

Annie Hayling Fonseca

Gastón Bachelard: lenguaje e imaginación

Summary: *The present work relates Bachelard's proposals regarding imagination to his reflexions on language especially the poetic. It's that sphere in which imagination and creativity become new possibilities of human speech.*

Resumen: *Este trabajo trata de vincular las propuestas de Bachelard en torno a la imaginación con sus reflexiones acerca del lenguaje, especialmente del lenguaje poético, "esfera" en la cual imaginación y creación se transforman en nuevas posibilidades de la palabra humana.*

La imaginación creadora en Sartre

Antes de analizar los planteamientos de Bachelard sobre el lenguaje y la imaginación, es necesario revisar algunos conceptos claves, con el fin de tener un panorama más amplio en el cual inscribir nuestro tema de estudio.

Precisamente es Sartre, en su obra *La imaginación*, quien por primera vez y de manera más sistemática realiza un análisis fenomenológico de la imagen. En esta obra se opone a la concepción proveniente de la psicología de entender las "imágenes mentales" como la representación que la conciencia se da de las cosas que percibe. Se opone así a la tradición clásica de considerar la ima-

"Una vida imaginaria -¡la vida verdadera!- se anima en torno a una imagen literaria pura."

Bachelard, *El aire y los sueños*.

"La imagen literaria nos dona la experiencia de una creación de lenguaje."

Bachelard, *La tierra y los sueños de la voluntad*.

gen como un recuerdo de la percepción, como una percepción debilitada, como una miniatura o reproducción estática del mundo sensible.

Para Sartre "imaginar" es contemplar cierto objeto reduciéndolo a la nada. Esta capacidad está, a su vez, fundamentada en el poder de "neantización" propio de la conciencia, de donde brota efectivamente la libertad y la imaginación.

Así pues, la imaginación es para Sartre ese poder mediante el cual el hombre se aparta de la plenitud del dato, es decir, rompe con la presencia del mundo y con lo percibido. Imagen y percepción son cosas diferentes. Lo percibido es inagotable en cuanto infinitud de aspectos bajo los cuales se puede captar. En cambio, lo imaginario no enseña nada; no puede ser observado o aprehendido, puesto que es creación nuestra. Entonces, la imaginación es una cuasi-constitución que se agota en el mismo acto de creación del "objeto" imaginado. Por otro lado, para Sartre, es falso que imaginamos sólo lo que hayamos percibido. Por el contrario, si no tuviéramos la posibilidad de imaginar, no percibiríamos nada. Imaginación y percepción se condicionan recíprocamente, aunque en grados diferentes.

Ahora bien, la imagen no es una cosa entre las cosas. Si lo fuera, tendría, respecto de las cosas, una realidad metafísica dependiente e inferior. He aquí el aporte de Sartre respecto de la diversidad

de puntos de vista acerca de la imagen, diversidad detrás de la cual Sartre descubre una única teoría: la teoría de la imagen a priori que concibe la imagen como una cosa de segunda categoría.

Trazando una breve historia crítica de la imaginación, que se inicia con Descartes para seguir con Leibniz, Bergson, Hume, Husserl y otros, hilvana Sartre su propia concepción sobre la imaginación.

De este modo, una de las contribuciones fundamentales de Sartre al estudio de la imaginación es la diferencia radical que establece entre lo imaginado y lo recordado o rememorado. No se pueden confundir. La memoria, nos dice, puede "colorear" la imaginación, pero la imagen difiere tanto de la *imagen-miniatura* de la tradición clásica como de la *imagen-recuerdo* de Bergson.

La imaginación es uno de los modos de la conciencia, y como conciencia es trascendente y plantea su objeto como una "nada". Así, la conciencia imaginante es espontaneidad total.

Es interesante cómo Husserl, nos dice Sartre, plantea que la imagen es algo pleno, tan pleno como la percepción, y diferencia la *imagen-recuerdo* de la *imagen-mental* y de la *imagen-exterior*. La conciencia de la imagen externa y la conciencia perceptiva correspondiente tienen una materia sensible idéntica; pero la imagen mental tiene un carácter distinto. Al respecto nos afirma Sartre:

"Parecería, pues, que Husserl, al mismo tiempo que echaba las bases de una renovación radical de la cuestión, hubiera quedado preso en la antigua concepción, al menos por lo que concierne a la hylé de la imagen..."¹

Y por ello, precisamente, termina Husserl, en opinión de Sartre, afirmando que "... toda ficción sería una síntesis activa, un producto de nuestra libre espontaneidad; toda percepción, por el contrario, es una síntesis puramente pasiva. La diferencia entre *imagen-ficción* y percepción provendría, pues, de la estructura profunda de las síntesis intencionales."² Sin embargo, piensa Sartre que las distinciones hechas por Husserl podrían llevar a establecer no sólo una intencionalidad diferente de la imaginación respecto de la percepción y de la *imagen-mental*, sino incluso a considerar que la materia de la imagen sea ella misma espontaneidad, "... pero una espontaneidad de tipo inferior."³ Reconoce Sartre, finalmente, que el camino abierto por Husserl respecto al estudio de la imagen es de una gran fecundidad y no puede ignorarse.

