasis en su dinámica. En el entendido de que ésta es la hormona de la imaginación, en principio se ha tenido como objeto reconocer su movimiento. Como se podrá advertir, estos movimientos corresponden al tiempo del yo, puesto que se desarrollan de manera vertical. El fuego y el aire como elementos materiales de la altura, y, la tierra y el agua como elementos de profundidad. Independiente del movimiento de los elementos, en ellos se reconoce una especie de ambivalencia que conlleva a la sublimación. Cada elemento se sublima en diferentes intensidades, de acuerdo con su carácter material. Toda sublimación ocurre en un instante.

En la comprensión del tiempo discontinuo hay un interés mayor por la sublimación de la materia antes que por su movimiento, ya que ésta conlleva a un cambio, o en palabras de la imaginación, implica la deformación de la imagen. En el discurso discontinuo del tiempo del yo, la propiedad temporal de la sublimación es el instante, puesto que no tiene como objeto la explicación de un acto, esto es, no hace referencia al pasado, sino que vive su propio presente. Independientemente del elemento que corresponda, el instante implica un acto de sublimación. No obstante, el ritmo de cada instante se encuentra influido por su materia.

Al superponer tanto el tiempo del mundo como el tiempo del yo, estos se expresan como ondulaciones que se mantienen activas por sus vibraciones. Mientras que en el apartado sobre el topoanálisis se han manifestado los movimientos de la materia en el espacio íntimo, por medio del ritmoanálisis se percibe el cambio ocasionado por estos movimientos en el plano del tiempo íntimo en correspondencia con el tiempo externo. En esta reflexión no se trata de hacer una diferencia

entre los planos del espacio y del tiempo, al contrario, se busca reconocer la percepción de ambos como complementos.

En correspondencia con las reflexiones que hasta el momento se han llevado a cabo, por medio del ritmoanálisis se identifica la dialéctica entre el universo y la casa que deriva en la deformación del lenguaje. La imagen nueva que se expresa en el espacio de la casa lo hace en un tiempo vertical que no corresponde a las exigencias externas y sociales, es decir, al tiempo horizontal. El ritmoanálisis explica el entrelazamiento entre lo real y lo irreal<sup>105</sup>. Esta superposición, no sólo permite abundar en la reflexión del tiempo de la imaginación, sino también en las implicaciones que tienen los instantes de la materia en el tiempo del mundo.

La discontinuidad tiene un valor intrínseco. La voluntad de crear se desarrolla en la intimidad del sujeto. Sin descartar la practicidad de la continuidad, ésta se reconoce como parte del tiempo del mundo, mientras que la discontinuidad expresa la dinámica del tiempo del yo. El tiempo desde la discontinuidad es ondulante, no es constante. La relación entre el tiempo del yo y el tiempo del mundo no es firme, vibra. Esta vibración está enriquecida por ritmos naturales que unen nuestra intimidad con el exterior.

Bachelard retoma la concepción del ritmoanálisis con la intención de describir el intercambio que se da entre el espacio íntimo y el espacio externo al sujeto en el plano del tiempo. Retomar de manera breve la explicación sobre la continuidad de Bergson ha permitido ilustrar el carácter discontinuo planteado por nuestro autor francés. Aunque resulta sugerente estudiar las encrucijadas entre una y otra propuesta, esto requeriría la suficiente atención como para realizar otro trabajo. En conformidad con lo reflexionado hasta este momento, y para los fines de esta tesis, es de interés estudiar la importancia del vínculo entre las vibraciones íntimas y externas del alma, así como sus implicaciones con el espacio y las propiedades de la materia. Debido a este objetivo se exponen dos subtemas.

En el primer subtema llamado “Hábito: la unidad de un alma”, se expresa el beneficio de las imágenes habituales que unen a la intimidad con las actividades pertenecientes a la cotidianidad. Siguiendo esto, la intención de mostrar los valores del hábito es destacar la importancia que tiene el instante para que esta acción se vea enriquecida. Al mismo tiempo, ya que el instante es la expresión temporal de la soledad más pura, para permanecer en él se requiere de voluntad. En el

---

<sup>105</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 27

subtema “Lamento sonriente: la voluntad creadora”, se ilustra la repercusión de la voluntad en la novedad, es decir, en la creación. Antes de hablar de la voluntad se requiere hablar del acto que se ve beneficiado por ella, el hábito.

### 2.2.1. Hábito: la unidad de un alma

Anteriormente se ha hecho referencia al hábito como antítesis de la imagen poética, puesto que a diferencia de ésta se caracteriza por la reproducción de acontecimientos habituales que no muestran cambio alguno. En lo que respecta a una explicación de esto a partir de la reflexión sobre el tiempo, el hábito es la asimilación de aquellos instantes que en conjunto resultan prácticos en actividades rutinarias. En esta misma tesitura, cada hábito está conformado por una duración que fundamentalmente une el pasado con el porvenir, ya que requiere de la réplica de las acciones que al haber mostrado éxito previamente, resultan de provecho para actividades futuras. En este apartado se reconoce su valor, puesto que el hábito comprende la riqueza de instantes que constituyen al individuo.

Más allá de la continuidad, cuya ruptura supone un acto ficticio para finalidades específicas, el individuo está constituido por un hábito general sobrepuesto por hábitos particulares. Cada hábito posee un ritmo particular y se compone por instantes decisivos. A su vez, los instantes se conforman por un carácter novedoso. La repetición que conlleva cada hábito se ajusta de manera tan precisa que su novedad parece disuelta, al grado en el que podría considerarse un acto inconsciente. No obstante, en cada reproducción se utilizan más instantes ofrecidos por el tiempo,<sup>106</sup> lo que implica que a este acto se le agrega un carácter novedoso conforme es repetido.

Retomando las explicaciones que se dieron al inicio de este apartado con respecto al tiempo, un grupo de instantes se representan como ondulaciones, ya que el ritmo de cada uno de ellos es distinto. Cada hábito particular se expresa por diferentes grupos de instantes, por lo que sus ondulaciones son distintas. Aunque su movimiento es vertical, no suben o bajan en un mismo grado. En para comprender de mejor manera esto, en una imagen elaborada por mi (ver Figura 6) represento a los hábitos particulares por medio de diferentes tipos de ondulaciones. Inspirada en las ondas de frecuencia de sonido, busco ilustrar diferentes hábitos particulares conformados por el ritmo de diferentes grupos de instantes. En el hábito general, sin embargo, se muestra una

---

<sup>106</sup> Cfr. Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, pp. 64-65



ondulación diferente, puesto que se conforma por la superposición de hábitos particulares. Por ello, agregó, al fondo del hábito general, los hábitos particulares por medio de líneas punteadas. El hábito general retoma diferentes instantes de los hábitos particulares, de tal manera que se conforma un ritmo.

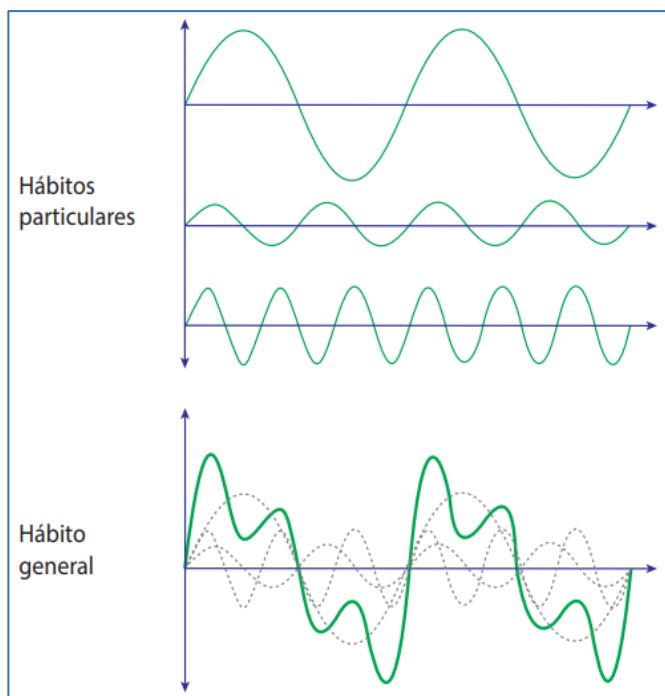


Figura 6. Cada hábito particular está compuesto por un grupo de instantes que se corresponden entre sí. En el hábito general se superponen los grupos de hábitos particulares de manera que conforman un ritmo. Elaboración propia.

La memoria se compone por la rutina y la novedad. Lo que impulsa a la rutina es la novedad de sus instantes, ya que estos le dan flexibilidad y eficacia. El hábito está constituido por la memoria de un ritmo, puesto que en los instantes que lo integran se repite su orden. En este aspecto se sugiere reconocer la importancia de la aptitud en el hábito beneficiado por la novedad, ya que éste sólo progresa cuando se muestra aptitud para añadirle novedad. De manera más específica, el hábito en el que se incorpora aptitud logra captar una síntesis entre la novedad y la rutina. Un ejemplo claro con el que se ilustra este carácter es el hábito del pianista, ya que, si éste “no quiere tocar mejor que ayer, se abandona a hábitos menos claros. Si está ausente de la obra, sus dedos pronto perderán

el hábito de correr sobre el teclado<sup>107</sup>, lo que implica que se estaría limitando a una reproducción inconsciente de su práctica.

Cuando en el hábito se encuentra una actitud de continuidad es porque el individuo se torna testigo de su propio crecimiento y no como su actor. La discontinuidad, no admite la plenitud por la riqueza de hábitos que se encuentran en su actor. En su identidad global el individuo no se repite con exactitud por más que se haga un esfuerzo por hacer una copia exacta, debido a que, por la misma variedad de hábitos, no hay conciencia completa de la totalidad del ser. Esto sin negar que la vida se integra por una sucesión de instantes que se han seleccionado como parte de esa identidad, en ella los instantes son ligados por ritmos.

Aun siendo resultado de la réplica de un conjunto de instantes, el hábito tiene un ritmo, cada instante posee una energía diferente que los conmueve. Este ritmo, sin embargo, no sólo implica la unión de instantes, sino también de espacios y tiempos, puesto que enlaza la intimidad del sujeto con el exterior. En esta conexión se progresa al conservar la novedad en el hábito. Al progresar, el individuo no sólo crece en el mundo sino también en su intimidad. Este crecimiento conlleva a la identidad del sujeto, la cual se vincula con su aptitud para el progreso. La identidad no es más que el hábito general que suscita la voluntad de repetirse a sí mismo.

En este punto es relevante expresar que el repetirse a sí mismo no es el regreso eterno, no se retorna al pasado para retomar los mismos pasos. Repetirse a sí mismo es traer al presente un hábito particular, es provocar un instante en el presente con la posibilidad de ser renovado. Es la cualidad de renovarse a sí mismo. La renovación es el acto de “transportar al porvenir la unidad de un alma”<sup>108</sup>, puesto que el hábito integra los rasgos de la personalidad del sujeto. La superación es la acción de repetirse a sí mismo como proceso que conlleva al porvenir. En el porvenir hay novedad siempre y cuando su actor no se conforme con la reproducción estricta de un hábito. La superación requiere de la aptitud de progresar.

Los hábitos particulares componen a un hábito general de tal manera que forman parte constitutiva de la identidad del individuo. La voluntad de repetirse a sí mismo es un mecanismo que implica instruirse. Quien se instruye a sí mismo es consciente del tiempo en el que vive, es capaz de encontrar el valor de la discontinuidad por medio de la renovación. Esta acción no significa regresar

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 74

eternamente, sino permitir el impulso de la novedad en la propia identidad. Es tener la voluntad de progresar. La acción de renovación conlleva a la ruptura con todo pasado, es superar la copia que se hace de uno mismo. Sólo hay progreso si hay renovación, y ésta es posible en tanto haya voluntad.

Cada hábito particular, al formar parte de la identidad del sujeto, se mantiene dependiente de la voluntad. Si no hay voluntad no hay novedad en el acto de repetirse a sí mismo. La novedad en el hábito significa progresar, la voluntad es el progreso deseado. La clave de este deseo se encuentra en aquello que impulsa a la novedad del instante, en su principio. En relación con las imágenes materiales, esto que activa al instante se encuentra en la energía del elemento que lo compone, es decir, en la intensidad del fuego, la densidad del agua, la dinámica del aire y la resistencia de la tierra. El instante renovado es la sublimación del sujeto incitada por los elementos. La sublimación es el porvenir del soñador que se supera a sí mismo en un instante. Tener voluntad de renovarse es aspirar a la sublimación de manera consciente.

El individuo que es consciente de los hábitos que conforman su identidad es capaz de enriquecerlos de novedad. Quien es consciente de los hábitos que repite en el presente para su superación mantiene activos a los instantes que los componen y estimula el progreso de su ser íntimo. Tener voluntad de superarse es un proceso que se lleva a cabo en soledad, no es un acto supeditado a acciones externas. La soledad es someterse a un proceso caracterizado por la *violencia creadora*. Se requiere del desapego al pasado por más apreciado que éste sea. En este proceso se sufre y se goza, se destruye y se crea, se lamenta y se sonrío. Para que el hábito se vea enriquecido por el instante creador se requiere de voluntad.

### 2.2.2. Lamento sonriente: la voluntad creadora

El hábito se compone por la unión de grupos de instantes que conforman la personalidad del sujeto. Cada grupo de instantes es un hábito particular que, en breves palabras, es una duración reproducida en el presente por su practicidad. En el acto de reproducir una duración se sobrepone el tiempo del yo con el tiempo del mundo. Sin embargo, para su progreso, a todo acto de repetición se le añade un instante nuevo, lo cual requiere de la voluntad creadora.

El nacimiento de un instante se halla en la intimidad del individuo, por ende, la voluntad que le da energía al instante en su surgimiento procede de este mismo espacio, es decir, de la intimidad. Debido a esto, fundamentalmente, cada instante forma parte del tiempo del yo. Aunado a lo

anterior, la aptitud que conlleva a añadir algo nuevo al presente acontece en el *tiempo pensado*, mientras que la acción de aplicar una novedad al suceso presente acontece en el *tiempo vivido*. Para Bachelard, el tiempo pensado es el tiempo vivido en estado naciente<sup>109</sup>.

