

Traducción de
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

220
El aire y los sueños

*Ensayo sobre la imaginación
del movimiento*

por GASTON BACHELARD

POP 08-22-01 embfmg
194
B12a



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO-ARGENTINA-BRASIL-COLOMBIA-CHILE-ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA-PERÚ-VENEZUELA

Primera edición en francés, 1943
Primera edición en español (FCE, México), 1958
Segunda reimpresión (FCE, Colombia), 1994

А
МИ ПИЈА

AD80117

Título original:

L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement

D. R. © 1950, Libraire José Corti, Paris

D. R. © 1958, Fondo de Cultura Económica

D. R. © 1986, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.
Carretera Picacho - Ajusco 227, México, D. F. - C. P. 14200

D. R. © 1993, Fondo de Cultura Económica Ltda.
Carrera 16 No. 80-18, Santafé de Bogotá, D. C.

ISBN 958-9093-73-6

Impreso en Colombia

INTRODUCCIÓN

IMAGINACIÓN Y MOVILIDAD

Los poetas deben constituir el estudio esencial del filósofo que desea conocer al hombre.

JOUBERT, *Pensées*.

I

COMO muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta*, *evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad. Específica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano. Como proclama Blake (segundo libro profético): "La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana." Será más fácil convencerse de la

verdad de esta máxima si se estudia, como vamos a hacerlo sistemáticamente aquí, la imaginación literaria, la imaginación hablada, la que, afin al lenguaje, forma el tejido temporal de la espiritualidad y que, por consiguiente, se desprende de la realidad.

A la inversa, una imagen que abandona su principio *imaginario* y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente. Muy pronto, en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace actuar. Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada *corta las alas* a la imaginación. Nos destrona de esa imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen y a la que podríamos llamar por eso *imaginación sin imágenes*, lo mismo que reconocemos un *pensamiento sin imágenes*. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario deposita imágenes, pero se presenta siempre como algo allende sus imágenes, está siempre un poco más allá que ellas. El poema es esencialmente *una aspiración a imágenes nuevas*. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano.

Así el carácter sacrificado por la psicología de la imaginación que no se ocupa más que de la *constitución de las imágenes* es un carácter esencial, evidente, de todos conocido: es la *movilidad de las imágenes*. Existe oposición —en el reino de la imaginación como en tantos otros dominios— entre la constitución y la movilidad. Y, como la descripción de las formas es más fácil que la descripción de los movimientos, se explica que la psicología se ocupe antes que nada de la primera tarea. Sin embargo, la segunda es la más importante. Para una psicología completa, la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva. Por lo tanto, es preciso añadir sistemáticamente al estudio de una imagen particular el de su movilidad, su fecundidad, su vida. Tal estudio es posible porque esa movilidad no es indeterminada. Con frecuencia la movi-

lidad de una imagen particular es una movilidad específica. Entonces una psicología de la imaginación del movimiento debería determinar directamente la movilidad de las imágenes. Debería inducir a trazar, para cada imagen, una verdadera gráfica que resumiera su cinetismo. En esta obra presentamos un boceto de dicho estudio.

Dejaremos, pues, de lado, las imágenes en reposo, las imágenes constituidas que son ya palabras bien concretas. Haremos otro tanto con todas las imágenes claramente tradicionales, como las imágenes de flores tan abundantes en el herbario de los poetas. Con su toque convencional dan color a las descripciones literarias. Sin embargo, han perdido su poder imaginario. Hay otras imágenes completamente nuevas. 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. 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.

¿Cómo encontrar una medida común de esta invitación a vivir y a hablar? Solamente multiplicando las experiencias de figuras literarias, de imágenes móviles, restituyendo, según el consejo de Nietzsche, a cada cosa su propio movimiento, clasificando y comparando los diversos movimientos de imágenes, contando todas las riquezas de los tropos inducidos en torno de un vocablo. A propósito de toda imagen que nos impresiona debemos preguntar: ¿Qué fuga lingüística desencadena

esta imagen en nosotros? ¿Cómo la desentrañamos del fondo demasiado estable de nuestros recuerdos familiares? Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora. De un modo más general hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina. Así tendremos la oportunidad de devolver a la imaginación su papel de seductora. Con ella abandonamos el curso ordinario de las cosas. Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva.

II

A menudo esa ausencia no tiene ley, ese impulso carece de perseverancia. El ensueño se contenta con transportarnos a otra parte sin que podamos realmente vivir todas las imágenes del recorrido. El soñador va a la deriva. Al verdadero poeta no le satisface esta imaginación evasiva. Quiere que la imaginación sea un viaje. Cada poeta nos debe, pues, su *invitación al viaje*. Por ella recibimos, en nuestro ser íntimo, un suave empujón, el empujón que nos conmueve, que pone en marcha el ensueño saludable, el ensueño verdaderamente dinámico. Si la imagen inicial está bien elegida, se revela como el impulso hacia un sueño poético bien definido, a una vida imaginaria que tendrá verdaderas leyes de imágenes sucesivas, un auténtico sentido vital. Las imágenes puestas en serie por *la invitación al viaje* adquirirán en su orden bien escogido una vivacidad especial que nos permitirá designar, en los casos que estudiaremos detenidamente en esta obra, un *movimiento de la imaginación*. Este movimiento no será una simple metáfora. Lo experimentaremos efectivamente en nosotros mismos, más frecuentemente como un alivio, una facilidad para imaginar imágenes anexas, como el ardor en perseguir el he-

chicero ensueño. Un hermoso poema es un opio o un alcohol. Es un alimento nervino. Debe producir en nosotros una inducción dinámica. Trataremos de dar su justo pluralismo a la profunda frase de Paul Valéry: "El verdadero poeta es el que inspira." El poeta del fuego, el del agua y el de la tierra no transmiten la misma inspiración que el poeta del aire.

Por esta razón el sentido del *viaje imaginario* es muy diferente según los distintos poetas. Algunos se limitan a llevar a sus lectores al país de lo pintoresco. Quieren encontrar *en otra parte* lo que vemos a diario en torno nuestro. Cargan y sobrecargan de belleza la vida habitual. No despreciamos ese *viaje* al país de lo real que a poco precio divierte al ser. Una realidad iluminada por un poeta tiene al menos la novedad de una iluminación nueva. Porque el poeta nos descubre un matiz *fugaz*, aprendemos a imaginar todo matiz como un *cambio*. Sólo la imaginación puede ver los matices; los capta *al paso* de un color a otro. ¡Acontece que en este mundo viejo había flores que no supimos ver! Las vimos mal, porque no las vimos cambiar de matices. Florecer es desplazar matices, es siempre un movimiento matizado. El que observa en su jardín todas las flores que se abren y se colorean tiene ya mil modelos para la dinámica de las imágenes.

