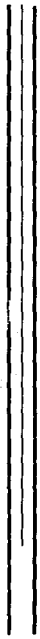


00261
1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO 2e)

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**LA IMAGINACION CREADORA DE GASTON BACHELARD
Y EL ESTRUCTURALISMO EN LA PINTURA DE PAUL CEZANNE.
HACIA UNA CONVERGENCIA.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRIA
EN ARTES VISUALES ORIENTACION PINTURA**

PRESENTA

MARIE ANNA AMOORE FEITH

MEXICO, D.F., 1995.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

I. Prólogo	2
II. La imaginación creadora.	
1. La teoría de la imaginación en el pensamiento occidental	4
2. La imaginación en Read y en Gombrich	9
III. Postulados filosóficos y estéticos.	
1. La poética en el pensamiento de Gaston Bachelard. Postulados esenciales hacia una teoría de la imaginación	18
A. <u>El agua y los sueños.</u>	18
B. <u>El aire y los sueños.</u>	21
C. <u>La poética del espacio</u>	25
D. <u>La poética de la ensoñación.</u>	28
2. El estructuralismo de Paul Cézanne. Postulados esenciales hacia una plástica de la imaginación	31
A. Bañistas	31
B. Paisajes	34
C. Bodegones	41
D. Retratos	44
IV. Convergencias y divergencias.	
1. La imaginación creadora en Bachelard. Una reinterpretación; hacia un lenguaje imaginario creador plástico	48
2. La imaginación creadora en Cézanne. Una reinterpretación; hacia un lenguaje imaginario creador filosófico	52
V. Conclusiones	56
VI. Bibliografía General	57

I. Prólogo.

La presente tesis ha sido el resultado de casi tres años de trabajo dentro y alrededor del ámbito de las artes visuales. Siempre existió la inquietud de entender el pensamiento de Gastón Bachelard desde una perspectiva plástica; y el haber escogido a Paul Cézanne fue simplemente una consecuencia directa de una primer lectura del filósofo francés. Nos pareció que Cézanne respondía directamente a la poética de la imaginación de Bachelard.

Al ir desarrollando la lectura de ambos, fue modificándose necesariamente la idea primera que fue la que se presentó como proyecto de tesis. Sin embargo, la conclusión general del proceso de investigación que realizamos es que tanto la visión filosófica como la visión plástica del mundo en ambos creadores coinciden en mucho y divergen donde el lenguaje utilizado por cada uno surge desde una intención esencial diferente.

Curiosamente será desde la divergencia que pueda promoverse una nueva y posible teoría del conocimiento, ya comentado en las conclusiones. El estilo de cada capítulo fue cambiando de acuerdo al tiempo en que se escribió, al tema particular abordado y si era nuclear o esencial al trabajo de la tesis.

Así, el primer capítulo surgió pensando en la necesidad de aportar datos acerca del concepto de la imaginación dentro del pensamiento occidental moderno. Su lectura como tal tiene el objetivo de introducir al lector, por un lado, a las diferentes visiones acerca de lo imaginario, y por otro, de presentar en un nivel más detallado a dos pensadores contemporáneos que se interesaron por tal teoría. Sentimos que era importante mostrar dos maneras diferentes de abordar el concepto de la imaginación creadora, diríamos casi opuestas entre sí: el primero, creando imágenes desde los sentidos, y el segundo, creando imágenes desde la representación intelectual del mundo conocido y codificado.

Bachelard no fue el único pensador preocupado por el tema, aunque un acercamiento al mismo desde el quehacer poético, y como intentamos mostrar en el presente trabajo, en posibilidad de hacerlo a través de un lenguaje plástico puro, hace que su lectura se antoje innovadora: tal ha sido una de las intenciones finales de esta tesis.

Una lectura más atenta de Bachelard modifica el primer concepto que presentamos acerca de la imaginación. Ésta ya no es sólo un proceso que utiliza el ser humano para relacionarse con el mundo. La fuente imaginante es la materialidad misma. De aquí que el filósofo proponga una "imaginación material" que incorpore el agua, la tierra, el aire, el tiempo, el espacio

y el ensueño para crear una fenomenología de lo imaginario. Con esta nueva imagen poética, expresamos y exteriorizamos la presencia anímica personal, inauguramos, originamos ser y existencia desde la más pura imaginación.

Desde la plástica misma propone Cézanne también una imaginación material donde la estructura, el arquetipo, el color, la luz, el espacio, la geometría, la línea y la naturaleza son la materia generadora y el umbral mismo al origen de la fuente imaginante, a la potencia imaginadora creadora en el ser humano.

Un especial agradecimiento lleno de cariño a Carlos Blas Galindo, quien con paciencia y mucho sentido del humor apoyó la elaboración de esta tesis.

Junio de 1995.

II. La Imaginación creadora.

1. La teoría de la imaginación en el pensamiento occidental.

Antes de abordar la teoría de la imaginación creadora en Gastón Bachelard y en Paul Cézanne, hemos pensado en la necesidad de explicar de manera más o menos general y precisa la teoría de la imaginación dentro del pensamiento occidental. Para tal efecto hemos tomado los datos que Mary Warnock expone, en su libro Imagination, sobre la imaginación vista por tres filósofos que se preocuparon por explicar este proceso humano. Los pensadores que trabajaremos son Hume, Kant y Schelling. No abordaremos a Sartre porque él tiene una línea de pensamiento que se aparta de la de Bachelard, y el propósito de esta parte no es la de elaborar una teoría general acerca de la imaginación, sino sólo la de proponer un acercamiento para luego entender a Bachelard.

Aunque por ahora nos limitaremos a los filósofos, cabe anticipar que, previamente al estudio bachelardiano, mencionaremos a dos teóricos del arte para entender la imaginación creadora dentro de la producción artístico-plástica. Ellos son Ernst Hans Gombrich y Herbert Read. Ambos abordan el problema de la imaginación en el arte, y enriquecerán, dado el momento, la visión que se tenga de Bachelard y de Cézanne concretamente.

Empecemos, pues, con Hume (1711-1776). Hume hace una diferencia clara entre percepción y pensamiento. Para él, percibimos impresiones del exterior y formulamos ideas desde nuestro interior. Tales ideas serán generadoras de imágenes. Ahora: todo acto de imaginación (generamos imágenes con las ideas) requiere necesariamente una primera impresión del exterior, una primera percepción.

Para Hume, pues, las impresiones son muy importantes. Son nuestro contacto con el mundo. Recibimos impresiones a través de los sentidos; recibimos impresiones de objetos, sustancias, contextos, texturas, etc. Todo nuestro conocimiento del mundo se da con la impresión. Así, empieza a generarse una existencia independiente y continua del mundo en nuestro interior aunque dejemos de percibirlo.

La imaginación y la memoria, al crear objetos o imágenes de las impresiones dadas desde el exterior, homogenizan y dan continuidad a nuestra percepción, que es fragmentada. Para Hume la imaginación es sólo un instrumento intelectual, una trampa para dar existencia continua a los objetos que percibimos. "Así, el conoci-

miento no depende de que se pueda imaginar lo que se quiera, pero la posibilidad de imaginar lo que se quiera, refrendada por la costumbre de imaginar lo que se suele imaginar hace posible el conocimiento." (Ferrater Mora, op.cit., p. 212)

Por otro lado, en Kant (1724-1804), el poder de imaginar (Einbildungskraft) o de representar el mundo percibido será fundamental para nuestro conocimiento perceptual del mismo. Kant lo llamará la imaginación trascendental a priori (en Hume primero hay impresiones; y sólo después es posible la imaginación).

Kant divide la imaginación en la:

- a) empírica, que será la imaginación concreta. Ella depende de nuestra experiencia particular personal. Se da por asociación, como en Hume; y en
- b) la trascendental, que es la activa y espontánea, creadora de imágenes nuevas a priori.

Así, pues, la imaginación en Kant es un doble puente entre sensación y pensamiento; entre el concepto y la experiencia concreta del mundo y nuestros sentidos. "...La imaginación hace posible unificar la diversidad de lo dado en la intuición; por medio de la imaginación se produce una "síntesis" que no da origen todavía al conocimiento, pero sin la cual el conocimiento no es posible." (ibid., p. 212)

La imaginación siempre será creadora pues crea imágenes de objetos. La condición de la imaginación ES SER creadora.

Tanto para Hume como para Kant, lo que importa es el poder de REPRESENTACION de la imaginación. Esto enriquece nuestra conciencia del mundo.

Con la imaginación, comprendemos el mundo en su ausencia (al pensarlo). Con ella reconocemos el mundo objetivo y continuo. Finalmente, reconocemos ciertos objetos de cierto tipo y no de otro.

Somos creadores de imágenes; tenemos la capacidad de representar cosas experimentadas con anterioridad y tenemos el poder creativo de construir imágenes posibles, al representar nuevas imágenes.

Ahora bien: es importante entender que el término "imaginación" se utiliza de diferentes maneras en la filosofía, en la estética y en lo que comúnmente se llama un objeto "imaginario". Sin embargo, todos

los términos participan de un contexto esencial común. Dentro de tal contexto, es donde tratamos de entender la teoría de la imaginación.

Retomemos un poco a Hume. Para él, el poder de la imaginación crea el sentido de belleza. Este poder (una "suave fuerza") es una capacidad que tiene el hombre de despertar el sentido de la belleza en el otro. Así, para Hume, la imaginación necesariamente está ligada a los sentimientos.

También los sentimientos y las emociones son impresiones. Luego, existen impresiones por los sentidos y por las emociones.

La memoria de los sentidos y de los sentimientos-emociones despierta el poder de imaginar, de crear imágenes.

Las imágenes creadas (imaginación creadora) estarán en asociación directa con los sentimientos y con los sentidos. La fuerza de una determinada imagen corresponderá a la fuerza del sentimiento.

Para Hume, la idea de la belleza es el reflejo de una impresión del mundo.

Para Kant, por su parte, la idea es una facultad de la mente, sin que ésta tenga que ver con la percepción del mundo.

A diferencia de Hume, Kant nos presenta lo que él llama el "juicio estético". Tal juicio o idea nos da el sentido de lo bello, un pensamiento acerca de un objeto con belleza. El juicio estético kantiano es generado y apoyado por la imaginación. Es un acto reflexivo y, como tal, la belleza también será un acto creado intencionalmente. Su intención final no será la expresión de los sentimientos o la impresión del mundo como en Hume.

La creación, producción, contemplación e intención final de un objeto estético--por nuestro juicio estético--será de orden y de perfección. Para Kant, la belleza es sinónimo de orden. La belleza es universal y es fuente de reflexión placentera (juicio estético). Podemos tener un juicio estético si conocemos y si imaginamos (facultades, como dije antes, previas a nuestra percepción del mundo).

Resumiendo:

En Kant, la imaginación creadora es igual al poder de la representación.

Representamos imágenes que pueden o no tener que ver con nuestro entorno. Si alguna de ellas nos causa placer, podemos efectuar un juicio estético. La imaginación va más allá de la simple percepción-representación (como en Hume). La imaginación kantiana produce su propia imagen, su propia ley. Por eso es creadora.

La imaginación INVENTA libremente conceptos. Tal imagen inventada es única e irrepetible; por eso es final (Kant la llama una "finalidad sin fin"). Con la imaginación creamos imágenes libremente. Creamos imágenes que dan placer; por lo tanto, son imágenes bellas.

Así, para Kant la belleza es una forma perceptible; y con la imaginación, opera de manera libre hasta crear un concepto indeterminado dentro de nuestro conocimiento. Este concepto que va más allá de cualquier imagen "reconocida" será lo sublime.

La imaginación creadora despierta en el ser humano el sentido de lo sublime al crear ideas o formas que no pueden ser representadas sensiblemente, más allá de un primer acto de representación y creación de imágenes, por placenteras o bellas que éstas sean.

Contemplamos lo sublime y lo que surge en nosotros no es imagen o forma alguna, sólo asombro, temor y respeto. Nos acercamos con la imaginación; imaginamos aquello que no logramos comprender. Imaginamos lo inalcanzable (lo sublime) y le damos significado de algo "totalmente otro".

La representación va más allá de la experiencia concreta. Así, la imaginación es siempre creadora.

Esto nos llevará a Schelling (1775-1854), un post-kantiano que trabajó el problema de la imaginación.

En su filosofía estética encontramos que la imaginación es la facultad creativa y creadora en el hombre. Con ella representamos el mundo, nuestra visión particular de la realidad. A diferencia de Kant, Schelling niega la idea y la "cosa-en-sí-misma" más allá del fenómeno, de lo concreto. Para él, la cosa, el fenómeno, el objeto, es, A LA VEZ, la idea de tal cosa, fenómeno, objeto.

Idea y objeto son iguales.

Creamos la idea-fenómeno con la imaginación. De la misma manera, creamos el espíritu, la naturaleza (para Schelling una idea racional;

esto es, una creación del ser humano), etc.
Por otro lado, la imaginación no es un acto plenamente consciente; por eso, su proceso siempre será misterioso. Sin embargo, el proceso consciente es LIBRE: optamos por tal o cual acto creativo. El artista es el intérprete de las "ideas del espíritu" (la creación).

Así, la imaginación es el puente entre las ideas del espíritu ("ideas divinas") y la naturaleza.

Luego, Dios imagina al crear la naturaleza. El hombre imagina al crear la obra de arte.

Para Schelling, la imaginación va más allá de la apariencia y del fenómeno (aunque parte de ambos). De ahí su particularidad y su riqueza.

Ahora: todos los niveles de la creatividad--niveles de posibilidad--dentro de un objeto cualquiera se conciben de forma simbólica. Esta se percibe en la imaginación de manera armónica y ordenada (igual que en Kant).

Esta armonía, y los subsecuentes diseños que se van creando, son la experiencia de la belleza. El artista, y el imaginador, manifiestan plásticamente tal diseño. Con la imaginación creadora el artista entra en el nivel de la "idea pura".