El tiempo del yo y el tiempo pensado son dos perspectivas que acontecen en el interior del sujeto, el primero hace referencia al espacio en el que se produce y el segundo a la acción. Algo similar ocurre con el tiempo del mundo y el tiempo vivido, ya que de manera correspondiente el primero alude al espacio y el segundo a la acción, a diferencia de que se refieren al exterior del sujeto. Entendido esto, se puede decir que la dinámica íntima del soñador que empuja al nacimiento de un instante es un acto del tiempo pensado que, al ser externado, forma parte del tiempo vivido. Estos movimientos se expresan con mayor claridad a través de la *resonancia* y la *repercusión*.

A pesar de que los conceptos sobre la resonancia y la repercusión no son explicados a profundidad por Bachelard, sí son estimados por su significación en la comprensión del proceso de creación y la acción de externarla, en otras palabras, en el ritmoanálisis. Para esto, ha de quedar claro que ambos movimientos tienden a la participación del sujeto en el mundo. La resonancia entiende lo que el sujeto recibe del mundo y cómo lo interioriza. La repercusión comprende cómo el sujeto manifiesta lo que se encuentra en su interior hacia el exterior. En una imagen (ver Figura 7), represento los movimientos de repercusión y de resonancia a partir de las fuerzas centrífuga y centrípeta, correspondientemente; ya que el movimiento de la resonancia se expresa de afuera hacia adentro de un individuo, como en una fuerza centrípeta —formando parte del tiempo pensado— y el de la repercusión de adentro hacia afuera, como en una fuerza centrífuga —instituyéndose como parte del tiempo vivido—.

La resonancia involucra el proceso de escuchar lo que el exterior nos comunica, mientras que las implicaciones de la repercusión se hallan al hablar acerca de lo que brota en nuestro interior.<sup>110</sup> En términos del espacio, la resonancia alude al alma —al interior de la casa— y la repercusión al espíritu —al universo—. Aquello que resuena en el alma, en el espacio íntimo del hombre, hace crecer su espíritu, es decir, lo que manifiesta externamente. Estudiar en conjunto a la resonancia y a la repercusión es un ejercicio de ritmoanálisis, la escucha y el habla unen el exterior con el interior. Más allá de reconocer esta comunicación, interesa comprender qué ocurre en estos procesos, es

---

<sup>109</sup> Bachelard, Gaston. *La dialéctica de la duración*, p. 98

<sup>110</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 14

decir, qué es lo que sucede cuando algo resuena en el alma y cuando eso que se ha germinado en ella repercute en el exterior.

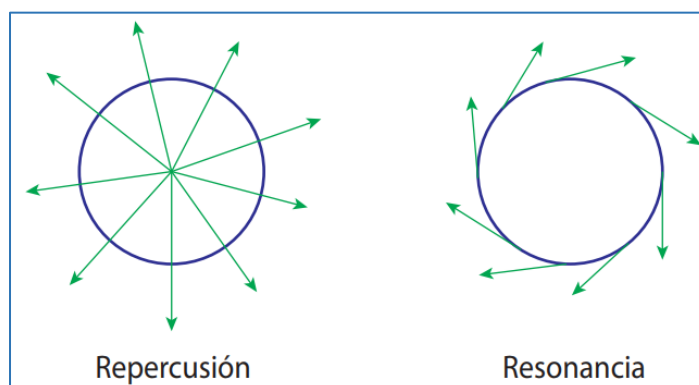


Figura 7. La repercusión se representa el movimiento en el que el sujeto manifiesta lo que se encuentra en su interior. En la resonancia se interioriza lo que se recibe del exterior. Elaboración propia.

El hábito cuya aptitud conlleva al progreso es un ejemplo de repercusión, puesto que en su aplicación se le integra un aspecto novedoso a la duración que ha sido reproducida. Para que haya novedad en el hábito no sólo basta con reproducir, es necesario que ocurra un cambio. El efecto de reproducir es posible por la capacidad de escuchar, es decir, por permitir que una duración resuene en nosotros. Para el progreso no sólo basta con escuchar, puesto que para este acto lo que interesa es el cambio que se produce gracias a la voluntad que lo empuja.

La resonancia es un acto que se percibe en el tiempo del yo que, al tener como resultado el cambio de lo que se escucha, se comparte por medio del habla, es decir, de la repercusión. La acción de escuchar conmueve diferentes sensaciones en la intimidad del sujeto. Recurriendo a las descripciones que se han hecho previamente, la energía de estas sensaciones puede estar compuesta por alguno de los cuatro elementos: agua, fuego, tierra o aire. Retomando los apuntes con respecto a la dinámica de estos elementos de la materia, cada uno está constituido por un carácter ambivalente, implican gozo y sufrimiento, creación y destrucción.

El mundo se comunica por medio de una imagen, cuando ésta es escuchada resuena en el soñador. En esta acción se genera una dinámica en la intimidad del sujeto, la cual oscila entre lo femenino y lo masculino. En la expresión femenina el mundo seduce al soñador y en la expresión masculina el soñador muestra su voluntad. En un acto de seducción, la energía de los elementos envuelve al soñador, en cambio, cuando se trata de la voluntad, el soñador domina al elemento extrayendo novedad desde la intimidad de la imagen del mundo. De este modo, se entra a una

dinámica vertical, si la energía de ésta se rige por el agua o por la tierra, tenderán a la profundidad, mientras que si son moderados por el fuego o el aire tenderán a elevarse. Entonces, esta acción se lleva a cabo entre la altura y la profundidad.

La resonancia es un aspecto femenino del soñador. Los movimientos que se generan por la resonancia se llevan a cabo en el espacio del alma. Aún habiendo oscilaciones entre la violencia y la bondad, en el alma se siembra un gozo. Por medio del topoanálisis se ha reconocido al desván, al sótano y al cuarto como espacios en los que el soñador habita en la intimidad del alma. El acto de habitar en la casa es una acción de resonancia. Mientras que el desván y el sótano expresan acciones masculinas por la voluntad, la dinámica que se genera en el cuarto es femenina. Subir, bajar y reposar en el interior de la casa son acciones del alma. En la altura se sonríe, en la profundidad se lamenta. Sólo basta un instante para lamentar o sonreír. El topoanálisis describe la actividad íntima en la que actúan los elementos. Ante todo, la acción de habitar la casa es un acto donde se goza la soledad íntima. Tan sólo basta un instante para que el soñador se eleve o descienda en el espacio de su alma. “Aquí, el sentimiento es reversible o, mejor dicho, la reversibilidad del ser está aquí *sentimentalizada*: la sonrisa lamenta y el lamento sonríe, el lamento consuela. Ninguno de los tiempos expresados sucesivamente es causa de otro”.<sup>111</sup>

Un instante que ha sido creado trae consigo la destrucción, al mismo tiempo, la novedad proviene de algo que ha sido destruido. No se habla de causa y efecto, porque tan pronto se crea algo nuevo tiende a la destrucción. Por este acto oscilatorio no se puede decir que uno sea consecuencia del otro. Situados en un espacio vertical, cuando un instante se destruye otro puede crecer en la altura o en la profundidad. Es por esta razón que, si ilustramos un grupo de instantes, es posible observar que algunos tienden a la altura en comparación con otros. El lamento sonriente es un acto de la resonancia.

Cuando algo resuena en el alma, es propenso a ser externado por una acción de repercusión. La repercusión, a diferencia de la resonancia, es la expresión externa del soñador. La resonancia participa en el espacio del alma, mientras que la repercusión actúa en el espacio del espíritu. Para que haya una repercusión se requiere de la voluntad. En este movimiento, la voluntad es una acción de destrucción, puesto que, al externarse la expresión creada en la intimidad, deja de ser lo que era en el momento en el que se introdujo al mundo íntimo del soñador. Mientras que la acción de la

---

<sup>111</sup> Bachelard, Gaston. *Instante poético e instante metafísico*, en: *La intuición del instante*, p. 98

resonancia implica una creación, el movimiento de repercusión conlleva a la destrucción. Si el que una imagen sea destruida implica que otra haya sido creada, entonces la voluntad de destruir es una *voluntad creadora*. En el siguiente capítulo, esta voluntad creadora, será referida a través de la *voluntad de hablar*. Al querer externar lo que se ha creado se busca hablar.

El tiempo del mundo y el tiempo del yo —de la casa— no es el mismo, en este sentido se entiende que el tiempo es relativo, pero no es continuo. Cuando se crea un espacio nuevo se rompe con el tiempo del mundo, puesto que la imagen que ha sido creada deja de tener conexión con su pasado. Incluso con su futuro, puesto que el destino de una imagen en el espacio íntimo es su destrucción. El tiempo es discontinuo y la relación que el soñador mantiene con el mundo se logra gracias a un ritmoanálisis.

El ritmoanálisis conecta el tiempo del mundo con el tiempo del yo y, por ende, con su espacio. Esto se entiende a partir de la resonancia y la repercusión. La resonancia es el proceso en el que el soñador escucha lo que el mundo le transmite, y la repercusión es el proceso en el que el soñador habla, es decir, en el que se expresa. Hay momentos en los que el mundo resuena en el soñador, pero también hay otros en los que el soñador repercute en el mundo.

La resonancia es un proceso que impulsa a la creación y a la destrucción por medio de la seducción, en él se germina algo nuevo. El lamento sonriente es un estado sentimental propio de la resonancia. El sujeto que participa en esta actividad de creación es un soñador en estado consciente. La voluntad sólo se concibe en estado consciente. En el siguiente capítulo se abundará más acerca del sujeto que crea estando consciente de su acto—del soñador que deforma una imagen—, puesto que en él se reconocen las cualidades de una acción educativa.





### CAPÍTULO 3. De la poética a la fenomenología del alma para una educación poética

Te dejo contigo mismo, en ese mundo tan tuyo en donde no necesitas de nada ni de nadie para vivir, encerrado en tu círculo, en tu torre de marfil impenetrable.

AMPARO DÁVILA, *Carta*.

En los capítulos anteriores se reconoce la acción íntima de las imágenes y del soñador en el acto poético. En este entramado se presenta, por un lado, la dinámica de las imágenes materiales y, por otro, se identifica la relación que hay entre el soñador y éstas a través del estudio sobre el espacio y el tiempo en el que acontecen. Teniendo mayor claridad sobre la actividad que hay detrás de la poética, es momento de manifestar qué relación se vislumbra entre la poética y la educación.

Aunque el tema sobre la educación a menudo es mencionado por Bachelard no abunda acerca de la relación entre este proceso y la poética. Sin embargo, en sus alusiones se identifica una crítica hacia la educación tradicional que limita a los educandos en su proceso creativo. Además de que exhorta a quienes pensamos la educación a no conformarnos con el estudio de aquellos que se interesan por los oficios.

Ya no deberíamos satisfacernos con las pobres pedagogías manuales que se maravillan de ver a un niño que se interesa en los oficios-juguetes. El hombre acaba de entrar en una nueva madurez. Por lo tanto la imaginación debe servir a la voluntad, despertándola a todas las nuevas perspectivas. De ahí que un soñador de ensoñaciones no pueda conformarse con ensoñaciones rutinarias.<sup>112</sup>

Para Bachelard un ser integral no sólo se compone de aquellos actos que le permiten incorporarse al mundo por medio de un oficio. También se encuentran las acciones que le permiten revelar su ser íntimo ante el mundo. Como pedagogos, nuestra misión radica en el análisis, la reflexión, el cuestionamiento y la práctica de los argumentos y acciones con respecto a la educación. Estudiar únicamente aquellos saberes que permiten la adaptación del sujeto con el mundo es enfocarse a su participación en un aspecto social. Mostrar un único interés por el oficio es tomar en cuenta el espíritu y dejar a un lado el alma. En este sentido, a los pedagogos se nos reprocha no mostrar maravilla por quienes ensueñan. Precisamente aseveraciones como la proposición de nuestro

---

<sup>112</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 320

filósofo francés impulsan a pensar la educación desde otros horizontes. Con la intención de no omitir esta declaración en nuestra responsabilidad de dedicarle nuestras reflexiones a la educación, a lo largo de esta tesis se ha prestado atención sobre el sujeto que ensueña.

La ensoñación nos da apertura a reconocer otras perspectivas del ser. En este sentido se vislumbran dos vertientes. En primer lugar, se reconoce en los soñadores una actitud educativa, ya que la poética es un acto que conlleva al sujeto a enunciarse al mundo. Como se ha visto en el capítulo anterior, cuando un objeto del mundo repercute en nuestro espacio íntimo se despierta en nosotros una dinámica creadora. Entre tanto, lo que se germina en la intimidad se manifiesta en una acción de resonancia. En esta acción, propia de un ritmoanálisis, se reconoce en el soñador una actitud educativa.

En segundo lugar, se identifica que la poética nos otorga la facultad de pensar en una educación poética, como una acción que puede ser estimulada y dirigida por un poeta con la intención de evocar imágenes de libertad, en otras palabras, de provocar una resonancia en el sujeto para que de manera autónoma y consciente enuncie su propia poética al mundo. En este aspecto, interesa retomar la función de la fenomenología, ya que tras su inclusión se observa que a través de este método se restituye la consciencia del acto poético en el soñador.

Como se ha mencionado previamente, en sus últimos trabajos Bachelard recurre al método fenomenológico para expresar las cualidades de la ensoñación, debido a que reflexionar el acto de la imaginación a partir de una visión objetiva limita las posibilidades de la imagen que se sueña. Para vivir las imágenes es necesario soltar todo saber referente a ellas. Esta idea se constituye de una manera más detallada en su ensayo *La poética de la ensoñación*, en el que parte de la diferencia existente entre el sueño nocturno y el sueño diurno o ensoñación, debido a que el primero se caracteriza por ser un acto inconsciente y el segundo tiene su función mientras el soñador se encuentra despierto y por ende encuentra su origen en un estado consciente.<sup>113</sup>

Aceptando que la poética hace referencia a un cambio en el significante de una imagen, hacer una poética de la ensoñación conlleva a un doble esfuerzo, por un lado, esto implica que tras este quehacer se busca la modificación del propio significante de la ensoñación. En la continua discusión que Bachelard mantiene con la psicología expresa un rechazo hacia su visión acerca de las imágenes

---

<sup>113</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 23-32

del ensueño, puesto que les prestan poca atención al considerarlas sueños confusos que invitan a la siesta.<sup>114</sup> En esta tesis se admite que, en su poética, Bachelard busca cambiar el significante de la ensoñación que se tiene en los estudios de la psicología de su época.