Pero la movilidad verdadera, ese movilismo en sí que es el movilismo *imaginado*, no se suscita como es debido con la descripción de lo real, aunque sea la descripción de un devenir de lo real. El auténtico viaje de la imaginación es el viaje al país de lo imaginario, al dominio mismo de éste. No entendemos por ello una de esas utopías que consiguen, de golpe, un paraíso o un infierno, una Atlántida o una Tebaida. Nos interesaría el trayecto y nos describen la estancia. Ahora bien, lo que queremos examinar en esta obra es en verdad la inmanencia de lo imaginario a lo real, es el trayecto *continuo* de lo real a lo imaginario. Se ha vivido raramente la lenta deformación imaginaria que la imaginación

procura a las percepciones. No se ha comprendido bien el estado fluídico del psiquismo imaginante. Si pudieran multiplicarse las experiencias de transformaciones de imágenes, se entendería en toda su profundidad la observación de Benjamín Fondane (*Faux traité d'esthétique*): "Primeramente el objeto no es real, sino un buen conductor de lo real." El objeto poético, debidamente dinamizado por un nombre pletórico de ecos, será, según nosotros, un buen conductor del psiquismo imaginante. Para esta *conducción* hay que llamar al objeto poético por su nombre, su viejo nombre, dándole su justo número sonoro, rodeándolo de los resonadores a los que va a hacer hablar, de los adjetivos que prolongarán su cadencia, su vida temporal. ¿Acaso no dijo Rilke (*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*): "Para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer los animales, sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecillas al abrirse por la mañana"? Cada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento lingüístico creador. Cuántas veces al borde de un pozo, sobre la vetusta piedra cubierta de helechos y acederas silvestres, he murmurado el nombre de las aguas remotas, el nombre del mundo sepultado. . . Cuántas veces el universo, súbitamente, me ha contestado. . . ¡Objetos míos, cómo me hablasteis!

Finalmente, el viaje a los mundos lejanos de lo imaginario no *conduce* bien un psiquismo dinámico si no adquiere la apariencia de un viaje al país de lo infinito. En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento. Sin duda, dicha trascendencia parece a menudo tosca, ficticia, quebrada. También, a veces, se precipita, es ilusoria, evaporada, dispersa. Para el ser que reflexiona es un espejismo. Pero este espejismo fascina. Arrastra consigo una dinámica especial, que es ya una realidad

psicológica innegable. Entonces podemos clasificar a los poetas haciéndoles la siguiente pregunta: "Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo: ¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera?" En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que *proyecta su ser*. En nuestro libro *El agua y los sueños* hemos reunido muchas imágenes en donde la imaginación proyecta impresiones íntimas sobre el mundo exterior. Al estudiar en esta obra el psiquismo aéreo encontraremos ejemplos en que la imaginación proyecta al *ser entero*. Cuando se va tan lejos y tan alto se reconoce uno bien en estado de *imaginación abierta*. La imaginación entera, ávida de realidades, de atmósfera, aumenta cada impresión con una imagen nueva. El ser se siente, como dice Rilke, en la víspera de ser escrito. "Esta vez voy a ser escrito. Soy la impresión que va a transponerse" (*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*). En esta transposición, la imaginación hace surgir una de esas flores maniqueas que confunden los colores del bien y del mal, que transgreden las leyes más constantes de los valores humanos. Se recogen esas flores en Novalis, Shelley, Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche. Saboreándolas se tiene la impresión de que la imaginación es una de las fuerzas de la audacia humana, y se recibe un dinamismo innovador.

III

Trataremos después de hacer una aportación positiva a la psicología de estos dos tipos de sublimación: su-

blimación discursiva en busca de un *más allá* y sublimación dialéctica en busca de un *al lado*. Tales estudios son factibles precisamente porque los viajes imaginarios e infinitos tienen itinerarios mucho más regulares de lo que podría creerse. La arqueología moderna ha ganado mucho, como afirma Fernand Chapouthier. Los dióscuros al servicio de una diosa, con la constitución de series regulares de documentos. La lenta vida de los objetos a través de los siglos permite interpretar su origen. Del mismo modo cuando se examinan series bien clasificadas de documentos psicológicos, sorprende la regularidad de su filiación; se comprende mejor su dinamismo inconsciente. Así también un nuevo uso metafórico puede esclarecer la arqueología del lenguaje. En este ensayo estudiaremos los más evasivos *viajes imaginarios*, las estaciones menos fijas, imágenes con frecuencia inconsistentes y, a pesar de todo, veremos que esta evasión, esta fluctuación, esta inconsistencia no se oponen a una vida imaginativa verdaderamente *regular*. Incluso parece que todas estas faltas de coordinación ofrecen en ocasiones un aspecto tan bien definido, que puede servir de esquema a una *coherencia* de la movilidad. De hecho, la manera como nos escapamos de lo real descubre netamente nuestra realidad íntima. Un ser privado de la *función de lo irreal* es un ser tan neurótico como el hombre privado de la *función de lo real*. Puede decirse que un desorden en la función de lo irreal repercute en la función de lo real. Si la función de *apertura*, que es la que desempeña propiamente la imaginación, se efectúa mal, la misma percepción no será penetrante. Deberá, pues, buscarse una filiación entre lo real y lo imaginario. Bastará con clasificar bien la serie de los documentos psicológicos para conseguir esta filiación regular.

Esta regularidad se debe a que somos *llevados*, en la búsqueda imaginaria, por *materias fundamentales*, por elementos imaginarios que tienen leyes de índole ideal tan seguras como las leyes experimentales. Nos

tomamos la licencia de recordar aquí algunos librillos recientes en los que hemos estudiado, con el nombre de *imaginación material*, esta asombrosa necesidad de "penetración" que, más allá de las seducciones de la imaginación de las formas, se propone pensar la materia, soñar la materia, vivir en la materia, o bien —lo que viene a ser lo mismo— materializar lo imaginario. Nos hemos creído autorizados a hablar de una ley de las cuatro imaginaciones materiales, ley que atribuye *necesariamente* a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua. Sin duda, pueden intervenir muchos elementos para constituir una imagen particular. Hay imágenes *compuestas*; pero la vida de las imágenes es de una pureza de filiación más exigente. Desde el momento en que las imágenes se ofrecen en serie, descubren una materia prima, un elemento fundamental. La fisiología de la imaginación, más aún que su anatomía, obedece a la ley de los cuatro elementos.

¿No es de temer una contradicción entre nuestros antiguos trabajos y el presente estudio? Si la ley de las cuatro imaginaciones materiales obliga a la imaginación a fijarse en una materia, la imaginación ¿no encontrará en ella una razón de fijeza y de monotonía? Entonces sería inútil estudiar la movilidad de las imágenes.

