

## ANTROPOCOSMOS: UNA NUEVA RELACIÓN ENTRE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU DESDE LA ENSOÑACIÓN BACHELARDIANA

ANTHROPOCOSMOS: A NEW RELATIONSHIP BETWEEN  
MATTER AND SPIRIT THROUGH THE BACHELARDIAN REVERIE

**Arturo MARTÍNEZ MORENO**

**Resumen:** Aprender a mirar debe ser la primera tarea del hombre. Quien no sabe contemplar difícilmente podrá despertar espiritualmente. Los objetos más comunes pueden ser un centro de gran meditación. Así lo demuestra Bachelard en su fenomenología de la imaginación donde la ensoñación actúa como puente de transmisión entre el ser del hombre y el ser del universo a través de las imágenes. Cuando eso sucede, el cosmos interior se entrelaza con el cosmos exterior creándose una cosmicidad íntima, que unida al principio de verticalidad, fundamenta un nuevo *antropocosmos* capaz de romper con el espacio homogéneo preexistente. Esa amplificación ontológica es producto de una mente participativa capaz de crear y construir la realidad de forma dinámica a través de la imaginación.

**Palabras clave:** ensoñación, cosmos, espacio, imaginación, espíritu.

**Abstract:** Learning to gaze at must be man's first task. Those who do not know how to contemplate can hardly wake up spiritually. The most common objects can be a great meditation center. This is demonstrated by Bachelard in his phenomenology of the imagination where the reverie acts as a transmission bridge between the being of man and the being of the universe through images. When that happens, the inner cosmos intertwines with the outer cosmos, creating an intimate cosmicity, which, together with the principle of verticality, establishes a new *anthropocosmos* capable of breaking with the pre-existing homogeneous space. This ontological amplification is the product of a participatory mind capable of creating and constructing reality dynamically through imagination.

**Keywords:** reverie, cosmos, space, imagination, spirit.

## 1 Los misterios del espacio. La inmensidad íntima

Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados.  
Henri Bosco (cit en Bachelard, 2000, 57).

El espacio en Bachelard aparece como eje central de toda su obra, es más, la recorre metamorfoseándose en sus diferentes tipos. A primera vista detectamos tres tipos que quedan bien definidos. El primero es el espacio íntimo y está relacionado con lo que llamamos “topoanálisis”.

El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachelard, 2012, 31)

Este espacio conecta directamente con el imaginario y con el inconsciente. En segunda instancia encontramos el espacio del ensueño, el cual viene producido por cadenas de imágenes poéticas que construyen y articulan espacios oníricos, espacio limítrofe entre lo real y lo irreal, cerco necesario para realizar todo tipo de transfusiones cosmológicas. Y por último, tendríamos el espacio material, pues siempre que soñamos lo hacemos con algún lugar, o desde algún lugar. La materia deviene símbolo, y al contrario, los ensueños se materializan en las cosas mismas. En definitiva, las imágenes necesitan de un soporte para materializarse. No es lo mismo estar rodeado de ríos y montañas que de coches y edificios. Por todo ello, lo que nos rodea es importante. A su vez, la poesía se encuentra en cada uno de estos espacios y en sus intersticios. La poesía se presenta como el lenguaje profundo y subterráneo que lo recorre todo, a veces incluso inundando el objeto que expresa o hace acontecer. Pero la poesía difícilmente podría calar con la fuerza que lo hace si no fuese por el lenguaje que utiliza. “La poética no es tanto una propiedad de las cosas, como del lenguaje y las imágenes” (Wunenburger, 2012). El poeta aspira a crear un cosmos de palabras y a la vez convierte el mundo en algo íntimo. Se construye así una profunda relación entre el espacio y las palabras: “El espacio se dilata en las palabras porque las palabras, ellas mismas, son un espacio, espacio de sí y de acogida del mundo” (Wunenburger, 2012). La imagen poética alberga un espacio de asombro y profundidad. Y el asombro hace que nos detengamos ante lo desconocido. De esta forma el tiempo se detiene y reorganizamos nuestra relación respecto a ese objeto en un nuevo comienzo. El asombro consiste en la “recepción del objeto para su asimilación” (1992, 33), aclara Chantal Maillard. Y prosigue, la profundidad es así “el espacio que sentimos crearse por la acción de algo que está a punto de traicionar su ser para ofrecerlo en una entrega suprema, como lo es toda entrega de aquello que no se tiene primariamente y se adquiere para entregarlo a quien sólo así puede ir a quien lo llama” (1992, 34).

Bachelard nos propone ir detrás de las imágenes, profundizar en sus raíces para encontrar nuevas imágenes poderosas que nos ayuden a interpretar la realidad objetiva. Esa profundización puede ser

subterránea (hacia abajo) o aérea (de elevación). “Las grandes imágenes que nos hablan de las profundidades humanas, las profundidades que el hombre siente en sí mismo, en las cosas o en el universo, son imágenes isomorfas. Esta es la razón por la que ejercen tan fácilmente de metáforas las unas de las otras” (Bachelard, 1948, 173). La materia se expresa en esos niveles y funda una “imaginación abierta”. “Soñando la profundidad, soñamos nuestra profundidad. Soñando la virtud secreta de las sustancias, soñamos nuestro secreto” (1948, 51). Todo ser humano es profundo e inmenso. Todo ser humano esconde tesoros en su interior y alguna que otra pesadilla. Descubrir esos secretos exige descender o ascender en esa profundidad, surcar el espacio, y para ello la materia se nos presenta como un espejo vivo rebosante de saberes. Esa profundidad nos habla del espacio íntimo. Un espacio ambiguo que vamos descubriendo a medida que vivimos. “Somos seres profundos. Nos ocultamos tras la superficie, bajo las apariencias, tras las máscaras, pero no sólo nos escondemos de los demás, nos escondemos de nosotros mismos. La profundidad es en nosotros, como afirma Jean Wahl, es una trans-descendencia” (1948, 261). Pero ese ocultamiento también esconde las verdaderas luces del ser humano. Ese descenso metafísico tiene gran importancia, según P. Ginestier, “se afirma como la inducción creadora de la belleza estética, porque el interior debe magnificar el exterior” (Ginestier, 1987, 146). Esto refuerza nuestra hipótesis de que el ser humano crea mundo con su forma de mirar. Quien aprende a mirar, a admirar, desarrolla su destreza contemplativa, lo cual le reportará belleza y esperanza, en vez de finitud y desesperación. Aquí sí hablaríamos de espacio íntimo y espacio material rejuveneciendo desde el espíritu. Este nuevo antropocosmos nace de la voluntad de aprender a imaginar, y para ello es necesario saber recorrer el espacio con una atención exquisita.

Pero cuando seguimos explorando el tema del espacio y la profundidad, es inevitable topar con análisis clásicos que también nos pueden ayudar a reinterpretar el espacio desde claves antropológicas más cercanas al mito. Ese es el caso de la sacralización del mundo en Mircea Eliade. Recuperar la sacralidad del espacio a través de la imaginación creadora nos parece esencial. La imagen y el mito comparten fines y guardan relación, o si se quiere, como decía Novalis: “El cuento es siempre, poco más o menos, una cosmogonía. Es contemporáneo de un alma y un mundo que se engendran. El cuento es la era de la libertad, el estado primitivo de la naturaleza, la edad anterior al cosmos” (Bachelard, 1966, 69). El cuento es un foco de imágenes constantes, junto a la poesía es el ejercicio imaginario por excelencia. Aquél que trata de ir más allá de lo decible, de lo “real”. Ese estado primitivo nos interesa sobremanera. Eliade también nos habla de fundar un cosmos, de fundar un orden a través de un rito que inaugure el espacio y el tiempo. ¿Podrían ser el cuento o la poesía ese lenguaje sagrado anterior al mundo donde se pueda dar una hierofanía? ¿Podrían ser esa señal que permita el tránsito del caos al cosmos sagrado?<sup>1</sup> Eliade, cuando habla de la constitución del mundo desde un punto originario, nos habla de las cuatro líneas cardinales que nacen desde ese lugar sagrado. La organización del espacio se realiza entonces en torno a ese *axis mundi*. Así mismo, la ensoñación de Bachelard consta de cuatro

---

<sup>1</sup> Como bien observa Eliade, en lo sagrado funciona lo específico, la cualidad insustituible, una rara concreción y un discernimiento más acá de todo concepto o posible generalización cognoscente; es lo que en realidad hace vivir al rito como tal, y no como mera repetición vacía o como un protocolo opaco.

campos o cuatro elementos naturales a través de los cuales se lanza al infinito. ¿Y qué es el infinito sino la línea que recorre todo lo posible desde las aguas infernales hasta el cielo de los dioses? Por eso dice:

La ensoñación tiene cuatro campos, cuatro puntos por los cuales se lanza al espacio infinito (...) No se trata en absoluto de materia, sino de orientación; no se trata de raíces sustanciales, sino de tendencias, de exaltación. Son las imágenes primitivas las que orientan las tendencias psicológicas; son los espectáculos y las impresiones quienes, súbitamente, han dado un interés a lo que no lo tiene, un interés al objeto. Toda la imaginación ha convergido sobre esta imagen valorizada; y de este modo, como una puerta estrecha, la imaginación, como dice Armand Petitjean, ‘nos trasciende y nos coloca frente al mundo (1966, 150).

Esas imágenes primitivas bien pudieran ser las del chamán, las del mediador entre lo terreno y lo divino. La imaginación creadora está en los rituales más antiguos, en todas las culturas ancestrales donde la imagen no refiere a un significado concreto, sino que es orientación y vuelo trascendente. Casi un puente entre las diferentes esferas cósmicas, algo parecido a una invocación. Visiones que median entre los dioses y los hombres. Recuperando el hilo de la cuestión, esa cruz imaginaria que podemos esbozar con cuatro puntos<sup>2</sup> se asemeja a la fundación del mundo real, del espacio sagrado que reivindica Eliade. Es el punto fijo o eje central de orientación futura. Es interesante ver cómo la imaginación material se relaciona con el espacio físico y el mito a través de la propia materia como fundamentación ontológica del mundo. La imaginación nos trasciende y nos coloca frente al mundo, pero también podríamos decir que si aparece un centro se funda un mundo. Ambas visiones luchan contra el espacio homogéneo, contra lo neutro, contra la no-referencia.

En esa analogía que intento establecer, la elevación y la profundidad que se le supone a la imaginación creadora nos remite al *axis mundi*<sup>3</sup> (Eliade, 1967, 41) como centro del universo. Y por tanto, también a los seres que habitan todas sus regiones cósmicas (cielo, tierra y regiones infernales). ¿Estaremos hablando del alcance aéreo y radical del que nos habla Bachelard? Todo apunta a que hay intuiciones comunes, lo cual no es de extrañar conociendo el interés que nuestro autor tenía en todo lo referente a la literatura alquímica y místico medieval. Aquí se nos da una repetición del origen de algo anterior, surge la irrupción de algo de otro orden. Quizás la rememoración de un contacto íntimo y cálido con algo que a su vez nos constituye. En *La poética del espacio*, al hablar del cajón, los cofres y los armarios, Bachelard explica lo siguiente:

Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de la intimidad (2012, 119).

¿Y si ese cofre fuese un mundo cualquiera? (a escala microscópica lo es) ¿Y si al surgir nuestro mundo, como apunta Eliade, desapareciese el caos homogéneo y apareciese una nueva dimensión / escala? Claro, esa dimensión de intimidad sólo puede ser aquella en la que nos reconozcamos, ese hogar recuperado que nos pone de nuevo frente a lo sagrado como recuperación del origen de la

<sup>2</sup> Mircea Eliade habla del cuadrado construido a partir del punto central como “*imago mundi*” (Eliade, 1967, 50).

<sup>3</sup> *Axis mundi* o columna cósmica, ambas interpretaciones nos valen.

realidad absoluta, como repetición del origen del cosmos en el que flotamos desde tiempos inmemoriales. El ritual que inaugura un espacio donde recuperamos la dimensión cósmica de nuestra intimidad. Esa intimidad y ese secreto tienen algo sagrado que el ensueño es capaz de dilucidar. Por eso escribe Mallarmé, en una carta a Aubanel el 16 de julio de 1866:

Todo hombre tiene un secreto, muchos mueren sin haberlo encontrado, y no lo encontrarán porque ya muertos el secreto no existe ni ellos tampoco. Yo estoy muerto y he resucitado con la llave de pedrería de mi último cofrecillo espiritual. A mí me corresponde ahora abrirlo en ausencia de toda impresión ajena y su misterio se derramará en un cielo hermoso (Bachelard, 2012, 119).

Bachelard propone el *topoanálisis* para dar con el misterio oculto en los recovecos del alma. ¿Pero en qué consiste exactamente? El *topoanálisis* es el estudio y el análisis de los espacios de nuestra vida íntima, es el estudio de las leyes del imaginario. Su método es la ensoñación y su objetivo, desvelar un mundo más allá de las dualidades sujeto/objeto e interior/exterior. La realidad profunda de todas las cosas se puede llegar a tocar en la soledad de cada ser individual cuando estas hacen acto de presencia. En este sentido, ir al encuentro del mundo es encontrarnos a nosotros mismos. “Nosotros queremos dedicar nuestros esfuerzos a determinar la belleza íntima de las materias; su mano de atractivos ocultos, todo ese espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas” (Bachelard, 1994, 15).

A lo social siempre hay que añadirle una lectura cósmica del espacio. Bachelard alude a la antropocosmología en su capítulo dedicado a la *casa y universo*, allí pone en relieve la singular relación que hombre y cosmos construyen. “Los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre. Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos” (Bachelard, 2012, 262). Algunos critican que Bachelard sólo encuentra hermosas razones en el espacio. “En su topofilia, en su amor al espacio, se limita a las imágenes del espacio feliz dejando sin consideración los espacios del odio” (Bollnow, 1969, 271). Pero podríamos añadir que para Bachelard el espacio feliz es el originario. Los espacios felices y los espacios hostiles no se confrontan en el mismo plano. Antes de ser arrojado al mundo el hombre es colocado en su cuna; en el germen la vida es bienestar. Los orígenes y los preliminares son anteriores a la conciencia formada que sufre por el mal del mundo. En un primer momento somos uno con el espacio y no hay fricción ni separación. Tan solo estamos en el umbral de una puerta frente a la hostilidad exterior del universo y sus mayores. En ese lugar aún hay cierta eternidad y el bien sigue siendo sinónimo de unidad. “La eternidad se manifiesta en la temporalidad como la unidad que el tiempo desgarrar sin cesar. Y es fuera de la unidad, en el tiempo, donde la conciencia puede vislumbrar la ambivalente cualidad temporal de esa realidad a la que de alguna forma crea, y que de alguna forma la envuelve y la hace ser” (Maillard, 1992, 54).

## 2. El arte de aprender a mirar y escuchar. Una amplificación ontológica

La luz es un obstáculo para ver.  
También lo son el objeto mirado  
y el ojo que lo mira.  
La mirada es un pensamiento todavía sin forma.  
Ver es en cambio abrir una avenida del pensamiento  
más allá de la luz (Juarroz, 2012, 195).

En su capítulo *Ensoñación y cosmos*, Bachelard hace algunas consideraciones sobre el valor de la mirada que nos parece importante rescatar, pues aprender a mirar es el primer requisito necesario para poder amar. Mirada y cosmos son dos fuerzas que se necesitan.

Para el contemplador que se ha hecho una mirada el ojo es el proyector de una fuerza humana (...) Los planetas giran alrededor de un ojo de luz y no de un cuerpo pesadamente atrayente. La mirada es un principio cósmico (...) Un ojo de poeta es el centro del mundo, el sol del mundo (...) El cosmos es un Argos. El cosmos, suma de belleza, es un Argos, suma de ojos siempre abiertos (...) Todo lo que brilla ve y no hay nada en el mundo que brille más que una mirada (2011, 275).

Aquí tenemos un ejemplo del eco que desprende la mirada en la cosmología Bachelardiana, pero hay un más allá y se da cuando el poeta no deja que el mundo tan sólo sea una mirada, sino que lo quiere transformar en palabra. Por eso cuando la ensoñación quiere ser expresada se vuelve poética. Se abandona el lenguaje significativo unidimensional y se pasa al reino de la poesía. Edmond Jabès<sup>4</sup> dice que la imagen está formada por las palabras que la sueñan, y no le falta razón. “Al amar las cosas del mundo se aprende a celebrar el mundo: entramos en el cosmos de la palabra” (2011, 281). El mundo es de una riqueza tan excelsa y a la vez de una fugacidad tan extrema que la palabra no sólo hace que las cosas idas resuenen, sino que también ejerce como talismán capaz de invocar lo que vendrá, lo que está por venir. O lo contrario, “el desierto está en la palabra que no puede ser escuchada” (cit. en Mujica, 2003, 135). Pero antes que las ideas, incluso que las palabras, hay un cosmos tejido de imágenes. Como dice Bachelard, en las palabras del hombre aplicadas al mundo hay una *etimología onírica*. Porque el ser del mundo -según Henri Bosco- también sueña que habla. Mito y Logos se unen en los orígenes de todo cosmos. A partir de ahí surgen múltiples preguntas que Bachelard intentará responder dejando en suspensión la semilla de futuras preguntas.

¿Pero el ser del mundo sueña? Antiguamente, antes de la cultura, ¿quién lo habría puesto en duda? Todos sabían que el metal en la mina madura lentamente. ¿Y cómo madurar sin soñar? ¿Cómo acumular bienes, poderes, olores, en un hermoso objeto del mundo, sin acumular sueños? (...) ¿Podrían renacer acaso esos tiempos en los que el mundo hablaba? Quien va hasta el fondo de la ensoñación recupera la ensoñación natural, una ensoñación del primer cosmos y del primer soñador. Y el mundo deja de ser mudo. La ensoñación poética reanima el mundo de las primeras palabras (Bachelard, 2011, 282-283)<sup>5</sup>.

La poética de la ensoñación actúa como vehículo de tránsito entre un microcosmos (el ser del hombre) y un macrocosmos (el ser del universo). “Una verticalidad real se presentará en el seno mismo

<sup>4</sup> Edmond Jabès (El Cairo, 1912-París, 1991) fue un escritor judío conocido por haberse convertido en una de las figuras literarias más famosas en lengua francesa después de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>5</sup> Habría que ver qué significan exactamente esas “primeras palabras” puesto que por un lado refieren a un origen, e incluso podríamos hablar de autogénesis, pero por otro, esas palabras refieren a algo primordial y diferente de ellas. Aquí es donde la teoría del arquetipo toma fuerza.

**Antropocosmos: una nueva relación entre la materia y el espíritu desde la ensoñación bachelardiana**

de los fenómenos psíquicos. Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial” (Bachelard, 2012a, 20). El cosmos interior se entrelaza con el cosmos exterior creándose una inmensidad íntima, o mejor aún, una *cosmicidad íntima*. De esa intimidad acabamos de dar cuenta unos párrafos atrás, y de la verticalidad que fundamenta un nuevo cosmos y rompe con el espacio homogéneo también hemos hablado. La imagen genera una verticalidad en el ser. Esa verticalidad es también la energía que nos permite aprender a escuchar y a mirar. La experiencia espiritual es fundamental en esta nuevo antropocosmos donde ensoñación y poesía nos ayudan a desvelar los misterios del espacio exterior e íntimo. Universo y hombre por fin entrelazados. Como nos recuerda Eliade, a veces basta con un simple signo para apreciar sacralidad. El mundo es un espacio en cuyo interior se ha manifestado ya lo sagrado. Y en esa manifestación de lo sagrado se da una ruptura de nivel, una reproducción a escala microscópica de la creación. Ese abrirse al mundo es esencial, y para eso la poesía es una traza privilegiada.

Las cosas y su manifestación a través de la imagen imaginan algo en nosotros. Son el sujeto de esas imaginaciones y no el complemento de las mismas. Cuando eso es así nosotros nos convertimos en el terreno (psique) donde ellas se convierten en realidades que transforman el mundo. Son “materiales” psíquicos que devienen reales. Como dice Bachelard, “el mundo viene a imaginarse en los ensueños humanos” (2012a, 25). Cada cosa inaugura un cosmos a su manera. Pero nosotros también nos reconocemos en lo que de ellas emana. Lo atestigua Novalis: “cada cosa que amamos es el centro de un paraíso” (Pau, 2010, 171). Por eso ver y contemplar son dos funciones esenciales para el ser humano que quiere despertar espiritualmente. Con el tiempo el ver puede devenir en un imaginar creativo y mágico capaz de dar forma a un nuevo cosmos. Para eso habrá que desarrollar la atención, establecer una profunda relación intencional entre sujeto y objeto. También habrá que transformar el ojo en espíritu y recíprocamente, lo invisible en lo visible, hasta por último poder asentar una nueva forma de imaginar más cercana al arte. La atención es lo primero que debemos ejercitar antes del ensueño. Así lo canta el poeta Luis Rosales:

Hay que prestarle al mundo una atención distribuida, esa atención que une a los hombres en la dialéctica de la objetividad, y me hace ahora mirar con vuestros ojos y amar con vuestras manos, pues lo vivo es lo junto, y en cada uno de nosotros hay tantos hombres diferentes que siempre que te espejas en el mar ves un rostro distinto en cada ola (2009, 175).

Por eso dice Bachelard que para recibir las sorpresas del lenguaje poético es menester darse a la conciencia caleidoscópica (véase Bachelard, 1988, 32). Abarcar en el mirar, interiorizar el detalle, profundizar en la intimidad de las cosas. Sobre el encuentro con los objetos resulta relevante la mística de los encuentros que Breton preconiza; estamos sin duda ante lo que podemos llamar una filosofía del hallazgo o del detalle. Tanto es así que en el caso de Breton era de sobra conocida su afición por ir al mercado de las pulgas de Saint-Owen a buscar objetos inclasificables. A André le gustaba rodearse de todas aquellas extrañezas. Comparaba los objetos a las imágenes verbales y buscaba la diferencia entre lo que preconcebía en su mente y la pieza hallada. En su libro *Los vasos comunicantes* confirma

dicha intuición: “Aquí el hallazgo del objeto cumple el mismo oficio que el sueño, en el sentido de liberar al individuo de los paralizantes escrúpulos afectivos, reconfortarle y hacerle comprender que el obstáculo que tal vez creía insalvable está superado” (Alexandrian, 1974, 73). Esto implica una nueva relación entre sujeto y objeto, una relación más espiritual. La zona intermedia que se genera entre el sujeto y el objeto es calificada por Max Ernst como zona de libertad. Allí se abole la condición de subjetivo y objetivo, pues ambos elementos ceden al otro el centro de la proyección, llegando a una sana transmutación entre el ojo que mira y el fondo que está siendo observado. Ambos devienen su opuesto en ese instante decisivo, ambos experimentan el encuentro entre el mundo interior y el mundo exterior, producto de una transfusión imaginaria a través del espíritu de las cosas. Ese punto es también el corazón de la búsqueda surrealista: “Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto” (Breton, 2001, 84). Otros poetas también cantan a esa nueva forma de ver y contemplar. “La nitidez secreta de las cosas/levanta un mundo nuevo en mi mirada, /que también es secreta y lleva un mundo” (Juarroz, 2012, 135). O este otro maravilloso poema: “Mi mirada me espera en las cosas, /para mirarme desde ellas/y despojarme de mi mirada. /Mi memoria me espera en las cosas/para demostrarme que no existe el olvido. /Y las cosas se apoyan en mí, / como si yo, que no tengo raíz, /fuera la raíz que les falta. / ¿Es que tal vez las cosas/también se esperan mí?/ ¿Es que todo lo que existe/se está esperando afuera de sí mismo?” (2012, 180). En esas fugaces correspondencias de miradas y cosas miradas se teje una matriz de imágenes y de sentido que oscila entre lo visible y lo invisible. “Todas las cosas esperan esa mirada/y si todo espera algo, / ¿puede no existir?” (2012, 187).

Para Bachelard la contemplación es una potencia creadora. La voluntad de contemplar es una forma de corroborar el movimiento de aquello que contemplamos, con esta acción favorecemos su consecución. Como dice Bachelard, en estos casos voluntad y representación no son dos potencias rivales como en la filosofía de Schopenhauer (véase Bachelard, 2012a, 66). La voluntad se presenta en estos casos como el anhelo de poetizar el universo, de transformarlo afirmando su belleza. “Toda contemplación profunda es necesariamente, naturalmente, un himno. La función de este himno consiste en rebasar lo real, proyectar un mundo sonoro allende el mundo mudo” (2012a, 66). Hay que hacer hablar a las profundidades del mundo. Por eso el poema es una acción, un vuelo al interior de las cosas. Acerca de la unión que subyace a las cosas, uno de los personajes de Novalis dice lo siguiente:

Muy pronto vio en todo, combinaciones, encuentros, coincidencias. Acabó por no ver nada aisladamente. Las percepciones que le llegaban por los sentidos eran como grandes escenas coloreadas y variadas: las oía, veía, tocaba, y pensaba a la vez. Se alegraba de ver reunidas cosas que eran extrañas entre sí. Las estrellas eran hombres y los hombres, estrellas; las piedras eran animales y los animales piedra (Pau, 2010, 157).

Sobre la posibilidad de crear universos nuevos, Chantal Maillard también nos recuerda lo siguiente:

Describir es ya, de por sí, ofrecer un universo metafórico. Ver es ante todo interpretar, y mirar es hacer comprensible lo dado en la visión al integrarlo en uno o varios universos comprensivos bien trabados. De ahí se sigue que la creación de universos nuevos es posible cuando la mirada prospectiva –la que define y estructura– se da sobre la base de una mirada primera, reflexiva, despojada al máximo de lastre conceptual (1992, 12).

La atención está ligada a la voluntad, y la voluntad es un poder, “una parcela de oscura fuerza creadora que yace en nosotros, que nos conforma, que edifica nuestro ser, que reacciona frente a nuestro cuerpo, que mantiene o destruye su estructura y crea vías nuevas” (Jung, 1983, 96).

Para llegar al ser es necesario adquirir una conciencia absoluta, pero el camino es arriesgado. El filósofo de la imaginación sigue al poeta hasta el extremo de las imágenes. Rilke, en una carta a Clara Rilke, escribe: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida” (Bachelard, 2012, 191).

A lo que podemos añadir con Bachelard: «Vivir, vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la turbación del ser. El ser es aquí tan sumamente sensible que una palabra lo agita» (2012, 259).

Queremos aprender a ver, es una necesidad del espíritu. La curiosidad de mirar vuelve dinámico nuestro espíritu. Es más, esas *fuerzas de visión*, como las llama Bachelard, también están presentes en la naturaleza. Entre la naturaleza contemplada y la naturaleza contemplativa las relaciones son estrechas y recíprocas.

La naturaleza imaginaria realiza la unidad de la *natura naturans* y de la *natura naturata*. Cuando un poeta vive su sueño y sus creaciones poéticas, realiza esta unidad natural. Parecería entonces que la naturaleza contemplada ayuda a la contemplación, que contiene ya los medios de contemplación. El poeta nos pide ‘asociarnos, tan cerca como podamos, con esas aguas que hemos delegado a la contemplación de lo que existe’. Pero, ¿quién contempla mejor, el lago o el ojo? El lago, el estanque, el agua dormida nos detiene en su orilla. Dice a la voluntad: ‘!no irás más lejos; estás entregada al deber de mirar las cosas lejanas, los más allá! Mientras tú corrías, algo aquí ya miraba’. El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación (1993, 50).

Pero aprender a ver no es ni simple ni sencillo, por eso hay que crear tendencias positivas. El entusiasmo puede llegar a ser beneficioso como método cuando uno se encuentra ante una imagen decididamente poderosa. El entusiasmo es conexión, requisito para la comunión que nace del amor. Sin un impulso de admiración la imagen deja de irrumpir en la conciencia y no hay donación. A la conciencia imaginante le concierne el futuro de la imagen, su destino psíquico. Otra forma de mirar acaba transformando la imagen en un objeto cualquiera y su aura queda devastada por el menosprecio. Aura que tiene mucho que ver con el imaginario y la imaginación. “Las cosas resplandecen en una coherencia nueva y más profunda cuando se contemplan desde una perspectiva adecuada” (Bollnow, 1969, 78). Pero por otro lado, “se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica” (1993, 12). Bollnow y Bachelard lo atestiguan. En las diferentes formas de mirar y acorde a sus dimensiones encontramos otra verdad: “La fuerza de pensar

lo general, es la fuerza filosófica. La fuerza de pensar lo particular, es la poética” (Pau, 2010, 68). Esta misma afirmación se encuentra en la filosofía de María Zambrano.

La palabra y el mundo se hacen ojo, y el ojo espíritu. “La palabra es ante todo posibilidad de ver” (Maillard, 1992, 90). Merleau-Ponty nos recuerda que para Cézanne la naturaleza está en el interior, y dice: “Puesto que las cosas y mi cuerpo están hechas de la misma pasta, es preciso que su visión se haga de alguna manera en ellas, o incluso que su visibilidad manifiesta se duplique en él por una visibilidad secreta” (2013, 24). “El ojo es lo que ha sido conmovido por cierto impacto del mundo” (2013, 26). Pero entre el ojo que mira y lo mirado se establece una peculiar relación, una promesa de continuidad que aspira a lo invisible, a lo desconocido.

En el caso del pintor es la mano quien restituye lo visible, en el caso del poeta la imagen que despierta la palabra nos pone en situación de viajar ilimitadamente. Según Merleau-Ponty la pintura celebra el enigma de la visibilidad, pero junto a esta aparece su reverso inesperadamente: la invisibilidad acontece. Ya nos advirtió Novalis que estábamos “más cerca de lo invisible que unidos a lo visible” (Pau, 2010, 161). El poeta Roberto Juarroz lo lleva aún más lejos: “Lo visible es un adorno de lo invisible” (2012, 176). Para Bachelard todo pintor es un fenomenólogo nato y su actividad consiste en reconstruir lo que se puede ver para celebrar el mundo, casi desde una especie de pancalismo innato. Por su parte, el poeta siempre busca el aumento de la imagen, el acercamiento a aquello que Heidegger calificaba como el único poema<sup>6</sup>. Ese poema que deviene el ser del mundo.

Pero volviendo al asunto del “ver”, es conveniente recordar la interesante reflexión que nos dispensa Merleau-Ponty, para quien el mundo del pintor es un mundo visible pero tiene la problemática inherente de que nunca se puede aprehender o acoger de golpe. Es decir, es un mundo visible pero fragmentado y eso equivale a decir que siempre quedan fracciones de verdad ocultas. Se muestra a tientos, o a tientos. Habría que hablar de una *teoría mágica de la visión*. A medio camino entre la naturaleza y el espíritu, el alma toma conciencia de lo invisible a través de lo vivible y al revés, la visión creadora atraviesa el imaginario simbólico a la par que encuentra sentidos en toda esa actividad. “La visión es espejo o concentración del universo” (2013, 27), dice Merleau-Ponty. En la poesía el ojo es interior y la imagen ambivalente, además de sinestésica. Desde el medievo hasta el surrealismo, las imágenes surgidas de la interioridad ampliaron la realidad añadiendo algo necesario. En todas estas tradiciones o vanguardias la imaginación aparece como una facultad superior. Ricardo San Víctor<sup>7</sup> distinguía entre la percepción física propia de los ojos, y la imaginación, perteneciente a los otros ojos, los interiores.

De hecho la razón se alza hasta el conocimiento de las realidades invisibles, gracias a la apariencia de las cosas visibles, cada vez que logra extraer de éstas alguna similitud con respecto a aquellas. Pero está claro que sin la imaginación no sabría nada de realidades corporales cuyo conocimiento le es indispensable para elevarse hasta la contemplación de las cosas celestes. Sólo el sentido corporal ve las cosas visibles, pero sólo el ojo del corazón ve las cosas invisibles (*oculis cordis*) (Cirlot, 2010, 20).

<sup>6</sup> Recordamos que Heidegger decía que los poemas particulares brillan y vibran sólo a partir del poema único (Heidegger, 1987, 36).

<sup>7</sup> Ricardo de San Víctor (1110; Escocia – 1173; París) filósofo, teólogo y místico escocés, alumno de Hugo de San Víctor.

En esta reflexión parece claro que para realizar la ascensión en el orden del conocimiento, casi al estilo platónico, la mística no pone el acento en la dialéctica ni en la inteligencia como cúspides del conocimiento, sino en la imaginación creadora. De esta manera, la jerarquía epistemológica platónica quedaría trastocada. El sugerente “símil de la línea” sufriría modificaciones sustanciales: la *eikasía* pasaría a ser un órgano polivalente capaz de actuar como agente de las imágenes sensibles, pero también como *noesis* en el plano del conocimiento verdadero. La imaginación pasaría a ejercer de acicate entre lo visible y lo invisible. El mismo estatus que deberíamos asignarle al hablar del ser del límite y del símbolo como mística lingüística.

En todo límite cosmológico donde interviene el arte es necesario interrogar con la mirada a fin de que el corazón y el mundo intercambien sus “seres”. Merleau-Ponty contaba que André Marchand aseguró que el pintor debe ser atravesado por el universo y no al revés. “Espero a estar interiormente sumergido, sepultado. Pinto acaso para surgir” (2013, 29). Pierre Magnard nos alumbra a este respecto con sabias palabras:

¿Cuál es pues el estatuto de la imagen, una fantasmagoría? Ni imagen venida de las cosas a imprimirse en la pasividad de la mirada, ni especie que emana del sol del ojo para identificarse en el objeto, la imagen soñada testimonia esa inversión del ser del soñador y del mundo. Cuando contemplo el mundo, es el mundo el que me mira con ojos plenos. A la menor brisa el lago se cubre de ojos. El cosmos es un Argos (gigante con cien ojos). Todo lo que miro me mira. La mirada de las cosas, previenen a mi propia mirada, circundan para solicitarlo. Lo que Bachelard llama *imágenes-princeps* no designa ni al objeto de mi representación ni la traza del mundo en mi receptividad, sino la expresión del quiasmo del sintiente y de lo sentido, el testigo tanto del mundo donde se arraiga mi existencia como de la interioridad donde se despliega indefinidamente el universo (Magnard, 1986, 4).

Las *imágenes-princeps* aparecen como aquellos símbolos radicales que hacen posible la orientación y el descubrimiento gracias al profundo imaginario desde el que trabajan. Imaginario donde la ambivalencia de lo consciente y lo inconsciente se interrelacionan en el corazón del hombre. Otra explicación podría venir desde la fenomenología, donde la oposición sujeto/objeto queda definida y marcada por la acusada realidad que los planos del ver imprimen a toda experiencia de la conciencia.

La presencia de esta pared ante mí supone su reverso y presupone un mundo ‘en sí’ invisible del cual es un aspecto entre otros infinitos posibles y en el cual y por el cual es lo que es. La vida de la conciencia y la del ser que les es correlativo se realiza mediante la referencia de un ser presente a un ser latente en una dinámica que nos lleva de la actualidad a la potencialidad. Adviértase bien que esta estructura necesaria, este hallarse del mundo forzosamente en una perspectiva, no es algo exclusivo de los actos de la percepción. Todos los actos de la vida consciente se manifiestan en la misma forma. El recuerdo, la imaginación, la creencia, la vida sentimental y apetitiva contienen también un trasfondo y se presentan en distintos planos según sean atendidos o no (Xirau, 1966, 133).

La imaginación le da a cada cosa su propio movimiento. Es necesario dejar de ver para empezar a imaginar; sí, ese otro ver que penetra en la esencia de las cosas, que inaugura nuevas lingüísticas, que altera nuestra realidad, que se constituye en invitación al viaje, “debe producir una inducción dinámica” (2012a, 13). Cada poeta y cada elemento inspiran de una forma diferente. “La vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad” (Bachelard, 2012, 25). El acto creador queda así vinculado a cierto idealismo y a lo inmediato de la vida, indistintamente.

Todo tiene que penetrar en todo, que florecer y madurar en todo; cada cosa penetra en cada cosa mezclándose y fundiéndose con ella, con avidez lanzándose a su hondura, solazando su ser originario, cobrando allí mil nuevos pensamientos. El mundo se hace sueño, el sueño mundo, y aquello que veíamos cumplido tan sólo desde lejos lo vemos acercarse (Novalis, 2008, 249).

### 3. Conclusiones: hacia una filosofía del detalle y el asombro

Rechaza el miedo y ríndete al asombro.  
Jorge Guillén (2010, 224)

Aprender a mirar, como venimos señalando, debe ser la primera tarea del hombre. Quien no sabe mirar difícilmente despertará. Los objetos más comunes pueden ser un objeto de gran meditación y así lo demuestra Bachelard en su fenomenología de la imaginación. Todo destello nos habla de la cosmicidad íntima que habita en cada cosa. “Cada ser del mundo puede darnos una introducción al mundo” (Bachelard, 2012b, 185).

Sobre el funcionamiento de las partes, sus procesos y el todo, Ken Wilber arroja algo de luz con su teoría de los holones<sup>8</sup>. “No existe ninguna totalidad que no sea, al mismo tiempo, parte de otra totalidad. El tiempo discurre y las totalidades de hoy serán las partes de mañana (...) Hasta las mismas partículas subatómicas se desvanecen en una nube virtual de burbujas dentro de burbujas, de holones dentro de holones, en una infinidad de ondas de probabilidad (...) Y lo mismo ocurre con una célula, con un símbolo, con una imagen, o con un concepto. Todas estas entidades son, antes que nada, holones” (Wilber, 2010, 41). Luego “uno” y “todo” son a la vez totalidad y parte de otra totalidad. En ese juego de fractales, en ese imaginario cuántico podríamos decir, la imaginación creadora trabaja sin descanso. Al estar hablando de realidades inobservables en muchos casos, microfísicas, la complejidad es muy grande. Pero el planteamiento nos puede valer para tomar conciencia de esta poesía avanzada, de orden físico-especulativo, que todo lo riega con la palabra: misterio. Ese misterio es el que trata de desvelar también el arte. “El arte es entonces un redoblamiento de la vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impiden adormecerse” (Bachelard, 2012, 25).

Hay que transformar el asombro en admiración, hay que poder prestar atención a los detalles para después despertar. Conviene recordar que así como la ensoñación nace de la libertad y la imagen que inicia este recorrido se nos aparece en la conciencia con absoluta inmediatez, son los poetas los que nos brindan los matices que posibilitan la felicidad cósmica; matices numerosos y variados que activan el cogito naciente. Por eso podemos decir que la imagen soñada y la conciencia imaginante se hallan muy próximas. De hecho, “el cogito se afirma en el alma de un soñador que vive en el centro de una imagen radiante” (Bachelard, 2011, 231).

El desarrollo sería el siguiente: el matiz o el detalle conforman el ser de la imagen que penetra en nuestro ser infundiendo nuevo ser (valga la redundancia); de esta manera, un detalle del mundo se instala en la conciencia y provoca una meditación que produce a su vez un efecto bipolar: somos el ser

---

<sup>8</sup> Arthur Koestler acuñó el término *holón* para referirse a una entidad que es, al mismo tiempo, una totalidad y una parte de otra totalidad.

de la imagen y nuestra adhesión a la misma. La imagen en su intencionalidad nos muestra cómo reaccionamos a ello. Por esta razón podemos afirmar que hay cierta polivalencia en el ser de toda ensoñación, pero para que el detalle de inicio a ese onirismo despierto, es necesaria la atención.

Si bien Simone Weil y Bachelard discrepan radicalmente en su valoración de la imaginación, es innegable que ambos le conceden a la atención una importancia suprema. “Es buena la acción que se puede realizar manteniendo la atención y la intención dirigidas al bien puro e imposible, sin dejar que ninguna mentira oculte ni la atracción ni la imposibilidad del bien puro” (Weil, 2007, 135). En ese doble movimiento que transcurre de lo sagrado a lo mundano y viceversa, acontecen infinitud de fenómenos. Para poder expresar la verdad y la belleza que allí se nos presentan, hacen falta voluntad, obediencia y valor. “El valor es algo que se relaciona, no sólo con el conocimiento, sino con la sensibilidad y la acción; no hay reflexión filosófica sin una transformación esencial en la sensibilidad y en la vida práctica, transformación que afecta por igual a las circunstancias más ordinarias y a las más trágicas de la vida” (2007, 135). Se trata de vivir en este mundo, y no fuera, los valores son de aquí. La atención weiliana diverge en tres formas claras. La primera sería la disposición del sujeto, en la que éste pone todo de su parte, hasta que la verdad invade su alma entera y se fundamenta en la constancia. La segunda sería la necesidad de la permanencia del objeto en el tiempo, lo que convierte la atención en una “miniatura de eternidad”. Estas dos primeras juntas, estarían en oposición con el fenómeno de la dispersión, característico de la curiosidad. Pero queda un tercer tipo de atención que aparentemente choca frontalmente con las dos primeras: una atención que vincula al deseo sin objeto. Una atención que tiene carácter pasivo y paciente, opuesto al activo y laborioso de la vida que se desarrolla bajo el imperio de la necesidad. Incluso, como recuerda Simone Weil, la atención es oración. Es la facultad que propicia la libertad de donde pueda nacer una mirada sin sombra. Para Bachelard esa invocación la realiza el poeta.

### **Bibliografía**

- ALEXANDRIAN, S. (1974), *Breton según Breton*, Barcelona: Laia.
- BACHELARD, B. (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris: Corti.
- BACHELARD, G. (1966), *Psicoanálisis del fuego*, Madrid: Alianza editorial.
- BACHELARD, G. (1988), *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris: PUF.
- BACHELARD, G. (1993), *El agua y los sueños*, México: FCE.
- BACHELARD, G. (1994), *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: FCE.
- BACHELARD, G. (2011), *La poética de la ensoñación*, México: FCE.
- BACHELARD, G. (2012), *La poética del espacio*, México: FCE.
- BACHELARD, G. (2012a), *El aire y los sueños*, México: FCE.
- BACHELARD, G. (2012b), *El derecho a soñar*, México: FCE.
- BOLLNOW, O. F. (1969), *Hombre y espacio*, Barcelona: Labor.
- BRETON, A. (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta.

- CIRLOT, V. (2010), *Del mito del grial al surrealismo*, Madrid: Siruela.
- ELIADE, M. (1967), *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama.
- GINESTIER, P. (1987), *Bachelard*, Paris: Bordas.
- GUILLÉN, J. (2010), *Antología poética*, Madrid: Alianza editorial.
- HEIDEGGER, M. (1987), *De camino al habla*, Barcelona: Serbal-Guitard.
- JUARROZ, R. (2012), *Poesía vertical*, Madrid: Cátedra.
- JUNG, C. G. (1983), *Los complejos y el inconsciente*, Madrid: Alianza editorial.
- MAGNARD, P. (1984), «La magie de l'image, en Gaston Bachelard», en: *L'homme du poème et du théorème*, Colloque du centenaire, Dijon: EUD.
- MAILLARD, Ch. (1992), *La creación por la metáfora*, Barcelona: Anthropos.
- MERLEAU-PONTY, M. (2013), *El ojo y el espíritu*, Madrid: Trotta.
- MUJICA, H. (2003), *La flecha en la niebla*, Madrid: Trotta.
- NOVALIS (2008), *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid: Cátedra.
- PAU, A. (2010), *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid: Trotta.
- ROSALES, L. (2009), *Porque la muerte no interrumpe nada*, Madrid: Sibila.
- WEIL, S. (2007), *La gravedad y la gracia*, Madrid: Trotta.
- WILBER, K. (2010), *Breve historia de todas las cosas*, Barcelona, Kairós.
- WUNENBURGER, J.-J. (2012), *Gaston Bachelard poétique des images*, Paris: Mimesis- L'oeil et l'esprit.
- XIRAU, J. (1966), *La filosofía de Husserl*, Buenos Aires, Troquel.