Por otro lado, la ensoñación que llama la atención en los estudios de nuestro filósofo de la imaginación es aquella que el soñador prolonga, de tal modo que las imágenes son deformadas. En otras palabras, la ensoñación que atrae a este autor es aquella que tiene como adjetivo una “poética” por el cambio que ésta genera en el significante de la imagen. Así, para desarrollar una poética de la ensoñación, enfoca su poética a la ensoñación poética. Derivado de esto, se comprende que en su análisis Bachelard deja a un lado aquellas ensoñaciones que tienden a la somnolencia para dedicarse a reflexionar sobre la ensoñación creadora. De esta manera, en su poética externa sus propios ensueños sobre la ensoñación a través del método fenomenológico.

Hacer una fenomenología de la ensoñación poética implica concebir una fenomenología del alma, ya que tras esta fenomenología hay una intención de traer al presente la toma de conciencia de la acción que se desarrolla en la intimidad. Esta acción les da cierta permanencia a las imágenes poéticas, puesto que, al traer al presente aquellas imágenes con un germen poético, éstas tienden a ser renovadas en el tiempo en que han sido evocadas, es decir, al tiempo de atraerlas al presente su actitud creadora es reanimada.

El tiempo en el que la imagen es restituida se relaciona con la disposición del soñador. La ensoñación es un acto de la soledad. Quien se encuentra en soledad habita en el mundo que ha creado de tal manera que se genera una dinámica entre él y las imágenes que lo rodean. En la soledad el soñador y su mundo tienen un encuentro. En ese momento hay un desprendimiento del mundo real por el mundo imaginario. El sujeto se encuentra en su propia torre distanciado del mundo externo. No obstante, los ensueños vividos en este aislamiento no son ajenos a otros soñadores, puesto que son comunicables. Por medio de sus ensoñaciones los poetas enseñan a soñar.<sup>115</sup>

Un soñador que de manera consciente se procura un espacio de soledad para sus ensoñaciones es un poeta que ha aprendido a soñar. Por sus estudios sobre la ensoñación Bachelard parece ser un buen ejemplo para ilustrar a un poeta que por medio de sus ensueños invita a soñar. Teniendo

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 24

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 238

en cuenta esto, se reconoce en él a un soñador que es maestro y alumno, puesto que en su poética no sólo muestra admiración hacia soñadores que estimulan a soñar, al mostrar sus propias ensoñaciones sobre la ensoñación nos incita a ser parte de este mundo de ensueños.

A pesar de que la ensoñación poética por sí misma implica la creación de imágenes nuevas, por medio de la fenomenología el sujeto es doblemente consciente de que al traer sus ensoñaciones a su presente puede hacer una poética. Por medio de la fenomenología del alma se identifica una educación poética. Con el objetivo de estudiar con mayor detalle la relación entre la poética y la educación, este capítulo se divide en cuatro subtemas.

En el subtema “Ensoñaciones del ser andrógino: anima y animus del soñador” se busca señalar cuáles son las cualidades de un ser integral de acuerdo con Bachelard para identificar cómo se relacionan en el acto poético, tanto en el espacio externo como interno del soñador. Tener en cuenta las funciones de las potencias del soñador, permite introducir el subtema llamado “De la voluntad de hablar a las sonoridades escritas”, puesto que en él se trazan las vías para externar los ensueños sin que abandonen su cualidad novedosa. Aunque en este segundo subtema se establece la unión entre el espacio íntimo y el externo, la función del tercer subtema, nombrado “Ser: la ilusión de una unidad”, es volver a separarlos, ya que esta unidad se plantea como un acto ilusorio que lleva a un más-ser. En este subtema, además, se expone una clase de ontología en la poética.

A pesar de que cada subtema tiene una riqueza propia que incluso podría extenderse en otros trabajos, estos se encuentran supeditados al último subtema, “La fenomenología del alma: hacia una educación poética”, ya que, a partir de una intencionalidad consciente, las propiedades y los procesos, que se señalan previamente, se duplican. Aunado a comprender las implicaciones de una conciencia de la ensoñación, que *per se* ya es un acto consciente, en este último subtema se expresa de manera directa la relación entre la poética y la educación, por medio de la propuesta de una educación poética, en donde se plantea como fin último desarrollar en el sujeto la capacidad de practicar una fenomenología del alma.

### 3.1. Ensoñaciones del ser andrógino: *anima* y *animus* del soñador

Un roce al paso,/ una mirada fugaz entre las sombras,/ bastan para que el cuerpo se abra en dos,/ ávido de recibir en sí mismo/ otro cuerpo que sueñe;/ mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,/ iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.

LUIS CERNUDA, *No decía palabras*.

Tras la educación hay una concepción de ser humano. Para Bachelard un ser integral se conforma tanto de un carácter poético como de raciocinio; lo que, desde los términos que se han mencionado anteriormente, encuentra su síntesis por medio del *anima* y el *animus*.

Aludiendo a lo dicho en los capítulos previos respecto al *anima* y el *animus*, que devienen del latín alma y espíritu correspondientemente, son dos concepciones sobre el psiquismo humano que Bachelard retoma del psicoanalista Carl Gustav Jung. En variadas ocasiones nuestro autor expresa admiración e interés por las aportaciones de este pensador de la psique humana, ya que, entre otras cosas, presentó una perspectiva diferente sobre el inconsciente al proponer que este último no se conforma de recuerdos rechazados, sino que es una naturaleza primera. Esta consideración es fundamental, debido a que a partir de ella manifiesta que, en su inconsciente, el ser humano posee una cualidad andrógina. En la profundidad de su ser, y sin importar su sexo, hombre y mujer poseen un carácter masculino y femenino.

El *animus* y el *anima* responden a la dualidad del inconsciente del ser. Mientras que al *anima* se le atribuyen los adjetivos femeninos de la intimidad, al *animus* se le otorgan los adjetivos masculinos. En términos de un topoanálisis el alma es el espacio en el que se concentra el acto poético, y el espíritu es el espacio en el que se desarrolla la razón del ser humano. En correspondencia con el ritmoanálisis, el espíritu responde al tiempo vivido, actividad social que se manifiesta en el mundo; y el alma responde al tiempo pensado, actividad íntima del individuo que corresponde al yo.

Por medio de los estudios de Bachelard con respecto al espacio y el tiempo se reconoce que la poética y la razón son procesos que, desde esta perspectiva, acontecen de manera independiente. El ritmoanálisis nos permite ver que al conformar a un ser humano integral ambas cualidades oscilan por medio de vibraciones, ni una es más relevante que la otra. La dualidad entre alma y espíritu propiamente relacionados con los intereses del espacio y tiempo del mundo se compone por las vibraciones que tienen como resultado una repercusión. Entretanto, en esta dualidad enfocada al espacio y tiempo del yo, se concentran las vibraciones que en efecto desarrollan una resonancia. Como acto social las ensoñaciones se hablan y como acto íntimo las ensoñaciones se escuchan. El proceso que conlleva a una poética implica una resonancia, para que haya un acto poético es necesario escuchar nuestras ensoñaciones.

Al hablar acerca de la dinámica de las imágenes de la intimidad y del soñador que habita en su casa íntima, se hace referencia a un soñador que escucha sus ensueños. Íntimamente la energía de estos ensueños se expresa como masculina y femenina, ya que el ser del soñador se duplica cuando se introduce a la ensoñación. Así se expresa en *La poética de la ensoñación* la duplicación del soñador.

Así, el ser proyectado por la ensoñación —dado que nuestro yo soñador es un ser proyectado— es tan doble como nosotros mismos y, como nosotros mismos, *animus* y *anima*. Henos aquí en el nudo de todas nuestras paradojas: *el “doble” es el doble de un ser doble*.

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

Para analizar todas las potencialidades psicológicas que se ofrecen al solitario de la ensoñación, hay que partir pues de la divisa: *estoy solo, por lo tanto somos cuatro*. El soñador solitario se enfrenta a situaciones cuadripolares.<sup>116</sup>

Ya que la imaginación es un acto que se lleva a cabo en esta duplicación íntima, entonces se entiende que también la energía que genera dinámica en esta acción recibe los dones femeninos y masculinos del soñador. Como hormonas de la imaginación, los elementos tienen las cualidades del *animus* y el *anima* propias del soñador. “El soñador participa entonces en el mundo nutriéndose de una de las sustancias del mundo, sustancia densa o rara, cálida o dulce, clara o llena de penumbra según el *temperamento de su imaginación*.”<sup>117</sup>

Las hormonas de la imaginación se establecen como temperamentos de la imaginación, ya que íntimamente reciben las cualidades andróginas del soñador. Debido a que la energía femenina y masculina de los elementos proviene de cada soñador, su dinámica no es la misma en todos los soñadores. La energía de la imaginación difiere de acuerdo con el carácter íntimo del sujeto que sueña. De este modo, la manera en la que el soñador recibe las imágenes del mundo en su espacio íntimo depende del temperamento de su imaginación, el cuál se expresa con amabilidad o violencia, a la que el soñador responde, de manera correspondiente, con una acción de reposo o de voluntad.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 125-126

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 268

De los ensayos sobre la imaginación de la materia que Bachelard hace en torno a las oscilaciones duales del reposo y la voluntad, en los referentes a la tierra expresa de manera directa la actividad que ocurre entre estas cualidades. Inclusive desde sus títulos nos sugiere un trabajo dedicado a reflexionar sobre estos movimientos: *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La tierra y los ensueños del reposo*. En estos trabajos Bachelard declara que la dinámica entre la voluntad y el reposo figuran ser dos fuerzas psíquicas de la extraversión y la introversión, de manera correspondiente. Mientras que la extraversión hace referencia a aquellos ensueños que invitan a actuar sobre la materia, en la introversión alude al acto de la ensoñación en el que se aprecia a las imágenes de la intimidad. La voluntad implica un trabajo por parte del soñador y el reposo sugiere su descanso. A pesar de la polaridad de estos dos movimientos, las imágenes pertenecientes a estos polos conviven dialécticamente por medio de los actos de la ambivalencia.<sup>118</sup>

El que el soñador permanezca en un estado de reposo no es sinónimo de inactividad, puesto que el reposo implica un acto de contemplación sobre la imagen. Contemplar no es equivalente a la actividad perceptiva. La percepción implica una aprehensión por parte del soñador hacia las sensaciones íntimas que tiene con respecto a la imagen. En el primer capítulo las sensaciones se han descrito como la expresión íntima de los sentidos fisiológicos del ser humano por lo que, entendido esto, su percepción implica la suspensión de la dinámica que estos sentidos desarrollan en la imaginación a cambio de asimilar la sensación provocada por la imagen. A diferencia de la percepción, la contemplación implica una atención hacia las imágenes sin necesidad de suspender su dinámica en el acto de la imaginación, en este sentido, para Bachelard, el mundo de la ensoñación se revela antes de ser percibido, la contemplación puede comprenderse como un acto *anteperceptivo*.<sup>119</sup>

En el acto de la contemplación participan todos los sentidos de acuerdo con el temperamento de la imaginación del soñador, el cuál es acorde a la dinámica del fuego, el agua, la tierra o el aire. Al ser cualidades que dependen de la intimidad del soñador sus expresiones de intensidad, densidad, resistencia y dinámica tienen consonancia con las sensaciones propias de cada soñador. Así, la manera en la que el soñador reposa depende del temperamento de su imaginación. Reposar implica el acto de contemplar las imágenes que se concentran en el espacio íntimo. A pesar de que

---

<sup>118</sup> Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 16

<sup>119</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 262

la contemplación es una acción subjetiva, se distingue que los ensueños de reposo responden a las cualidades femeninas del soñador, son ensueños en *anima*.

El aspecto femenino de la imaginación se ha reflexionado a través de las imágenes de los elementos por medio de los ejemplos de Empédocles, Narciso, las nubes y la gruta; cada imagen incita al reposo de acuerdo con una dinámica material en el acto de la imaginación. Cuando la imagen se introduce al espacio íntimo del soñador se desprende del rol social que implica su significante, la imaginación invoca al aspecto más primitivo de la imagen, su apariencia íntima. No se requiere del significante de la imagen para que conmueva los sentidos íntimos del soñador. Cuando la dinámica genera un ambiente de reposo, la imagen en su aspecto primitivo adquiere una cualidad seductora. El soñador se complace con contemplarla. En este proceso se vive el presente de la imagen y entre más se contempla la imagen se profundiza más en su intimidad. En el momento que se prolonga el tiempo de contemplación tan sólo se requiere de un instante para que tanto la imagen como el soñador se sublimen.

Tanto en la imaginación como en el acto de sublimación el soñador suministra su energía íntima sobre la imagen. En este acto de sublimación, se crea un espacio nuevo en la intimidad del soñador y la imagen nueva adquiere parte del ser íntimo del soñador. Debido a que la energía que conmueve a la imagen es femenina, la imagen nueva tiene una tendencia a un carácter femenino. No obstante, ante la predisposición oscilatoria que se desarrolla en el entorno de la imaginación, en la intimidad hay un enfrentamiento entre la energía femenina y masculina del soñador, que por ende participa en las imágenes a través del proceso de la imaginación. En ese sentido, si se prolonga el tiempo de imaginación, aunque la imagen sea femenina en principio, cabe la posibilidad de que la energía con la que se siga ensoñando la imagen tenga una potencia masculina. Entre lo masculino y lo femenino hay una ambivalencia, la fuerza de ambas cualidades permanece activa en el acto poético, se lamenta y se sonríe. En la ensoñación con un perfil masculino, el soñador no participa en un acto contemplativo de la imagen, sino que actúa de manera directa sobre la imagen como acto de voluntad.