Pero éste no es el caso, porque ninguno de los cuatro elementos lo imaginamos como cosa inerte, sino, por el contrario, en su dinamismo especial: como cabeza de una serie que arrastra una clase de filiación por las imágenes que la ilustran. Para emplear aún la maravillosa expresión de Fondane, un elemento material es el principio de un *dón conductor* que presta continuidad a un psiquismo imaginante. En fin, todo elemento que adopta con entusiasmo la imaginación material prepara, para la imaginación dinámica, una sublimación especial, una trascendencia característica. Suministraremos la prueba de lo que hemos dicho, a lo largo de este ensayo, siguiendo la vida de las imágenes aéreas. Veremos

que la sublimación aérea es la más típica sublimación discursiva, ya que tiene los peldaños más evidentes y regulares. Va seguida de una sublimación dialéctica fácil, harto fácil. Parece que el ser que vuela rebasa la misma atmósfera; que un éter se le brinda siempre para que deje a sus pies el aire; que un algo absoluto perfecciona la conciencia de nuestra libertad. ¿Es preciso subrayar que, efectivamente, en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo *aire*, es el epíteto *libre*? El aire natural es el aire libre. Convendrá, pues, que redoblemos la cautela ante una liberación mal experimentada o vivida, ante una adhesión demasiado súbita a las lecciones del *aire libre*, del *movimiento aéreo liberador*. Trataremos de entrar en el pormenor de la psicología del aire, como antes hicimos a propósito de la psicología del fuego y la psicología del agua. Desde el punto de vista de la imaginación material nuestra investigación será breve, porque el aire ofrece una materia muy pobre. Pero, en cambio, con este elemento tendremos grandísima ventaja en cuanto atañe a la imaginación dinámica. En efecto, tratándose del aire, el movimiento supera a la sustancia. Más aún: cabe decir que sólo hay sustancia cuando hay movimiento. El psiquismo aéreo nos permitirá verificar las etapas de la sublimación.

IV

Para comprender exactamente los diversos matices de esta sublimación activa y particularmente la diferencia radical entre la sublimación cinemática y la sublimación verdaderamente dinámica, es preciso advertir que el movimiento que efectúa la vista no es *dinámico*. El movimiento visual continúa siendo puramente cinemático. La vista sigue, de un modo harto gratuito, el movimiento para enseñarnos a vivirlo íntegramente, interiormente. Los ojos de la imaginación formal, las intuiciones que perfeccionan las imágenes visuales, nos

orientan en sentido contrario de la participación sustancial. Sólo una simpatía hacia una materia puede determinar una participación realmente activa, que llamaríamos con gusto una *inducción*, si este término no lo hubiera ya hecho suyo la psicología del razonamiento. Sin embargo, sería en la vida de las imágenes donde podría ensayarse una voluntad de conducir. Únicamente esta inducción material y dinámica, esta "ducción" por la intimidad de lo real, puede agitar nuestro ser íntimo. Nos cercioraremos de ello estableciendo entre las cosas y nosotros mismos una correspondencia material. Para conseguirlo tendremos que penetrar en esa región que Raoul Ubac llama exactamente el *contra-espacio*. "A la finalidad práctica de los órganos exigida por la imperiosa obligación de las necesidades inmediatas corresponde una finalidad poética que el cuerpo contiene en potencia. . . Importa persuadirse de que un objeto puede sucesivamente cambiar de sentido y de aspecto según que la llama poética lo alcance, lo consuma o lo respete" ("El contra-espacio", *Messages*, 1942, cuaderno I). Y poniendo en acción esta inversión del sujeto y del objeto, Raoul Ubac nos presenta, en su *Exercice de la pureté*, "el envés del anverso". Parece que halla así una correspondencia entre el espacio de tres dimensiones y el espacio íntimo que Joé Bousquet llamó felizmente "espacio sin ninguna dimensión". Cuando hayamos practicado la psicología del aire infinito, comprenderemos mejor que en él se borran las dimensiones y que tocamos así esa materia no dimensional que nos da la impresión de una absoluta sublimación íntima.

Vemos, por ende, el interés que nos ofrece una *Einführung* especializada, el beneficio que se obtiene al fundirse en una materia particular en vez de dispersarse en un universo diferenciado. Pediremos a los objetos, a las diferentes materias, a los "elementos", a la vez su específica densidad de ser y su exacta energía de transformación y superación. Y a los fenómenos exigiremos lecciones de cambio, lecciones de movilidad

sustancial, en resumen, una física pormenorizada de la imaginación dinámica. Particularmente los fenómenos aéreos nos suministrarán indicaciones tan generales como importantes de alcance, de ascensión, de sublimación. Semejantes indicaciones deberemos situarlas con los principios fundamentales de una psicología que llamaremos muy de grado *psicología ascensional*. El convite al viaje aéreo, si posee, como conviene, el sentido del alcance, es siempre solidario de la impresión o efecto de una ligera ascensión.

Sentiremos entonces que hay movilidad de imágenes en la proporción en que, simpatizando por medio de la imaginación dinámica con los fenómenos aéreos, seamos conscientes de un alivio, de una alegría, de una ingravidez. Una *verticalidad* real se presentará en el seno mismo 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. Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un porvenir, tienen una *diferencial vertical* en toda la acepción matemática del término. Bergson dice en *La pensée et le mouvant* (p. 37) que la idea de diferencial leibniziana o más bien la idea de fluxión newtoniana fue sugerida por una intuición filosófica del cambio y del movimiento. Creemos que se puede concretar más y que el eje vertical bien explorado puede ayudarnos a determinar la evolución psíquica humana, la diferencial de valoración humana.

Para conocer a fondo la vida ulterior de las emociones sutiles, la primera investigación consiste, a nuestro juicio, en determinar en qué medida nos alivian o nos entorpecen. Es su *diferencial vertical* positiva o negativa lo que designa mejor su eficacia, su destino psíquico. Formularemos, pues, este primer principio de la imaginación ascensional: *entre todas las metáforas, las*

de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás. Nos comprometen más que las metáforas visuales, más que cualquier imagen resplandeciente. Y, sin embargo, el lenguaje no las favorece. El lenguaje, instruido por las formas, no tiene facilidad para hacer pintorescas las imágenes dinámicas de la altura. De todos modos esas imágenes tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia. La valoración vertical es tan esencial, tan segura, su supremacía es tan indiscutible, que el espíritu no puede desviarse de ella si ya la ha reconocido en su sentido inmediato y directo. No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. Cuando hayamos comprendido mejor la importancia de una física de la poesía y de una física de la moral, llegaremos a esta convicción: toda valoración es una verticalización.