Esta es la facultad de mirar, de expresar las ideas absolutas en el fenómeno y que se perciben como patrones y diseños; en otras palabras, como la esencia de las cosas.

La imaginación percibe los objetos, los fenómenos y sus símbolos y crea nuevos símbolos. Como dijimos arriba, opera de forma consciente o inconsciente. Es capaz de crear lo particular y lo universal; lo vasto y lo ilimitado en libertad.

Para Schelling, existe en el ser humano una necesidad imperativa de una construcción imaginadora para una real comprensión y conocimiento del mundo.

Bibliografía consultada.

- Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía abreviado, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 478 p.
- Otto, Rudolf, Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Madrid, Revista de Occidente, s.f., 233 p.
- Warnock, Mary, Imagination, Londres, The Trinity Press, 1976, 213 p.

2. La imaginación en Read y en Gombrich.

La imagen precede a la idea en el desarrollo de la conciencia humana. Tal será la tesis que Herbert Read propone en su libro Imagen e idea, y que hemos tomado como uno de los textos que ampliarán el concepto y el conocimiento sobre la imaginación.

Para Read el arte será instrumento de la conciencia humana; un instrumento para expresar el mundo sensorialmente. Toda actividad artística fija de manera sensible las formas significativas o simbólicas. El arte forma parte del desarrollo sensorial del hombre, y en este sentido la conciencia del hombre evoluciona de manera paralela a su actividad artística.

"Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos...son... imágenes raspadas, picadas o pintadas..."(p. 16)

Las primeras imágenes responden a una necesidad vital de establecer una conexión por medio de un signo. La imagen puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria. No es un proceso intelectual. Las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa. Nuestra imaginación en este momento es altamente vitalista. Encontramos una imagen captada exteriormente y una sensación internamente sentida.

Como resultado, tenemos imágenes perceptivas recibidas por la vista y las llamadas hápticas debidas a la sensación corporal. Las perceptivas responden a una intensa emoción visual; la imagen viva se hace esencial. Las hápticas responden a un reflejo sensorial interno como lo será un grito, un alarido, o una modulación en el color o la textura. La imaginación surge como una voluntad y una capacidad para articular imágenes y para retener la imagen en la memoria. La imaginación aquí no incorpora el razonamiento discursivo; ni la contemplación o la comparación de la realidad percibida. La imaginación será primeramente expresión de vitalidad, una respuesta a un impulso interno. Sólo más tarde en el desarrollo de la conciencia surge en nosotros una imaginación generadora de imágenes "estéticas".

La primer imagen vital se transforma hasta posibilitar una conciencia plástica, una unificación y clasificación de la experiencia sensible. El proceso imaginativo explora ahora la geometría y ampliamos así nuestra sensibilidad. Descubrimos la composición formal. "Las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente: la multiplicidad se reduce a la unidad." (p. 48)

Para Read, la imaginación es "...una forma de experiencia diferente de la sensación, pero íntimamente asociada con ella." (p. 48) La imagen se transforma a partir de la sensación. Tal será una de sus funciones.

Ahora, la tendencia dentro del proceso imaginativo será el de una voluntad hacia la abstracción.

Intuimos e imaginamos formas abstractas, geométricas que de inmediato nos remiten a un orden interno de la realidad percibida. Creamos símbolos a partir de una imaginación de lo abstracto. La imagen eidética, vital, directa del objeto fenoménico puede convertirse así en una composición formal.

"La vitalidad se relaciona íntimamente con un sentido de duración: la regularidad...y la exactitud son conceptos intelectuales... que interrumpen la corriente orgánica de la vida. Fue necesaria una intuición más sutil de la relación de las partes con el todo para el mantenimiento de la...vitalidad estética, y se encontró en el principio del equilibrio." (p. 65)

De esta manera, Read distingue dos procesos imaginativos opuestos que serán la creación de la "forma coherente" y la creación de la "vitalidad integral." (1)

Por otro lado, la imaginación también nos pone en contacto con áreas nuestras no conocidas o percibidas comúnmente. Read las llamará áreas de lo numinoso.

Aún así, cualquier extensión (2) de la "conciencia de la realidad, cualquier tanteo más allá del umbral del conocimiento presente, debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles." (p. 73)

-
1. Bachelard también hace esta distinción, definiendo la forma coherente como "percepción" y la vitalidad integral como "imaginación".
 2. El término extensión sugiere de inmediato una conciencia del espacio. Imaginamos imágenes en un espacio, que puede ser percibido, representado, sentido, etc.

Así defiende Read su primer postulado; esto es, primero imaginamos (creamos) imágenes y después estructuramos las ideas.

De esta primera fuente "numinosa" o vital tomamos toda la materia prima necesaria para imaginar. Es el poder de creación que el hombre descubrió en sí mismo. Con la imaginación adquirimos la capacidad de experimentar la trascendencia: "del ser más allá del umbral de la experiencia, la noción de lo numinoso." (p. 82)

Resumiendo, imaginamos la forma, luego elaboramos la idea. Después ampliamos la forma para acomodar el desarrollo imaginativo de la idea.

Esto nos lleva a tratar de definir lo que entendemos por "realidad". La realidad es una construcción de nuestros sentidos, un plano "que surge lentamente a medida que sondeamos nuestros sentimientos, ...nuestras sensaciones," y nuestra experiencia vital. (p. 106)

Imaginamos y representamos de acuerdo a nuestra realidad experimentada; esta puede ser una personal, subjetiva o una común, universal. De tal manera, Read hace una distinción entre la imaginación expresionista y la imaginación idealista. Con esta división regresamos a su tesis inicial: imaginamos (y creamos) a partir de dos clases de sensibilidad, "...la sensibilidad para la imagen vital de un hombre y la sensibilidad para los elementos abstractos de una armonía geométrica." (p. 118)

Nuestra conciencia de la realidad es un proceso primariamente sensorial. La actividad estética precede por esto a toda actividad intelectual. Por eso en un principio es la imagen. El desarrollo de la imaginación dentro de la conciencia humana es el proceso interno--al cual todos tenemos acceso--de conciliación entre la forma/imagen vital y la belleza formal.

Ahora: La actividad artística "...empieza como una clarificación del estado de conciencia del artista." (p. 132) ¿Cómo es este estado, y cómo se relaciona con la sensación, el sentimiento y la imaginación?

La conciencia será la actividad humana que más cerca se encuentra a la sensación y al sentimiento.

Para Read, el arte es un esfuerzo humano por registrar y expresar sentimientos y sensaciones, transformados a través de la imaginación.

De tal modo que todo acto verdadero de imaginación puede ser un acto de expresión o un acto sostenido de sensación. La imaginación posibilita la creación de la imagen vital. De la misma forma, no hay imagen vital-- esto es, retenida en la memoria-- sin el proceso imaginativo de la conciencia (Read la llama conciencia pura).

En este sentido, "... el arte es siempre el instrumento de la conciencia, como aprehensión, captación, materialización." (p. 159)

Podemos decir que la realidad es como "... un tapiz en proceso de fabricación cuyo diseño sólo se hace inteligible a medida que el tejedor añade toques de color." (p. 191) Tales toques serán las imágenes elaboradas y reveladas dentro del acto de la imaginación creativa.

Como ejemplo, Read se refiere a la pintura de Cézanne y nos dice que su obra es un intento de realizar un mundo objetivo sin abandonar la base sensorial de su experiencia estética. El arte es su propia realidad: "...es la revelación o creación de un mundo objetivo...una configuración estructural que no es la apariencia superficial de (las) cosas, sino su geometría subyacente, su profundidad espacial, sus colores immaculados sin sus fuertes luces o sombras..." (p. 199) Para Read, Cézanne encarna la lucha del hombre por alcanzar un estado puro de conciencia ante el objeto material.

Para crear una realidad pura plásticamente, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma, y el color natural al color primario. Así, a la imaginación añadimos ahora la intuición.

El contenido real del arte, desde su ámbito de imaginación, es una expresión de vitalidad pura revelada por la manifestación del movimiento dinámico.

Podemos definir la imaginación (y el arte) en palabras del propio Read:

"El artista elabora imágenes que son las imágenes de la realidad; son la realidad, ya que nosotros sólo descubrimos la realidad en el grado en que cristalizamos estas imágenes de lo Desconocido. La Gran Cadena del Ser--¿qué es si no una cadena de imágenes?--, una cadena de imágenes, siempre cambiantes, siempre verdaderas y siempre reales en tanto están en uso." (p. 206).

Además de la visión estética particular de Herbert Read que hemos expuesto arriba, sentimos que una teoría de la creación plástica fundamentada sobre bases enteramente diferentes ayudará al lector a desarrollar un criterio más amplio y a comprender la imaginación bachelardiana.

Tomaremos las ideas de Ernst Hans Gombrich desarrolladas en sus dos libros, Arte e ilusión y La imagen y el ojo.

Toda obra plástica suele ser expresión de la imaginación visual. Las imágenes que la conforman no exceden jamás un número determinado de conceptos, los cuales serán conocidos por el espectador.

No podemos imaginar lo que no conocemos. Tal es la premisa de la teoría estética de Gombrich. Sólo imaginamos aquello que conocemos directamente o aquello de lo cual tenemos algún concepto (conocimiento indirecto).

Somos creadores de imágenes, con capacidad de imaginar dentro del universo de nuestra experiencia del mundo. Reconocemos imágenes no sólo de acuerdo a tal experiencia sino de acuerdo a nuestras expectativas culturales y personales. Así, toda imagen es ambigua. Gombrich subraya la importancia de la percepción dentro del arte y dentro de la experiencia general del ser humano en el mundo. El hombre percibe un fragmento de la realidad; se efectúa la percepción de una apariencia. Con ayuda del contexto, percibimos e interpretamos el objeto de nuestra visión. El proceso de percepción se iguala al proceso de representación por el artista o por el espectador que entra en contacto con la obra.

Percibimos parcialidades; proyectamos e imaginamos totalidades.

¿Por qué es esto? Todos proyectamos expectativas en nuestra relación con el entorno. La expectativa crea una ilusión de totalidad aunque la percepción de la realidad es parcial, como se menciona arriba. Lo que opera en la obra plástica es una combinación de la proyección y expectativa tanto del artista como del espectador. La creación de expectativas crea una ilusión de realidad que "percibimos" en la obra. La convertimos en una totalidad sólo después de completarla con nuestra imaginación. Todo arte se completa con la proyección subjetiva y afectiva del espectador.

De esta manera, la imaginación es un elemento esencial dentro de la creación de una obra y su recreación posterior por nosotros. El poder imaginante moldea nuestra vida y el arte.

Entonces, para Gombrich la imaginación está ligada de alguna manera a la imitación de la realidad. La imito desde el reconocimiento o desde el recuerdo que realizo de ella.

El reconocimiento es fácil, automático casi; fundamentalmente inconsciente. El recuerdo opera desde un ámbito un tanto más profundo. Ambos se producen desde la experiencia que tenemos de nuestro entorno, y se expresan a través de la imaginación, en forma de códigos y símbolos.

La creación de imágenes tuvo objetivos específicos de acuerdo a los diferentes periodos en la historia del arte, desde la evocación de un espacio sagrado, de tiempos y objetos sagrados, al reconocimiento de objetos externos a nuestra interioridad o experiencia personal, al reconocimiento de nosotros mismos, representaciones aproximadas y cercanas de la naturaleza, abstracciones de ella, etc.

"La participación emocional, positiva e incluso negativa, ciertamente favorece la retención y el reconocimiento." (Gombrich, La imagen y el ojo, p. 31) De aquí que debemos asociar el cambio de objetivo o interés con un cambio de percepción.

Percebimos dentro de un contexto de familiaridad. Cuando aislamos el objeto de su entorno, aumenta la ambigüedad del mismo, posibilitando la libre imaginación. Se efectúa la transición final de la interpretación a la sugestión; o sea, de la percepción a la imaginación.

En seguida Gombrich se detiene a reflexionar sobre el concepto del tiempo en las artes visuales. Retoma algunas ideas de San Agustín diciéndonos que: "...lo que desconcertó a San Agustín fue precisamente el carácter evasivo del momento presente, flanqueado por el tiempo futuro que todavía no es y por el tiempo pasado que ya no es. ¿Cómo podemos hablar de la duración de un período de tiempo, cómo podemos siquiera medir el tiempo si lo que medimos o bien todavía no existe o ya no existe?" (p. 44)

Propone plantear este problema con más precisión dentro de las artes. Menciona a la memoria que retiene el presente en la mente; es más, no sólo el presente sino el pasado y el futuro inmediato. Sugiere el autor un "tiempo psicológico" que va más allá de una mera sucesión de acontecimientos. Es un tiempo flexible, abierto a estados de ánimo. Así, el instante como tal no existe para un pintor más de lo que existe para el músico.

"La percepción visual es en sí misma un proceso de tiempo." (p. 47)
En las artes plásticas, el tiempo será imaginado y expresado como gestos y acciones específicos a través de un significado visual particular, dependiendo del lenguaje interno del artista. "Si la percepción del mundo visible y de las imágenes no fuera un proceso en el tiempo...las imágenes estáticas no podrían despertar en nosotros los recuerdos y las anticipaciones del movimiento." (p. 58)

Por otro lado, en toda acción encontramos un gesto que la amplía, que expresa el estado emocional de la obra. "El esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y ...en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizado este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente." (p. 66)

De hecho el rito o gesto ritualizado--aquí puede leerse rito como representación--puede impedir la libre "descarga emotiva" o imaginación.

En este momento podríamos muy bien preguntarnos cómo es que el arte pudo adquirir la reputación de "representar" las emociones humanas y de conmover tales emociones. Es imposible determinar en qué preciso momento "...la comunicación no verbal entre seres humanos se observó y se representó específicamente en el arte. Lo que importa es el grado de empatía esperado y provocado." (p. 79)

La variación entre las posibles interpretaciones de cualquier imagen es bastante amplia; de tal manera que el ciclo que se completa entre el artista y el espectador también lo es. El grado de imaginación es casi infinito (para Gombrich sería en este momento una fórmula de acción y reacción siempre como comunicación no verbal).

La acción y la reacción pueden ser más o menos comunicativas de estados interiores, de emociones humanas. A mayor ambigüedad dentro del contexto, mayor poder imaginante o proyección de estados emotivos. Aquí hacemos una diferenciación entre máscara y rostro para puntualizar las ideas anteriores. Señala el autor que no son los rasgos permanentes, sino la expresión de las emociones lo que nos permite leer un carácter.

Nuestra reacción frente a nuestros semejantes está estrechamente vinculada con nuestra propia imagen corporal. "En lo que respecta a la percepción de la expresión...la comprensión del movimiento facial de las demás personas nos viene en parte de la experiencia del nuestro propio." (p. 120)

Nuestro sentido interno de las dimensiones difiere radicalmente de nuestra percepción visual de la proporción. El sentido interno está unido al proceso de imaginación.

Imaginamos e inventamos imágenes que expresan y comunican. La imagen comunica siempre y cuando su lectura sea correcta; esto es, la lectura del código, el texto y el contexto, como mencionamos con anterioridad.

Cuando se rompen estos vínculos o variables, la comunicación de la imagen también falla. La imagen expresa el estado interno del artista en tanto se tomen en cuenta las tres variables anteriores. Este punto es esencial en el texto de Gombrich, pues "...la lectura de una imagen, como la recepción de cualquier otro mensaje, depende del conocimiento previo de las posibilidades; sólo podemos reconocer lo que ya conocemos." (p. 141)

Este punto difiere de la teoría de la imaginación creativa de Bachelard, en la que el filósofo parte de la posibilidad de crear imágenes que no tengan necesariamente que ver con el repertorio de nuestra experiencia personal. Sin embargo, Gombrich acepta que en algún lugar próximo al límite de nuestro mundo visual tal certeza se desmorona. Y es aquí donde adquiere fuerza la imaginación y la experiencia estética: "...para mí el arte empieza justamente donde termina el arco iris." (p. 160)

Cuanto menos información (experiencia de lo conocido) se da, más importancia adquiere la comunicación no verbal. El artista nos hace ver algo distinto de lo que se encuentra ahí, en nuestro marco de referencia usual. Ha despertado en nosotros una experiencia plástica (visual u otra) como las que conocemos de nuestros contactos con la realidad; por otro lado, es otra que la realidad "objetiva", ya que toda imagen crea ilusión, pues nuestro mundo visual es mucho menos definido y estable de lo que solemos suponer.

"Se dice a veces que las imágenes nos enseñan a ver. Se trata de una simplificación disculpable, pero es verdad que las imágenes pueden enseñarnos a reconocer y especificar un efecto visual y emotivo que siempre ha estado presente en nuestra experiencia...se llama historia del arte." (p. 201)

El artista experimenta una y otra vez en la creación de imágenes personales, hasta crear un repertorio y un lenguaje que lo distingue de sus contemporáneos. La experimentación toma en cuenta la vista, la iluminación, las condiciones atmosféricas, la naturaleza misma de

los objetos--su color, textura, el contraste con lo que les rodea, etc.

Así, el artista se encuentra necesariamente en el camino de la introspección, de la exploración de su experiencia visual, plástica subjetiva; y, diríamos en términos bachelardianos, en camino de la imaginación creadora.

Bibliografía consultada.

Gombrich, Ernst Hans Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation. New York, Pantheon Books, 1961, 466 p., ils.

La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona, Alianza Editorial, 302 p.

Read, Herbert, Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana. México, FCE, 1972, 247 p.

III. Postulados filosóficos y estéticos.

1. La poética en el pensamiento de Gaston Bachelard. Postulados esenciales hacia una teoría de la imaginación.

Después de haber descrito de forma general los planteamientos filosóficos de la imaginación dentro del pensamiento occidental del s. XVIII y XIX será posible abordar y comprender la línea filosófica de Bachelard.

Nos hemos limitado a cuatro obras suyas, que son, a nuestro parecer, las que estudian, explican y hacen accesible su imaginación creadora. Estas son: El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia (1942); El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento (1943); La poética del espacio (1957) y La poética de la ensoñación (1960).

El recorrido será cronológico, pues de esta manera podrá seguirse con unidad el desarrollo que va elaborando Bachelard en su pensamiento.

A. El agua y los sueños.

Así, iniciamos con su ensayo sobre la imaginación de la materia, El agua y los sueños.

"La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre no es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana. Una psicología del espíritu en acción es automáticamente la psicología de un espíritu excepcional, la psicología de un espíritu que intenta la excepción: la imagen nueva injertada sobre una antigua imagen. La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. Verá si tiene "visiones". Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones." (p. 31)

Para Bachelard, la raíz misma de la fuente imaginante se encuentra

en el fondo de cada ser humano. Tal raíz es la materia misma. La materia es una fuerza íntima de origen y el principio de un tipo de imaginación que él llamará material. Nos dirá que "tan sólo cuando se hayan estudiado las formas atribuyéndolas a su justa materia se podrá encarar una doctrina completa de la imaginación." (p. 10)

Las imágenes directas de la materia, esto es, una imaginación que alimenta la causa material tendrá prioridad sobre una imaginación que alimenta la causa formal; dicho sea de otra manera, una imaginación de la forma.

Los elementos materiales de los que se nutre tal imaginación material son los elementos fundamentales: agua, aire, tierra, fuego y sus combinaciones posibles.

El agua será la primera transformadora de la sustancia del ser. Junto con la ensañación-actividad detonadora del proceso imaginativo-irá creando una primera perspectiva de profundidad y de intimidad material. "El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto. Sin cesar algo de su sustancia se derrumba." (p. 15)

Así, el agua es la sustancia que nos sugiere una imagen de lo íntimo, de lo profundo y de lo cambiante (un tipo de destino). Además, la imagen material del agua es una de lo femenino, de lo simple, de una materia unificadora. Se vive las imágenes del agua de manera sintética y concreta.

Para Bachelard el agua es evocadora de la profundidad y de imágenes de sustancias orgánicas. Al soñar el agua ensueño el origen, el principio y la abundancia. El agua será principio de vida, será elemento generador de existencia. En el ensueño de la materia, la primera sustancia orgánica creadora de imágenes es siempre una acuática.

Un primer contacto con tal profundidad acuática es desde las imágenes de superficie: son imágenes de lo instantáneo, lo fugitivo; son imágenes fáciles, del agua clara y brillante (Narciso sólo se percibe a sí mismo a distancia. Cuando intente unirse a su imagen será disuelto por el abismo acuático). La superficie refleja lo externo a la profundidad, pero desde ella misma. Mi experiencia del agua va de la superficie al elemento mismo, a la profundidad misma.

Imaginamos el agua en su sustancia. Por lo mismo, es generadora

de ambivalencias y de una gradual desobjetivación de la materia, de su transformación. La imagen del agua es generadora de metamorfosis. Ella permite las transposiciones materiales.

"Sin esta desobjetivación de los objetos, sin esta deformación de las formas que nos permite ver la materia bajo el objeto, el mundo se disgrega en cosas dispares, en sólidos inmóviles e inertes, en objetos extraños a nosotros mismos. El alma sufre entonces una carencia de imaginación material. El agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación." (p. 25)

Por ella es que existe la unión continua de las imágenes. Es un mediador plástico.

El destino humano es la disolución final en la profundidad o en la infinitud. Buscamos nuestro destino en la imagen de las aguas. La imagen del agua proyecta nuestras impresiones íntimas sobre el mundo exterior.

Ahora: El agua en combinación con la tierra crea una nueva materia, la del barro. Es una pasta suave, húmeda, con la que se amasa, se moldea cualquier forma. En la justa mezcla de la tierra y del agua, se comprende bien lo que significa una materia capaz de una forma y una sustancia capaz de una vida.

El barro y la manipulación del mismo, nos sitúa en una experiencia de la fluidez y de la maleabilidad. Así, el agua es transformadora de materia porque tiene la aptitud de combinarse con otros elementos y crear nuevas composiciones materiales, sustanciales y formales.

"...El verdadero tipo de mezcla para la imaginación material es la mezcla del agua y de la tierra." (p. 27)

Finalmente, si el agua es la gran generadora de la materia y de la forma, la dadora de sustancia, la fuente de nacimiento irresistible y continuo, tendrá necesariamente un carácter femenino esencial.

Además de esta imaginación material, existe la imaginación dinámica. El aspecto dinámico nos permite comprender el organicismo fundamental de lo imaginado.

Así, el agua es, a su vez, sonoridad. Tal sonoridad es siempre líquida (no podría ser de otra manera). Además, todo lenguaje tiene una cierta liquidez en su expresión; siempre es sonoro.

El agua es un elemento totalizante; un ser total, con cuerpo, alma y voz. Como tal, tiene la función de despertar, e igual que la obra de arte.

"Nos despierta, pero debe conservar el recuerdo de los sueños preliminares." (p. 32) El sueño, el ensueño, es para Bachelard este acto del recuerdo; el acto de la imaginación creadora.

"Es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material." (p. 35)

B. El aire y los sueños.

"Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario... Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva." (p.9)

Aquí abre Bachelard definiendo la imaginación como un acto abierto y evasivo. Para él, toda imagen que abandona tal principio de lo cambiante para estancarse en su inmovilidad de fono, adquiriendo forma definitiva, adquiere carácter de la percepción. En la percepción, "percibo" una imagen ya constituida, estable, igual. Por el contrario, en la imaginación no percibo; más bien, imaging. Y siempre imagino algo más allá de cualquier imagen.

De tal manera que el principio de lo imaginario no es sólo el de la materialidad, como hemos visto anteriormente, sino también uno de la movilidad. Bachelard nos dice que "...la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual..." (p. 10) Se nos revela esencialmente cómo devenir inmediato del psiquismo humano, jamás inmóvil ni estático.

El papel imaginador en el arte es materializar el deseo de alteración.

Qué es ésto sino el movimiento infinito; el vértigo del laberinto, la frontera de lo conocido. Se antoja proponer a la alteridad como origen del movimiento. Imagino la alteridad; origino la movilidad espiritual. En otras palabras; abandono lo que veo-percibo y opto por lo que imagino.

Percibir e imaginar son tan antitéticos como lo son presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse--de uno mismo, de todo lo conocido y percibido con anterioridad--imaginar es lanzarse hacia una vida nueva.

Ahora. El artista no seguirá el camino de la imaginación evasiva o de la ausencia. Utiliza el deseo de alteración como un camino a seguir. Elabora una propuesta, una invitación para la partida, para el viaje.

La obra será creación de una vida imaginaria que "...tendrá verdaderas leyes de imágenes sucesivas, un auténtico sentido vital." (p. 12) De esta manera vamos comprendiendo que se manifiesta plásticamente el movimiento de la imaginación.

Cada artista le dará un sentido particular al viaje imaginario que emprenda.

El hecho de que Bachelard plantee a la imaginación como una expresión del movimiento psíquico del ser humano, hace que surjan de inmediato dos preguntas:

¿Cómo es la inmanencia de lo imaginario a lo real? ¿Cómo es el trayecto continuo de lo real a lo imaginario?

Primero, debe comprenderse bien el estado "flúidico" del psiquismo imaginante.

"Si pudieran multiplicarse las experiencias de transformaciones de imágenes, se entendería en toda su profundidad." (p. 14) Y más adelante, completa Bachelard, citando a Benjamín Fondane, "...primeramente el objeto no es real, sino un buen conductor de lo real..." (p. 14)

Para nuestro filósofo, pues, el objeto será un buen conductor del psiquismo imaginante. De tal manera que cualquier objeto con el que entremos en contacto será una sustancia cargada de resonancias, reverberaciones, irrisaciones; y nos conducirá--siempre que se esté en disposición al movimiento y al viaje--a una experiencia del infinito.

Qué es ésto sino el movimiento infinito; el vértigo del laberinto, la frontera de lo conocido. Se antoja proponer a la alteridad como origen del movimiento. Imagino la alteridad; origino la movilidad espiritual. En otras palabras, abandono lo que veo-percibo y opto por lo que imagino.

Percibir e imaginar son tan antitéticos como lo son presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse--de uno mismo, de todo lo conocido y percibido con anterioridad--imaginar es lanzarse hacia una vida nueva.

Ahora. El artista no seguirá el camino de la imaginación evasiva o de la ausencia. Utiliza el deseo de alteración como un camino a seguir. Elabora una propuesta, una invitación para la partida, para el viaje.

La obra será creación de una vida imaginaria que "...tendrá verdaderas leyes de imágenes sucesivas, un auténtico sentido vital." (p. 12) De esta manera vamos comprendiendo que se manifiesta plásticamente el movimiento de la imaginación.

Cada artista le dará un sentido particular al viaje imaginario que emprenda.

El hecho de que Bachelard plantee a la imaginación como una expresión del movimiento psíquico del ser humano, hace que surjan de inmediato dos preguntas:

¿Cómo es la inmanencia de lo imaginario a lo real? ¿Cómo es el trayecto continuo de lo real a lo imaginario?

Primero, debe comprenderse bien el estado "fluídico" del psiquismo imaginante.

"Si pudieran multiplicarse las experiencias de transformaciones de imágenes, se entendería en toda su profundidad." (p. 14) Y más adelante, completa Bachelard, citando a Benjamín Fondane, "...primeramente el objeto no es real, sino un buen conductor de lo real..." (p. 14)

Para nuestro filósofo, pues, el objeto será un buen conductor del psiquismo imaginante. De tal manera que cualquier objeto con el que entramos en contacto será una sustancia cargada de resonancias, reverberaciones, irisaciones; y nos conducirá--siempre que se esté en disposición al movimiento y al viaje--a una experiencia del infinito.

La inmanencia del objeto imaginado es su resonancia, su movilidad original; y, en el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia, parafraseando a Bachelard.

La resonancia rebasa la imagen imaginada, abriéndose al sentido del infinito (al infinito no podré jamás abarcarlo con la percepción. En cambio podré sentirlo con la imaginación).

"En el reino de la imaginación, el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando... Se comprenden las figuras por su transfiguración." (p. 15)

La imaginación proyecta al ser entero en el aire. Desde él, surgirán imágenes de lo evasivo, de lo abierto; son imágenes inconsistentes, irreales en cuanto expresión de lo infinito, lo no perceptual.

Por otro lado, la función de lo real (percepción) se desempeña, se efectúa unida a la función de lo irreal (imaginación). De tal forma que deberá buscarse una filiación entre lo real y lo imaginario. La movilidad espiritual adquiere entonces sentido de coherencia y de regularidad.

En la búsqueda imaginaria, tal regularidad se manifiesta en las materias fundamentales, "por elementos imaginarios que tienen leyes de índole ideal tan seguras como las leyes experimentales." (p. 16)

Tales imaginaciones materiales serán, como ya lo aborda Bachelard desde su primer obra poética analizada anteriormente, el fuego, la tierra, el aire y el agua. (1)

Así, materializo lo imaginario sin inmovilizarlo. Lo doto de lenguaje para darle posibilidad de expresión. Tal expresión será dinámica siempre, pues el elemento es un "conductor que presta continuidad a un psiquismo imaginante." (p. 179)

Más adelante, vemos que "...todo elemento que adopta... la imaginación material prepara, para la imaginación dinámica, una sublimación especial, una trascendencia característica." (p. 17)

-
1. La manera tan intensa que utiliza Bachelard de abordar los distintos elementos fundamentales y su movilidad y potencial transformador recuerdan de inmediato a la filosofía presocrática. No está de más tenerla en cuenta a lo largo de la poética bachelardiana.

Así, el aire es el elemento conductor de la movilidad. Al estar creando una imaginación del aire infinito, se borran las dimensiones conocidas, las formales, las externas. El contacto que se dará será esa materia "...no dimensional que nos da la impresión de una absoluta sublimación íntima." (p. 19)

De tal manera que toda imaginación y toda fenomenología de lo aéreo se nos muestra como libre, de ascensión, de sublimación. (2)

"La imagen habitual detiene las fuerzas imaginantes...la imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada por los profesores, bloquea la imaginación." (p. 22)

En el aire imaginario deviene un real crecimiento psíquico, pues las imágenes aéreas son de desmaterialización, impidiendo el anclaje en una imagen constituida, estable e igual. (3)

Resumiendo, diremos primero que las imágenes aéreas tienen un carácter de movilidad: "al nacer, la imagen es en nosotros el sujeto del verbo imaginar." (p. 25)

Luego, toda imaginación dinámica es una imaginación aérea. Esta puede ser ascensional (vuelo) o de descenso (caída). La imaginación de caída provocará un cambio de elemento, pues la caída será a la tierra o al agua.

Finalmente, el objetivo de Bachelard es el de crear una metafísica de la imaginación. (4)

2. Será el pensador Henri Bergson quien ya en el s. XIX establece una primacía de la ascensión, opuesta al hábito como inercia del devenir psíquico. El arte será lo opuesto al hábito.

3. Véase el concepto de percepción, opuesto al de imaginación.

4. "La metafísica es la ciencia del ser en cuanto ser, concebido como trascendente..." (Ferrater Mora, op.cit., p. 728)

Es la filosofía que incluye la ontología, o la ciencia del ser y la cosmología, o la ciencia de las causas y procesos fundamentales en las cosas; toda disciplina filosófica abstrusa en un sentido amplio; y en uno más limitado, sólo abarcará la ontología.

C. La poética del espacio.

Ya que la imagen poética es evasiva, abierta, móvil y jamás estática, podemos aseverar que ella se muestra sólo en el instante. Es sinónimo de temporalidad y de espacialidad. Al ser así, necesariamente se nos muestra en el presente. Una imagen es imagen porque es presente. Se nos presenta en el instante presente.

A partir de aquí, propone Bachelard una fenomenología de la imaginación, "...un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (presente)..." (p. 9) (5)

La imagen poética no se liga al arquetipo en una línea causal directa, más bien, es una resonancia, un resplandor de la imagen dormida. Es una "repercusión", una peculiar sonoridad del ser. "El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí." (p. 8)

En las obras anteriores, se situaron las imágenes poéticas dentro de los cuatro elementos materiales. Sin embargo, aquí Bachelard nos dice que es insuficiente para crear una completa metafísica de la imaginación.

Luego, habrá que considerar los siguientes puntos para abordar el surgimiento de la imagen en una conciencia individual:

1. Toda imagen contiene una gran resonancia psíquica, que trasciende la misma forma, la misma imagen.
2. La fuerza y la amplitud de la imagen sobre nuestro ser será subjetivo, pues es una resonancia, una "repercusión" de algo otro.
3. La imagen poética es variable. No es, como el concepto, constitutiva.

5. "Fenomenología" según definición de Ferrater Mora (op.cit., p. 171,172):..."La conciencia... aprehende...significaciones (fenómenos). No se niega la realidad del mundo natural... (Se toma como real) el signo, lo dado...(aunque no como dato de los sentidos). Lo dado es un fenómeno que aparece a la conciencia. No presupone nada; explora simplemente lo dado."

-
4. La realidad específica de la imagen poética jamás será la representación de un objeto, o un sustituto del mismo. Es un producto fugaz de la conciencia.
 5. La imagen poética es subjetividad pura pero efímera.

Así, la fenomenología que propone Bachelard es una elemental, microcósmica. (6)

Por ejemplo, tomemos una manifestación plástica como lo es la pintura. La pintura ES percepción; la fenomenología de la imagen poética aquí sería un primer compromiso entre la percepción y la imaginación. (Entiéndase aquí imaginación como imagen interior, de luz. El pintor sería el creador de luces y colores.)

La imagen poética es expresión, exteriorización de la presencia anímica personal. Así, con la imagen poética, el alma inaugura:

"Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los lugares comunes, era, antes de la luz poética interior un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella." (p. 13)

Entonces, ¿qué entiende Bachelard por resonancia y repercusión?

La resonancia se sitúa a un nivel inmediato, superficial. Oigo un poema por las resonancias mismas del lenguaje (siempre auditivo). La repercusión se sitúa en un segundo nivel, más profundo. No oímos el poema; lo hablamos, lo hacemos nuestro. Toda repercusión opera un cambio del ser. "La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión... Se trata de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector." (p. 14)

La repercusión crea ecos y resonancias de una imagen pasada. La imaginación poética deviene en expresión y deviene en ser. Es innovadora de repercusiones.

Es innovadora porque es creadora pura. La conciencia imaginante se mueve en el reino del origen.

6. En una fenomenología de la imagen, la imagen es antes que el pensamiento, que la idea, al igual que lo establece Herbert Read.

Es esencial comprender que, desde la repercusión de estas imágenes (del origen) se fundamenta la fenomenología de Bachelard. Lo llamará una "fenomenología de las repercusiones de la imaginación."

Por otro lado, si a la imagen poética se le ha de dar significación, sólo será la poética; esto es, en movilidad, constante, en devenir, y bajo el "signo de un ser nuevo." (p. 21) La imagen está ahí, y basta. Una fenomenología de la imaginación capta imágenes creadas poéticamente, no interpretadas ni interpretables mas que dentro de su carácter de lo variable, jamás constitutivas de algo.

En resumen, cuando el arte se hace autónomo (de alguna manera toda obra terminada es independiente, autónoma) podremos proceder a iniciar una fenomenología de la imaginación, dejando de lado el "conocimiento" de la obra y partiendo desde un auténtico no-saber. El no-saber será la primera condición para un acercamiento real a la obra, desde la fenomenología o desde la metafísica. Así, "el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible." (p. 25)

Por otro lado, hay que utilizar con cuidado, y respeto, la palabra imagen: "...está grávida de confesión en las obras de los psicólogos: se ven imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación." (p. 26)

Para Bachelard, pues, la imaginación es una potencia mayor de la naturaleza humana.

Después de todo lo expuesto con anterioridad, no se adelanta nada diciendo que la imaginación es la facultad de producir imágenes. Pero por lo menos se le quita la carga de asimilar tales imágenes en un pasado; esto es, de algo conocido.

La imaginación, al ser acto vivo, "...nos desprende a la vez del pasado y de la realidad." (p. 26) A la función de lo real, que será sencillamente la huella del pasado en nuestro presente personal habrá que unir una función de lo irreal. Tal función es la imaginación creadora.

Dentro de esta conciencia, las condiciones "reales" ya no son determinantes. En el arte, la imaginación se sitúa dentro del ámbito donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar, y desde luego siempre a despertar.

Es por eso un acto vivo, generador y expresivo de ser.

La imagen nueva, pura, se sitúa en un espacio, pues es siempre presente, temporal. Además, una imagen viva necesita de un espacio vivo, vivido con todas las parcialidades de la imaginación, no uno indiferente y muerto.

El primer espacio bachelardiano es el de lo oculto, como la casa, los cajones y los armarios. Lo oculto, el refugio y el ensueño nos revelarán de inmediato una poética de lo íntimo.

Una poética del espacio es una poética de la intimidad; y toda imaginación del espacio íntimo es una imaginación pura, creadora.

D. La poética de la ensoñación.

La última obra en la que Bachelard estudia el fenómeno de la imaginación será La poética de la ensoñación. Abordemos, pues, esta obra, esperando aclarar en lo posible el tema de nuestro estudio.

Una plena toma de conciencia se dará a partir de las imágenes poéticas. Desde la fenomenología entramos en contacto con la conciencia creadora del artista. Así, a partir de esta conciencia imaginante podemos desarrollar una fenomenología de la imaginación.

La imagen poética tiene en sí menos responsabilidades que las "verdades". (7) Entonces, ¿cómo se une una conciencia imaginante con una fenomenología, si la imagen creada es móvil y elusiva?

Para Bachelard, "...la exigencia fenomenológica con respecto a las imágenes...consiste en poner el acento sobre su virtud de origen..." (p. 11)

La imagen poética origina un nuevo ser. Es tan poderosa que será inútil buscarle antecedentes inconscientes o pasadas. Con el método fenomenológico se efectúa una búsqueda de la evidencia total de la conciencia, una que imagina; una creadora.

Por otro lado, esta conciencia la encontramos en estado de inocencia, pues se nos revela, sin ataduras ni estados anteriores; es presente. Así, una fenomenología de la imaginación es también una

7. La tarea del fenomenólogo es saber de qué manera se enlaza la conciencia en una cadena de verdades.

fenomenología de la inocencia. Para hacerlo nuestro, será preciso participar del efecto maravillador de la imaginación creadora. "Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia...en lo que se refiere a los caracteres de la imaginación...no existe...una fenomenología de la pasividad." (p. 14)

¿Cómo es esta apertura consciente?

Para Bachelard, será crecimiento, luz, refuerzo de la coherencia psíquica; un acto vivo, pleno y totalmente positivo. Así, la conciencia imaginante crea y vive la imagen poética y artística.

Un primer despertar a esta conciencia se da en la ensoñación poética.

Durante este estado anímico todos los sentidos se despiertan y se armonizan. Las imágenes resuenan, repercuten originando seres nuevos. El fenomenólogo las registra evidenciando la toma de conciencia y apertura.

Una fenomenología de las imágenes creadoras restituye la acción innovadora del lenguaje poético-artístico-plástico. Así, podemos aproximarnos a una cierta definición de este proceso de conocimiento que será, a saber:

1. La imaginación es el principio de excitación directa del devenir psíquico.
2. La ensoñación es la apertura concreta de la que dispone la conciencia imaginante para apropiarse de nuevas posibilidades innovadoras de imágenes poéticas.

"Cuántas experiencias de metafísica concreta tendríamos si prestáramos más atención a la ensoñación poética." (p. 27)

Para Bachelard, la fenomenología de la percepción debe ceder su sitio a una fenomenología de la imaginación creadora. Ella es capaz de hacernos crear lo que vemos; a través de la ensoñación iniciamos y elaboramos el proceso.

Por otro lado, toda ensoñación es un fenómeno de soledad. Estamos en situación de soledad creadora al abrirnos a la ensoñación. Es un verdadero estado anímico. Las imágenes creadas en la conciencia ensoñadora pertenecen al "...alma solitaria, al alma principio de toda soledad." (p. 30)

Finalmente, habrá que diferenciar claramente el hecho que no es posible desarrollar una fenomenología de la imaginación creadora si no se distingue la imaginación de la memoria.

La memoria sueña; sueña con imágenes pasadas. La ensoñación recuerda. Con ella habitamos el mundo en el presente.

"La ensoñación nos pone en estado de alma naciente...dulzura, lentitud, paz, tal es la divisa de la ensoñación en ánima." (p. 31, 38) (8)

Bibliografía consultada.

Bachelard, Gaston, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, México, FCE, 1978 (Breviarios 279)

El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento, México, FCE, 1972 (Breviarios 139)

La poética del espacio, México, FCE, 1986 (Breviarios 183)

La poética de la ensoñación, México, FCE, 1986 (Breviarios 330)

Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía abreviado, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1975 (Col. Índice)

García Morente, Manuel, Lecciones preliminares de filosofía, México, Ed. Epoca, 1976,

8. Para Bachelard, la ensoñación irradia una esencia femenina, opuesta al sueño, que pertenece al ámbito de lo masculino.

2. El estructuralismo de Paul Cézanne. Postulados esenciales hacia una plástica de la imaginación.

A. Bañistas.

Cézanne trabajó ampliamente el tema de los bañistas; de hecho existen más de 140 óleos, acuarelas y dibujos alusivos al tema. La fantasía esencial en Cézanne será una triste nostalgia por el origen perdido; una imagen de la armonía entre el hombre y la naturaleza. Es evidente una búsqueda por el paraíso perdido.

Gran parte de la obra del pintor se caracteriza por crear en primer lugar una estructura estable primordial, para luego sobreponer manchones de color a base de pincelada gruesa o espátula y elaborar la temática particular del cuadro. No siempre es fácil identificar de inmediato a los personajes; en este caso, a los bañistas. Son seres arquetípicos, desprovistos de una personalidad "humana", sólo identificables por un "cuerpo" que podemos asociar remotamente al nuestro.

Cuando encontramos parejas, como en "La Lutte d'Amour", éstas generalmente hacen evidente la lucha entre opuestos, efectuando danzas sensuales y voluptuosas que resultan del encuentro.

Cézanne trabaja las figuras acariciándolas con el material y el color.

Los entornos estabilizan a los bañistas. La sensación que causan es de una estabilidad desde la estructura misma del cuadro, pese a la pincelada rápida y nerviosa que generalmente utiliza para los pastos, árboles, el agua y el cielo. En ocasiones el espacio central es suave y gentil, lleno de blancos, que lo abre a un cielo calmo, nublado y luminoso, como en la acuarela arriba mencionada.

A medida que vamos adentrándonos en los bañistas, nos damos cuenta de que Cézanne manifiesta una exigencia por expresar intensamente el color. Cada cuadro está creado con una base diferente de color. Así, por ejemplo, en "Les Ondines", el pintor decidió darles al grupo de mujeres un tinte azulado, parecido al acuático, dándonos la impresión de una comunión esencial entre los cuerpos, el agua y el cielo del fondo, apenas percibido a través de un follaje rico en verdes, amarillos, azules y grises.

La estabilidad arquetípica en el pintor parece surgir, además del color, de una necesidad primordial de reducir la forma a estructuras geométricas básicas. En casi toda su obra podemos percibir

sutilmente o no, este contenido geométrico puro que parece sostener todo el universo del artista.

Por otro lado, y como expresión de este universo primitivo, los hombres y mujeres que participan en esta antigua puesta en escena, han ritualizado el baño. No es un acontecimiento cualquiera. Efectúan un acto comunitario y solitario a la vez. Están hechos de una materia básica, pesada y elemental, al igual que la naturaleza que los rodea.

Los desnudos masculinos ("Quatre Baigneurs", "Cinq Baigneurs") están trabajados en general con colores empalmados. La gama general es un tono frío, desde los verdes, grises, violetas, azules y morados. Parecen figuras sin consistencia material. Están sugeridas por el contorno pero no están terminadas. Los hombres se confunden con el agua, las sombras, el cielo y la tierra. Participan de una transparencia extraña que los une irremediamente con el color, la luz, la inestabilidad del baño. Son seres nuevos que apenas empiezan a formarse. El material que utilizan es el que Cézanne ha dispuesto a su alrededor: esto es, colores primarios, estructura geométrica, estabilidad lumínica, etc.

Todos los bañistas son sensuales dentro de su desnudez original. Nos producen una sensación de ser testigos en una escena antigua, atávica, del surgimiento del hombre desde el agua, el barro, la luz y el color. Son figuras despertando a la materia, apenas conscientes de ellas mismas, sin personalidad aún, sin rostro.

Las mujeres de Cézanne parecen estar formadas por una materia diferente que la de los hombres. Todas ellas provienen de un ámbito mucho más antiguo y primordial. El hombre es una creación reciente, que se mueve sorprendido en un espacio nuevo y poco conocido; mientras que las mujeres conocen la naturaleza. Reposan después del rito dentro de su esencia básica geométrica, haciéndolas torpes. Las líneas básicas estabilizan la obra toda, como en "Les Grandes Baigneuses II", y crean un ambiente de serenidad, plenitud y estabilidad. El baño mismo aquí es un acto ritual, donde un grupo de mujeres converge para realizar un encuentro secreto, silencioso.

La época madura de Cézanne enfatiza a la naturaleza como expresiva de la ley geométrica. Podemos reducir las formas de los bañistas a triángulos, cuadrados, rectángulos, trapecios, etc. El fondo, tratado de manera totalmente esquematizada, enmarca los desnudos bajo un gran triángulo indicado con dos troncos que brotan paralelos desde la izquierda para cerrarse en un matorral-nube-humo a la derecha.

Cézanne ha optado por acentuar ciertas zonas con líneas paralelas, como los troncos con una figura de pie, o dos de las mujeres, de espaldas, casi idénticas entre sí. Tales acentos repetidos enfatizan la composición básica de la pintura, y le da una jerarquía a la intención plástica del pintor.

Cézanne utiliza el color como la expresión visible de la forma estructural natural.

Las figuras pueden reposar establemente dentro de un espacio pleno y sereno o pueden confundirse con él: no terminadas, realizadas con líneas rápidas, circulares, rellenas con manchas de color que van más allá del contorno del cuerpo, confundiéndose con el fondo. Emergen o desaparecen dentro de una naturaleza rica, húmeda, vital y generosa. Las mujeres existen desde el fondo sensual que las sostiene.

Con este primer análisis de la obra pictórica de Cézanne podemos acercarnos a una visión de la realidad que él contempla desde la plástica y, en concreto, desde el tema de los bañistas.

Al pintor le interesa crear una primera sensación de estabilidad. Para él la naturaleza no es un elemento caótico; muy al contrario, está fundamentada sobre una estructura estable de origen geométrico que percibimos tanto en los cuerpos como en la vegetación circundante. Sobre esta estructura va moldeando Cézanne a sus personajes, invistiéndolos de un hieratismo ritualizado, tranquilo e intemporal. Las figuras no parecen pertenecer a nuestro tiempo lineal. Son personajes que parecen haber estado siempre dentro de aquel ámbito sereno, geométrico y antiguo.

Son arquetipos poderosos que promueven en nosotros una nostalgia real por una imagen mítica de un pasado original, en donde aún no nos separábamos de nosotros mismos.

Las figuras se mueven en un espacio estable y amable; aunque creado con una gran vitalidad de color que genera en el espectador diferentes estados de ánimo, diríase casi que ambivalentes. Cézanne utiliza la riqueza del color y la luz a través de la pincelada rápida y gruesa, pero a la vez generando una transparencia elemental que aligera el tema y lo hace accesible a nosotros y parte de nuestro origen. La luz y el color son el instrumento que utiliza para estimular nuestra sensualidad y generar estados anímicos cambiantes que facilitan la entrada sensible a la obra.

B. Paisajes.

No es sino hasta 1870 que Cézanne trabaje el tema del paisaje como un género propio y de forma constante. Desde un principio la naturaleza se manifiesta como una entidad concreta, estable y real. De tal manera que la transforma en expresión de un lenguaje estético acorde a su búsqueda plástica, opuesta al paisaje impresionista que imperaba en aquel momento.

De alguna manera encuentra Cézanne en el paisaje cierta paz interior anhelada. La naturaleza es fuente de armonía, seguridad y posibilidad expresiva de belleza, a través del trabajo del hombre.

Utilizará en general una perspectiva aérea, creando un sentido de unidad visual inmediato. Además, utilizará el color como valor pictórico, resaltándolo con luz y sombra para realzar los objetos más sobresalientes o importantes. Igualmente combina en un mismo cuadro una pincelada gruesa, el manchón indescifrable con la línea limpia, los planos perfectos y una geometría pura y clara.

Hacia finales de la década, emplea Cézanne un método de trabajo claramente constructivista. Organiza el lienzo con una estructura de diagonales sutiles, una pincelada clara y lineal. Después, el color con movimientos pequeños y paralelos creando un efecto de unidad de textura a través de una especie de entretejido visual. Tal substancia adquiere una solidez coherente parecida a una estructura cristalina.

Una de las metas a alcanzar será siempre la expresión plástica de una añoranza por la armonía y la permanencia en nuestra existencia; y al igual que en la serie de bañistas, la unión mítica, la purificación de la vida para llegar así a la unidad.

No sorprende el que Cézanne escogiera como uno de los temas principales dentro del género del paisaje a la montaña. La naturaleza en general y el Mont Sainte-Victoire en particular (1); funcionarán como el principio estabilizador frente a la disolución y destrucción de la materia.

El paisaje va estructurándose firmemente, ya sin áreas libres de pintura, como acostumbraba trabajar en sus obras tempranas. Las capas de pintura se aplican una por una hasta crear zonas compactas de materia y color.

1. Los temas favoritos de Cézanne, en cuanto a paisaje se refiere, fueron los que encontró en Provence, donde vivió parte de su vida productiva.

Los impresionistas añadieron una gama de azules y apastelados para lograr una profundidad y perspectiva espacial de aire y color. Cézanne utilizó un método diferente. Generalmente trabaja sus planos con los mismos valores tonales y con fuertes contrastes de línea, luz y color.

La impresión de profundidad se da con una reducción del detalle en los primeros planos. Incorpora los diferentes planos para lograr obras unitarias. La luz que utiliza el pintor transforma los objetos en formas bidimensionales, casi expresiones de una estructura de superficie.

Los contrastes de color suavizan los efectos del valor espacial pictórico y la superficie de los planos, integrándolo todo en una sola unidad plástica: tal será su búsqueda final, una solidez integrada de la forma.

El principio fundamental de tal solidez será el uso particular del color y del juego luminoso resultante.

El paisaje de Cézanne no es una mera impresión del instante. Estas obras parecen ir más allá del tiempo. Éste corrio tal es un componente importante, tejido dentro del orden pictórico para crear un material visual sólido que incorpora los fenómenos variados de la naturaleza para producir una unidad nueva: lo cercano y lo lejano, la tierra y el agua, formaciones rocosas, el aire, la vegetación, etc.

Los objetos parecen suspendidos, congelados, cristalizados en sumisión y obediencia a las nuevas leyes que transforman hasta la materia orgánica para crear estructuras que se antojan geológicas. Cézanne sacrifica la atmósfera suave de los impresionistas. No permite ningún acceso a una respuesta emocional.

Lo que vemos, directa e internamente, es una composición clara, cuidadosamente elaborada y que no esconde su principio ni su proceso constructivo: más bien lo hace evidente desde su mismo lenguaje plástico.

Cézanne utiliza el paisaje para expresar la permanencia, lo intemporal. Es como si atisbéramos una zona más allá del devenir cotidiano, como si el fenómeno fuera en esencia inmóvil.

El sentido de la permanencia se percibe en la estructura visual del color que utiliza; pinceladas constructivas y bloques distintivos de color que establecen una unidad vital que, para Cézanne, será el

encuentro con la Verdad.

Finalmente, tal es la visión que tiene de Mont Sainte-Victoire. Como mencionamos arriba, es la montaña la dispensadora por excelencia del sentimiento de lo indestructible.

La mirada del pintor es una caricia, un abrazo suave y amoroso que engloba a la naturaleza toda, y la montaña es su símbolo arquetípico. Los componentes materiales que forman la montaña están presentes desde sus primeros ejercicios paisajísticos.

Las rocas, las masas verdes y la tierra son la materia prima para expresar la unidad natural. La inserción de material humano, ya sea una arquitectura específica o algún vestigio trivial como una carreta o un azadón adquieren la misma esencia pétreo y cristalizada que la Naturaleza.

"Le Pont de Maincy" nos da una primera impresión de un paisaje totalmente quieto y silencioso. Un viejo puente de madera uniendo una zona boscosa con las afueras de un poblado pequeño. Sin embargo, la materia prima utilizada es una en total movimiento, vibrante, ondulante. El movimiento molecular que genera es individual y personal. Esto es, la piedra no participa del movimiento del agua. A su vez, el río, aparentemente en quietud pero manifestando una vibración nerviosa vertiginosa, poco tiene que ver en superficie con los árboles, meras manchas de color, o con el puente de madera. Como en todos sus cuadros, se percibe una permanencia silenciosa debajo del movimiento superficial.

En "L'Estaque et Chateau d'If" encontramos un respeto por la individualidad de cada material. El agua no puede confundirse con el árbol ni con los tejados ni con el cielo. Cada material tiene su propia estructura original, molecular al igual que cada color. Ninguno se confunde. Cada uno es una pincelada clara, limpia, un objeto dentro del objeto (el verde dentro del árbol; el azul del mar; el naranja de los techos, etc.).

Quietud, cumplimiento de la ley natural.

"Le Pont Sur l'Etang" y "L'Acqueduc et l'Ecluse": Las dos escenas juegan con la imagen-reflejo en el agua quieta y brillante. El agua refleja una estructura estable, permanente, inmutable; desde su propia materia acuática, inestable y móvil.

Básicamente, tres grupos de formas, color y materialidad: el agua,

descrita arriba; la arquitectura, que centraliza nuestra atención visual y ordena las dos pinturas. Es la huella humana, transformada en antigua y atávica, intemporal. La estructura más estable y permanente dentro de las dos obras. Por último, el follaje que rodea y armoniza el agua con la arquitectura. Es el elemento mediador entre los dos materiales tan opuestos. Ejercicio en quietud, permanencia, estabilidad, etc., a través de tres objetos pictóricos diferentes (agua, piedra, hoja).

"Le Lac d'Annecy". Globalmente, encontramos dos manejos de la pintura. Una, la que nos indica una materia sólida, inmóvil desde el árbol rojo a la izquierda y en un primer plano, que se continúa en el paisaje del fondo, compuesto de montes, rocas, muros, follaje y el cielo (igualmente sólido). La otra, mitad inferior de la obra, un reflejo de lo anterior sobre el agua. Se suaviza el tratamiento, aunque no significa que sea menos denso. Desde otro origen, el acuático. De tal manera queda balanceada la materia acuática con la rocosa, primordial.

Por otro lado, nos encontramos con los paisajes del Chateau Noir, donde el castillo forma parte de la geología subyacente dentro del cuadro. La arquitectura surge como un ente solitario, hermoso: un testigo mudo de la desaparición de lo humano, el accidente, lo temporal, para permitir el nacimiento de lo permanente.

En el de 1904, el follaje denso y arbolado en un primer plano, ordenando el cuadro y deshumanizando la escena del centro, la ruina del Chateau Noir. De alguna manera es este primer plano el que establece la jerarquía de una presencia no humana en estos lienzos. Es la Naturaleza la que se impone sobre la ruina, destacada en amarillos y naranjas vivos. El castillo es el esqueleto de la construcción compositiva atrás del cuadro total. Es como si el pintor hubiera dejado al desnudo los primeros trazos sobre el lienzo, los ordenadores, para luego manchar con colores. Aquí el color también funciona como filtro de luz.

En el de 1904-06, menos obvio que el anterior, también se centraliza la ruina rodeada por una naturaleza oscura, misteriosa, en donde la luz se filtra a través de unos verdes magníficos, casi fluorescentes. El Chateau surge como un reproche silencioso. Sí, son tres cuadros plenos de algún estado anímico profundo y silencioso. Testigo de una humanidad no existente, proveniente del pasado. Testigo mudo, casi absorbido por el crepúsculo envolvente; el Chateau se ilumina gloriosamente al final con los verdes del primer plano, manifiesto silencioso de una humanidad hace mucho tiempo desaparecida.

Por último, en el de 1894-96, sobresalen los azules. También un cuadro nocturno, aunque aquí la fuente de la luz parece iluminar fríamente todos los objetos. Al igual que los otros dos, el castillo surge como presencia pasada integrada al follaje que va abriendo los muros y las piedras.

La luz, el color y la materia surgen desde un origen estable, inmutable y muy antiguo. La naturaleza en Cézanne es antigua. Como si sólo diera testimonio de su antigüedad a través del material plástico.

Cézanne expresa un sentimiento claramente panteísta. Toda la Naturaleza está viva, ya sean manifestaciones orgánicas o inorgánicas. Toda materia con la que se encuentra el pintor se convierte en existencia vital. A los árboles mismos los llamará "criaturas sensitivas" (2).

En el cuadro llamado "Jas Bouffan", los árboles se nos presentan como objetos sólidos. El color mismo es un sólido; como si árbol y color fueran dos objetos superpuestos y uno solo a la vez. La luz reflejada sobre los verdes adquiere la misma solidez que la naturaleza representada. Se percibe una estructura permanente, inmóvil pese a la pincelada empastada y gruesa. La gama de verdes es completa, desde los verdes grises y azules hasta los verdes amarillos.

En el "Grand Pin près Aix", el único objeto permanente es el tronco y las ramas. Percibimos un movimiento interno, pero es mucho más lento que el follaje, los arbustos y el horizonte. Hay un contacto sensual con el color. Esto es, todos los sentidos están involucrados en la aplicación del color. Los manchones de verdes dan como resultado lo que rodea el tronco. El color es una expresión amorosa de la luz: como si Cézanne materializara la luz a través del color, que funciona como un filtro de la realidad luminosa que subyace en toda la naturaleza.

2. En carta a Joachim Gasquet, ca. 1900. Tomado de Düchting, Hajo, Cézanne, 1989, p. 204

Una vez más, la montaña. Es ella sobre todas las cosas lo radiante, intocable, puro por excelencia. Surge orgullosa, rodeada de una luz etérea. Toda la substancia creada por Cézanne durante este período fértil es nueva, plena, bella y luminosa.

Símbolo de la estabilidad y de la permanencia, el Mont Sainte Victoire surge majestuoso en cada ejercicio plástico realizado por Cézanne. Es una presencia silenciosa y solitaria en el plano del fondo, donde se adecúa al paisaje de los primeros planos, al tipo de material, luz, a los colores, formas, época del año, etc.

La montaña funciona aquí como un eje central que condensa y concentra todo lo que lo rodea, cada vez diferente y particular, de acuerdo a cada lienzo. De alguna manera otorga y presenta la materia que se organiza a sus faldas. Ella es la dadora y la ordenadora de la estructura pictórica de la obra. Desde el Mont Sainte Victoire se organiza el universo plasmado por el artista. Si es uno de verdes intensos, donde la luz apenas se percibe, y donde la tormenta es un hecho inminente, entonces la montaña genera estados de ánimo sombríos. Al contrario, si el tiempo es uno alegre, luminoso, entonces ella participa con gracia y elegancia de la pincelada rápida de Cézanne.

Refleja el estado cambiante de la Naturaleza, mas ella permanece amorosa e indiferente a la vez, testigo desapegado del cambio.

La montaña es en Cézanne la idea que ha adquirido forma; y ésta es el triángulo, símbolo por excelencia del equilibrio, de la estabilidad. La montaña será también el punto más elevado de la Tierra, el punto donde se une con el Cielo, el símbolo de ascensión y de orden.

"Así en el Cielo como en la Tierra"... pareciera ser una frase aplicable directamente a su serie de montañas. Su estructura inherente percibida en un momento dado parece reflejarse a su alrededor, tanto en las formas como en los colores, la luz, etc.

En los últimos ensayos, la materia plástica parece emerger literalmente de la profundidad misma de la tierra. Es el signo visual de la creación, una de las tantas modulaciones pictóricas posibles contenidas dentro de la montaña.

Los contrastes de color--naranjas, verdes y ocres--hacen posible el surgimiento de tonos oscuros y densos, azulados y violetas. Encontramos un juego libre del color que va más allá de la realidad objetiva de la escena. El uso del claroscuro nos remite de inmediato

a una sustancia cristalina y transparente.

Cabe señalar aquí la importancia de la teoría del color en Cézanne. El lienzo lo cubre con capas finas de tonos relacionados, que se superponen ligeramente, así estableciendo una escala tonal definida. La estructura se crea por capas y superposiciones de color y por valores lumínicos. La pintura se transforma así en una sustancia sin presencia material: al mismo tiempo transparente, cristalina y concreta.

Cézanne incorpora el dato fenoménico a la estructura visual para crear la composición desde el color. Éste se utiliza de acuerdo a nuestra forma de percepción convexa, desde donde escoge el punto focal para manejar la escala pictórica con su modulación personal. Para Cézanne, el color es una de las primeras manifestaciones de lo sagrado.

Resumiendo, podemos decir que su pintura es realmente estructuralista. Es la estructura primera la que soporta toda la carga posterior de modulaciones, capas sucesivas de color, juegos de luz y sombra, etc.; una especie de superestructura plástica basada en una estratificación de la Naturaleza. En palabras del propio Cézanne, "Una vez que el color se manifiesta en su forma más plena, la forma se encuentra completa... A veces percibo el color como entidades vastas nouméricas, como ideas con presencia física, creaturas de razón pura, con quienes podemos relacionarnos. La Naturaleza no es un asunto de la superficie, sino de la profundidad. El color expresa esa profundidad en la superficie." (3)

Toda la Naturaleza aquí se manifiesta a través de correspondencias plenas de significado y de leyes absolutas. Los colores expresan tal realidad totalizadora. Para Cézanne, ella es un virtual estado equilibrado de ser. Todo está relacionado.

Existe la unidad a través de la multiplicidad. Él busca la permanencia profunda a través del cambio superficial, plasmado en el color y en la estructura. Su pintura busca expresar el concepto de la permanencia existencial como el fundamento del ser: busca la aprehensión de correspondencias y de armonías inherentes en todo el universo visible.

3. En carta a Gasquet, Döchting, Cézanne, p. 221.

C. Bodegones.

Cézanne utiliza la tradición europea de la naturaleza muerta para iniciar un lenguaje plástico totalmente nuevo. Los bodegones son una excusa para experimentar sensaciones, emociones, estados de ánimo y expresar modalidades nuevas de la forma, color, luz, volumen y espacio.

Las figuras parecen haber sido trabajadas desde su núcleo interno, pasando por alto la apariencia inmediata o la superficie. Curiosamente, ésto les da una gran calidad pictórica, pues los objetos se nos presentan transparentes, opacos, suaves, rugosos, etc.

Encontramos una búsqueda consciente por lograr objetos firmes, compactos y densos, como si ellos fueran una constatación de la realidad estética que Cézanne percibió. La perspectiva lineal se niega para lograr una correspondencia más íntima entre las figuras. Encontramos una tensión entre la profundidad espacial y el plano bidimensional de los fondos.

Tales fondos son neutros, ausentes de imágenes, de tal manera que es inexistente el contraste y el equilibrio buscados por los maestros clásicos, quienes abrían el espacio del fondo a una perspectiva renacentista para suavizar el efecto visual final.

Los bodegones de Cézanne están creados sobre una tensión y un sentido de competencia con el fondo plano, aunque no neutro, lleno de cargas plásticas igualmente vitales que las frutas, manteles, mesas, entre los cuales se crean correspondencias y analogías esenciales. La combinación particular del color y la forma hacen posible el sentido tan profundo de equilibrio y armonía, además de la tensión interna.

El espectador experimenta estos lienzos como objetos vivos, cálidos, sensuales y amorosos. Como si Cézanne evocara a través de estas obras el contacto humano no logrado en sus modelos.

Existe una reciprocidad entre las formas, el color, las texturas y los materiales que permite una relación íntima entre todos los componentes de los bodegones. Parece ser como una atmósfera compartida en la intimidad, una trama sutil de relaciones anímicas que en Cézanne va más allá de la composición plástica.

Además existe el hecho del encuentro frente a un espacio pictórico discontinuo. Las figuras sufren distorsiones violentas que acentúan

la dinámica espacial particular de Cézanne. El espacio visual está sujeto a leyes particulares, opuestas a nuestra percepción usual. El pintor viola literalmente la perspectiva y utiliza puntos de vista múltiples para establecer un espacio subjetivo conformado por el principio de un equilibrio armónico. De alguna manera se anticipa al cubismo.

No es que niegue la composición espacial lineal: simplemente la sintoniza a su propia escala de valores pictóricos. El espacio subjetivo propio de sus objetos se crea por la interacción de la composición lineal, los esquemas de color, los contornos y la pincelada sobrepuesta.

Por otro lado, los objetos buscan el contacto entre sí. Cada fruta, cada botella, cada pliegue asume una existencia más amplia y plena entre el plano y la profundidad. No son formas inertes: cada una plantea una posible existencia real, existencia que tendrá sentido dentro del universo pictórico que plantea Cézanne.

La colocación, arreglo y manejo de los objetos en los bodegones expresan el rango entero de condiciones y relaciones humanas: la soledad, la reunión, la cercanía, la armonía, el conflicto, el júbilo, la melancolía, etc.

Cézanne parece proyectar todas sus emociones al observar, desnudar, manipular y recrear el objeto. El acto creativo adquiere aquí un significado simbólico que va más allá de lo meramente visible. Toda la gama humana de emociones y sentimientos se expresan sutilmente en estos bodegones. Es interesante notar que el pintor no logra tal plenitud en sus grandes obras con figura humana, como ya vimos en su Serie de Bañistas.

Las naturalezas muertas comulgan con él de forma íntima. La obra terminada exuda creación secreta: intensidad de color, correspondencias armoniosas y tensas junto con un equilibrio general, impregnándolas de plenitud vital, irradiando su materia jubilosa hasta el espectador.

Al final, decide incluir esculturas y pinturas dentro de la escenografía del bodegón, como es el caso de los cupidos y fragmentos de otras pinturas suyas. Lo mismo sucede al trabajar una serie de cráneos con manzanas.

Los objetos en estas obras son la expresión visible de una realidad profunda que Cézanne aprehendió, en donde todas nuestras

necesidades conscientes e inconscientes y experiencias sociales convergen magistralmente en el bodegón.

Las figuras en los bodegones no parecen estar creadas desde un boceto o un dibujo inicial. Más bien, surgen desde su núcleo propio, y van irradiando luz, color y materia hasta terminar en el contorno, en algunos casos, o mezclarse con el objeto próximo en otros.

De tal manera, la materia trabajada por Cézanne no deja de formarse. La impresión visual es de un estarse haciendo y un ir emergiendo constantes. Los colores se confunden, y la pincelada sobrepone tonos diferentes de color dentro de los mismos objetos, hasta lograr iridescencias magníficas, resplandecidas por fuentes luminosas que acentúan la vitalidad de estas naturalezas nada muertas.

A diferencia de los bañistas y de los paisajes, encontramos una comunión jubilosa y amorosa entre frutas, manteles, vasos, fruteros, copas, etc. Es como si Cézanne efectuara una celebración a la materia; al color, a la luz y a la forma. Es un diálogo secreto que manifiesta el misterio y la simplicidad de la creación.

Cada objeto creado con una densidad propia, que se manifiesta a través del color y de la forma misma. Son objetos colocados en apariencia por azar; sin embargo ordenados de un espacio estable, amable, equilibrado y pleno de cualidades visuales, emocionales, sentimentales. Una sola manzana; el jarrón; la pera; un plato son evocadores todos ellos de una armoniosa unidad dentro de la creación cezanneana. La propuesta es de una materialidad casi consciente de sí misma, sensual y voluptuosa dentro de su sencillez.

Cézanne desnuda las frutas para revelarnos el núcleo amoroso que las une con los demás objetos dentro de cada bodegón. La relación de colores también es esencial dentro de estas obras, pues pueden darse relaciones de tonos cálidos con cálidos o con tonos fríos, creando una sensación final individual y única.

La paleta va amalgamando los colores e integrándolos en una sola unidad compacta y a la vez expresiva de su multiplicidad pictórica y plástica: azules con amarillos y verdes; rojos con azules y negros; ocre, rojos y amarillos, naranjas y verdes, etc.

Colores, formas, texturas, espacio y tiempo conjuntado en una serie de obras que destacan por su misterioso silencio y amorosa sencillez. Cada una evoca una región originaria, cada una un homenaje a la materialidad y a los sentidos.

D. Retratos.

A diferencia de las naturalezas muertas, Cézanne aborda el retrato con un distanciamiento afectivo entre él y el sujeto que da como resultado un aislamiento de la figura con su entorno. Digamos que son estudios de soledad, en donde nos encontramos con figuras ensimismadas que difícilmente se abren al espectador.

Son figuras inmensas, monumentales, que van más allá del tradicional género del retrato. Cézanne elimina casi por completo el detalle circundante para instalar a los personajes dentro de sí mismos sin contacto con el espacio que los rodea, sin contacto unos con otros.

Esto es evidente en sus "Jugadores de Cartas." El detalle usual dentro del género ha sido eliminado para resaltar el impacto expresivo. Las figuras participan de una dignidad y solemnidad asociadas a un período antiguo, atemporal. La acción está centrada en los personajes mismos. El entorno es de poca consecuencia. La intensa y concentrada actividad de los hombres es lo único que adquiere sentido y claridad.

La composición misma promueve una estabilidad serena, al repetir de cuadro en cuadro una simetría casi exacta. Los ejes pueden encontrarse ligeramente fuera de centro, pero esto hace que el equilibrio sea curiosamente más evidente, causando una tensión dinámica, calma y serena. El colorido en ocre y verdes secos promueven la impresión de estabilidad, sin violentar el movimiento ni la concentración interna de los jugadores.

Por otro lado, los retratos individuales adquieren una solemnidad casi rígida, como si los personajes estuvieran atrapados en la materia; distantes y desapegados del mundo. Sin embargo, llenos de una vitalidad austera que se acentúa con los objetos estilizados.

El mundo se simplifica y se reordena para lograr una composición severa y monumental. De tal forma, Cézanne trasciende la realidad cotidiana y le da significado propio. Esto no quiere decir que todos los retratos participen de tal rigidez y austeridad. Encontramos aquellos en donde los colores y su aplicación es espontánea y de gran riqueza pictórica, expresando sentimientos, emociones y estados anímicos profundos en los personajes.

También reflejan una soledad cada vez mayor en el artista. Es como si fuera perdiendo contacto con el entorno y se encontrara cada vez más aislado del mismo. Tal vez por esto busca unificar el color y la

forma hasta crear una sola materia indestructible.

Los últimos retratos son ejercicios de sencillez en cuanto a la elección del personaje y una expresión plástica suave, llena de colorido, donde parece utilizar la gama completa de su paleta en cada lienzo. El color posibilita un encuentro con una realidad suave, armoniosa y en unión con su alrededor, como sucede con los retratos de Vallier el jardinero.

La naturaleza esencial se presenta en este hombre sentado, confundido con el color, el espacio y el tiempo. El color, la forma y la composición son una excusa para plasmar una calidez y presencia humanas inefables. Es como si en estos retratos tardíos lograra condensar la creación toda en un estado de tranquilidad originaria.

Difícilmente podemos situarnos frente a la serie de retratos de Cézanne sin experimentar algún cambio en nuestro estado de ánimo. No son obras indiferentes, ni dulces, ni apacibles. Expresan una intención madura por exteriorizar las formas básicas geométricas. Así, la suavidad aparente del "Muchacho con Chaleco Rojo" pasa a un segundo término para poner de manifiesto una serie de manchones creados con una paleta gruesa que nos remite de inmediato a una serie de poliedros formados desde el color mismo y que generan a su vez, sub-formas con líneas y colores secundarios, y así sucesivamente.

Cézanne propone la creación de un universo majestuoso, donde la estructura básica se genera a partir del color y sólo desde él. Los personajes no parecen asombrarse ante tal hecho. Permiten la manifestación plástica de esta propuesta. Parecieran ser instrumentos conscientes y pasivos. De tal modo que se crea una sensación de armonía y estabilidad en ellos mismos y con el espacio y los objetos que los rodean.

Son figuras arquetípicas, provenientes de una región desencarnada, donde la pasión se encuentra ausente: por lo mismo, indiferentes a nuestro padecimiento.

El "Hombre con Pipa" parece emerger de una zona oscura pero plena de calidez y vitalidad, aunque igualmente misteriosa. El color y la luz posibilitan su existencia. El personaje asume este destino pasivamente. Esto lo hace uno con la materia trabajada por Cézanne. No está separado de su origen. Es uno solo con él.

A partir de este momento, todos sus retratos parecen manifestar

esta unión de todos los elementos con su origen oscuro generado en el cuadro mismo.

La serie de "Jugadores de Cartas" evidencia esto. La temática no es tan importante como el gesto corporal de todos estos hombres inmersos en la lectura silenciosa y solitaria de sus cartas. Los naipes son simplemente un pretexto para que estos seres entren en comunión profunda con una zona esencial que los engloba y los instala en el espacio de una solemnidad serena, donde el tiempo parece haberse detenido mientras contemplan el mensaje secreto y sagrado del juego personal que tienen entre manos. Es como si estuvieran jugando el destino, siempre este destino proveniente del color y la luz cezanneana.

Por otro lado, las mujeres y hombres retratados han entrado en contacto con una zona misteriosa y sagrada dentro de sí mismos. Es como si utilizando la materia otorgada por Cézanne se les revelara su origen. Tal parece ser el caso de la "Mujer con Rosario". La plegaria repetida homogeniza la tela, la piel y el fondo. Lo que percibimos es una sola unidad vital, llena de movimiento, grietas, pliegues, resonancias, todo procedente del trabajo laborioso del rezo y de la paleta del pintor.

Desde el momento en que se asume esta materia primigénea cargada de color y luz como fuente vital, los personajes inician un diálogo amoroso con la plástica. Cézanne les permite un acceso a una dulzura natural que los convierte en personajes quietos, pensativos, bondadosos, con disponibilidad a una existencia pacífica y amable.

Los colores están saturados de luminosidad, lo que genera zonas cálidas y alegres. De tal forma que el jardinero Vallier comparte gustosa y naturalmente una parte del cielo con el pantalón; y de la misma manera, la enramada a su izquierda podría provenir de las alpargatas, y así sucesivamente.

Se ha conciliado al hombre con el mundo. Se logra la unidad a través de la multiplicidad de la materia. Al final, el hombre ya no se encuentra separado. Es a través del color y la luz que Cézanne logró finalmente la amalgama de toda la materia conocida, para expresar la unidad de todo con todo.

Bibliografía consultada.

Cézanne, Maestros de la pintura, Buenos Aires, Ed. Noyer, 1973, (Nº 30), ils.

Cézanne, Paul, Cézanne por sí mismo, ed. Richard Kendall, Barcelona, Plaza Janés, 1989, 320 p., ils.

Doran, Michael, Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios, Barcelona Gili, 1980, 297 p.
Düchting, Hajo, Cézanne, Alemania, Taschen, 198, 248 p., ils.

Loran, Erle, Cézanne's composition: analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs, Sn. Francisco, University of California, 1963, 143 p., ils.

Rilke, Rainer Maria, Cartas sobre Cézanne, New Jersey, Prentice-Hall, 246 p.

IV. Convergencias y divergencias.

1. La imaginación creadora en Bachelard. Una reinterpretación; hacia un lenguaje imaginario creador plástico.

La intención del presente capítulo será el de extrapolar la imaginación creadora a un lenguaje plástico general y a la obra de Cézanne en particular. Retomemos, pues, el concepto de imaginación en Gastón Bachelard.

Como se ha dicho con anterioridad, Bachelard propone que la imaginación será la capacidad de formar imágenes que sobrepasan la realidad. Esto es, sobre una antigua imagen surge una nueva imagen que parte de una primera ensoñación de la realidad. La imaginación surge desde la ensoñación; no desde la experiencia. Esta propuesta permite que la percepción de la realidad que tenga el artista se realice desde este estado anterior a la experiencia del mundo. De ahí que ninguna obra será jamás réplica exacta del entorno.

La experiencia que evoca Cézanne de la naturaleza nos sitúa directamente en el espacio y en el tiempo de los arquetipos. Es desde aquí que él sitúa la imagen nueva y antigua a la vez, sobre la ya conocida por la experiencia cotidiana de la observación. Bachelard propone que la fuente imaginante se encuentra en todo ser humano. La fuente misma es la materia. Toda imaginación es material; desde su origen se manifiesta a través de la materia. Cézanne es el pintor de la materialidad; una plena de luz, color y forma. Para el pintor, la percepción del universo es igual a la expresión de materia física, existente desde su origen. La plástica es el lenguaje que utiliza para conectarse con el arquetipo, con el origen y con la manifestación de la naturaleza.

Cézanne imagina el agua desde la ensoñación, no desde la experiencia. Así, la imagina transformadora, simple, unificadora. Dentro de la serie de Bañistas es la mujer la ordenadora y la creadora de la materialidad; ella es el principio de la abundancia; fuente del origen; por tal razón queda asociada íntimamente al agua dentro de la materia cezanneana.

La superficie refleja lo externo a la profundidad. Se refleja la forma. Reconocemos una forma al realizar un acto consciente de objetivación de la materia. Cumple esta doble función de formar imágenes y de desobjetivarlas. El agua será el mediador plástico entre la

superficie (forma) y la profundidad (materia). Cézanne desobjetiva la imagen al realizar varios ejercicios donde refleja la forma sobre un estanque quieto, bajo un puente, en la serie de Bañistas, paisajes con ríos, etc.

Aunque el reflejo que observamos puede identificarse con la imagen conocida, participa de un proceso de desmaterialización. El agua es generadora de metamorfosis. El reflejo de la imagen descompuesta sobre la superficie acuática facilita el proceso de la imaginación creadora. Es la segunda lectura que Cézanne nos otorga para recrear la forma desde nuestro propio universo imaginante. De la forma, al elemento; desde el elemento, un acceso directo a la profundidad.

La materia fluida y maleable que dará forma a la intención plástica será en Cézanne la pintura misma. La aplica generosamente sobre el lienzo, tratándola como una sustancia primaria, húmeda, capaz de evocar aquella región remota del origen no formal, oscuro y lleno de posibilidad creadora. Al conectarnos con la materia pictórica, despertamos el recuerdo de este origen plástico vital. Este recuerdo, al igual que en Bachelard, será un acto de imaginación creadora.

Cézanne no representa la realidad. Jamás la recrea inmóvil, fotográfica, perceptual. Transforma lo que él percibe (para Bachelard sería lo que él imagina; si percibiera únicamente, tendríamos una obra habitual, esperada, venida del recuerdo de una realidad inmóvil y cerrada). Digamos, entonces, que Cézanne imagina una materia activa, siempre móvil, hasta abarcar lo evasivo y abierto, donde los personajes se mueven en un mundo sugerente de estados anímicos y realidades plásticas inesperadas, llenas de movilidad. Esto exige una atención que va más allá de lo perceptual. Sería una atención imaginaria, dispuesta a una experiencia estética de la alteridad. El deseo de alteración, tanto en Cézanne como en nosotros, crea sobre el lienzo imágenes extrañas, abismales, a veces inestables que provocan una sensación de inquietud. Esto lo logra por el color que emplea, por el manejo del material, empastado y con la pincelada gruesa, las tonalidades oscuras y luminosas a la vez, los personajes ambiguos, arquetípicos. Todo nos lleva en Cézanne a una búsqueda de la estructura de fondo, como si ésta fuera la imagen propia de lo Otro, de lo extraño. Este es el movimiento imaginario que posibilita una primer experiencia de lo estético. De tal forma Cézanne imagina y proyecta sobre la tela.

Ahora bien, en la obra encontramos un orden y un equilibrio intrínsecos que la cargan de coherencia y regularidad. De alguna manera el pintor ha elaborado y trabajado sobre una primera

percepción del espacio que lo rodea. De aquí que la obra plástica se antoja como una conjunción de percepción e imaginación.

El mismo Bachelard concuerda en este punto: la plástica requiere de ambos procesos creadores. Es como si aquí la percepción se originara desde el ámbito racional, necesario dentro de la producción artística. La movilidad anímica que se origina en este reino doble será la de lo aéreo. El aire será un estado de ánimo, más que la creación de imágenes aéreas.

Así, lo aéreo se antoja como una resonancia de la movilidad de lo abierto e infinito. En Cézanne, estas imágenes profundamente reverberantes y aéreas serán los árboles. Ellos son la movilidad a través de lo regular. Simbolizan la ascensión, la sublimación de la materia fundamental, liberándola y desmaterializándola. Por eso tales imágenes son aéreas.

En la experiencia creadora plástica y en el caso particular de Cézanne, la amalgama de pincelada, color y luz le darán a la obra la impresión de participar sutilmente de una temporalidad "instantánea." Es como si la imagen que percibimos evidenciara una reverberación en el sentido bachelardiano, de un arquetipo lejano existente dentro de nuestra conciencia cotidiana. Los Bañistas son seres surgidos de esta imagen poética; son resonancia inmediata y presente de una imagen dormida antigua.

Toda imagen contiene una resonancia psíquica. En Cézanne será la utilización de los colores y su combinación lo que transformará la forma en imagen variable. La luz y el color crearán imágenes poéticas, no representativas de la realidad. Serán impresiones inmediatas sobre la conciencia. Así como Bachelard distingue entre imágenes que representan el objeto e imágenes nacidas de la imaginación creadora, deberemos puntualizar que la imagen en la creación artística será siempre variable y subjetiva. Así, la imagen pictórica-poética como impresión de inmediatez y como resonancia psíquica, se materializa sobre el lienzo antes que la idea, que el pensamiento, tal y como lo propone Herbert Read, según quedó asentado en los primeros capítulos de esta tesis.

Ciertamente, en la pintura no se perciben objetos. Se percibe color, luz, textura, tonalidades. Esto es, la resonancia y la repercusión del objeto; la imagen interior, subjetiva, no constitutiva. Los lienzos sobre el "Chateau Noir" inauguran imágenes múltiples, pulsantes. Suscitan nuevas existencias, nuevos estados de ser donde los árboles se confunden con las ruinas y con la noche; donde los verdes

y azules surgen desde los naranjas de los muros. Las formas, extrañas y misteriosas sostienen la mirada del espectador como a un igual. "La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión... Se trata de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética..." (Bachelard, La poética del espacio, p. 14)

Por otro lado, la conciencia imaginante se mueve en el reino del origen. Cézanne busca la estructura básica dentro de todas las formas que encuentra. La Naturaleza contiene en sí misma una estructura original, geométrica, estable y unitaria pero móvil, múltiple y variable a la vez. El Mont St. Victoire es una de las expresiones estéticas que más apoyarán este pensamiento bachelardiano. Siempre es él mismo y sin embargo cada impresión es distinta, fugaz e inmediata. Cézanne ha dejado de separar lo uno de lo múltiple, lo inmóvil de lo instantáneo, y el ser del aparecer.

2. La imaginación creadora en Cézanne. Una reinterpretación; hacia un lenguaje imaginario creador filosófico.

Cézanne se interesó evidentemente por el proceso imaginativo y cómo se traduce en imagen plástica y expresiva. Sin embargo, el lenguaje que utiliza no es uno filosófico sino la materia pictórica en sí. El espectador traduce a su propia experiencia la intención artística y filosófica del creador. Así, desde el contacto con la obra misma es que se pretende llegar a un lenguaje imaginario creador filosófico.

Toda su obra está marcada por una clara búsqueda del origen. Podemos traducirlo en una nostalgia constante por el paraiso perdido, la armonía primera, la creación de la materia y de nosotros mismos. A diferencia de Bachelard quien encuentra el origen desde la disolución, Cézanne busca el origen desde la estructura misma. El anhelo de ordenar su propio universo se traduce en la creación de arquetipos. Estos serán en el pintor siempre conductores del psiquismo imaginante. Al igual que en Bachelard, la imagen plástica (poética en el pensamiento filosófico) no se liga al arquetipo en una línea causal directa. Más bien, es desde la resonancia plástica que reviste a la forma por la que iniciamos el proceso imaginario creador. Cézanne propone una estructura enriquecida de línea, color, luz y materia pictórica. En esencia el color y la luz detonan el proceso imaginativo en el espectador, al igual que en Bachelard sería la imagen poética del agua y la ensoñación. En ambos alcanzamos la experiencia de lo íntimo, lo profundo, lo femenino; experimentamos en primer instancia creativa, el origen y el principio de abundancia.

Los bañistas son testigos directos de la creación de materia elemental; ellos mismos surgen de la materia, fuente de la imaginación creadora. Las figuras están hechas de barro, al igual que el primer hombre mítico, venido de un tiempo pasado, atávico. El barro, al igual que en Bachelard, será la materia transformadora e innovadora de vida y de existencia. Así, las mujeres representan el sentido de lo primordial en el elemento; lo original, mientras que los hombres manifiestan la forma nueva, imagen poética en lenguaje bachelardiano.

Por otro lado, Cézanne utiliza el color como la expresión visible de la forma estructural natural. Emerge desde un espacio elemental, estable. El color detona el proceso imaginante. No es una materia terminada. El color siempre está creándose. Es diferente de acuerdo al momento del día; es diferente desde la visión personal y subjetiva del espectador. De alguna manera lo que Cézanne logra al aplicar

pincelada gruesa, impastada, sobreposición de colores, etc., es precisamente desobjetivar el mismo arquetipo propuesto en primer instancia.

La imaginación creadora deviene en expresión creadora. Por lo mismo, es la materia pictórica la que adquiere carácter de variable, subjetivo, móvil. La construcción-composición, estructura y arquetipo emergen del reino del origen; pero es el color, la pintura y la luz lo que les confiere posibilidad de movimiento imaginario. Un ejemplo claro de ésto lo encontramos en los lienzos ya discutidos del Mont St. Victoire: el triángulo es la estructura, el signo visual de la creación. La montaña es el arquetipo (1), mientras que los colores, texturas, tejados, vegetación, todo lo temporal y finito hace que la percibamos como una imagen de lo imaginario, siempre cambiante, siempre variable, siempre posible. (2)

Bachelard nos dice que la imaginación forma imágenes que sobrepasan la "realidad." El proceso imaginativo crea nuevas imágenes sobre una antigua, conocida. Cézanne trabaja el lienzo de una manera similar: el reflejo de un estanque espejea una estructura de superficie, el mundo conocido por nuestra percepción. La imagen poética se propone desde las mismas resonancias logradas en el reflejo: un matiz diferente en el color, la luz sugiriendo un sombreado inquietante, alguna mancha, otra línea. Es como si el pintor nos diera la posibilidad de varias imágenes poéticas dentro de un solo paisaje. Los árboles que él imagina, el reflejo de los mismos en el estanque, la realidad nueva y pulsante que nos sugiere la profundidad acuática, etc. Desde el color y la luz, la forma cezanneana adquiere solidez.

El paisaje no es una mera impresión del instante, como pretendían los impresionistas, más cercanos aparentemente a Bachelard. Como se ha mencionado arriba, el paisaje aquí es un ejercicio en llegar al encuentro de una estructura simple y ordenada subyacente en todo el universo del pintor. Desde esta geometría del orden, se incorporan los elementos de la imaginación creadora pictórica, que son, además del color y la luz, la tierra y el agua, el aire, lo cercano y lo lejano, la roca, la vegetación toda, desde sus múltiples manifestaciones. Toda

-
1. Del pasado, principio de lo existente.
 2. Los personajes en los retratos de Cézanne también comulgan con la tranquilidad atávica de un tiempo vertical, desde el origen de la creación. Son seres humanos monumentales, desapegados y pasivos al igual que la montaña.

la naturaleza está en espera de ser transformada por la nueva materia pictórica orgánica y vital. Los objetos (esto es, la forma y la imagen poética) se encuentran en obediencia y sumisión a la estructura, la fuente imaginante pura.

La manifestación del proceso es lo que llamamos una intención constructivista en Cézanne. La estructura se va creando de acuerdo a la materia utilizada. Pareciera un ejercicio de inmovilidad, como si se buscara junto con la estructura el sentido de lo permanente. La permanencia en Cézanne parece sugerir el estado de lo que Bachelard llama la inmanencia del objeto; aparentemente inmóvil en esencia, pero pleno de resonancias y del estado fluídico del psiquismo imaginante.

Tomemos como ejemplo su acuarela "Rochers" (1867). Cézanne ha escogido la materia dura y rígida de la piedra. La acuarela, que es pigmento y agua—una especie de barro modelador—posibilita la transformación de lo inmóvil a la movilidad total al sobreponerse los manchones de color, la sombra, la luz hasta crear una nueva roca, dúctil, fluída, ligera y vibrante. Es inmanente desde su resonancia pictórica. Se ha materializado lo imaginario sin inmovilizarlo.

La permanencia en Cézanne no es inmovilidad. Más bien, la materia de alguna manera se encuentra en estado latente. Es como si toda ella fuera conductora de la fuente imaginante. El mismo espacio entre los objetos nos evoca la sensación del silencio, que es otra imagen creadora de movilidad, ascensión, libertad y desmaterialización.

La inmanencia de Bachelard puede aplicarse atinadamente a lo anterior, si asociamos la resonancia de los objetos y los sonidos al espacio y tiempo cezanneano. De tal manera el agua de los ríos, de los estanques y de los lagos se antoja como un elemento desobjetivador de todo lo "conocido", inestable y móvil pero también reflejo de la superficie, reflejo de una imagen poética creadora que es la Naturaleza personal del pintor.

Esta no siempre es imagen de quietud. Puede ser manifestación de inquietud, como en la serie de paisajes del Chateau Noir. Las ruinas instalan al espectador dentro del ámbito de lo accidental y lo temporal. La tónica aquí ya no es la permanencia sino lo variable y lo subjetivo, diríamos que lo instantáneo. Toda la serie de estos lienzos están creados desde un estado de ensoñación profunda. Ella posibilita la apertura de la conciencia imaginante, innovadora de imágenes antiguas, oscuras y turbadoras, generadoras de resonan-

cias emotivas además. De aquí que la materia de Cézanne sea creadora de existencias vitales, en especial el color, expresión amorosa de la luz, filtro de la realidad luminosa subyacente en el universo.

El color, aplicado por capas sobre la estructura original, se va recreando. Cézanne no la termina, la deja en estado de gestación, para que ella misma, enriquecida por el proceso imaginario del espectador, elabore realidades siempre nuevas y cambiantes, ya que toda conciencia imaginante es movimiento, movilidad, maleabilidad, temporalidad, no representación. Así, el color pleno posibilita la imagen plena. El color es en Cézanne como la imagen es en Bachelard: sonoridad, repercusión, deseo de alteridad, condición primera dentro del proceso de la imaginación creadora.

Cézanne busca evocar la resonancia emotiva, la anímica, la pictórica y la arquetípica. La imagen poética para él será un detonante de estos estados interiores, subjetivos y variables. Los bodegones condensan de manera magnífica esta intención plástica. Son ejemplos de calidez, sensualidad, amorosidad, luz, color. Todos garantizan el acceso a la intimidad, una de las condiciones en Bachelard para crear una poética del espacio.

El bodegón de Cézanne comparte la poética bachelardiana: son objetos variables, no representativos de la "realidad"; son materia fugaz, instantánea. Las frutas y las flores comulgan con los colores, las formas y las tonalidades lumínicas, de la misma manera que el agua y la tierra comulgan en Bachelard hasta desobjetivarse y crear una materia fluida, maleable. En ambos la imagen poética es móvil; deviene, se gesta.

Cézanne celebra la imaginación creadora desde la materia pictórica, revelando su núcleo amoroso. Bachelard la celebra desde la evocación y la ensoñación, revelando la imagen poética.

V. Conclusiones.

La imaginación creadora se establece como un proceso abierto a la posibilidad. Toda obra de arte emplea la imaginación en menor o mayor grado. El que se utilice como un medio consciente por el artista dependerá del tiempo y del espacio; esto es, de su medio, su entorno y de todas las influencias estéticas y artísticas a las que estará expuesto en un momento dado.

La imaginación creadora utilizada con intencionalidad y como parte consciente del proceso creativo en Occidente se inicia en la Europa renacentista, acentuándose en diferentes épocas y escuelas, para finalmente convertirse en uno de los elementos primordiales del quehacer artístico del s. XX. Bachelard y Cézanne fueron los precursores de tal movimiento. Ambos abrieron el camino hacia un mayor conocimiento del discurso de la imaginación creadora.

Desde el momento en que la imaginación adquiere prioridad dentro de la creación poética y plástica como lo será en los dos creadores analizados en la presente tesis, surge la necesidad de elaborar una nueva fenomenología de la imaginación, ya sugerida por Bachelard.

Acercarnos a la obra desde y dentro del mismo fenómeno del proceso imaginario creador nos dará una posibilidad nueva de ver, reconocer y aprehender la obra, ya sea ésta plástica, poética, filosófica, etc.

El artista imagina y crea realidades posibles. Desde nuestro propio proceso imaginario creador nos acercamos a la obra y de igual forma generamos realidades posibles. La imaginación se antoja no sólo como una teoría del conocimiento sino como un instrumento efectivo, real y personal que el espectador utilizará para un contacto íntimo, en donde éste observa, imagina y recrea la obra. Así, toda obra se gesta continuamente.

La imaginación creadora transforma la obra poética y plástica en la "obra que será", un catalizador que se reactiva y que se regenera desde cada espectador. Una fenomenología de la imaginación posibilita el contacto con la obra como un detonante de nuestra propia capacidad de crear a su vez existencias reales y posibles.(1)

Nuestra relación con el mundo es una relación desde lo sensible, desde nuestra propia posibilidad de imaginar.

(1) Una imagen de la imaginación sería la del unicornio, ya que su aprehensión es contactar nuestra memoria personal de la luz.

VI. Bibliografía general.

- Bachelard, Gaston, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, México, FCE, 1978, 297 p.
- El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento, México, FCE, 1982, 325 p.
- El derecho de soñar, México, FCE, 1985, 252 p.
- La intuición del instante, México, FCE, 1987, 133 p.
- La poética del espacio, México, FCE, 1986, 281 p.
- La poética de la ensoñación, México, FCE, 1986, 321 p.
- Britton, Karl, Philosophy and the meaning of life, Cambridge, University Press, 1971, 218 p.
- Cézanne, Maestros de la pintura, Buenos Aires, Ed. Noguer, 1973, (no. 30), ils.
- Cézanne, Paul, Cézanne por sí mismo, ed. Richard Kendall, Barcelona, Plaza Janés, 1989, 320 p., ils.
- Doran, Michael, Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios, Barcelona, Gili, 1980, 297 p.
- Düchting, Hajo, Cézanne, Alemania, Taschen, 1989, 248 p., ils.
- Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía abreviada, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 478 p.
- García Morente, Manuel, Lecciones preliminares de filosofía, México, Ed. Epoca, 1976, 409 p.
- Gombrich, Ernst Hans, Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation, New York, Pantheon Books, 1961, 466 p., ils.
- La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 302 p.
- Kleinbauer, Eugene, Modern perspectives in Western art history, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, 528 p.
- Küng, Hans, Art and the question of meaning, New York, Crossroad, 1981, 71 p.
- Loran, Erle, Cézanne's composition: analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs, Sn. Francisco, University of California, 1963, 143 p., ils.
- Osborne, Harold, Estética, México, FCE, 1976, 309 p.
- Read, Herbert, Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, México, FCE, 1972, 247 p.
- Rilke, Rainer Maria, Cartas sobre Cézanne, Buenos Aires, Goncourt, 1978, 68 p.

Roberts, Jane, The world view of Paul Cézanne, New Jersey, Prentice-Hall, 246 p.

Villaseñor, José, Ensayos y reflexiones. Cuadernos de un itinerario espiritual, México, UAM, 1990, 473 p.

Warning, Rainer (ed.), Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989, 313 p. (Col. La balsa de la Medusa)

Warnock, Mary, Imagination, Londres, The Trinity Press, 1976, 213 p.