En el acto de voluntad el soñador ejerce una violencia sobre la imagen y, ante ésta, la energía de la imaginación despierta una resistencia en la imagen desde su aspecto más primitivo, íntimo. La dinámica que se genera en una ensoñación regida por las cualidades masculinas del soñador —es decir, por la ensoñación en *animus*— implica la intencionalidad de generar una imagen nueva. En el espacio masculino de la imaginación la imagen nueva surge por el impulso de voluntad del soñador.



En este punto cabe aclarar que la voluntad no es análoga al acto consciente, puesto que tanto el reposo como la voluntad del soñador son ejercidos conscientemente. A diferencia del acto consciente, la acción regida por la voluntad implica que el soñador de manera directa ejerza su energía sobre la imagen para generar una imagen nueva.

Al actuar desde una dimensión íntima, por el acto de voluntad, el soñador es capaz de deformar la resistencia íntima de la imagen. Al hablar sobre el elemento de la tierra se ha comprendido que a pesar de que la tierra sea la materia más resistente, íntimamente todos los elementos presentan resistencia. La energía íntima de todo soñador puede conllevar a un temperamento masculino de la imaginación. Como ejemplos de las imágenes materiales, la masculinidad de la imagen se reconoce en Prometeo, Edgar Allan Poe, Nietzsche y la medusa.

En un acto de introversión el soñador no ejerce fuerza alguna sobre la imagen, puesto que al prolongar su contemplación se introduce a la intimidad de la imagen. La contemplación implica que la participación del soñador se lleve a cabo por medio del reposo. Aunque no hay una acción directa del soñador sobre la imagen, cuando ésta se integra al espacio íntimo del soñador la energía que le da dinámica es propia del soñador. En la ensoñación en *anima* el soñador escucha a la imagen y muestra maravilla por la imagen primitiva invocada por la imagen nueva. A diferencia de la ensoñación en reposo, en la ensoñación masculina gobierna una energía violenta hacia la imagen, el soñador participa a través de la voluntad. En un acto de extraversión, el soñador despliega su energía íntima sobre la imagen de tal modo que se genera una imagen nueva. La masculinidad y la femineidad de la imaginación dependen de la intimidad que se transmite del soñador a las hormonas de este proceso.

La participación del soñador en la ensoñación, tanto en el reposo como en la voluntad, se identifica desde otra perspectiva por medio del topoanálisis de la intimidad. Cuando el soñador habita en el espacio íntimo sube o baja las escaleras guiado por la voluntad de deformar las imágenes. Al optar por resguardarse en la habitación, el soñador participa por medio de la contemplación de la imagen primitiva que en efecto incita al reposo. En esta acción de habitar, el soñador siempre permanece activo. Cuando se ensueña se habita en un mundo en el que se crece, y que crece, de manera ilimitada.

Consideradas desde el espacio del alma, la duplicación de las cualidades masculinas y femeninas resuenan pacíficamente de acuerdo con el ritmo íntimo del soñador. Ni una es causa de la otra, ambos estados del alma participan por medio de vibraciones cuya permanencia sólo es

interrumpida por el instante creador que es capaz de prolongar el ensueño en masculino o en femenino. En lo que respecta al espacio del espíritu, las vibraciones del alma pueden repercutir de tal modo que las imágenes vividas en *anima* se externen, en ese momento el *animus* interviene para darles coherencia. En el entorno del espíritu compartimos nuestros ensueños a través de nuestra fuerza de voluntad.

En el tema correspondiente al ritmoanálisis se ha hecho mención acerca de la voluntad del soñador en el espacio del espíritu, cuando éste desea externar sus ensueños. Sin importar el género, para que los ensueños se hablen es necesario recurrir a la voluntad. Así, mientras que la resonancia implica la participación de nuestra potencia femenina, la repercusión es un proceso en el que participa nuestro ser masculino. La resonancia hace referencia a las vibraciones generadas por nuestro ser andrógino duplicado en nuestra intimidad y la repercusión hace referencia a las vibraciones de nuestro *animus* y *anima* en el espacio externo. Las vibraciones de la resonancia hacen referencia a una fuerza centrípeta, en la que ocurre un acto poético en el tiempo en el que brota una imagen nueva cuando el soñador recibe las imágenes del exterior. A diferencia de esto, las vibraciones de la repercusión se refieren a una fuerza centrífuga, en la que lo incorporado en la intimidad del soñador se percibe y se externa a través de la palabra.

Externar nuestros ensueños, ya sean femeninos o masculinos, permite compartir parte de nuestro ser íntimo con los demás. Hablar sobre las imágenes soñadas en estado lúcido implica que, tras ese acto, ha ocurrido un proceso de escucha íntima. En este acto, se entiende que antes de pensar se viven las imágenes en la intimidad. El que se piensen las imágenes íntimas involucra un proceso de aprehensión por parte del soñador, se suspende la dinámica de la imagen nueva para expresarla por medio de palabras. Cuando ha habido un acto poético, las palabras con las que se nombra a la imagen dejan de ser las mismas que cuando ésta se introdujo a la intimidad del soñador.

La palabra hace referencia a las cualidades íntimas del soñador en el acto de nombrar sus ensoñaciones. Así como las imágenes, las palabras con las cualidades de la ensoñación dejan de tener vínculo con el significado con el que se relacionan cotidianamente. En este sentido, se comprende mejor a qué se refiere Bachelard cuando afirma que la palabra sobrepasa al pensamiento,<sup>120</sup> debido a que el pensamiento en un contexto rutinario recurre al uso habitual de la palabra. Con mayor razón, se entiende porqué nuestro autor le da más peso a la palabra cuando

---

<sup>120</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, p. 34

se escribe que cuando se habla, ya que la escritura permite profundizar más la palabra renovada por la ensoñación. La mayor expresión de aprecio del soñador hacia sus ensoñaciones es la escritura.

En este punto, es de interés prestar atención a la propia carrera de Bachelard en vínculo con el aspecto masculino y femenino del ser, ya que, en congruencia con su corriente de pensamiento, tanto en su trabajo como en su vida solitaria desarrolló dos tipos de obras por las que es bien aceptado: las del ámbito epistemológico y las del poético. Debido a que no sólo dedicó su filosofía al tiempo del mundo sino también al tiempo del yo, en él se reconoce a un ser de doble pensamiento. Siguiendo esta idea, su pensamiento se multiplica en el momento en el que no sólo genera reflexiones tanto en el ámbito del raciocinio como de la poética, sino que además las comparte por medio de sus textos.

¿Cuánto habrá amado Bachelard sus ensueños como para ensoñarlos doblemente y escribir sobre ellos? En su quehacer de filósofo, este pensador francés nos demuestra, por medio de su ejemplo, lo que es realmente amar nuestras ensoñaciones. Comunicar sus ensueños sobre los ensueños a través de su poética es transmitirnos a su ser más profundo para ensoñar sobre las ensoñaciones de las ensoñaciones; todo esto sin desacreditar el valor de sus aportaciones a la epistemología. Faltaría leer sus reflexiones hacia una teoría del conocimiento para comprender más acerca del ser integral que él buscó transmitirnos en su trabajo. No obstante, reflexionar en torno a la epistemología de Bachelard amerita su propio espacio.

Aunque es claro que si dentro de nuestra concepción de un ser humano íntegro se acepta que éste se compone tanto de un *animus* como de un *anima* y si la educación es un medio para transmitir estas cualidades del ser, entonces es pertinente aceptar que ambas necesitan ser objeto de nuestra reflexión. Considerando la importancia tanto de la poética como de la epistemología, vale la pena continuar enfocándonos en una de ellas para alcanzar el objetivo propuesto, identificar una relación entre la poética y la educación.

Hasta este punto, pareciera que vincular la poética con la educación es una contradicción, especialmente después de comprender que la poética es un proceso que se desarrolla en el ser humano estando en soledad, mientras que la educación, propiamente hablando, concentra su objeto en el entorno social. No obstante, por medio del ritmoanálisis se ha identificado que el entrelazamiento entre lo íntimo y lo social en el ámbito de lo poético es posible al comunicar nuestros ensueños por medio de la palabra. En el siguiente subtema se hablará sobre la actividad del soñador que muestra su afecto hacia sus ensueños al escribirlos.

### 3.2. De la voluntad de hablar a las sonoridades escritas

Una palabra, una oración: del signo se eleva/ la vida perceptible, el súbito sentido,/ el sol en lo alto, las esferas callan/ y todo se aglomera en torno a ella.

GODFFRIED BENN, *Una palabra*.

Fundamentalmente, en la propuesta de Bachelard se declara que antes de la aprehensión real, suscitada por la percepción, se encuentra la ensoñación. Así, lo que se percibe y el cómo se percibe es conducido por lo que se imagina.<sup>121</sup> Percibir los objetos de la imaginación, implica un interés por comunicar lo que se ha vivido en la intimidad, la percepción conlleva una voluntad de hablar. Bachelard lo expresa del siguiente modo:

[...] donde la imaginación es todo poderosa, la realidad se vuelve inútil, y vamos a llevar nuestra paradoja hasta el punto de proponer una especie de respiración blanca en una declamación muda. Acabaremos así este ligero esbozo de una metafísica de la palabra.

Para ello es preciso captar, antes de toda impresión sonora, antes de cualquier necesidad de traducir las magias de la visión —en resumen, antes de todo impulso procedente de la representación y de la sensibilidad— *la voluntad de hablar*. En ningún punto del reino de la voluntad es tan corto el trayecto que va de la voluntad a su fenómeno. Si se capta la voluntad en el acto de la palabra, ésta aparece en su ser incondicionado. [...] Es en la voluntad de hablar donde puede decirse que la voluntad *quiere* la imagen o que la imaginación *imagina* el querer. Hay síntesis de la palabra que manda y de la palabra que imagina. Por la palabra, la imaginación manda y la voluntad imagina.<sup>122</sup>

La realidad se vuelve inútil ante el predominio de la imaginación, ya que, para nuestro autor, el acto poético no requiere del saber. Al haber un desprendimiento del pasado y del futuro en el espacio del alma, todo conocimiento sobre la imagen se disipa. Esta disipación permite que el soñador, por medio de los sentidos del alma, explore la imagen que al ser deformada encuentra su aspecto primitivo. Ya que la imagen primitiva se desprende de todo significativo relacionado con el entorno social, la manera en la que se comunica implica un esfuerzo diferente al que se acostumbra habitualmente. Esto conlleva a una paradoja, puesto que para ello se requiere de una declamación muda. Esta impresión contradictoria alude a la voluntad de hablar, lo que sugiere la existencia de

---

<sup>121</sup> Lapoujade, María Noel. *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, p. 39

<sup>122</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, p. 299

un proceso previo a la acción de enunciar lo imaginado a través de una representación externa al soñador.

La voluntad de hablar implica captar la palabra en el acto en el que se incita. Concerniente a esto, la energía de la imaginación es la que provoca la palabra por lo que, en efecto, la voluntad es conducida por la imaginación. Esta acción apunta hacia las vibraciones propias de la repercusión, por lo que se entiende que la voluntad a la que se hace referencia en este proceso es la voluntad correspondiente al tiempo vivido. Así, las vibraciones provocadas por la imaginación y la palabra evocan al entrelazamiento explicado por el ritmoanálisis.

El acto poético expone, por medio de un proceso de resonancia, las vibraciones generadas por la escucha, mientras que la voluntad de hablar describe, a través de un proceso de repercusión, las vibraciones producidas por la determinación de comunicar lo que se ha escuchado. Al apuntar al acto poético la voluntad se suscribe a la imaginación, quiere decir que por esta particularidad *la voluntad imagina*. En este sentido, las oscilaciones entre resonancia y repercusión aluden a los movimientos que no sólo permiten que nuestros ensueños se externen, sino que también se comuniquen a otros soñadores.

Aquí surge una cuestión: ¿los procesos de introversión y de extraversión que implican los movimientos de la resonancia y de la repercusión sólo responden al acto poético o también pueden referirse al acto de interiorizar y externar los contenidos pertenecientes al raciocinio? Parece que en sus trabajos sobre epistemología Bachelard se refiere a estos movimientos a través de la abstracción y de la concretización de acuerdo con los intereses del sujeto en un nivel epistémico.<sup>123</sup> La voluntad no obedece unánimemente a la energía de la poética, debido a que se comprende que ésta depende del estado temporal y espacial del sujeto—ya sea en *animus* o *anima*— para que, en su quehacer de extraversión, se oriente al raciocinio o a la poética. Incluso parece que tanto *animus* como *anima* repercuten en los movimientos del contrario, sin embargo, su función no influye de la misma manera en los estados del sujeto. “Los pensamientos de *animus* quieren *verificaciones* en las ensoñaciones del *anima*. El sentido de esta verificación es inverso de aquel que puede desear un espíritu científico, un espíritu limitado a su conciencia de *animus*.”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Bachelard, Gaston. *El racionalismo aplicado*, p. 9

<sup>124</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 120

Sin desvíos en el tema, la voluntad de hablar en el ámbito de la poética es un acto en el que el sujeto es consciente de su capacidad de ser parlante. Debido a esta consciencia se viven las impresiones de la palabra antes de tomar un aspecto externo, hay una primacía de lo vocal sobre lo sonoro. Se experimenta una alegría vocal sin la necesidad de hablar, se aprecia el estado naciente de la palabra; el sujeto sueña con la palabra. De este modo, se ensueña con las palabras que, conducidas por la imaginación, inducen a que el acto poético se haga manifiesto.

Hemos de recordar que el proceso de la ensoñación implica la separación entre significado y significante, entre la imagen y la palabra. En este entendido, la ensoñación involucra un acto imaginativo, ya que conlleva a la deformación de una imagen. Lo que, al mismo tiempo, expone una poética, debido a que en esta acción de sublimación la forma en la que se nombra a la imagen deja de ser la misma con la que se vincula en el espacio del espíritu. Entendido esto, tanto la imagen como la palabra tienen una doble realidad, la psíquica y la física.

En el acto de la voluntad de hablar, la palabra se comprende en la realidad psíquica. Así como el soñador, la palabra también tiene un rol en el espacio del alma y en el espacio del espíritu. Bachelard expresa esta afirmación por medio de las palabras de Gabriel Bounoure en el prólogo de la colección de poemas de Edmond Jabès: “Las palabras también tienen sexo como nosotros y como nosotros son miembros del logos. Como nosotros buscan su realización en el reino de la verdad, sus nostalgias, sus afinidades, sus tendencias están como las nuestras imitada por el arquetipo del Andrógino”.<sup>125</sup>

Tratándose del espacio del espíritu, las palabras buscan respuestas a la razón y su preocupación se vincula a los conceptos de la vida cotidiana en correspondencia con el entorno social. A diferencia de esto, las palabras en el espacio del alma encuentran una energía poética, en este espacio las cualidades femeninas y masculinas de la palabra se multiplican, ya que, al ser conducidas por la imaginación, la energía que la impulsa se hace presente. El soñador responde a la palabra de acuerdo con el estado íntimo que domina en el proceso, ya sea femenino o masculino. En este ámbito, el soñador ensueña la palabra.

Dependiendo del temperamento de la imaginación, cuando la palabra responde a los ensueños en femenino recibe todas sus virtudes del reposo, en cambio, la palabra que responde a la imagen ensoñada en masculino obtiene los valores de la voluntad del soñador. En todo caso, la finalidad de

---

<sup>125</sup>*Ibid.*, pp. 81-82

la palabra es nombrar a la imagen nueva. Alcanzar este propósito implica un dominio del lenguaje, puesto que no sólo se crea y se vive una imagen, también se considera la palabra en el espacio sensible de la poética sin confundirla con su función racional. No obstante, en la palabra se halla la frontera entre la intimidad y el entorno social.

Aunque la función de la palabra es ser nombrada, en el acto poético la sonoridad se acompaña por el acto de la escritura. En este aspecto, cabe retomar la concepción de la imagen literaria, ya que al estar por encima del significante responde a la novedad con la que se nombra por medio de la palabra. Bachelard se refiere a las cualidades de la imagen literaria del siguiente modo.

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 como un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de 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 consciencia de sí misma, entonces la actividad humana desea escribir, agenciar los sueños y los pensamientos. [...]

La imagen literaria promulga sonoridades que hay que llamar, de un modo apenas metafórico, *sonoridades escritas*. Una especie de oído abstracto, apto para captar voces tácticas, se despiertan escribiendo: impone cánones que concretan los géneros literarios.<sup>126</sup>

Tomando en cuenta esto, se comprende que el nuevo significado que se le da a la palabra es la imagen surgida en el acto poético. La imaginación habla en representación de la imagen, de tal modo que ésta conduce nuestra voluntad de hablar. Una imaginación que habla es escuchada por el soñador, lo que implica el desarrollo de un proceso de comunicación en la intimidad del soñador. Cuando el soñador escucha sus ensueños la manera en la que los expresa no es por medio de una sonoridad externa, sino por la sonoridad de la escritura, ya que su capacidad de resonar tanto en el sujeto que escribe como el sujeto que lo lee es mayor que las sonoridades auditivas.

Las sonoridades escritas, a diferencia de las auditivas, no dependen de un factor externo, sino íntimo, debido a que el habla y la escucha se llevan a cabo en el espacio del alma del soñador. El soñador que escribe lo que escucha permanece en el espacio del acto poético, de tal manera que los objetos de su imaginación se mantienen activos en consonancia con su temperamento. A

---

<sup>126</sup> Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*, pp. 306-307

diferencia de esto, cuando otro soñador lee un texto poético, aunque el contenido recibe la energía poética de su autor, sueña con las sonoridades escritas a partir de su propio temperamento. Las palabras escritas tienen el potencial de hacer soñar. Por la imagen literaria se tiene la posibilidad de transportar al lector a los nuevos universos imaginarios, fundados por el soñador en la página blanca.

A las imágenes surgidas en el espacio íntimo se les da un orden en la página blanca. Las frases compuestas en la página blanca instituyen un universo nuevo. No obstante, podría decirse que la página blanca es una expresión más de la soledad a la que el soñador se compromete durante el acto poético antes de que las palabras se instauren en ella. Bachelard lo describe del siguiente modo.

La soledad acrecienta si, sobre la mesa iluminada por la lámpara, se expone la soledad de la página blanca. ¡La página blanca!, ese gran desierto por atravesar, nunca atravesado. [...]

Pero se está demasiado solo para escribir. La página blanca es demasiado vacía, para que comience realmente a existir escribiendo en ella. La página blanca impone silencio.<sup>127</sup>

Cuando el soñador escribe se encuentra ante el vacío de la página blanca. Lo que conduce a las palabras que integrarán el texto es la imaginación a través de la voluntad de hablar. Entonces, en la página blanca se insertan las sonoridades escuchadas en el acto creador, se pasa de una resonancia a una repercusión. Las imágenes íntimas del soñador se comunican en el espacio del espíritu por medio de sus palabras escritas. Quien lee es capaz de escuchar las sonoridades de la intimidad del autor, de tal manera que con ello el lector es incitado a soñar las imágenes que le han sido transmitidas. Cuando el lector escucha las imágenes ocurre un proceso de resonancia, así lo expresa nuestro filósofo francés: “Leer, leer siempre, dulce pasión del *anima*. Pero cuando, después de haberlo leído todo, nos entregamos a la tarea de hacer un libro con ensoñaciones, el trabajo es para el *animus*”.<sup>128</sup>

A través de la lectura *animus* y *anima* se entrelazan por sus vibraciones de resonancia y de repercusión. El soñador abandona los parajes de su intimidad cuando los ensueños se comunican. Cabe mencionar que en la poética no se desconocen aquellas otras artes que, como la literatura,

---

<sup>127</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, pp. 124-125

<sup>128</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 102



despiertan la imaginación en el sujeto. Por un lado, esto se puede advertir en los ensayos reunidos en el libro titulado *El derecho de soñar*<sup>129</sup> que, aunque refiere a una colección póstuma del trabajo de Bachelard, responde a las meditaciones sobre la poética. Por otro lado, tanto en sus ensayos sobre los elementos como en los referentes a la ensoñación poética, nuestro pensador francés ocasionalmente menciona otras artes en los actos de resonancia y de repercusión; por ejemplo, en *El aire y los sueños* se refiere a la capacidad creadora de los músicos.<sup>130</sup> No obstante, en este trabajo únicamente se examina la expresión escrita debido a que Bachelard la expone como aquella que permite profundizar más sobre las imágenes ya que con ella lentamente se forma una significación.<sup>131</sup>

Cuando se habla sobre el aire se afirma que su cualidad es ser el elemento más sensual, puesto que no se limita por la forma. Como se ha de recordar, la sensualidad responde a los sentimientos antes que a la sensibilidad de las imágenes. Si se pudiera afirmar que las artes se componen por la energía de los elementos, quizás la literatura respondería en mayor medida al aire. Cuando se lee no se necesita ver, escuchar, oler, saborear o sentir para que nuestra intimidad sea conmovida por las imágenes. Cuando se escribe se promueve el ser y cuando se lee este ser es recibido y soñado.

El proceso de comunicación entre el escritor y el lector apunta a un acto propio del entorno social. La escritura es una manera de entrelazar lo íntimo con lo social. Reflexionado sobre este acto, se considera que en él se comprende una educación poética, puesto que en esta transmisión y recepción quien escribe sus ensueños enseña a soñar. En *La poética de la ensoñación*, destacada por la ensoñación en *anima*, Bachelard refiere lo siguiente.

De este modo, los grandes poetas nos enseñan a soñar, nos nutren con imágenes con las cuales podemos concentrar nuestras ensoñaciones de descanso. Nos ofrecen sus imágenes psicotrópicas con las que animamos un onirismo despierto. [...]

Claro está que la Poética de la Ensoñación que esbozamos no es de ninguna manera una Poética de la Poesía. Los documentos del onirismo despierto que nos entrega la ensoñación deben ser trabajados —a menudo largamente— por el poeta para que reciban la dignidad de poemas. [...]

---

<sup>129</sup> Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, México: FCE, 250 p.

<sup>130</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, p. 304

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 306

Los poetas nos ayudan a canalizar la sustancia fluyente de nuestros sueños, a mantenerla en un movimiento que recibe leyes. El poeta conserva bastante distintamente la conciencia de soñar para dominar la tarea de escribir su ensoñación. Hacer una ensoñación una obra, ser autor en la ensoñación misma es una promoción de ser.<sup>132</sup>

A través de sus obras los poetas nos enseñan a soñar. En el acto poético el poeta es un maestro. Detrás de las palabras de un poeta se encuentra un soñador que además de escuchar sus ensueños ha dominado su capacidad de exponer en la página en blanco sus sonoridades escritas. Si los poetas enseñan a soñar por medio de sus obras, entonces la ensoñación se aprende leyendo a los poetas. Ensoñar, sin embargo, no conlleva necesariamente a escribir poesía, ésta implica un mayor esfuerzo.

La ensoñación que se escribe promueve el alma del soñador. En este acto, el soñador es consciente de que sueña para escribir. El poeta educa la consciencia del ensueño. Una educación poética apunta a una doble consciencia, puesto que no sólo se considera la consciencia que el sueño diurno posee por sí mismo, sino que este acto consciente se duplica en el momento en el que se atraen los ensueños al presente con una intencionalidad. Tras una intención del acto poético hay una consciencia de la promoción de ser. Este carácter intencional se reconoce en la fenomenología. Antes de apuntar estas reflexiones a la fenomenología como método activador de consciencia, es pertinente hablar de la razón por la que se habla de una promoción del ser en el acto poético.

### 3.3. Ser: la ilusión de una unidad

Y el alma/ si quiere conocerse a sí misma/ a un alma debe mirar/  
vimos al enemigo y al extraño en el espejo.

GEORGES SEFERIS, *Argonautas*.

Para conocernos doblemente como seres reales y como seres idealizadores tenemos que escuchar nuestras ensoñaciones.

GASTON BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, p. 90.

Aunque las imágenes adquieren cierta coherencia por medio de la escritura, aún poseen los principios de la imaginación. Debido a esto, los universos escritos bajo la esencia poética son revolucionarios, aceptando que, al efectuarse el acto poético, el soñador se desprende de todo saber previo para vivir las imágenes desde su primitividad. Entonces lo que se escribe de estas

---

<sup>132</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 238-239

imágenes deviene de la intimidad del soñador y no del espacio exterior a él. En consecuencia, la originalidad del contenido de un texto de carácter poético proviene del soñador.

Si el mundo que se forma en la intimidad tiene los atributos de quien sueña, entonces “ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en ese universo que es el nuestro”.<sup>133</sup> Se crece cuando surge una imagen nueva, puesto que ello implica la construcción de nuevos espacios en nuestra alma. Dicho crecimiento es vertical, debido a que la energía íntima, que el soñador dispone en los objetos que componen su mundo, se constituye por los elementos materiales. Ante esta situación hay una unidad entre el sujeto y el objeto de la imaginación. “Y los sueños se acumulan ante un objeto familiar. El objeto es entonces el compañero de la ensoñación del soñador. Fáciles certidumbres vienen a enriquecer al soñador. Entre el soñador y el mundo surge, en ambos sentidos, una comunicación de ser”.<sup>134</sup>

Cuando se afirma que hay una *comunicación de ser en ambos sentidos* se entienden dos cosas. Por un lado, se interpreta que cuando el objeto se introduce al mundo íntimo del soñador hay una comunicación entre lo real y lo imaginario, el objeto externo resuena en el soñador y el soñador repercute la imagen nueva, de dicho objeto, al mundo. Por otro lado, se comprende que los objetos del mundo íntimo del soñador se comunican con él al transmitirle sus imágenes íntimas mientras que, simultáneamente, el sujeto, al soñar con dichas imágenes, ofrece su energía íntima a los objetos. En ambos casos, los objetos del mundo y el soñador se comunican. Hay un proceso de transmisión y de recepción entre el mundo, ya sea externo o interno, y el soñador.

Es necesario que “no se tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto del objeto, sino que capte su realidad específica”.<sup>135</sup> El objeto no es una imagen. Dicho de otro modo, el objeto funge como una casa de la imagen primitiva, en ellos se oculta la imagen nueva. Por medio del acto poético no se reproduce el objeto, se producen imágenes inmanentes al objeto. Así, el objeto del mundo al ser introducido al espacio del alma encierra, en su profundidad, una imagen primitiva. En este entendido, cuando se habla de la *casa de las cosas* se hace referencia al objeto. Aunado a esto, las imágenes de los objetos enriquecen al soñador debido a que no son aspectos

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 246

<sup>135</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 10

inherentes a él. “El mundo es el germen de un mundo mejor, así como el hombre lo es de un hombre mejor”.<sup>136</sup>

Los objetos son el germen del mundo en tanto se cultiven en la intimidad del soñador, por esta razón, y debido a que el que se produzcan nuevas imágenes en el mundo del soñador implica un crecimiento íntimo, el espacio íntimo del soñador es mejorado. Ya que el mundo corresponde al sujeto, este último se ve involucrado en dicho mejoramiento. Entonces, cuando el mundo crece, significa que algo nuevo se ha integrado al ser del soñador. En virtud de ello, el soñador se fusiona con el mundo. “¡Fusión, adherencia total de una sustancia del mundo! Adhesión de todo nuestro ser a una virtud acogedora como hay tantas en el mundo”.<sup>137</sup>

Fusionarse implica una unificación del ser, puesto que el *animus* y el *anima* del soñador se unen, por medio de una resonancia y una repercusión. El ser íntimo y el ser del mundo se afilian. Sin embargo, esta acción de unificación es ilusoria, puesto que tan pronto el ser se unifica, se vuelve a dividir, Bachelard afirma esto del siguiente modo: “El ser humano considerado tanto en su realidad profunda como en su fuerte tensión de devenir, es un ser dividido, un ser que se divide de nuevo no bien confía por un instante a una ilusión de unidad. Se divide y luego se unifica”.<sup>138</sup>

El crecimiento íntimo del soñador ante la deformación de una imagen conlleva a un devenir del ser. Este devenir implica la adhesión de un no-ser en el ser. “Cada objeto del mundo, apreciado por su valor, tiene derecho a su propia nada. Cada ser derrama el ser, un poco de ser, la sombra de su ser, en su propio no-ser”.<sup>139</sup> Esto es, toda imagen con la que se ensueña tiene un no-ser que es detectado y establecido por el acto poético. Siendo así, este no-ser de la imagen se integra al ser del soñador con un propósito unificador que, ilusoriamente, implica un más-ser. Puesto que la división de este ser unificado comprende un no-ser, entonces se es menos-ser. El acto poético involucra las oscilaciones entre el ser y el no-ser, el más-ser y el menos-ser. Esto se afirma del siguiente modo.

La ensoñación acumula ser en torno a su soñador, dándole la ilusión de ser más de lo que es. Así, sobre ese menos-ser que es el estado distendido donde se forma la ensoñación se dibuja un relieve, un

---

<sup>136</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, p. 42

<sup>137</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 298

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 141

<sup>139</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, p. 52

relieve que el poeta sabrá acrecentar hasta que no llegue a ser un más-ser. El estudio filosófico de la ensoñación nos trae matices de ontología.<sup>140</sup>

El acto poético desde su expresión íntima se encauza al menos-ser, en cambio cuando se tiene la intención de externar las imágenes de la intimidad este acto se conduce al más-ser. Cuando el sujeto tiene la convicción de ser una unidad se conduce a un más-ser. En el tiempo horizontal hay una unidad del ser, entre tanto, en el tiempo vertical hay una división del ser. En el espacio del alma, los aspectos duplicados del *animus* y *anima* se concentran por la dinámica oscilatoria de la intimidad del soñador. En torno a esto, Bachelard afirma lo siguiente:

[...] conquistar un alma es encontrar su propia alma. [...] La ensoñación de comunión ya no es aquí una filosofía de la comunicación de las conciencias. Es la vida dentro de un doble, por un doble, una vida que se anima en una dialéctica íntima de *animus* y de *anima*. El doblar y el desdoblar intercambian su función. Doblando nuestro ser al idealizar al ser amado, desdoblamos nuestro ser en sus dos potencias de *animus* y de *anima*.<sup>141</sup>

Al doblar nuestro ser, las dos potencias del soñador se reúnen en su intimidad, lo que, al mismo tiempo, conlleva a un desdoblamiento puesto que, derivado de eso, el ser se multiplica. En el acto de doblar, el sujeto se ve a sí mismo cual reflejo en un espejo; el soñador se ve en femenino y en masculino, ya que ambos caracteres conforman al ser en su completitud. No obstante, hay momentos en los que lo femenino predomina sobre lo masculino, así como hay otros en los que lo masculino predomina sobre lo femenino. La duplicación del ser implica una exaltación tanto del *animus* como del *anima*, lo que equivale a una idealización del ser.

Una *ensoñación idealizante* implica la introducción de valores humanos en el alma del soñador. “El masculino y el femenino, cuando se los idealiza se convierten en *valores*. Y si no se los idealiza, recíprocamente, no son otra cosa que pobres servidumbres biológicas. Por lo tanto, una poética de la ensoñación debe estudiar la androginidad designada por la dualidad *Animus* y *Anima* como valor de ensoñación poética, como principio de ensoñación idealizante”.<sup>142</sup> El ser humano se idealiza cuando se engrandecen sus cualidades íntimas. El acto poético implica una idealización del ser. Esta idealización se manifiesta cuando el soñador escucha sus ensoñaciones y las habla.

---

<sup>140</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 129

<sup>141</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 121

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 131

Aunado a lo anterior, el acto de desdoblamiento también conlleva al encuentro con un ser extraño que al mismo tiempo es el mismo ser, puesto que en este espacio se halla un no-ser. Entonces, “el ser idealizado se pone a hablar con el ser idealizador. Habla en función de su propia dualidad. En la ensoñación del soñador solitario comienza un concierto a cuatro voces”.<sup>143</sup> El ser idealizador le da menos-ser al ser, puesto que idealiza al no-ser de la intimidad. Tanto el ser idealizado como el ser idealizador se componen por un *animus* y un *anima*, por lo que este diálogo se desarrolla entre los cuatro seres de este ser. El momento en el que se idealiza es aquel en el que el sujeto conoce la plenitud de su alma. Esta plenitud, sin embargo, no implica un vacío de espíritu, puesto que el porvenir de la imagen, al ser percibida, reconstruye al espíritu.

Cada sujeto habla en función de su propia dualidad en el acto de desdoblamiento, ya que todo soñador tiene un temperamento diferente. Relacionado a ello, Kogan afirma lo siguiente al referirse al trabajo de Bachelard: “Supo descubrir la honda significación de la gama sensorial y el excepcional papel que desempeña el temple particular del ser-en-el-mundo de cada subjetividad”.<sup>144</sup> El que la reconstrucción del espíritu sea exclusiva del soñador tras el acto poético, es un claro ejemplo de que, en el trabajo de nuestro filósofo de la imaginación, el ser-en-el-mundo depende de cada subjetividad.

Como se ha ido reflexionando desde el primer capítulo de esta tesis, la dinámica de los elementos conmueve al acto imaginativo. En tanto que esta dinámica deviene del soñador, a pesar de que haya aspectos específicos de acuerdo con el elemento, se mueve en función de quien sueña, por lo que se entienden como temperamentos del ser humano. Por lo tanto, los elementos fungen como arquetipos de los temperamentos de la imaginación del soñador.

A pesar de que Bachelard mostró interés por los arquetipos evocados por C. G. Jung, retoma la concepción de Robert Desoille, puesto que, para este último, el arquetipo no se comprende por una única y simple imagen, más bien se compone por una serie de imágenes “que resumen la experiencia ancestral del hombre ante una *situación típica*, es decir en circunstancias que no son particulares de un solo individuo, sino que pueden imponerse a todo hombre”.<sup>145</sup> A pesar de que las imágenes se concretan en el espacio íntimo del individuo, éstas pueden ser transmitidas y recibidas por otros soñadores gracias a que íntimamente tienen la función de un arquetipo.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>144</sup> Kogan, Aida. *Gaston Bachelard: los poderes de lo imaginario*, p. 55

<sup>145</sup> Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 236

El que una imagen nueva resuene en otro soñador no significa que sea necesario que haya tenido experiencias similares a las que la imagen ilustra. No obstante, al ensoñar una imagen se es capaz de tener la sensación de que se la vive, de ahí que no haya implicaciones temporales del pasado o del futuro, sólo importa el presente de la imagen. Esta singularidad del acto poético es la que permite que el soñador, por medio de lo que escribe, transmita sus sueños e invite a soñar. Es por ello, también, que hay una promoción del ser, puesto que, las palabras, al obtener su novedad de quien las sueña, incluyen al ser íntimo de su autor.

Por su novedad, las palabras de un poeta resuenan en el soñador como si se tratara de palabras que se escuchan por primera vez. “Para el poeta, el problema consiste en expresar lo real con lo irreal. Él vive, [...], en el claroscuro de su ser, suministrando altamente un fulgor o una penumbra — y dando siempre a su expresión un matiz inesperado.”<sup>146</sup> La expresión inesperada de las cosas viene de la capacidad consciente del soñador para enlazar lo real con lo irreal sin que la esencia novedosa de la imagen se diluya cuando se la expresa.

La poética es una escuela de la consciencia, puesto que en ella se encierra un acto educativo. Al leer a los poetas no sólo se reciben las imágenes de su ser, a través de sus ensueños enseñan a soñar. La cualidad inesperada de lo que el poeta escribe es lo que incita a soñar con la intimidad de la imagen. El poeta es un maestro de la consciencia, puesto que hay una intencionalidad tras su acción consciente sobre la imagen. Siendo así, el poeta no sólo es consciente durante el ensueño, también es consciente del tiempo que les dedica a sus ensueños. Un poeta es capaz de soltar, intencionalmente, las preocupaciones del tiempo horizontal para vivir en un tiempo vertical. Para aprender del poeta es necesario leerlo.

Cuando se lee a un poeta se conoce su alma. Quien ensueña con las imágenes del poeta no se interesa por su ser horizontal. La lectura de un poeta es un quehacer de devenir. “Entonces, si consideramos la poesía en su ímpetu de devenir humano, en la cúspide de una inspiración que nos entrega la palabra nueva, ¿de qué podría servir una biografía que nos transmita el pasado, el denso pasado del poeta?”<sup>147</sup> El soñador que logra la unidad de su ser vive sólo en el presente de las sonoridades escritas por el poeta. Incluso, si se tratase de elaborar una biografía desde el acto

---

<sup>146</sup> Bachelard, Gaston. Bachelard, Gaston. *La llama de una vela. Seguido de Instante poético e instante metafísico*, p. 93

<sup>147</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 21

poético, ello no implicaría inspeccionar el pasado del poeta. Un ejemplo de esto es la exploración que Bachelard hace por medio de las obras de Isidore Ducasse en el ensayo nombrado con el seudónimo de dicho autor, *Lautréamont*.<sup>148</sup> De acuerdo con nuestro autor, sobre Ducasse sólo se cuenta con una obra y el prefacio de un libro, sin embargo, eso no impide juzgar lo que fue su alma.

Quien aprende a ensoñar leyendo al poeta no lo hace al explorar sus datos biográficos, lo hace al ensoñar con sus sonoridades escritas. En este quehacer se es consciente de renovar las imágenes a través de una subjetividad, no obstante, se es todavía más consciente cuando se hace una fenomenología del alma. Por medio de la fenomenología, el soñador no sólo es capaz de reconocer el estado consciente de sus ensueños, también puede ensoñar con sus ensoñaciones. Hacer una fenomenología del alma es explorar las imágenes que componen el propio mundo íntimo, y nos acerca a pensar en una educación poética.

### 3.4. La fenomenología del alma: hacia una educación poética

Para gozar las imágenes, para amarlas por sí mismas, se necesitaría sin duda, al margen de todo saber psicoanalítico, una educación poética.

GASTON BACHELARD, *La llama de una vela*, p. 20.

Usted sabe bien donde se oculta ese otro mundo, y que lo que usted busca es el mundo de su propia alma. Únicamente dentro de su interior vive aquella otra realidad por la que usted suspira. Yo no puedo darle nada que ya exista dentro de usted. Yo no puedo presentarle otra galería de cuadros que la de su alma. No puedo dar a usted nada: sólo la ocasión, el impulso, la clave. Yo he de ayudar a hacer visible su propio mundo; esto es todo.

HERMANN HESSE. *El lobo estepario*, p. 226.

En lo que respecta a la fenomenología, Dermot Moran afirma que es un modo de hacer filosofía en la cual nunca se desarrolló un conjunto de dogmas o se sedimentó un sistema, podría decirse que es una práctica más que un sistema. Los filósofos que se identifican con la práctica de la fenomenología son diversos en sus intereses, en su interpretación de los temas centrales que atiende e incluso en la aplicación de lo que entienden sobre lo que ha de tomarse como el programa fenomenológico para el futuro de la filosofía. No obstante, se pueden identificar características comunes de la práctica fenomenológica.

---

<sup>148</sup> Bachelard, Gaston. *Lautréamont*, México: FCE, 1985, 143 p.



La fenomenología debe buscar evitar las explicaciones e imposiciones derivadas de tradiciones religiosas o culturales, antes de que los fenómenos hayan sido comprendidos desde dentro, lo que implica una libertad respecto a los prejuicios. Además, esta práctica filosófica ha de poner atención a la naturaleza de la conciencia como es experimentada, y no como lo que se representa por medio del sentido común, de modo que se ha de permitir describir las cosas como aparecen en la conciencia.<sup>149</sup>

Bachelard recurre a la fenomenología con la intención de exponer las cualidades de la poética; así que, como otros filósofos, para cumplir con su objetivo retoma algunas especificaciones de esta práctica. Debido a esto, María Noel Lapoujade reconoce dos principales rasgos de la fenomenología que nuestro filósofo francés retomó para sus estudios:

- 1) Parte de una *epoché*: que significa la suspensión del juicio, la puesta entre paréntesis, a nivel epistémico, de todos los conocimientos adquiridos. Este “ir a las cosas mismas” en una primera instancia opera como la descripción de los fenómenos, esto es, de lo que aparece, lo que se manifiesta a la conciencia.
- 2) Toma como punto de partida el *cogito* cartesiano: que exige un hombre en estado de vigilia, consciente, adulto, sano, atento, normal. Husserl despliega el *cogito* en dos aspectos: pensar, *cogito*, y lo pensado, *cogitatum*. Lo pensado es el referente del pensar. En otras palabras, el pensar siempre se refiere a algo, se piensa en algo *x*, que es lo pensado. Entonces el *cogito*, de un individuo adulto, sano, en estado de vigilia, consciente, siempre va dirigido a algo. Este movimiento es lo que Husserl denomina la intencionalidad de la conciencia.<sup>150</sup>

Bachelard propone un *cogito* de la ensoñación tomando en cuenta el *cogito* cartesiano. Sin embargo, aunque en ambos casos se habla de una intencionalidad, son diferentes. “El *cogito* que piensa puede errar, esperar, elegir; el *cogito* de la ensoñación está inmediatamente unido a su objeto, a su imagen. El trayecto entre el sujeto que imagina y la imagen imaginada es el más corto de todos. La ensoñación vive de su primer interés”.<sup>151</sup> La aproximación tan directa entre el soñador y la imagen se debe a que el *cogito* de la ensoñación se anuncia tras haber sido despertado por la imagen. Por lo tanto, la imagen está completamente vinculada con el *cogito*, porque éste se formula

---

<sup>149</sup> Cfr. Moran, Dermot. *Introducción a la fenomenología*, pp. 3-6

<sup>150</sup> Cfr. Lapoujade, María Noel. *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, p. 74-75

<sup>151</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 230

por ella. “El ser del soñador de ensoñaciones se constituye mediante las imágenes que suscita. La imagen nos despierta de nuestra torpeza y nuestro despertar se enuncia en un *cogito*”.<sup>152</sup>

Mientras que el *cogito* se refiere al proceso de ensoñar, su *cogitatum* responde a las imágenes que produce el soñador en su intimidad. Hacer una fenomenología del alma conlleva a la intencionalidad de ensoñar las imágenes ensoñadas. Recuperar la ensoñación, que sustancialmente es un acto consciente, desde la fenomenología, es darle al acto una doble conciencia. Como se ha mencionado con anterioridad, los poetas son capaces de conservar la conciencia de soñar para dominar la tarea de escribir su ensoñación, lo que implica que los poetas tienen la cualidad de traer a su presente las imágenes de sus ensueños de manera intencional; por consiguiente, se puede decir que un poeta es un fenomenólogo del alma.

Reconocer las cualidades de la fenomenología del alma es admitir la capacidad que tiene el poeta de practicar una *sublimación autónoma*, puesto que la fenomenología requiere de una sublimación pura, o, en otras palabras, de desprendimiento.<sup>153</sup> En relación con esto, Bachelard muestra interés en la metodología de la *ensoñación dirigida* propuesta por Robert Desoille, ya que ésta busca determinar en el soñador un hábito del onirismo de ascensión. Por medio de este método se conduce a agrupar imágenes claras, propias para dar movimiento a imágenes «inconscientes» y a fortalecer el eje de una *sublimación* a la cual se da poco a poco la conciencia misma”.<sup>154</sup>

De acuerdo con la práctica de la ensoñación dirigida, para estimular una sublimación es necesario deshacerse de las imágenes personales por imágenes de libertad. Por lo que no se seleccionan las imágenes que el soñador ha de ensoñar de manera estricta, se proponen imágenes que por su propiedad funjan de impulso a la libre imaginación del sujeto para animarlo a incitar de manera autónoma su imaginación.

El hecho de proponer imágenes de libertad más bien que consejos, a la libre imaginación del sujeto, corresponde también a un principio sobre el que debemos insistir: Desoille desecha la *sugestión hipnótica*. Y, al hacerlo, está de acuerdo con el principio fundamental de su método. En efecto, se trata de provocar una sublimación autónoma que sea una verdadera educación de la imaginación. Por lo

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 229

<sup>153</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, p. 21

<sup>154</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, p. 140

tanto, es preciso abandonar el hipnotismo que se acompaña casi siempre de la amnesia, y que, por esto mismo, no podría ser *educativo*.<sup>155</sup>

Hablar de una educación de la imaginación es hablar de una educación poética, ya que el acto de sublimación implica la deformación de una imagen. De acuerdo con Bachelard, el acto de inducir a la sublimación sin desarrollar una autonomía en el sujeto no es un acto educativo. Por consiguiente, una educación poética ha de proponer imágenes que no sólo inciten al sujeto a poner en práctica su propia sublimación, sino que además se haga consciente de este acto, para implementarlo de manera autónoma. En esta tesis se plantea considerar a la fenomenología del alma como una práctica en la que se concibe una sublimación autónoma; motivo por el cual, se propone a la *ensoñación dirigida* como método para llevar a cabo una educación de la fenomenología del alma, o, en otras palabras, como una educación poética.

Ya que el objetivo de una educación poética es que el sujeto que reciba las imágenes pueda generar sus ensoñaciones de manera autónoma, entonces se ha de establecer a quién le corresponde la tarea de conducir esta práctica. Al admitir que el poeta es un fenomenólogo del alma, se reconoce en él a un soñador capaz de dirigir sus ensueños de manera autónoma; por lo tanto, se propone al poeta como ideal de humano y como maestro. Aunque en los subtemas anteriores se ha sugerido que las cualidades del poeta apuntan a las virtudes de un maestro, no se había referido a esta acción de manera precisa; tras reconocer las cualidades de la actividad poética, es posible aceptar que las sonoridades escritas de un poeta, por sí mismas, son capaces de inducir a la ensoñación. Justamente, tomando en cuenta estas cualidades se admite que, tratándose de una educación poética, quien debe fungir el rol de maestro es el poeta.

Si por medio de una educación poética se busca preparar al sujeto para ensoñar de manera autónoma, entonces el poeta debe ser capaz de conducir al educando en el proceso que ocurre en su intimidad. Siendo así, y sin entrar en discusiones etimológicas, se recuperan dos concepciones del latín referentes al verbo educar: *educare* (criar, nutrir, alimentar, acercamiento desde afuera) y *educere* (sacar, llevar, conducir desde dentro hacia afuera).<sup>156</sup> Comprendido esto, se observa que estas acepciones se complementan, ya que mientras que la primera apunta a la actividad social y del educador, la segunda se orienta al desarrollo que se efectúa de manera íntima en el individuo,

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>156</sup> Doval Salgado, Lisardo. *Acercamiento etimológico al término "educación"*, p. 115

el proceso que ocurre en éste ante lo que recibe y lo que percibe, lo que revela su capacidad de manifestarse y ser participe en su propio desarrollo.

Por un lado, en una acción que alude al *educare*, el poeta debe tener un acercamiento de manera externa al individuo al sugerir imágenes de libertad que lo induzcan al ensueño. Por otro lado, desde un acto concerniente al *educere*, el poeta ha de ser capaz de conducir al soñador desde dentro hacia fuera, puesto que, aunque el acto poético se lleva a cabo en la intimidad, gracias a la voluntad de hablar las imágenes de la intimidad repercuten en el mundo externo.

En torno al *educere*, el temperamento de la imaginación del poeta no debe influir en el resultado de la imagen nueva del soñador durante su conducción, ya que la cualidad de la poética precisamente es la originalidad de quien sueña. En este sentido, se reconoce la participación del sujeto en su desarrollo, puesto que debe mostrar fidelidad a sus imágenes. “¿Acaso no es la ensoñación donde el hombre se es más fiel a sí mismo?”<sup>157</sup>

Cuando el soñador es fiel, no es estrictamente fiel a la imagen, el soñador es fiel a sí mismo, en tanto que la imagen nueva es producida por su energía íntima. El soñador es fiel a su temperamento. “Los cuatro [elementos] tienen sus fieles, o, más exactamente, cada uno de ellos es ya, profunda, materialmente, un sistema de fidelidad poética. Al contarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentido humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental”.<sup>158</sup>

Desarrollar una fidelidad hacia los ensueños, implica que el sujeto se desprenda de todo juicio respecto a la imagen ensoñada y que quien lo educa le de libertad para soñar. Esta libertad implica conducir al sujeto sobre sí mismo. Respecto a los trabajos de Desoille, Bachelard distingue aquellos momentos en los que, durante la ensoñación dirigida, la imaginación dinámica se paralizaba.

A veces el psicólogo director comprende que la imaginación dinámica del sujeto se paraliza en ciertas encrucijadas de imágenes: y es que las imágenes sugeridas han perdido el hilo de las imágenes vividas por el sujeto. Desoille le pide entonces que imagine una rotación sobre sí mismo. En esta *soledad dinámica* que es la rotación imaginaria, el ser tiene la oportunidad de hallar de nuevo la libertad aérea. Continuará luego por sí solo su ascensión imaginaria.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 208

<sup>158</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*, p. 13

<sup>159</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, p. 148

Aunque las imágenes sugeridas cumplen su rol al generar vibraciones de resonancia en el sujeto, lo verdaderamente importante en este proceso es que el soñador sea capaz de dirigirse al espacio en el que se concentran sus ensueños, al espacio del alma. Tratándose de una educación poética, el poeta ha de guiar al soñador a rotar sobre sí mismo. Preparar al sujeto para ser capaz de ir libremente a las imágenes de su intimidad es educar a un fenomenólogo del alma, de manera que el soñador aprende a salir y a entrar a su ser.

Un fenomenólogo del alma puede atraer a su presente imágenes de resonancia, del mismo modo que es hábil en producir vibraciones de repercusión para expresar sus ensueños. “Es preciso que seamos masa imaginaria para sentirnos autores autónomos de nuestro devenir. Nada mejor que tomar conciencia del poder íntimo que nos permite cambiar de masa imaginaria y convertirnos imaginativamente en la materia que conviene al devenir de nuestra duración presente”.<sup>160</sup> El fenomenólogo es capaz de controlar su poder íntimo en conveniencia con la imagen que se gesta en el espacio del alma.

Dirigirse hacia una educación poética es encaminarse a un paraje contrario al del pensamiento objetivo. Mientras que la intencionalidad detrás de la educación poética se concentra en el proceso íntimo del sujeto, la educación en torno al pensamiento objetivo se centra en el entorno social del sujeto, en donde las imágenes se vuelven conceptos. Bachelard expresa sus observaciones sobre la educación del pensamiento objetivo:

Desde que un niño ha alcanzado la “edad de la razón”, desde que pierde su derecho absoluto a imaginar el mundo, la madre considera un deber, como todos los educadores, enseñarle a *ser objetivo*, objetivo de la simple manera en que los adultos se creen “objetivos”. Se le atiborra de sociabilidad. Se le prepara para su vida de hombre dentro del ideal de los hombres estabilizados.<sup>161</sup>

Las críticas de Bachelard en referencia a la educación del pensamiento objetivo no significan un desinterés hacia este aspecto del ser humano. Aunque en sus estudios sobre la poética no resulta extraño notar juicios constantes sobre el cómo se educa al sujeto hacia un pensamiento objetivo, estas observaciones pueden dirigirnos a pensar engañosamente que para él el pensamiento objetivo puede ser guiado por la poética. No obstante, como se ha estudiado en el segundo capítulo, así

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 3018

<sup>161</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p. 162

como en el primer subtema que ocupa este tercer capítulo, el espacio, el tiempo y la expresión íntima de la poética en confrontación con la razón son dos aspectos diferentes del ser humano.

Mientras que el raciocinio se presenta en el *animus* del sujeto, en el espacio del espíritu y, por ende, en el tiempo horizontal; la poética se manifiesta en el *anima* del sujeto, en el espacio del alma y, por consiguiente, en el tiempo vertical. Ante la aseveración de que el aspecto poético no conduce a un pensamiento se podría objetar que cuando se habla de las sonoridades escritas, también participa el *animus* del soñador. A lo que se puede responder que, en este proceso, la potencia del *anima* del soñador es la que coordina el proceso de manifestación externa de la imagen nueva. Esto sugiere la posibilidad de que en los trabajos epistemológicos de Bachelard también se halle la participación del aspecto poético, pero, en este caso, dominado por la razón. No obstante, esto no se podría sostener si no se estudia detenidamente su propuesta hacia la epistemología.

Perfectamente *La poética de la ensoñación* podría considerarse como una propedéutica a los ensueños en *anima* para facilitar la distinción de estos con los ensueños en *animus*. Sin embargo, ya que dicho ensayo se encuentra sumamente cargado del ser femenino, también se expresa una distinción con la potencia masculina del sujeto.

Soñar las ensoñaciones, pensar los pensamientos: sin duda son dos disciplinas difíciles de equilibrar. Creo, cada vez más, en términos de una cultura trastornada, que se trata de las disciplinas de dos vidas diferentes. Me parece que lo mejor es separarlas, rompiendo así con la opinión común que cree que la ensoñación conduce al pensamiento.<sup>162</sup>

La educación poética no interviene de ningún modo en la educación del pensamiento objetivo. Sin embargo, ya que esta educación forma un aspecto integral del hombre, no se puede ignorar. La poética, no es ni más ni menos importante que los saberes adquiridos a través del raciocinio. En este sentido, parece indispensable no ignorar la participación de la educación poética en la formación humana, puesto que no sólo nos conduce a conocer y a habitar los parajes de nuestra intimidad, también conduce a la capacidad de dominar nuestra conciencia sobre el acto poético.

Llevar a cabo una fenomenología del alma permite integrar instantes creadores a nuestro comportamiento habitual. Aunque el hábito no interviene en el acto poético, este primero sí recibe las riquezas del tiempo vertical, ya que la poética, en una ilusión de unidad, le añade ser al ser. En correspondencia con el tiempo horizontal, tras una poética hay un más-ser. Las conductas

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 266

habituales del sujeto cambian en tanto que decida entregarse al espacio del alma, un fenomenólogo del alma sabe administrar su espacio, ya que es capaz de inducir conscientemente sus ensueños.

Al inicio de este subtema se ha afirmado que la fenomenología es un modo de hacer filosofía, por lo tanto, se podría decir que poner en práctica una fenomenología del alma es hacer una filosofía sobre la intimidad femenina del ser humano. Al mismo tiempo, esta premisa sirve de sustento para argumentar la doble participación que estimo entre la filosofía y la educación. En primer lugar, el que la filosofía sirve de instrumento para reflexionar y analizar las explicaciones respecto al acto educativo. En esta tesis se ha hecho un quehacer de filosofía con la intención de estudiar la educación en relación con la poética. En segundo lugar, el acto educativo encierra dentro de sí un acto filosófico. En una fenomenología del alma, que es un modo de hacer filosofía y por ende expresa un modo de vida en el que el poeta participa en el mundo al expresar su intimidad.

En este capítulo se ha hecho un recorrido a la cualidad de la unificación del acto poético. Para ello se ha comenzado por reconocer cuáles son sus divisiones. Aunque en los capítulos anteriores fueron mencionadas, en este capítulo importó hacer énfasis en ellas, ya que con ello se ha buscado aclarar algunos puntos que pudieron quedar inconclusos previamente y porque empezar por hablar del ser andrógino permitiría introducir la idea de que el acto poético se comprende por una dialéctica entre nuestras potencias íntimas.