Claro que existe un *viaje hacia abajo*; la *caída*, es una realidad psíquica de cada hora, incluso antes de la intervención de toda metáfora moral. Y puede estudiarse esta caída psíquica como un capítulo de física poética y moral. La *cuota psíquica cambia* sin cesar. El *tonus general* —dato dinámico tan inmediato para toda conciencia— es *inmediatamente una cuota*. Si el *tonus* aumenta, el hombre se yergue en seguida. En el viaje a la altura, el *impulso vital es impulso hominizante*; o sea, en su tarea de sublimación discursiva los caminos de la grandeza se constituyen en nosotros. Ramón Gómez de la Serna ha dicho que en el hombre todo es camino. Hay que añadir: todo camino aconseja una ascensión. El dinamismo positivo de la verticalidad es tan claro que podemos enunciar este aforismo: El que no asciende, cae. El hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente. Su descanso, su sueño es con la mayor

frecuencia una caída. Los que duermen ascendiendo son raros. Duermen el sueño aéreo, el sueño shelleyano, la embriaguez de un poema. La teoría de la materialidad tal y como se desarrolló en la filosofía bergsoniana, ilustraría fácilmente este aforismo de la primacía de la ascensión. Édouard Le Roy ha obtenido muchos desarrollos de la teoría bergsoniana de la materia. Ha demostrado que el hábito es la inercia del devenir psíquico. Desde nuestro particularísimo punto de vista, el hábito es la antítesis exacta de la imaginación creadora. La imagen habitual detiene las fuerzas imaginantes. La imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada por los profesores, bloquea la imaginación. La imagen reducida a su forma es un concepto poético: se asocia a otras imágenes del exterior, como un concepto a otro concepto. Y esa *continuidad de imágenes*, que preocupa tanto al profesor de retórica, carece a menudo de la continuidad profunda que sólo pueden dar la imaginación material y la imaginación dinámica.

Por lo tanto, no erramos, a nuestro juicio, caracterizando los cuatro elementos como hormonas de la imaginación. Ponen en acción grupos de imágenes. Ayudan a la asimilación íntima de lo real disperso en sus formas. A través de ellos se efectúan las grandes síntesis que dan caracteres un poco regulares a lo imaginario. En particular, el aire imaginario es la hormona que nos hace *crecer* psíquicamente.

Trataremos, pues, en este ensayo de psicología ascensional, de medir las imágenes por su posible *subida*. Procuraremos unir a las palabras mismas el mínimo de ascensión que suscitan, convencidos de que si el hombre vive sinceramente sus imágenes y sus palabras recibe de ellas un singular beneficio ontológico. La imaginación temporalizada por el verbo nos parece, en efecto, la facultad hominizante por excelencia. En todo caso; el examen de imágenes particulares es la única tarea a la altura de nuestras fuerzas. Por lo tanto, presentaremos siempre nuestros ensayos de determinación ver-

tical en el aspecto *diferencial*, nunca en el aspecto *integral*. Dicho de otro modo, nos limitaremos a examinar fragmentos de verticalidad muy breves. Jamás experimentaremos la dicha completa de una trascendencia integral que nos trasladaría a un mundo nuevo. En cambio, este método nos permitirá experimentar específicamente el carácter tónico de las esperanzas ligeras, de las esperanzas que no pueden engañar porque son leves, esperanzas que se asocian con palabras que tienen en nosotros un porvenir inmediato, palabras que esperan, que hacen descubrir de súbito una idea nueva, rejuvenecida, viva, una idea que sólo para nosotros es un nuevo bien. ¿No es el verbo la primera alegría? La palabra tiene una tonicidad si espera. Se nublará si teme. Aquí, no más lejos, muy cerca de la palabra poética, muy cerca de la palabra que está imaginando, debemos encontrar una diferencial de ascensión psíquica.

Pedimos al lector que nos dé crédito, aunque a veces juzgue que nos entregamos a imágenes demasiado inmateriales. Las imágenes aéreas se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización. Para caracterizar las imágenes del aire será en ocasiones difícil encontrar la medida justa: demasiada materia o demasiado poca y la imagen queda inerte o se hace fugaz; dos maneras opuestas de ser inoperante. En otros casos intervienen coeficientes personales que inclinan la balanza de un lado u otro. Pero para nosotros lo esencial es sentir la intervención necesaria de un factor ponderal en el problema de la imaginación dinámica. En el sentido propio del término, quisieramos hacer sentir la necesidad de *pesar* todas las palabras, *pesando* el psiquismo que éstas movilizan. No podemos estudiar en detalle la psicología del impulso hacia lo alto, sin cierta amplificación. Cuando se hayan reconocido todos sus rasgos devolveremos al diseño la escala de la vida real. Corresponde, pues, al psicólogo metafísico la tarea de instalar en la imaginación dinámica un verdadero amplificador del psiquismo ascensional. La imagina-

ción dinámica es, muy exactamente, un *amplificador psíquico*.

Merecemos crédito si afirmamos que nos damos cuenta de las dificultades del tema. Nos hemos preguntado frecuentemente si "teníamos tema". ¿Puede ser un tema el estudio de las *imágenes fugaces*? Las imágenes de la imaginación aérea se evaporan o se cristalizan. Y debemos captarlas entre los dos polos de esta ambivalencia siempre activa. Por lo tanto, nos veremos reducidos a presentar la doble derrota de nuestro método: que el lector nos ayude con su meditación personal, para que reciba en el breve intervalo del sueño y del pensamiento, de la imagen y de la palabra, la experiencia dinámica de la palabra que sueña y piensa a la vez. La palabra *ala*, la palabra *nube*, son en seguida pruebas de esta ambivalencia de lo real y de lo imaginario. El lector lo aprovechará como quiera: hará de ellas una vista o una visión, una realidad dibujada o un movimiento soñado. Lo que le pedimos es que viva no sólo esta dialéctica, esos estados alternos, sino que los reúna en una ambivalencia donde se comprenda que la realidad es una potencia de sueño y que el sueño es una realidad. Mas desgraciadamente el instante de dicha ambivalencia es breve. Confesemos que se ve o que se sueña demasiado pronto. Y entonces somos el espejo de las formas, o el esclavo mudo de una materia inerte.

Esta voluntad metódica de dar a nuestro problema el aspecto de una sublimación discursiva que se adhiere a los detalles y juega sin cesar entre impresión y expresión nos prohibía abordar los problemas del éxtasis religioso. Estos se relacionarían sin duda con una psicología ascensional completa. Pero no estamos capacitados para tratarlos y además corresponden a experiencias demasiado raras para plantear el problema general de la inspiración poética.¹

¹ Se encontrará una exposición muy completa del problema, con abundante bibliografía, en *La lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, de Olivier Leroy, París, 1928.

No extenderemos tampoco nuestras investigaciones a la larga historia de la *neumatología* que ha desempeñado tan importante papel en el curso de los siglos. Dejaremos a un lado esos documentos porque nos proponemos hacer obra de psicólogo y no de historiador. En consecuencia, en este trabajo como en todas nuestras investigaciones psicológicas sobre la imaginación, sólo tomaremos de la mitología y la demonología lo que puede actuar aún en el alma del poeta, lo que anima todavía el espíritu de un soñador que vive lejos de los libros, fiel a los infinitos ensueños de los elementos naturales.

A modo de contrapartida de tan rigurosas limitaciones, pediremos licencia al lector para presentarle de continuo el único carácter de las imágenes aéreas que deseamos examinar: su movilidad, refiriendo esa movilidad externa al movimiento que las imágenes aéreas inducen en nuestro ser. En otros términos las imágenes son, desde nuestro punto de vista, realidades psíquicas. Al nacer, al tomar impulso, la imagen es en nosotros el sujeto del verbo imaginar. No es su complemento. El mundo viene a imaginarse en los ensueños humanos.