Termina Sartre su libro pensando que para una psicología fenomenológica de la imagen habría que renunciar a la psicología eidética y recurrir a la experiencia y a los procedimientos inductivos. Pero la tarea que se propone Sartre parece no cumplirla en su obra posterior *Lo imaginario*⁴, como lo había prometido; del mismo modo fue incapaz de captar el papel de la obra de arte y su soporte imaginario. A Sartre se le escapa, quizá por un uso limitado del método fenomenológico, la imaginación como fuente del arte y de toda obra creativa. ¿Podría afirmarse tal cosa respecto de Gastón Bachelard? Pensamos que no.

Fenomenología de la agresión

En el año 1940 aparece publicada *Lautréamont*, obra escrita por Bachelard en 1939 y en la cual se propone, a partir del análisis de la poesía ducassiana, poner de manifiesto lo que llama "una verdadera fenomenología de la agresión"⁵, en la que se hace patente un nuevo psiquismo.⁶ Precisamente, el estudio de los *Cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), pone al descubierto la "energía de agresión", el "complejo de la vida animal", que hace de Lautréamont un poeta singular: el más grande devorador del tiempo, en tanto que otros poetas devoran el espacio. Así pues, esta obra tiene como objetivo intentar una explicación psicológica del fenómeno de la agresión pura, a partir de la unidad asombrosa de los *Cantos de Maldoror* y el esclarecimiento del *complejo de la vida animal*, que dispensa toda su energía a la obra de aquel joven profesor que ocultó su identidad bajo el pseudónimo de Lautréamont.

La obra de este poeta se le presenta a Bachelard como una "verdadera fenomenología de la agresión."⁷ A partir de la imagen poética ducassiana, que liga la palabra a la acción y consecuentemente al tiempo, se descubre la agresión pura en su impulsión primera y violenta. El tiempo de la agresión es lineal, simple, y en él se encuentra el secreto de su insaciable violencia. La violencia no es pasión sino movimiento, acción, energía, vértigo, rapidez. El tiempo de la agresión se homogeneiza con el impulso primero, que al mismo tiempo lo crea. "El tiempo de la agresión es producido por el ser que ataca en el plan único, en el cual el ser quiere afirmar su violencia."⁸

Por otra parte, Maldoror está por encima del sufrimiento como el super-hombre nietzscheano lo está respecto del bien y del mal. La "conciencia de la animalidad que subsiste en nuestro ser", afirma Bachelard, es suficiente "... para sentir el número y la variedad de las impulsiones agresivas."⁹

En *Lautréamont* el impulso animal del hombre no es metáfora sino ataque, acto hostil; "el animal es captado ya no en sus formas sino en sus funciones más directas, precisamente en sus funciones de agresión."¹⁰

Ahora bien, si en Nietzsche, por ejemplo, la vida se convierte en *voluntad de poder*, en Lautréamont las *ganas-de-vivir* (que bien podríamos relacionar con el impulso o amor a la vida en Freud) se mediatizan en *ganas-de-atacar* (que ya no podríamos relacionar con la libido freudiana), en hostilidad franca y esencial, y "el ardiente pasado animal de nuestras pasiones resucita ante nuestros espantados ojos."¹¹ Así, nos afirma Bachelard, "Lautréamont, reviviendo las impulsiones brutales, tan fuertes aún en el corazón de los hombres, ha descrito una fábula inhumana."¹²

Unas cuatrocientas referencias a actos animalizados o a la vida animal, encuentra Bachelard en los *Cantos de Maldoror*. El exceso de *ganas de vivir* es el que deforma a los seres¹³ y determina el frenesí y la felicidad de las sucesivas metamorfosis.¹⁴

Ahora, nos preguntamos: ¿Cuál es el papel de la vida animalizada en Lautréamont? "En Lautréamont (...) la vida animalizada es la marca de una riqueza y de una movilidad de las impulsiones subjetivas."¹⁵

Por otra parte, hay en la prosa poética de Lautréamont una ausencia marcada de la vida vegetal; ésta, cuando aparece, cumple una función decorativa. Y precisamente esa "... ausencia de vegetalismo hace más evidente la polarización de la vida en la velocidad y el vigor animales."¹⁶ Frente al tiempo vegetal, continuo, tranquilo, reposado, el tiempo animal es discontinuo, veloz, vigoroso. De allí "... la poesía de Lautréamont es una poesía de la excitación, de la impulsión muscular, y (...) no es para nada una poesía visual de formas y de colores."¹⁷ Impregnada de un sensualismo dinámico, es una poesía nerviosa, una poesía de la excitación, de la fuerza muscular; una poesía que a partir de la *acción* crea la forma animal, pero no como una fiel copia o reproducción sino como una verdadera producción. La forma animal está allí

mal dibujada, está allí ignorada; es la acción la que induce la forma animal. Así, la animalidad es captada desde el interior, en su gesto brutal, y desde una voluntad pura. He aquí una poesía de la violencia pura y de las libertades totales de la voluntad. Y es pura, por cuanto no es humana; por cuanto está exenta de sentimientos humanos; en ella la animalidad surge en toda su pureza.

La violencia pura de Lautréamont no es una metáfora sino la certeza del gesto animalizado, capaz de producir y concretarse en la metamorfosis, sobrepasar las fronteras humanas y posesionarse de nuevos psiquismos.¹⁸ La metamorfosis, así, se presenta como "... la grande y magnánima resonancia de una dicha perfecta". Por el contrario, el regreso a la forma humana es causa de dolor y llanto para Lautréamont.

Es interesante el contraste que hay entre Lautréamont y el Gregorio Samsa de Kafka. Para Bachelard, la diferencia reside en que, en el personaje de *La metamorfosis*, las *ganas-de-vivir* se presentan agotadas o empobrecidas, y disminuidas la misma vida y las acciones.

Piensa Bachelard que si construyéramos el bestiario de nuestros sueños, muy probablemente nos encontraríamos en una zona intermedia entre los de Kafka y los de Lautréamont, y posiblemente descubriríamos la dinámica de nuestra vitalidad. Nos explica Bachelard que:

"Al meditar sobre el bestiario que se anima en nuestro sueño, cada uno de nosotros sorprendería el sentido dinámico de sus propias metamorfosis. También se vería el poder transformista de los animales del sueño, y cuán estable y monótono es ante sus metamorfosis el cuadro de los objetos inanimados. En el sueño, los animales se deforman mucho más pronto que las cosas; no se desarrollan al mismo tiempo."¹⁹

En la poesía de Lautréamont, el hombre aparece como "... una suma de posibilidades vitales, como un *super-animal*."²⁰ La vida en esta poesía es exaltación.

La metamorfosis en Lautréamont no es pensada; es rápida, múltiple. En ella "... se encuentra uno en lo discontinuo de los actos, en la alegría explosiva de los instantes de decisión. Pero esos instantes no son meditados, saboreados en su aislamiento; son vividos en su brusca y rápida sucesión."²¹

La poesía de Lautréamont es la poesía del vértigo, del delirio de la imaginación, de la imaginación móvil, de la imaginación del movimiento, y

en ella, el dinamismo de la agresión precisa es el que determinará el animal útil y a disposición entera del hombre, cuyo anhelo es esa metamorfosis múltiple, mediante la cual tendrá el triste privilegio de inventar el mal.

De los ciento ochenta y cinco animales del bestiario ducassiano, los que aparecen privilegiados son el perro, el caballo, el cangrejo, la araña y el sapo. Sin embargo, en razón de su fuerza psicológica, el caballo y el perro no están suficientemente dinamizados en este bestiario.

La garra constituye el símbolo de la crueldad pura, el símbolo de la voluntad pura de agresión. De allí que sea el cangrejo el animal privilegiado de Lautréamont, animal que prefiere perder la pata que soltar su presa.

De esta forma, "... una naturaleza profunda gobierna los fantasmas de Lautréamont... Estos fantasmas no son artificios de la fantasía; son, primitivamente, deseos de acciones específicas. Están producidos por una imaginación motriz de gran seguridad, de asombrosa inflexibilidad."²²

La voluntad de agresión se manifiesta también como instinto erótico en la imagen de la ventosa, que prolonga su terror en las pesadillas ducassianas.

A partir del análisis fenomenológico de la poesía de Lautréamont, Bachelard nos da algunas de sus intuiciones. Una de ellas es que la necesidad de animalizar se encuentra en el origen de la imaginación, es decir: "la función primera de la imaginación es crear formas animales."²³

Lautréamont se le presenta a Bachelard como un primitivo de la poesía dinámica. Y nos afirma que:

"La poesía primitiva que debe crear su lenguaje, que siempre debe ser contemporánea de la creación de un lenguaje, puede verse entorpecida por el lenguaje ya aprendido. La ensoñación poética misma rápidamente es una ensoñación sabia, incluso una ensoñación escolar. Uno debe desembarazarse de los libros y de los maestros para encontrar la *primitividad poética*."²⁴

Y es precisamente a esta poesía primitiva a la que Bachelard da el nombre de *poesía proyectiva*, de poesía esencial. Su teorema fundamental es:

"¿Cuáles son los elementos de una forma poética que pueden ser impunemente deformados por una metáfora dejando subsistir una coherencia poética? Dicho de otra manera, ¿cuáles son los límites de la causalidad formal?"²⁵

He aquí la teoría bachelardiana sobre la unidad y mismidad de ciertas imágenes poéticas, que se proyectan unas sobre otras, pero que son una sola

y misma imagen. Por ejemplo, las imágenes del fuego interno, del fuego escondido... son *imágenes de la vida*. "El vínculo proyectivo es entonces tan primitivo que se traduce sin esfuerzo, en el convencimiento de ser comprendido por todos; las imágenes de la vida en las imágenes del fuego y viceversa."²⁶

La determinación de los grupos de metáforas y el estudio de la deformación de las imágenes nos dará la medida exacta de la imaginación poética, y hará que comprendamos las imágenes poéticas por su transfondo. Comprenderíamos o "veríamos" el tiempo metamorfoseante, vivo, de Lautréamont; o la fuerza o potencia transformante de las ilustraciones de Valentine Hugo (del libro de Paul Eluard, *Donner à voir*), probablemente la misma materia en constante transformación o evolución de formas biológicas que está presente en los dibujos de Escher.

"Una poesía y una psicología nuevas, al descubrir un alma en formación, un lenguaje en flor, deben renegar de los símbolos definidos, de las imágenes aprendidas, para retornar a las impulsiones vitales y a las poéticas primitivas."²⁷

La prueba precisa de la fuerza imaginativa de Lautréamont es la densidad de sus formas *sustantificadas, no adjetivizadas*, que contrasta con otros poetas analizados brevemente por Bachelard.

Por otro lado, desde la perspectiva de los complejos culturales, la voluntad de poderío de Lautréamont, se nos presenta bajo acciones más humanas, pero siempre referidas a la crueldad o a la rebelión, y en oscilación hacia dos polos: acometer al más débil o al más fuerte. "Se ahoga al débil. Se araña al poderoso."²⁸ Esta ambigüedad es a la vez orgánica, como hemos visto.

La psicología de Lautréamont responde a una adolescencia dolorosa e intelectualmente neurotizante²⁹; adolescencia llena de vejaciones, humillaciones, burlas y castigos de parte de su profesor de retórica, hostil a la libre imaginación. Pero probablemente esto es lo que convierte a Ducasse de *criatura criaturada* en *criatura criaturante*, en una persona ebria de proyectos, de una voluntad de porvenir, que transformará el sufrimiento padecido en sufrimiento proyectado. De allí la fuerza de su poesía, poesía que se elevará hasta el tono de la blasfemia.

Frente a la agresión arbitraria se alzará la de la reacción violenta: ley de la igualdad de la rebelión y de la agresión. Son sumamente interesantes las aparentes digresiones de Bachelard sobre el tema

de la violencia, aspecto que desborda los límites de este texto.

Todo el drama de Isidore Ducasse, drama de la cultura, se resuelve donde debe: en la obra literaria. "Los *Cantos de Maldoror* son el eco de un drama de la cultura."³⁰ Y precisamente, nos afirma Bachelard: "Cuando el complejo sube a los centros del lenguaje, encuentra una posibilidad de exorcismo."³¹ Una vez impreso el primer canto, pareciera que Lautréamont se vuelve quizás hasta hostil a su obra. Ha logrado dominar sus fantasmas.

Por otro lado, las imágenes ducassianas no son imágenes visuales sino cinéticas. Son más un sistema de reflejos que un sistema de impresiones. En consecuencia, dichas imágenes nos dan el retrato no de un agitado sino de un activo, de un activador, de una energía confiada en sí misma.

La poesía de Lautréamont es una poesía de la seguridad verbal, de la coherencia sonora, que no requiere de la ayuda de las rimas ni del corsé de una métrica estrecha. Los sonidos de esta poesía original se entrelazan con una fuerza natural.

La poesía de Lautréamont es una obra coherente "... que debe aportar cohesión a actividades oníricas y poéticas durante numerosas generaciones."³² Y es que como un sistema Braille, las impulsiones instantáneas de esta poesía, parece traernos "noticias de nuestra noche íntima"³³, de todas esas fuerzas oscuras y primitivas de nuestro inconsciente. Esta poesía, nos aleja, si queremos, de la monomanía de la cotidianeidad, de la carrera social, de la vida en donde se vive más o menos víctima de una idea fija.

El psiquismo de Lautréamont es un psiquismo excitado, no un psiquismo consolado. Su obra no parte de la observación de los otros ni de sí mismo. Su obra es acción pura; sin tener plan es coherente. Una obra cuyo lenguaje no es asimismo expresión de un pensamiento previo sino la expresión de una fuerza psíquica que súbitamente se convierte en palabra, en lengua instantánea.

Para Bachelard, el surrealismo, efectivamente, debe encontrar la huella de Lautréamont, para romper las imágenes familiares y la fonética pedante, y convertirse en explosión psíquica, en poesía del verbo rompiente lautréamoniano. De la docilidad y pasividad de la vida debe regresar al interior de la vida misma, que no es pasividad sino movimiento, fuerza, acción. La poesía original, primitiva de Ducasse, dominó la vida. Su poesía es bella porque es poderosa, enérgica, voluntario-

sa. Lo bello, nos afirma Bachelard, requiere primero ser producido antes que ser reproducido; primero se trata de tomar de la vida las energías elementales que serán primeramente transformadas y luego transfiguradas. La verdadera poesía transforma el alma humana con gran rapidez: basta un sólo poema para realizar la metamorfosis.

Leer a Lautréamont es leer a un poeta solitario en permanente estado de metamorfosis. De allí que su poesía sea nerviosa, como apuntamos al inicio.

Maldoror, poesía en mano, aborda, amasa y moldea la realidad hasta transformarla y animalizarla. Éste es precisamente uno de los signos de su primitividad.

La importancia del grito dentro de esta poesía, es asimismo otro de los signos de su primitividad. El grito, antítesis del lenguaje, pero sinónimo de la energía vital, es inarticulado en sí mismo, pero expresa la violencia de su fuerza. En ese universo del grito, en ese universo gritado, la energía es estética.

Lautréamont es un riesgo para la poesía porque es el único capaz de realizar una revolución poética. La poesía proyectiva debe tomar su fuerza, nos dice Bachelard, de un complejo inconsciente, de una emoción primera. Sus imágenes deben ser primordiales, deben responder a los arquetipos de la vida animal, para ser signos de un psiquismo no sólo cinético sino potencial, y ser la expresión de una experiencia psicológica profunda. La poesía proyectiva debe ser expresión de la vida sorda que arde. Dice Bachelard: "Es la vida sorda la que arde, es la vida precisa la que ataca y la que juega y piensa es la vida soñadora."³⁴

He aquí la relación entre las imágenes de la vida, que analiza Bachelard en esta obra, y las imágenes del fuego que constituyen el centro de *Psicoanálisis del fuego*.

La poesía *proyectiva* debe *proyectar* una vida animal sobre la mitología humana; debe responder a la unión creadora entre la conducta animal y la humana; entre la inteligencia y el instinto. La poesía proyectiva debe convertirse en una poesía del proyecto, en una poesía que abra verdaderamente la imaginación hacia formas no fosilizadas sino realmente creadas y proyectadas, dinamizadas por la imaginación creadora. La vida, en ella, debe ser devuelta a la potencia metamorfoseante, y dar así el primer paso de un lautréamontismo en sentido dialéctico, que significa la reintegración de lo humano a la vida ardiente, al sueño de ac-

ción donde residen las dichas verdaderamente humanas. Esto es: devolverle a la imaginación su función de ensayo, riesgo, imprudencia, creación.

Así, Lautréamont constituye un psicoanálisis de la vida, donde Bachelard llega a la conclusión de que las imágenes de la vida, así como las del fuego, deben sufrir una conversión y transformación, a partir del injerto de valores intelectuales, pero sin que esto signifique la anulación de la vivacidad y fuerza que ellas le dan a la poesía verdaderamente auténtica.

Las imágenes del fuego

Es patente en la obra *Psicoanálisis del fuego* la ruptura de Bachelard respecto de los racionalistas franceses de fines del siglo pasado, y su vinculación a Bergson, en cuanto a la tesis de una *evolución* creadora de la inteligencia, una especie de *élan vital* que posibilita el sucederse, discontinuo para Bachelard, de los productos de la razón que resultan de un acto creador. Pero en cada momento la inteligencia está amenazada de quedar absorbida por aquello de donde salió: la *imagen* sensible, con su poder fascinante y su capacidad de saciar los *deseos* inconscientes. Precisamente en esta obra nos enfrenta Bachelard a lo que él llama la verdad *polémica* de la ciencia frente al universo simbólico: dualidad aparente y a la vez profunda que permea la obra de este pensador.

El polo poético responde a la vertiente *racional*, según una simetría que es a la vez oposición y complementariedad. En torno al polo de la *subjetividad* se mece el ensueño y se organizan las imágenes profundas del poeta. La vertiente racional tiende hacia el polo de lo *objetivo* y concentra el movimiento creador de la inteligencia. Nos afirma Bachelard al respecto:

“Los ejes de la poesía y de la ciencia son inversos en principio. Todo lo más que puede esperar la filosofía es llegar a hacer complementarias la poesía y la ciencia, unir las como a dos contrarios bien hechos. Es preciso, pues, oponer, al espíritu poético expansivo, el espíritu científico taciturno para el cual la antipatía previa es una sana precaución.”³⁵

Vemos cómo en estas afirmaciones Bachelard plantea un tipo de investigación filosófica en la que poesía y ciencia se complementan, en un intento por ampliar el marco y la estructura de la razón. Asimismo, plantea en esta obra el tema de la objetividad científica con el cual inicia sus refle-

xiones sobre el fuego. De este modo, el fuego constituye para Bachelard:

“... un problema donde la actitud objetiva no ha podido realizarse jamás, donde la seducción primera es tan definitiva que incluso deforma a los espíritus más rectos, conduciéndoles siempre al poético redil donde los sueños reemplazan al pensamiento y donde los poemas ocultan a los teoremas.”³⁶

La objetividad científica no es posible si no se rompe con el objeto inmediato y se supera la inmediatez. La objetividad científica significa dudar de todo, criticarlo todo, ironizarlo todo, colocarse en una actitud de antipatía, como ya habíamos señalado.

Bachelard, cuya filosofía pretende ser análisis y justificación del *nuevo espíritu científico* que actúa en las ciencias a partir de la revolución operada por el relativismo, instaura una escisión *no dialéctica* entre el universo del *ensueño* y del *símbolo* y el mundo de lo *racional* que da lugar a la técnica científica, y se inscribe, por ello, dentro de la tradición idealista. Nos afirma Bachelard en relación con la razón tal como él la entiende:

“Hay que devolver a la *razón* humana su papel de turbulencia y agresividad. Así se contribuirá a fundar un surracionalismo que multiplicará las ocasiones de pensar. Cuando este surracionalismo haya encontrado su doctrina, podrá ser puesto en relación con el surrealismo, porque la sensibilidad y la razón serán devueltas, la una y la otra, a su fluidez. El mundo físico será experimentado por nuevos caminos. Se comprenderá de otro modo y se sentirá de otro modo también.”³⁷

Es precisamente dentro de esta perspectiva que Bachelard plantea el problema del fuego, el cual es concebido como un problema psicológico, debido principalmente a que los primeros contactos del hombre con el fuego parten de convicciones y no de conocimientos objetivos. Por esta razón, no duda en hablar de un *psicoanálisis del fuego*, e inicia sus investigaciones al respecto a partir de las reacciones del alma primitiva ante los fenómenos del fuego y la llama, los cuales ya no constituyen objetos científicos aunque no hayan sido resueltos jamás. Y la causa de esto es que el problema del fuego se ha situado en el ámbito donde confluyen las intuiciones personales y las experiencias científicas.

Es bellísima la imagen que nos da Bachelard del hombre pensativo (que diferencia del hom-

bre pensador), ante su hogar, en soledad, ante el fuego símbolo de esa consciente soledad; sujeto de una observación hipnótica y valorizada, que contribuye al psicoanálisis que se propone realizar. Y de esta manera inicia Bachelard lo que constituye un ejemplo de psicoanálisis especial, que debe ser base previa para todo otro estudio objetivo, e ilustra las tesis generales que sostiene en su obra anterior *La formación del espíritu científico*.

El fuego es lo ultra-vivo. Trasciende lo íntimo y se transforma en universal. Es el símbolo del amor, y también del odio y de la venganza. Contiene en sí mismo a los contrarios: el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el inicio de la vida y su destrucción. Es interesante, al respecto, cómo en la literatura el fuego se presenta con esta dualidad. En la novela *Fahrenheit 451* el fuego podría considerarse un protagonista que mantiene su carácter dual: destructor, malvado, purificador por aniquilamiento, y a la vez, propiciador del diálogo y del amor, bondadoso, acogedor, símbolo del renacer, del progreso, y de la esperanza. Cabe notar, sin embargo, que en ambas identidades el fuego conserva su carácter hipnotizante. Y quizás sea interesante apuntar que la interpretación bachelardiana del complejo de Prometeo, se cumple también en esta novela: el fuego se relaciona, para bien o para mal, con la sabiduría encerrada en los libros, con la vida intelectual.

El fuego, por otro lado, abre a la ensoñación y a la renovación, y lo que llama Bachelard el complejo de Empédocles podría ejemplificarse con el mitológico animal conocido con el nombre de Ave Fénix.

Con el nombre de *complejo de Novalis* denomina Bachelard el descubrimiento primitivo del fuego a partir de la fricción y la necesidad del calor compartido, de seducir mediante el calor íntimo, de desear penetrar en el interior de las cosas y de los seres, de fusionarse recíprocamente, de fundirse.

Y es aquí donde Bachelard hace manifiesto el carácter sexualizado del fuego, su carácter reproductor, su potencia generadora. "El *fuego sexualizado* es por excelencia -nos dice Bachelard- el trazo de unión de todos los símbolos."³⁸ Y precisamente, por su ambigüedad, es el primer fenómeno, seguramente, ante el cual el hombre ha comenzado a reflexionar.

En el capítulo quinto nos presenta Bachelard, a partir de las reflexiones sobre el *espíritu científico*,

los obstáculos epistemológicos que impregnan la investigación científica del fuego. Uno de ellos es la concepción substancialista que se manifiesta en la atribución del carácter de vivacidad al fuego.

Finalmente, se refiere Bachelard al fuego idealizado, el cual se presenta como símbolo de pureza: el fuego, que había sido interpretado como símbolo del pecado, se convierte en símbolo de la purificación. En el extremo de la llama el rojo se vuelve azul, el fuego se espiritualiza, se desmaterializa, se convierte en luz. Cuando el fuego brilla sin quemar, como el fuego en el corazón amante, es símbolo de pureza.

Un psicoanálisis del fuego, concluye Bachelard, debe destruir las ambigüedades de este símbolo poetizante, para encaminar a la ensoñación hacia su apasionada libertad creadora.

De esta manera, la instancia propuesta por *Lautréamont* se hace posible a partir del *Psicoanálisis del fuego*, pues, como ya apuntábamos: "Es la vida sorda la que arde, es la vida precisa la que ataca, la que juega y piensa es la vida soñadora." Efectivamente, la poesía manifiesta la imaginación por la palabra y revela la vida que arde impregnada y dinamizada por las imágenes del fuego.

Lenguaje e imaginación

Podemos ya afirmar que la pareja *imaginación-lenguaje* constituye en el pensamiento de Bachelard, una *constante* permanente. La reflexión y teorización sobre la imaginación desemboca reiteradamente en la reflexión sobre el lenguaje. Y no podría ser de otro modo, puesto que ambos elementos pertenecen, por esencia, al ser humano. El hombre es voluntad expresiva, "voluntad de hablar"³⁹, del mismo modo que la imaginación, más que cualquiera otra "potencia", especifica el psiquismo humano.

Desde esta perspectiva Bachelard pretende una transformación poética del lenguaje. Para él, el lenguaje poético vitaliza el lenguaje en general. De aquí el interés de este filósofo por la poesía, por el lenguaje poético, por el lenguaje que "habla" a la imaginación y por el cual ésta se manifiesta de manera singular: el lenguaje evocativo de la poesía.

Síntesis de imaginación y lenguaje sería entonces "... la imaginación literaria, la imaginación hablada, la que, afín al lenguaje, forma el tejido temporal de la espiritualidad y que, por consiguiente, se desprende de la realidad."⁴⁰ Recorde-

mos brevemente, al respecto, la relación bachelardiana entre poesía y metafísica, y la conceptualización de la poesía como “metafísica instantánea”.⁴¹ Y, en efecto, la poesía es para Bachelard “instante complejo”, “tiempo vertical”, “perspectiva metafísica”, “instante andrógino”.⁴² Pero este tema rebasa el objeto del presente trabajo.

¿Qué es la imaginación para Bachelard? Muchas son las aproximaciones de Bachelard a la descripción de esta “potencia” del ser humano. Sin embargo, entre todas sobresale, por su claridad y sencillez, la que nos da en su obra *El aire y los sueños* (1943). Allí, la imaginación no es “la facultad de formar imágenes”⁴³, sino 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*.”⁴⁴

Vemos cómo para Bachelard, la facultad imaginativa del hombre consiste entonces en librarse éste de las imágenes de la percepción, de cambiarlas, de establecer uniones y relaciones inesperadas entre ellas, como en los sueños y los ensueños. Esta conceptualización de la capacidad imaginativa la podemos ilustrar con la obra del pintor belga René Magritte (1898-1967) y con la obra del holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Y, a partir de esta forma de “pensar” la imaginación, que coincide con Jean-Paul Sartre, prefiere hablar de “imaginario” en lugar de “imagen”, ya que el término “imagen” tiene una carga semántica que lo liga a fenómenos de la percepción.

En tanto la imaginación es la facultad de *deformar imágenes* es síntesis creadora, y se presenta como potencialidad óptica y ontológica, y al igual que en Magritte y Escher, la imaginación es una “aventura de la percepción”.⁴⁵

A partir de la acción imaginante surge un universo imaginario que es verdadera *síntesis* de elementos sensibles y racionales, y que como tal responde a este poder creativo que es la imaginación. Esta capacidad de la imaginación coincidiría con los postulados del Kant de la “Dialéctica Trascendental” y de la *Crítica del Juicio*, en el sentido que no es mero conocimiento sensible, ni simple conocimiento racional, ni la suma de ambos, sino que en tanto “arte escondido en las profundidades del alma humana” constituye la posibilidad *constructiva* de la ciencia y del arte. Desde esta “acción”, que más que acción es una especie de “con-

templación”, el hombre establece una relación diferente con el mundo. Así, a partir de la *imaginación creadora* el mundo cobra otra dimensión, se “hace presente” de modo diferente, gana en profundidad y cobra “sentido”, puesto que la imaginación es precisamente *donadora de sentido*.

De modo que no debemos confundir la percepción, el recuerdo de una percepción, el hábito de los colores, los recuerdos familiares, el hábito de las formas, con la imaginación. “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.”⁴⁶

Por otro lado, Bachelard considera que la imaginación es la propia existencia humana y no un simple estado del psiquismo humano. Para él la imaginación es la “primera forma del psiquismo”⁴⁷, y la “imaginación hablada”, la “imaginación literaria”, el desvelamiento súbito del psiquismo⁴⁸ y la manifestación de la esencia del ser humano como un “ser soñador”.

De este modo, Bachelard se adentra en el lenguaje poético, en aquellas imágenes poéticas ricas de “poder imaginario”⁴⁹, haciéndose eco de Joubert en cuanto a que: “Los poetas deben constituir el estudio esencial del filósofo que desea conocer al hombre.”⁵⁰

Pero no toda imagen hablada es “objeto” de estudio para Bachelard. Desecha, por ejemplo, las imágenes en reposo, las constituidas por palabras bien concretas, o las imágenes tradicionales de las flores. Las imágenes que le interesan a Bachelard son las completamente nuevas; son aquellas que:

“Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan -esas imágenes literarias- esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima. Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan. Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora.”⁵¹

Y son estas imágenes poéticas, esas que no han perdido su poder imaginativo, las que precisamente enriquecen el pensamiento y la lengua. Uno de los puntos medulares del quehacer bachelardiano en torno al eje “imaginación y lenguaje” es la riqueza de la imagen poética para el pensar, para la filosofía, para la invitación a la reflexión.

Al respecto nos afirma Bachelard con profundidad y gran claridad:

"El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano."⁵²

Por otra parte, habíamos apuntado que el hombre es voluntad de expresión, que el hombre es palabra, "logos", y por lo tanto, "... el lenguaje está en el puesto de mando de la imaginación."⁵³ La vida misma de lo imaginario reside en el lenguaje, y ambos (lenguaje e imaginación) son fruto de la actividad simbolizante del hombre. Así, "... no hay diferencia entre lo que se puede llamar la vida íntima del alma y su expresión; toda vida íntima es voluntad de logos. (...) La poética, entonces, se eleva por sobre toda experiencia artística."⁵⁴ He aquí lo que entendemos como la "naturaleza lingüística" de la imaginación.

La imaginación creadora, entonces, deviene en lenguaje para poder expresarse, y la "imagen" literaria es la síntesis de dos voluntades constitutivas del ser humano: la voluntad de expresión y la voluntad de soñar o imaginar. A partir de ella, de la "imagen" poética, el ser íntimo se hace presente, se manifiesta en forma instantánea. "La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante"⁵⁵, nos afirma Bachelard.

Es desde la perspectiva de lo que hemos denominado naturaleza lingüística de la imaginación, que comprendemos la importancia de la poesía para este pensador, que intuimos la amorosa convivencia de este filósofo con la poesía, y valoramos su quehacer de fenomenólogo de las imágenes poéticas. Su mismo pensamiento se nos presenta como la síntesis perfecta del rigor filosófico y científico, y la profundidad poética.

Notas

1. Jean-Paul Sartre, *La imaginación* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), p. 122.

2. *Ibid.*, p. 125.

3. *Ibid.*, p. 126.

4. Recordemos que *L'imagination* se publica en 1936 y *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* en 1940.

5. Gastón Bachelard, *Lautréamont* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), p. 8.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. *Ibid.*, p. 8.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Loc. cit.*

10. *Ibid.*, p. 10.

12. *Loc. cit.*

13. *Loc. cit.*

14. *Ibid.*, p. 12.

15. *Ibid.*, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 12.

17. *Loc. cit.*

18. *Ibid.*, p. 13.

19. *Ibid.*, p. 15.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 22.

22. *Ibid.*, p. 21.

23. *Ibid.*, p. 37.

24. *Ibid.*, p. 46.

25. *Ibid.*, p. 49.

26. *Loc. cit.*

27. *Ibid.*, p. 50.

28. *Ibid.*, p. 53.

29. *Ibid.*, p. 56.

30. *Ibid.*, p. 57.

31. *Ibid.*, p. 69.

32. *Ibid.*, p. 75.

33. *Ibid.*, p. 79.

34. *Ibid.*, p. 80.

35. *Ibid.*, p. 141.

36. Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego* (Madrid: Alianza Editorial, 1966), p. 8.

37. *Ibid.*, pp. 8-9.

38. Gastón Bachelard, "La surrationalisme". Citado por Paul Eluard, *Donner à voir*. (Paris: Gallimard, 1939).

39. Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 95.

40. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972), p. 299.

41. *Ibid.*, p. 10.

42. Gastón Bachelard, *La intuición del instante* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987), p. 89.

43. *Ibid.*, pp. 89-91.

44. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 9.

45. *Loc. cit.*

46. Gastón Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris: José Corti, 1957), p. 4.

47. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 9.

48. *Ibid.*, p. 122.

49. *Ibid.*, p. 9.

50. *Ibid.*, p. 11.

51. Citado por Bachelard, *Ibid.*, p. 9.

52. *Ibid.*, p. 11.

53. *Loc. cit.*

54. Gastón Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris: José Corti, 1957), p. 8.

55. Roberto Castillo Rojas, "La imaginación creadora en el pensamiento de Gastón Bachelard" (Ponencia presentada en el V Congreso de Filosofía de 1987). *Revista de Filosofía*, p. 67.

cia presentada en el V Congreso de Filosofía el 11 de mayo de 1989). *Revista de Filosofía*, No. 67-68, 1990, p. 67.

56. Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 15.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. (Ensayo sobre la "Siloe" de Gastón Roupnel, seguido de la "Introducción a la Poética de Bachelard" por Jean Lescure). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Bachelard, Gastón. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. 17ª edición. México, D.F.: Siglo XXI, 1991.
- Bachelard, Gastón. *Lautréamont*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Bachelard, Gastón. *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*. Paris: José Corti, 1957.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bachelard, Gastón. "La surrationalisme". Citado por Paul Eluard, *Donner à voir*. Paris: Gallimard, 1939.

Bachelard, Gastón. *El derecho de soñar*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985 (póstuma).

Castillo Rojas, Roberto. "La imaginación creadora en el pensamiento de Gastón Bachelard". Ponencia presentada en el V Congreso de Filosofía. San José, Costa Rica: 11 de mayo de 1989. *Revista de Filosofía*, N° 67-68, 1990.

Sartre, Jean-Paul. *La imaginación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Annie Hayling Fonseca
Apartado 335-2300,
San José, Costa Rica