Tener en cuenta una dialéctica entre el *animus* y el *anima*, tanto en el aspecto interno como en el externo, ha conducido a desarrollar explicaciones sobre la voluntad de hablar, puesto que para establecer las imágenes nuevas en el espacio externo al soñador se requiere de la unión consciente de las potencias del ser humano por medio de un ritmoanálisis. Hablar del entrelazamiento entre *animus* y *anima*, sin embargo, sirvió para continuar con la afirmación de que se trataba de un acto que de manera ilusoria ilustra un más-ser en el ser, ya que el acto poético implica un menos-ser. De este modo, este capítulo no ha sido más que una oda a la dialéctica de los espacios para introducir la fenomenología del alma, dado que un fenomenólogo del alma en su práctica es consciente de esta dialéctica.





## REFLEXIONES FINALES

Y comprender, tú bien lo sabes, es ahondar, llegar hasta el alma, pero llegar ahí estremece por temor a encontrar sólo tedio, o quizás el deslumbramiento, algo que encadene para siempre, o también diversas formas de amor o de miedo.

AMPARO DÁVILA, *Carta*.

Para los pedagogos, pensar en la educación conlleva a pensar en la integridad del ser. Un instrumento que nos permite llevar a cabo esta labor es la filosofía. El acto filosófico abre las puertas para continuar reflexionando sobre la educación. En este sentido, la filosofía de Bachelard es instrumento, puesto que con sus reflexiones brinda elementos con los cuales pensar en la educación, y objeto, debido a que tanto su epistemología como su poética apuntan a un acto educativo.

En este espacio ha interesado, primordialmente, retomar la poética de Bachelard como objeto de reflexión, puesto que a través de las declaraciones hechas hacia esta cualidad se nos estimula a pensar en el desarrollo humano desde otra perspectiva. En consecuencia, la poética invita a observar que nos desenvolvemos en un mundo que, al preocuparse por las relaciones sociales, omite su atención a las expresiones íntimas del ser. Ante esta aserción, una primera relación que se ha reconocido entre la poética y la educación es un interés por el vínculo entre el ser y su entorno.

Aún sin ser contemporáneos de Bachelard, no distamos mucho de las descripciones que hace en referencia a los proyectos que nos inquietan. De este modo, su trabajo nos recuerda cómo es que esas inquietudes tienden a provocar una enajenación hacia nuestra manifestación en el mundo. El mundo externo a nosotros nos llena de preocupaciones externas a nosotros, mientras que la poética nos invita a afiliarnos a un mundo que es nuestro, es decir, a un mundo en el que el sujeto es autor y actor, puesto que él mismo escribe sus experiencias íntimas y las vive.

La poética no sólo nos da la libertad de imaginar, también nos da la posibilidad de liberarnos del mundo externo. En esta acción hay una doble libertad, se imagina por que se es libre y se es libre porque se imagina. Mientras que la primera hace referencia a un desprendimiento del mundo externo al soñador, la segunda habla de una conexión con su mundo interno. En la acción externa se hace referencia a un acto consciente en el que el soñador suelta sus preocupaciones para

adentrarse a su propio mundo, es decir, el soñador es promotor del acto liberador en el que se introduce.

Cuando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las “preocupaciones” que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de los demás, cuando se vuelve realmente el *autor de su soledad*, cuando por fin puede contemplar sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto el soñador es *soñador del mundo*.<sup>163</sup>

El ser no sólo se abre ante la liberación de las preocupaciones cotidianas, puesto que no basta con que el soñador se introduzca a su mundo, la apertura del ser se da cuando el soñador habita su mundo. En esa acción de habitar el ser es actor de su propia obra, de tal modo que se halla en el soñador la libertad de imaginar. Así, la liberación del ser involucra tanto el desprendimiento por las preocupaciones concernientes al espacio externo del soñador como la acción que se genera en su espacio íntimo. En vínculo con su entorno, el soñador no sólo es capaz de desprenderse de él, sino que también tiene la cualidad de manifestar el ser que se ha liberado en su intimidad. La poética es una acción que conlleva a la liberación del ser. En virtud de ello, pensar la educación a partir de la poética es considerar que una manera en la que el sujeto se relaciona con su entorno parte de una acción de libertad. En correspondencia con esta acción, la poética también nos invita a pensar en la dinámica del espacio y el tiempo en el que se germina esta libertad.

La manera en que se habita el espacio es inherente a quien lo habita, puesto que, al haber un desprendimiento del mundo externo, la acción de imaginar queda sujeta al soñador. Por consiguiente, otra relación que se ha reconocido entre la poética y la educación es el vínculo que el sujeto tiene consigo mismo. Para ello, ha sido fundamental no descartar la imagen de los elementos como temperamentos del soñador, ya que su dinámica, al depender del soñador, permite distinguir las expresiones de las cualidades femeninas y masculinas por las que se conforma el ser humano. Reconocer el vínculo que el sujeto mantiene consigo mismo permite conocer, desde la poética, las potencias que lo integran. De este modo, la poética no sólo implica la manera en la que el sujeto habita su espacio, sino también la manera en la que manifiesta al ser que se ha liberado en su intimidad.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 259-260

El soñador es vocero de sus imágenes íntimas y, por ende, de su propia dualidad. En esta acción de introversión y de extraversión entre el sujeto y su entorno, se dilucida la unión entre el espacio y el tiempo. Desde un comportamiento de introversión, el soñador actúa en el tiempo del yo al soñar con las cosas que se concentran en su mundo a partir de su propia potencia. Por el contrario, en una acción de extraversión, el soñador actúa en el tiempo del mundo al externar las imágenes que se crean en su intimidad. En esta acción, se unen las potencias íntimas del sujeto, de modo que se declara un más-ser.

Pensar en la poética es una invitación a reflexionar que el vínculo que mantiene el sujeto consigo mismo es más cautivador por el menos-ser que se comprende durante el acto poético, que la expresión de un más-ser. Esto, debido a que el acto poético se mantiene mayormente activo por la acción inspirada por el menos-ser que el proceso que involucra un más-ser. En efecto, aunque el menos-ser implica un desconocimiento de las imágenes venideras en el espacio íntimo, conlleva constantemente a un más-ser, puesto que por el menos-ser se descubre en la intimidad de la imagen un nuevo ser. Pensar la educación desde una perspectiva poética es mantener una orientación hacia el menos-ser.

Considerar a la poética como objeto conlleva la identificación de dos principales relaciones: la manera en la que el sujeto se vincula con su entorno y la manera en la que mantiene un vínculo consigo mismo. En su entorno el soñador se desprende de toda preocupación al introducirse a un espacio de libertad. Mientras que en la relación que mantiene consigo mismo se expresa la dinámica que se genera en su intimidad, que puede conllevar a su manifestación en el mundo. En este sentido, se vislumbra una dialéctica entre el soñador y el mundo. Puesto que, al desprenderse del mundo externo, el sujeto tiene la posibilidad de manifestar las riquezas de su intimidad.

La poética es un acto que se lleva a cabo en un estado consciente, para Bachelard una ensoñación que adormece no es consciente. La consciencia despierta en el soñador un interés por crear una imagen nueva. Considerar las reflexiones de Bachelard sobre la conciencia conlleva a otra relación entre la poética y la educación, en la que esta filosofía funge como un instrumento, puesto que, en su propuesta, no sólo considera la consciencia que la ensoñación comprende por sí misma. En un planteamiento amplificador, al integrar la fenomenología se busca multiplicar la potencia creadora de quien sueña y, con ello, su consciencia. A través de la fenomenología el soñador ensueña sus ensueños, puesto que así es como se tiene la convicción de que las imágenes soñadas son

nuestras. “Incluso la función de una fenomenología de la ensoñación sería multiplicar el beneficio de la ensoñación por una conciencia de ésta”.<sup>164</sup>

Para Bachelard, la fenomenología no sólo fungió como un instrumento para ensoñar sus propios ensueños, la fenomenología de la ensoñación, para este filósofo francés, pasó a ser un fin. Considerar esta filosofía como instrumento, nos permite pensar la acción de una educación poética, cuyo objetivo se encuentre determinado por la fenomenología del alma. Una educación poética busca la libertad del ser humano con su entorno y, por ende, la libertad de su propia imaginación, además del vínculo que éste pueda tener consigo mismo durante el proceso. El fenomenólogo del alma alcanza este objeto de manera intencional.

La fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación en la imaginación creadora. Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia, en un tiempo de extrema tensión, deberemos concluir que no existe, en lo que se refiere a los caracteres de la imaginación, una fenomenología de la pasividad. Sin duda la descripción de los psicólogos puede proporcionarnos documentos, pero el fenomenólogo debe intervenir para situar esos documentos en el eje de la intencionalidad. ¡Que esta imagen que acaba de serme ofrecida sea mía, verdaderamente mía, que se vuelva —cima del orgullo del lector— mi obra! ¡Y qué gloria de lectura si logro vivir, ayudado por el poeta, la *intencionalidad poética*! Mediante la intencionalidad de la imaginación poética el alma del poeta encuentra la apertura consciente que conduce a toda verdadera poesía.<sup>165</sup>

En su acción, el poeta es un fenomenólogo del alma, puesto que es capaz de activar intencionalmente su actitud creadora para ensoñar sus ensueños, ya que en su traslado del mundo externo al espacio íntimo activa conscientemente las imágenes de sus ensueños. Así, otra relación entre la poética y la educación indica una intencionalidad del acto de ensoñar. El ideal de una educación poética se concibe a través de la imagen del poeta. A través del acto poético se prepara a los poetas para expresar su ser en el mundo.

Reflexionar acerca de la relación entre la poética y la educación nos acerca a pensar en el ser integral que es capaz de equilibrar su alma y su espíritu. Esta acción es ambivalente, puesto que siendo seres andróginos estas potencias se expresan de distinto modo en cada persona. Hay hombres que íntimamente pueden ser más femeninos que masculinos y hay mujeres que

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, 196

<sup>165</sup> *Ibid.*, 14

íntimamente pueden ser más masculinas que femeninas. No obstante, un ser integral no se diluye en las preocupaciones del entorno social.

La poética nos acerca a considerar los alcances de la ensoñación sin desatender ocupaciones referentes al espacio del espíritu. Aunque en esta tesis se ha buscado expresar las cualidades de la poética, ello no significa que se hayan recuperado todos los aspectos respecto a ella. Cuestiones como la implicación del lenguaje en el acto poético y las maneras en las que se externalizan las sonoridades de la poética aparte de la escritura, son algunas de las propiedades en las que llama la atención profundizar. La poética a la que Bachelard nos aproxima a través de sus reflexiones abarca diferentes vertientes que podrían tomarse en cuenta, incluso para relacionarla con la educación. Para los fines de esta tesis, he buscado enfocarme a la dinámica del acto poético y sus expresiones en el espacio íntimo del sujeto, ya que considero que a través de ellos de alguna manera se ilustra en qué manera participa el soñador en este acto que le es exclusivo.

Tomando en cuenta que, desde la propuesta de Bachelard, un ser integral logra un equilibrio entre el raciocinio y la poética de manera ambivalente, faltaría hacer una relación entre la epistemología de Bachelard y la educación. Las enunciaciones que se desarrollaron en esta tesis apuntan a que la epistemología se involucra en el *animus* del soñador, por lo que este trabajo podría apuntar a la dinámica de este aspecto íntimo del sujeto. Sin embargo, por el momento la relación entre la educación y la poética nos ha encaminado a pensar en la actividad íntima del poeta y, con ello, en la inmensidad de sueños que aún no han sido compartidos.



## OBRAS CONSULTADAS

- Abbagnano, Nicola & Visalberghi, Aldo. *Historia de la pedagogía*. México: FCE, 1984.
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 2004.
- Anderson, Enrique. «Espirál.» Anderson, Enrique. *Cuentos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 1999. p. 206.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE, 1958.
- \_\_\_\_\_. *El derecho de soñar*. México: FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_. *El psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires: Schapire, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El racionalismo aplicado*. Buenos Aires: Paidós, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires : Paidos , 1992.
- \_\_\_\_\_. *La llama de una vela. Seguido de instante poético e instante metafísico*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.
- \_\_\_\_\_. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: FCE, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Lautrémont*. México: FCE, 1985.
- Caballero de Díaz, Marta Elena. «El mito de Narciso en la poesía de Cernuda.» en *Cirse de clásicos modernos* 8 (2003): 111-122.
- Darío, Rubén. "Lo fatal" en *Material de lectura*. México: UNAM. Disponible del URL: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/303-154-ruben-dario?showall=&start=19> [Consultado el 20/03/2019]
- Doval Salgado, Lisardo. «Acercamiento etimológico al término "educación".» en *Revista Española de Pedagogía* 37.146 (1979): 115-121.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: FCE, 2006.
- Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La esfera de los libros, 2008.
- Hesse, Hermann. «Demian.» en *Obras completas*. Tomo II. 1979. pp. 671-803.
- Hoffmann, E.T.A. «El caldero de oro.» en *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2014. pp. 211-278.
- \_\_\_\_\_. *Los elixires del diablo*. Madrid: Torre de viento, 1995.

- Kogan, Aida Aisenson. *Gaston Bachelard: los poderes de lo imaginario*. Buenos Aires: Hachette, 1979.
- Laercio, Diógenes. *Vidas de los filósofos más ilustres*. México: Porrúa, 1984.
- Lapoujade, María Noel. *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*. México: UNAM, 2011.
- Lewis, C.S. *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario*. España: Editorial Planeta, 2005.
- Lovecraft, H. P. «La ceremonia.» en *H. P. Lovecraft: anotado*. Ed. Leslie S. Klinger. Madrid: Akal, 2014. pp. 119-131.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Poe, Edgar Allan. «El gato negro.» en Cortés, Gabriel. *Grandes obras de Edgar A. Poe ilustradas*. México: Educación y cultura, 2006. pp. 107-132.
- Poe, Edgar Allan. «La caída de la Casa Usher .» en *Trece cuentos escogidos*. México: CONACULTA, 2000. pp. 84-105.
- Shelley, Percy Bysshe. «Oda al viento del oeste.» en López, Ramón et. al. *Antología bilingüe: Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978. p. 55.
- Villaurrutia, Xavier. "Nocturno de la estatua" en *Material de lectura*. México: UNAM. Disponible del URL: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/37-015-xavier-villaurrutia?showall=&start=5> [Consultado el 20/03/2019]