V

He aquí en seguida un breve esquema de nuestro plan.

Tras esta larga introducción, demasiado filosófica y abstracta, daremos lo antes posible, en el primer capítulo, un ejemplo eminentemente concreto de onirismo dinámico. Estudiaremos, en efecto, el *sueño de vuelo*. Tal vez parezca que comenzamos por una experiencia muy particular y muy rara. Pero nuestra tarea va a consistir en demostrar que dicha experiencia es mucho más frecuente de lo que se supone y que, al menos en ciertos casos, deja huellas profundas en el pensamiento en vigilia. Demostraremos incluso que esas huellas explican el destino de ciertas poéticas. Por ejemplo, largos linajes de imágenes se revelarán en su proliferación re-

gular y exacta, cuando hayamos descubierto el sueño de vuelo al que deben su primer impulso. En particular, imágenes tomadas en las obras tan diversas como las de un Shelley, de un Balzac, de un Rilke, nos harán ver que la psicología concreta del sueño de vuelo nocturno, permite descubrir lo concreto y lo universal en poemas que son a menudo evasivos y oscuros.

Partiendo de una psicología natural que no se apoya sobre ninguna construcción *a priori*, podremos estudiar, en segundo capítulo, la Poética de las Alas. Ahí veremos en obra una imagen favorita de la imaginación aérea. Gracias a nuestras observaciones anteriores comprenderemos que la imaginación dinámica nos da el modo de distinguir entre las imágenes ficticias y las imágenes verdaderamente naturales, entre los poetas que copian y los poetas que animan verdaderamente las fuerzas creadoras de la imaginación.

En este punto de nuestro desarrollo, habremos dado ejemplos de psicología ascensional *positiva* en número suficiente para caracterizar en el terreno psicológico, y en su forma *negativa*, todas las metáforas de la *caída moral*. Dedicaremos a esas metáforas el tercer capítulo. Allí habrá que contestar a muchas objeciones que tendrán por objeto obligarnos a considerar la experiencia de la caída imaginaria como un dato primero de la imaginación dinámica. Nuestra respuesta será harto simple. La damos aquí porque aclara nuestras tesis generales: la caída imaginaria sólo conduce hasta las metáforas fundamentales a una imaginación *terrestre*. La caída profunda, la caída en las simas negras, la caída en el abismo, son casi fatalmente las caídas imaginarias en relación con una imaginación de las aguas o, sobre todo, con una imaginación de la tierra tenebrosa. Para clasificar todas sus circunstancias es necesario examinar todas las aflicciones de un *terrestre* que lucha, en sus noches dramáticas, con la sima, que excava activamente su sima, que trabaja con la pala y el zapapico, y con manos y dientes, en el fondo de esta

mina imaginaria donde tantos hombres padecen durante sus pesadillas infernales. Semejantes descensos a los infiernos únicamente podrán ser descritos, desde el punto de vista de la imaginación poética, si nos asiste la fuerza de abordar un día la difícil y múltiple psicología de la imaginación material de la tierra. En este libro, exclusivamente consagrado a la imaginación material y dinámica del fluido aéreo, apenas encontraremos la imaginación de la caída sino como una ascensión al revés. Desde este punto de vista indirecto —por otra parte, sumamente instructivo— desarrollaremos el estudio parcial que conviene a nuestro tema. Una vez que la *caída psicológica* sea estudiada así, en su forma dinámica simplificada, dispondremos de todo lo preciso para examinar los juegos dialécticos del vértigo y del prestigio. Mediremos la importancia de un arrojío de la actitud y de la estatura, el arrojío de vivir contra la pesantez, de vivir "verticalmente". Apreciaremos el sentido de una higiene del enderezamiento, de la elevación, de la cabeza alta.

Esta higiene, esta cura de la verticalidad y de las alturas imaginarias ha encontrado ya su psicólogo y su práctico. En trabajos harto mal conocidos, Robert Desoille ha tratado de calar, en psiquismos neuróticos, los reflejos condicionados que nos hacen asociar los valores de elevación: la altura, la luz, la paz. En un capítulo especial, nos obligaremos a atraer la atención sobre la obra de Desoille, que ha constituido para nosotros, en muchas partes de nuestro trabajo, una ayuda preciosa. Por otro lado, no vacilaremos, en este capítulo como en los otros, en tomar como pretexto unas observaciones psicológicas para desarrollar nuestras propias tesis acerca de la metafísica de la imaginación, metafísica que asoma por todas partes como nuestro fin confesado.

Como hemos hecho para el fuego con Hoffmann, y para el agua con Edgar Poe y Swinburne, hemos creído poder, en lo que concierne al aire, tomar un gran pensador y gran poeta como tipo fundamental.

Hemos estimado que Nietzsche podría ser el representante del *complejo de la altura*. Nos hemos impuesto la tarea de reunir, en el capítulo quinto, todos los símbolos que se unan naturalmente —por una fatalidad propiamente simbólica— a la dinámica de ascensión. Veremos con qué facilidad, de qué modo tan natural, el genio enlaza el pensamiento y la imaginación; cómo, en un genio, la imaginación produce el pensamiento —y no que el pensamiento vaya a buscar oropeles en un almacén de imágenes. Para servirnos de la pasmosa *clipsis* de Milosz, diríamos de Nietzsche: "Superior, domina." Nos ayuda a dominar, porque obedece con una fidelidad maravillosa a la imaginación dinámica de la altura.

Cuando hayamos comprendido, en su enorme amplitud, en su máximo alcance, el sentido dinámico de la *invitación al viaje* de una imaginación aérea, podremos tratar de determinar los vehículos imaginarios que se pueden agregar a los diversos objetos y fenómenos aéreos. Mostraremos, en una serie de breves capítulos, lo que existe de aéreo en las bien logradas imágenes del "cielo azul", de las "constelaciones", de las "nubes" y de la "Vía Láctea". Consagraremos también un capítulo más extenso al *árbol aéreo* para demostrar que una cosa de la Tierra puede ser soñada siguiendo los principios de la participación aérea.

Como hemos hecho en nuestro libro *L'Eau et les rêves* (El agua y los sueños), donde aislamos los temas del agua violenta, suministramos algunos datos sobre el aire violento, sobre los vientos enfurecidos. Pero, con gran asombro nuestro, a pesar de lecturas tan abundantes como variadas, no hemos hallado muchos documentos poéticos a este propósito. Parece que una poética de la tempestad, que es, en el fondo, una poética de la cólera, exige formas más vivas, diríamos más próximas de lo animal, que las de las nubes empujadas por el huracán. La violencia, es, pues, un carácter que no se aviene con una psicología aérea.

El dinamismo aéreo es más ordinariamente un dinamismo del soplo suave. Como hemos tomado casi todos nuestros documentos de los poetas, nos place volver, en el último capítulo, sobre el problema de la inspiración poética. Hemos dejado, pues, al margen todos los problemas del aliento real, toda la psicología de la respiración que una psicología del aire debería naturalmente examinar. Permanecemos, pues, en el dominio de la imaginación. Incluso en lo que atañe a la prosodia, no hemos intentado tratarlo de un modo científico. En este dominio preciso, las penetrantes investigaciones de Pius Servien han mostrado claramente las correspondencias que existen entre las variaciones del aliento y del estilo. Nosotros hemos creído que nos podíamos situar en un punto de vista decididamente metafórico, y en unas páginas tituladas "La declamación muda" hemos tratado de mostrar la animación que recibe el ser cuando se somete, en cuerpo y alma, a los dominantes de la imaginación aérea.

Después de tan distintos esfuerzos, había que terminar. Pero hemos creído pertinente escribir no uno sino dos capítulos de conclusión.

El primero resume nuestras intuiciones, dispersas en toda la obra, acerca del carácter verdaderamente específico de la *imagen literaria*. Tiende a situar la *imaginación literaria* en la fila de una actividad natural que corresponde a una acción *directa* de la imaginación sobre el lenguaje.

El segundo trata de nuevo algunos puntos de vista filosóficos a los cuales no pudimos dar la continuidad suficiente en el curso de este ensayo. Tiende a otorgar a las imágenes literarias el sitio que les corresponde en el origen de la intuición filosófica y a demostrar los beneficios que la filosofía del movimiento puede recibir en la escuela de los poetas.

1. EL SUEÑO DE VUELO

Tengo en los pies cuatro alas de alci6n, dos en cada tobillo, azules y verdes, que saben trazar vuelos sinuosos sobre el mar salobre.

G. D'ANNUNZIO, *Undulna*.

I

EL PSICOANÁLISIS clásico ha manejado con frecuencia el conocimiento de los *símbolos* como si éstos fueran conceptos. Puede incluso decirse que los símbolos psicoanalíticos son los conceptos fundamentales de la investigación psicoanalítica. Cuando ya se interpretó un símbolo y se descubrió su significado "inconsciente", pasa a la categoría de simple instrumento analítico y no se cree preciso estudiarlo ni en su contexto ni en sus variedades. Así para el psicoanálisis clásico el *sueño de vuelo* se ha convertido en uno de los símbolos más claros, uno de los "conceptos explicativos" más comunes: se nos dice que simboliza los deseos voluptuosos; estigmatiza de pronto las más inocentes confidencias; es, según parece, un indicio que no engaña. Como el sueño de vuelo es bien claro y distinto, como su confesión, en apariencia tan inocente, no se ve entorpecida por censura alguna, será con frecuencia una de las primeras palabras descifradas en el análisis de los sueños. Iluminará rápidamente toda una situación onírica.¹

Un método semejante, que da un sentido concreto

¹ Claro que la práctica analítica trae consigo muchos matices que complican el simbolismo. Así, a propósito del sueño de escalera, frecuentemente tan próximo al sueño de vuelo, el doctor René Allendy (*Rêves expliqués*, p. 176) hace esta observación: "El hombre sube los escalones (actividad) y la mujer los baja (pasividad)." Allendy indica también muchas inversiones que diversifican aún más este sueño tan sencillo.

y una vez por todas a un símbolo particular, deja que se le escapen muchos problemas. Especialmente el problema de la imaginación, como si ésta constituyera sólo las superfluas vacaciones de una ocupación afectiva persistente. El psicoanálisis clásico descuida, por lo menos en dos aspectos, el deber de la curiosidad: no da cuentas del carácter *estético* del sueño de vuelo, ni de los esfuerzos de *racionalización* que trabajan y deforman este sueño fundamental.

Admitamos, en efecto, con el psicoanálisis, que la *voluptuosidad onírica* se satisface haciendo *volar* al soñador. ¿Cómo esta impresión sorda, confusa, oscura, podrá recibir las imágenes *graciosas* del vuelo? ¿Cómo recurrirá en su monotonía esencial, a lo pintoresco para dar a los relatos interminables de los viajes alados?

La respuesta a estas dos preguntas, en apariencia tan especiales, constituiría una aportación a la estética del amor y a una racionalización de los viajes imaginarios.

Respecto a la primera pregunta, nos situamos en un punto de vista inédito para una estética de la gracia. Dicha estética no acaba con una descripción visual. Cualquier bergsoniano sabe muy bien que la trayectoria graciosamente curvilínea debe recorrerse con un movimiento simpático e íntimo. Toda línea graciosa descubre así una especie de *hipnotismo lineal*: conduce nuestro ensueño dándole la continuidad de una línea. Pero más allá de esta intuición imitativa que obedece, hay siempre un impulso que gobierna. La imaginación dinámica sugiere a quien contempla la línea graciosa, la más loca sustitución: tú eres, soñador, la gracia evolutiva. Experimenta en ti mismo la *fuerza graciosa*. Ten conciencia de que eres un depósito de gracia, un poder de vuelo. Comprende que poseses en tu propia voluntad, como la hoja tierna del helecho, volutas enrolladas. ¿Con quién, por quién, contra quién eres gracioso? Tu vuelo ¿es una liberación o un raptó? ¿Gozas de tu bondad o de tu fuerza? ¿De tu habilidad o de tu naturaleza?

Al *volar* la voluptuosidad es *bella*. El sueño de vuelo es el sueño de un seductor que *seduce*. El amor y sus imágenes se acumulan sobre este tema. Al estudiarlo veremos, pues, cómo el amor *produce* imágenes.

Para contestar a la segunda pregunta debemos fijar nuestra atención sobre la facilidad con que se racionaliza el sueño de vuelo. Durante el curso del sueño mismo, dicho vuelo es incansablemente comentado por la inteligencia del soñador; se explica mediante largos discursos que el soñador se pronuncia a sí mismo. El ser volador, en su sueño mismo, se declara inventor de su vuelo. De esta manera se forma en el alma del soñador una clara conciencia de hombre que vuela. Maravilloso ejemplo para estudiar, en medio del sueño, la construcción lógica y objetiva de sus imágenes. Cuando se sigue un sueño tan bien definido como el sueño de vuelo, se comprende que el sueño pueda tener "continuidad en las ideas" a la vez que obstinación afectiva en su pasión amorosa.

Desde ahora, e incluso antes de aportar pruebas, debe entenderse que el psicoanálisis no lo dice todo cuando afirma el carácter voluptuoso del vuelo onírico. Este necesita, como todos los símbolos psicológicos, una interpretación múltiple: interpretación pasional, interpretación estetizante, interpretación racional y objetiva.

Claro que las explicaciones de índole orgánica se revelan aún más incapaces de seguir todos los detalles psicológicos del sueño de vuelo. ¿No es sorprendente que un folklorista de tanta erudición como P. Saintyves se contente con dichas explicaciones? Para él, el sueño de caída se halla ligado a "contracciones intestinales muy características" que han sido experimentadas en plena vigilia "al rodar escaleras". Sin embargo, escribe (*En marge de la légende dorée*, Paris, 1930):

"Durante mi adolescencia, al despertar en mitad de un sueño de esa clase (de un vuelo maravilloso), tenía casi siempre una sensación de bienestar respiratorio."

Este bienestar exige un análisis psicológico. Hay que llegar a una *psicología directa de la imaginación*.

Al estudiar el sueño de vuelo tendremos otra prueba de que la psicología de la imaginación no puede desarrollarse con *formas estáticas*; debe instruirse sobre formas en vías de deformación, dando mucha importancia a los principios dinámicos de ésta. La psicología del elemento aéreo es la menos "atómica" de las cuatro psicologías que estudian la imaginación material. Es *vectorial* en su esencia. Esencialmente toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo.

Si hay un sueño susceptible de mostrar el carácter *vectorial* del psiquismo, es el *sueño de vuelo*. Y no tanto por su movimiento imaginado como por su carácter sustancial íntimo. En efecto, por su *sustancia*, el sueño de vuelo está sometido a la dialéctica de la ingravidez y el entorpecimiento. Por este solo hecho, recibe dos especies muy distintas: vuelos ligeros y vuelos pesados. En torno a estos dos caracteres se acumulan todas las dialécticas del dolor y de la alegría, del impulso y la fatiga, de la actividad y la pasividad, de la esperanza y el pesar, del bien y del mal. Los incidentes más variados que se producen en el viaje del vuelo hallarán en uno y otro principios de enlace. En cuanto se presta atención a la imaginación material y a la imaginación dinámica, las leyes de la sustancia y del devenir psíquicos revelan su supremacía sobre las leyes de la forma: el psiquismo que se exalta y el psiquismo que se fatiga se distinguen en un sueño tan monótono en apariencia como el sueño de vuelo. Volveremos sobre este dualismo fundamental del vuelo onírico cuando hayamos estudiado sus variedades.

Antes de iniciar este estudio, observemos que esta experiencia onírica especial, es decir, el sueño de vuelo, puede dejar huellas profundas en la vida despierta. Por eso es tan común en el ensueño, y en los poemas. En la ensoñación despierta, el sueño de vuelo aparece

bajo la dependencia absoluta de las imágenes visuales. Todas las imágenes de seres voladores acuden entonces a cubrir el simbolismo uniforme retenido por el psicoanálisis. Sería en efecto cometer una injusticia, el sospechar una voluptuosidad oculta en ciertos ensueños, en ciertos poemas del Vuelo. La huella dinámica de la ingravidez o la pesantez es mucho más profunda. Marca el ser con más constancia que un deseo fugaz. Particularmente, la psicología ascensional que deseamos exponer nos parece más idónea que el psicoanálisis para estudiar la continuidad del sueño y del ensueño. Nuestro ser onírico es uno. Continúa de día la experiencia de la noche.

La psicología ascensional deberá también constituir toda una metapoética del vuelo que demostrará el valor estético del sueño de vuelo. Sin duda los poetas se copian frecuentemente unos a otros. Se utiliza un arsenal de metáforas para poner alas —con razón o sin ella— en todas partes. Pero veremos precisamente que nuestro método, por referirse sistemáticamente a la *experiencia nocturna*, es el más seguro para distinguir la imagen profunda de la imagen superficial, para determinar la imagen que aporta verdaderamente sus beneficios dinámicos.

Señalemos, por fin, una de las dificultades de nuestra tarea: el exiguo número de documentos sobre la experiencia onírica del vuelo. Sin embargo, dicho sueño es muy frecuente, muy común, casi siempre muy claro. Herbert Spencer declara "que, en una sociedad de doce personas, tres afirmaron haber soñado que bajaban una escalera volando con toda claridad y que los impresionó tanto la realidad de la experiencia que quisieron repetirla despiertas. Una de ellas sufría aún las consecuencias de una dislocación producida de ese modo" (*Principles of Sociology*, 3ª ed. vol. I, p. 773; cit. por Havelock Ellis, *El mundo de los sueños*). Se trata, por otra parte, de un hecho muy general. El sueño de vuelo deja el recuerdo de una aptitud tal para volar

que nos asombra no poder volar de día. Brillat-Savarin ha expresado muy claramente esta confianza en la realidad del vuelo (*Physiologie du goût*, ed. 1867, p. 215): "Soñé una noche que había encontrado el secreto de liberarme de las leyes de la gravedad, de modo que mi cuerpo no sentía la diferencia entre subir y bajar y me era posible hacer una u otra cosa fácilmente y a placer.

"Ese estado me parecía delicioso: y tal vez muchas personas han soñado algo similar, pero lo que lo singulariza un poco es que yo me explicaba a mí mismo muy claramente (por lo menos así lo creo) los medios que me habían conducido a ese resultado y que esos medios se me antojaban tan sencillos que me sorprendía que nadie los hubiese descubierto antes.

"Al despertarme, esa parte explicativa se me olvidó por completo; pero la conclusión ha quedado y desde entonces estoy persuadido de que, tarde o temprano, un genio más esclarecido hará este descubrimiento, y, por sí acaso, tomo nota."

Joseph de Maistre señala la misma certidumbre (*Les Soirées de Saint-Petersbourg*, ed. 1836, t. II, p. 240): "Los muchachos, sobre todo los muchachos estudiosos, y más aún aquellos que han tenido la dicha de librarse de ciertos peligros, son muy propensos a soñar, mientras duermen, que se elevan en los aires y que se mueven allí a voluntad; un hombre de gran ingenio... me decía que en su juventud tuvo con tanta frecuencia tales sueños que sospechaba que la gravedad no era natural al hombre. Por mi parte, puedo asegurarle que la ilusión era en mí tan fuerte en ocasiones, que ya llevaba unos segundos despierto antes de desengañarme."

Además habría que incluir en el vuelo onírico ciertos sueños de marcha *deslizante*, de ascensión *continua*. Tal nos parece el caso del relato onírico transcrito por Denis Saurat (*La fin de la Peur*, p. 82): "Una montaña nada abrupta, ni cubierta de peñascos, pero que se escala lentamente, mucho tiempo... Una larga curva

conexa, bastante regular. . . Ningún malestar físico: al contrario, una sensación de bienestar y de fuerza. . . Una yerba bastante rara y bastante corta, nieve, rocas desnudas, pero sobre todo viento, cada vez más fuerte. Se anda contra el viento y se sigue una rampa ligeramente descendente, antes de volver a la gran curva ascendente, sin sentirse desilusionado, ya se sabía. . .” Hemos suprimido algunas notas que nos parecen superfluas. Pero la unidad dinámica del relato se prolonga durante cuatro páginas y pueden reconocerse en ellas la gran sencillez y la gran confianza del vuelo onírico. Pero lo más frecuente es que no se describa por considerarlo como parte de un sueño más complicado; guiados sin cesar por un afán de racionalización, se juzga el vuelo onírico como si fuese un medio para alcanzar un fin. No vemos que es verdaderamente “el viaje en sí”, el “viaje imaginario”, el más real de todos, el que compromete nuestra sustancia psíquica, el que *señala* con una marca profunda nuestro devenir psíquico sustancial. También es posible que, por un defecto contrario, los datos psicológicos sobre el vuelo onírico estén sobrecargados de rasgos accidentales. El psicólogo de la vida dinámica deberá, pues, emprender un psicoanálisis especial para defenderse a la vez contra las razones demasiado claras y las imágenes demasiado pintorescas. Vamos a esforzarnos, al estudiar algunos textos, en captar su origen dinámico y precisar la vida elemental y profunda del vuelo onírico.

En este ensayo nos situamos en el punto de vista del psicólogo, examinando en consecuencia las interpretaciones psicológicas de esta experiencia nocturna. Havelock Ellis, que le consagra en su libro *El mundo de los sueños*, un capítulo titulado “El avión en los sueños”, se ocupa sobre todo de las condiciones fisiológicas en las cuales se produce ese sueño especial; habla de “la objetivación del elemento y del rebajamiento rítmico de los . . . músculos respiratorios —y tal vez, en algunos sueños, de la sístole y diástole de los músculos

cardíacos, bajo la influencia de alguna opresión física ligera y desconocida”. Pero la larga discusión que emprende no da bien cuenta del carácter grato —y a menudo psicológicamente bienhechor— del sueño de vuelo. La discusión no explica las imágenes tan concretas que se multiplican en la imaginación. Limitémonos, pues, al problema psicológico de las imágenes.

II

A fin de plantear el problema psicológico del vuelo onírico, partiremos de una página de Charles Nodier. He aquí la pregunta que Nodier se propone someter a la Academia de Ciencias si llega a ser, como dice, “bastante célebre, bastante rico o bastante gran señor para elevar su voz hasta ella”.

“¿Por qué el hombre, que no ha soñado nunca que hendía el espacio provisto de alas, como todas las criaturas voladoras que le rodean, sueña tan a menudo que se eleva en el aire con un poder elástico, al modo de los aeróstatos, y por qué lo ha soñado mucho antes de que se inventaran éstos, puesto que ese sueño es mencionado en todos los onirocríticos antiguos, si esta previsión no es síntoma de uno de sus progresos orgánicos?”

Despojemos primero este documento de toda huella de racionalización. Y para esto examinemos la racionalización en la obra, veamos cómo la razón trabaja el sueño, o, en otros términos, puesto que todas nuestras facultades son permeables al sueño, veamos *cómo sueña la razón*.

Los aeróstatos, en el momento en que escribe Nodier, a principios del siglo XIX, desempeñan el mismo papel *explicativo* que la aviación a comienzos del siglo XX. Gracias al aeróstato, gracias al avión, el vuelo humano deja de ser un absurdo. Al confirmar unos sueños, esos medios de vuelo multiplican, si no el número de los sueños de vuelo *efectivos*, al menos el número de sueños de vuelo *relatados*. Comprendemos tam-

bién que la construcción lógica gusta a veces el prevalerse de una preparación soñadora, de suerte que ciertos pensadores prefieren presentar sus sueños como "anticipaciones razonables". El ensayo de Charles Nodier sobre la *Palingenesis humana y la resurrección* es muy interesante a este respecto. He aquí su razonamiento central: puesto que el ser humano, en su sueño nocturno sincero, tiene una experiencia del vuelo; puesto que el ser consciente, tras largas investigaciones objetivas, ha logrado la experiencia del aeróstato, el filósofo deberá encontrar el medio de enlazar el sueño íntimo con la experiencia objetiva. Para efectuar dicho enlace, para soñarlo, Nodier imagina "el ser resurreccional" que continuará al hombre, que lo perfeccionará bajo las especies de un ser provisto de cualidades aerostáticas. Si esta anticipación nos parece ahora extraña, es porque no hemos vivido la *novedad* del aeróstato. Este poco elegante "esférico" es para nosotros una vieja imagen, una imagen inerte, un concepto bien racionalizado. Es pues, ahora, un objeto sin gran valor onírico. Pero trasladémonos con el pensamiento al tiempo de los *montgolfieros* para juzgar la página de Nodier. Pese a la parte que debe concederse siempre al juego literario cuando se habla de Nodier, no se tardará en percibir, tras las imágenes, una imaginación sincera, una imaginación que sigue ingenuamente la dinámica de sus imágenes. He aquí, pues, al hombre-aeróstato, el hombre resurreccional: tendrá un torso crecido, vasto y sólido, "el casco de una nave aérea", volará haciendo "el vacío a voluntad en su gran víscera neumática, y golpeando la tierra con el pie, tal y como lo enseña al hombre en sus sueños el instinto de su organismo progresivo".

Una racionalización que nos parece tan burdamente artificial es, por eso mismo, muy adecuada para mostrarnos la articulación de la experiencia onírica y de la experiencia real. El hombre devuelto a la vida despierta racionaliza sus sueños con los conceptos de la vida ordinaria. Recuerda vagamente imágenes del sueño, y las

deforma ya expresándolas en el lenguaje de la vida despierta. No se da cuenta de que el sueño, en su forma pura, nos entrega totalmente a la imaginación material y a la imaginación dinámica y que, a su vez, el sueño en su forma pura nos desprende de la imaginación formal. El sueño más profundo es esencialmente un fenómeno del *reposo* óptico y del reposo verbal. Hay dos grandes clases de insomnios: el insomnio óptico y el insomnio verbal. La noche y el silencio son los dos guardianes del sueño: para dormir es preciso no hablar y no ver. Hay que entregarse a la vida elemental, a la imaginación del elemento que nos es propio. Esta vida *elemental* escapa a ese trueque de impresiones pintorescas que es el lenguaje. Sin duda, el silencio y la noche son dos absolutos que no se nos dan en su plenitud, ni siquiera en el sueño más profundo. Al menos debemos sentir que la vida onírica es tanto más pura cuanto más nos libera de la opresión de las formas, y que nos devuelve a la sustancia y a la vida de nuestro propio elemento.

En dichas condiciones, todo añadido de una forma, por muy natural que parezca, corre el riesgo de ocultar una realidad onírica, de desviar la vida onírica profunda. Así, ante una realidad onírica tan clara como el sueño de vuelo, es necesario, a nuestro juicio, para penetrar en su esencia defenderse contra la aportación de las imágenes visuales y acercarse lo más posible a la experiencia esencial.

Si estamos en lo cierto en cuanto al papel *jerárquico* de la imaginación material frente a la imaginación formal, podemos formular la siguiente paradoja: respecto a la experiencia dinámica profunda que es el vuelo onírico, *el ala es ya una racionalización*. Precisamente, en su origen, antes de que Nodier se entregara al juego de las racionalizaciones fantásticas, ha señalado esta gran verdad: que el *vuelo onírico no es nunca un vuelo alado*.

Entonces y a nuestro juicio, *cuando aparece el ala en un relato de sueño de vuelo, debe sospecharse una*

racionalización de éste. