

MARÍA JOSÉ GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE

IMAGEN DESDE EL AIRE: BACHELARD Y «ALTAZOR» DE HUIDOBRO

Cuando nuestro lector haya acabado la lectura de esta obra, no habrá acrecentado en nada sus conocimientos... (es) el precio pagado en virtud del método escogido. Cuando nos volvemos a nosotros mismos, nos desviamos de la verdad. Cuando llevamos a cabo experiencias íntimas, contradecemos fatalmente la experiencia objetiva.

Bachelard¹

Gaston Bachelard es la paradoja de una unión entre irreconciliables. Uniendo en una peculiar Poética a la filosofía y a la poesía armoniza intuición y razón y descubre sus afinidades.

El hombre hace filosofía porque cree que el ser y el mundo son inteligibles, concebibles como lógicos; y hace poesía para manifestar ese ser oculto. Ambos hechos son una búsqueda, un intento de revelar lo que ama ocultarse, y finalmente, también la filosofía es expresión, también la poesía es meditación. Si su diferencia evidente es que una piensa la realidad y otra la siente, Bachelard inaugura un camino transitable que funde ambas experiencias al concebir una filosofía de la imaginación poética.

Esa poética del imaginario, respetando la movilidad de unas imágenes poéticas en gran parte inasibles, es reto a la razón y modelo de crítica literaria.

Venciendo la desconfianza mutua que ambas disciplinas se profesan, intenta hacerlas complementarias por medio de un nuevo método de análisis que se dirija a la esencia misma del proceso creador:

Pensée de vie, pensée active, elle analyse le processus constructeur et non le statisme de l'oeuvre construite².

Desde su *Psicoanálisis del fuego* (1938), hasta su obra *La llama de una vela* (1961), sus teorías filosóficas se desarrollan como una fenomenología del alma, de la imaginación, que pretende penetrar en la conciencia creadora del poeta y describir el surgir de la imagen en esa conciencia individual.

Concibiendo la poesía como una metafísica instantánea, que da una visión del universo y un secreto del ser a un tiempo³, le otorga dignidad filosófica y la convierte en parte fun-

¹ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, pág. 14.

² Paul Ginestier, *La pensée de Bachelard*, s.l.: París, Bordas, 1981, pág. 17.

³ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo XX, 1980, pág. 115.

damental de su propia metafísica, de su pensamiento, más interesado en cuestionar que en responder, en abrir caminos que en consagrarlos.

No aceptado plenamente ni por los filósofos ni por los críticos literarios —instalados en sus convicciones inamovibles y recelando de lo que de impureza suponen en la mezcla— debido al doble papel que representa: filosofía que recurre a una terminología lírica, que elige un lenguaje que se resiste a dar su sentido completo. Él, sin embargo, desde 1939 decide consagrar su vida a lo imaginario, consciente de la incomprensión y menosprecio que le reportará, pero igualmente sabedor de que:

Una filosofía que se ocupa en el destino humano, no sólo debe confesar sus imágenes, sino adaptarse a ellas, continuar su movimiento. Debe ser, francamente, lenguaje vivo. Debe estudiar francamente al hombre literario, porque el hombre literario es una suma de la meditación y de la expresión, una suma del pensamiento y del sueño⁴.

Con ese deseo inagotable de ir a la raíz de la fuerza imaginante, basa su estudio en la clasificación y explicación de las imágenes. Partiendo del análisis textual, apela a una lectura total.

Y es aquí donde comienzan a coincidir los presupuestos teóricos de Bachelard y Huidobro. Su común relación con las vanguardias, unifica su concepción de la imagen.

Tanto para Huidobro, inventor y propulsor del creacionismo, cuanto para Bachelard, que encuentra en el surrealismo un motor espiritual, un medio para arrancar de la rutina, la imagen es el centro de la creación poética y la marca del genio del autor.

Vivieron ambos, aunque un dilatado período separe estas vivencias, la exaltación del descubrimiento en la tertulia que fue cauce de desarrollo de la proliferación de ismos que se sucedieron en los años 20 y más allá, engendrando, incluso a través de su misma ineficacia, un orden nuevo en la poesía. Bachelard, junto con Eluard o Artaud, compartió sus pensamientos y discutió del fundamento de la poesía:

A lo largo de estas conversaciones donde también se bromeaba bastante, compartiríamos los raros pollos del mercado negro, las raciones de vino. Eran, según dijo (Bachelard), «las verdaderas fiestas de la amistad»⁵,

conociendo y practicando el consejo que nos da en una de sus obras, y que las vanguardias practicaron sin excepción, si bien es verdad que el dadaísmo fue el principal artífice, la burla de uno mismo⁶.

Burla que es entusiasmo y deseo de purificación, catarsis de una literatura que debe convertirse en asombro, que debe sorprender, y librarse de la concepción crítica de la obra como un objeto inerte. Por ello, la necesidad de imponer un nuevo método, lo imperioso de la ruptura. Aun más para la filosofía, que «debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética»⁷.

Así, autodenominándose iconoclasta, diferenciando la metáfora, que simplemente es traslación de pensamientos, de la imagen, constructora de un mundo imaginario, Bachelard se integra —al menos en los presupuestos básicos— dentro del cauce de una poesía contemporánea heredera de los impulsos vanguardistas, de los esfuerzos renovadores que los poetas como Huidobro llevaron a cabo.

Siendo el filósofo más consciente de las limitaciones y sin enfrentarse directamente a la tradición anterior, que cree que vivifica, pero que no borra una revolución literaria que en

⁴ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1980, pág. 327.

⁵ Jean Lescure, «Introducción a la poética de Gaston Bachelard» (págs. 127-165) en Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, ob. cit., pág. 150.

⁶ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, ob. cit., pág. 15.

⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pág. 7.

último caso es una nueva constitución poética, comparten el interés por la misión del poeta: crear. Uno de ellos intenta llegar con su poesía a la cota máxima del arte —un arte creativo, que supera el arte reproductivo y el de adaptación—, y el otro interroga a la obra con el deseo de alcanzar la fuerza primera que produjo la imagen.

Creación demiúrgica que es reto expresivo para una imaginación encargada de transformar, de metamorfosear el mundo. Así como Huidobro proclama su intención de crear árboles que no sean como los de la naturaleza, Bachelard otorga teóricamente esa facultad a una poesía que se ha convertido en expresión de la libertad, en desperezo de un automatismo incapaz de seducir:

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 sobrehumanidad⁸.

Concepción muy cercana a la de superconciencia creacionista, una facultad superior del intelecto del artista que le capacita para imponer su mundo de relaciones al natural, para ver más allá de las apariencias. Para ambos, una imaginación en cierto modo idolatrada, produce y no reproduce el mundo. Y, a través de esta configuración compacta de la omnipotencia combinatoria —que inauguró el dadaísmo—, la obra multiplica sus significados, se enriquece al ser releída, amplía sus registros para un lector exigente.

Esa voluntad minoritaria vanguardista, que aspiraba a hacer de su lector un co-creador, y que Bachelard transforma en una invitación a descubrir el orgullo de lector, para «cernir en la poesía un mundo exigente a fin de que sea una adhesión de naturaleza singular»⁹. El poeta, de este modo, crea también a su lector, le hace a imagen y semejanza de la obra que lee. Al igual que la poesía fija el instante —instantaneísmo de raíz cubista—, el instante se fija en el lector y le entrega un nuevo mundo.

Así es al menos, Bachelard como lector, mezclando su propia ensoñación a las imágenes de los poetas sobre los que reflexiona¹⁰.

De este modo, el lenguaje poético supera al lenguaje significante, es capaz de rehacerse infinitamente, significa más allá de la palabra y exige la no arbitrariedad de la imagen, es decir, una la voluntad de elección con la revelación de la realidad.

La palabra se convierte entonces, no sólo en el destino privilegiado de la poesía, sino en verbo creador. El poeta como pequeño dios que anuncia Huidobro, es definido por un Bachelard que aprendió de los surrealistas que los poetas tienen un verbo profético que es acceso a otro mundo. Cuando dice que «el poeta habla en el umbral del ser»¹¹ vuelve a descubrir la palabra creadora que las religiones —incluida el cristianismo, en el Evangelio de S. Juan— consideran como instrumento divino para engendrar el mundo. La palabra con la que, en la magia, se domina el ser; la palabra que es la esencia de las cosas y se encubre tras la cotidianeidad y rutina de los términos; la palabra que permite emular a Dios; la palabra que identifica y acoge el espíritu de las cosas. La que anhela el poeta:

El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje¹².

Verbo que es tiempo detenido, vertical, y que se instala en un atavismo revivido, volviendo a la nominación que distribuye su ser a las cosas, a la primera realidad del mundo:

La cuna de mi lengua se mecía en el vacío
Anterior a los tiempos
Y guardará eternamente el ritmo primero.
El ritmo que hace nacer los mundos¹³.

⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, pág. 31.

⁹ Jean Lescure, *ob. cit.*, pág. 149.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 160.

¹¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, *ob. cit.*, pág. 8.

¹² *Ibidem*, pág. 11.

¹³ Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor del cielo*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 72-73.

Para ello, el lenguaje tiene que vivir la dicha del riesgo, de la originalidad. Si para Bachelard la novedad es una de las formas de la audacia humana, Huidobro vive plenamente ese atrevimiento lingüístico extremado en *Altazor*, pagando —como antes lo hicieran Ícaro o Faetón— con el estigma de la caída:

Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte¹⁴.

Y se convierten ahora las teorías del filósofo en metodología crítica, en camino de interpretación de la obra.

Su concepción del simbolismo imaginario descansa sobre dos intuiciones: «la imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación»¹⁵, centrándose en cuatro elementos o categorías motivantes de la imagen poética, vectores de creación que están en el dominio de la imaginación profunda y son sustancias primigenias que armonizan el mundo con la psicología particular: el agua, el aire, el fuego y la tierra.

Huidobro se integra, en *Altazor*, dentro de la imaginación material aérea, entusiasmo de elevación o angustia de caída, ordenando bajo las leyes del aire las imágenes dispersas con las que inicia un libro que es un viaje. Imágenes móviles, fugaces, pues la estabilidad y tradicionalidad reduce la imaginación; imágenes que fundan un mundo donde «se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía»¹⁶.

El sueño, el ensueño poético, nos desprende de la imaginación formal y nos entrega a la imaginación dinámica y material, camino de conocimiento de la belleza de las formas que la imagen, como realidad psíquica primera, debe captar, y que el estudioso debe revelar y organizar.

El poeta que descubre que «todas las palabras esconden un verbo»¹⁷, comprende que las imágenes germinales no son muchas, y que éstas instigan a las palabras para crear el universo imaginario de la obra.

La caída es una de estas imágenes primarias, que expresa un miedo primitivo a la oscuridad y el abismo, terribles, pero tentadores:

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo¹⁸.

La caída es, según Durand —discípulo de Bachelard y creador sobre los presupuestos de éste de un método de análisis denominado mitocrítica— es un símbolo catamorfó del Régimen Diurno de la Imagen. Siguiendo la idea de su maestro de ligar la libido a las funciones orgánicas, lo que la haría solidaria de todos los deseos y necesidades¹⁹, establece tres gestos dominantes: postural-vertical, digestiva y sexual; estando la caída dentro del primero, por el cual el Imaginario se revela contra el tiempo, la muerte y el mal, intentando vencerlos por su negación. Así, Huidobro, pretenderá con su obra vencer a esa eternidad que amenaza con imponerse, que busca y se le niega, que sólo le ofrece la muerte:

Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada²⁰.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 55.

¹⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 26.

¹⁶ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños, ob. cit.*, pág. 15.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 81.

¹⁸ Vicente Huidobro, *ob. cit.*, pág. 60.

¹⁹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños, ob. cit.*, pág. 19.

²⁰ Vicente Huidobro, *ob. cit.*, pág. 56.

e incluso la niega —mediante ese Canto II que, a pesar de la independencia que los críticos le achacan, se une con el resto como una pérdida más en el trascurso de la vida— el amor, y la esperanza de las creencias religiosas en sucesivos cantos.

La caída es entonces tiempo devorador, «la vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer»²¹ y el poeta busca su redención en la palabra, en el azar que desarticula y agota el término, que es juego:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos²²,

y es también un intento de resucitar las lenguas. Que es, finalmente, libertad festiva que busca el comienzo de la palabra, el verbo primero que nos libere del miedo a la muerte:

Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra²³.

La caída es entonces un presentimiento de «el aniquilamiento de nuestro ser después de la muerte»²⁴ y una nostalgia de la altura:

Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura²⁵,

un abismamiento íntimo e interior que proclama, en un vértigo de imágenes superpuestas, la existencia como una caída a la nada:

(...) todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa de la nada²⁶,

el poema como un despeñarse infinito y prolongado, como una desintegración sucesiva que comienza en la pregunta:

Sólo quiero saber por qué²⁷.

y concluye en un grito.

Grito que, como afirma Bachelard —a pesar de que algunos críticos del poema lo consideren un fracaso en el camino de la renovación lingüística— «es a la vez la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica»²⁸. De este modo, el final del poema sería un renacimiento, una infancia recuperada, la del lenguaje:

Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver²⁹.

Consideración que nos lleva a uno de los sistemas aplicados por la mitocrítica, el recorrido y superación de un ritual iniciático.

Altazor se presenta como sujeto de un rito de iniciación al que le somete y nos somete

²¹ *Ibidem*, pág. 59.

²² *Ibidem*, pág. 97.

²³ *Ibidem*, pág. 129.

²⁴ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, pág. 122.

²⁵ Vicente Huidobro, *ob. cit.*, pág. 108.

²⁶ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *ob. cit.*, pág. 97.

²⁷ Vicente Huidobro, *ob. cit.*, pág. 74.

²⁸ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, *ob. cit.*, pág. 281.

²⁹ Vicente Huidobro, *ob. cit.*, pág. 100.

con él, Vicente Huidobro «antipoeta y mago»³⁰. Maestro y guía, discípulo y neófito, su desdoblamiento permite al autor mantener la sabiduría necesaria para guiarnos a través de una poesía que es campo iniciático, al tiempo que vivenciar el ritual.

Desde el dolor de los siglos, desde la saturación poética que desgarrar la palabra, en un intento de volver al silencio creador, germinador, parte Altazor. Y vive, paso a paso, todo el proceso: la preparación para la iniciación, la muerte iniciática y el renacimiento.

La preparación se inicia con un consejo del autor, con la recomendación de un descenso que es interiorización:

Y si queriendo alzarte nada has alcanzado.
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de tí mismo³¹

y se traduce en una expedición por la palabra. En ese acceso a otro mundo, espacio de la aventura, debe vivir la purificación de la soledad y la separación de la Madre, simbolizada aquí por la Virgen y por la mujer. Desde la orfandad, desde el alejamiento, incluso desde el dolor es desde donde puede cuestionarse el mundo y posar el segundo estado.

Estado representado por la muerte iniciática, a la que penetra a través del terror de la caída y que supone, después de las pruebas desintegradoras por las que pasa, un «regressus ad uterum», en este caso por el símbolo de la tumba que espera. Tumba que abre esa muerte imprescindible al neófito, ese viaje a los infiernos que ha de liberarlo de prejuicios:

Eres tú tú el ángel caído
La caída eterna sobre la muerte
La caída sin fin de muerte en muerte³²,

y que posibilitará la transformación total, la ruptura con el pasado y la victoria sobre la muerte, sobre la palabra anquilosada.

Y después, esa vuelta a nacer. Despertar que retorna a la infancia, que es memoria del principio del mundo, y, por tanto, lenguaje desarticulado y jubiloso:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralarí
Lali lalá³³.

Milagro otorgado para su petición de iluminación, la liberación total.

De este modo, la obra poética se habría convertido en meditación sobre sí misma, y viviría una exaltación espiritual que Bachelard otorga a la conquista de lo superfluo.

Tal vez el límite que no se impuso es lo que da la sensación de juego formal que se destruye a sí mismo, sin saber que «la imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y cielo, de sustancia y forma»³⁴. Al dividir demasiado el sentido, cae en lo que Bachelard llama «juego de las palabras», pero para Altazor este es un juego consciente que le libera de sus miedos.

Si «la imaginación aérea reclama intuiciones más primitivas. Reclama las verdades del aliento»³⁵, Huidobro cumple el ciclo de esta materia al terminar un poema que en ella reposa con la dicha simple del respirar, del fonetismo expresivo.

³⁰ *Ibidem*, pág. 108.

³¹ *Ibidem*, pág. 62.

³² *Ibidem*, pág. 70.

³³ *Ibidem*, pág. 137.

³⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños, ob. cit.*, pág. 10.

³⁵ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños, ob. cit.*, pág. 298.

Descubrimos, pues, la filosofía de Bachelard como un método de análisis aplicable, a la vez que como un desvelamiento de la conciencia artística. Teoría y práctica, filosofía que se confunden con la poesía y poesía que se encuentra en la filosofía.

Sin quebrar la ligereza poética con disciplinarias definiciones, Bachelard encuentra en la imagen la ruta por la que unir dos contrarios. No se trata de un poesía influida por la filosofía, de una filosofía que arranque de la literatura; insertas en una misma concepción, producto de una época que dejó fructífera herencia, la filosofía de Bachelard y la poesía contemporánea de raíz vanguardista, es una bifurcación que vuelve a unirse.

La imagen última, para ambas, tiene que ser promesa de unión. No doctrina, filosofía poética; no teoría, poética filosófica. La imagen última debe ser página en blanco.

MARÍA JOSÉ GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE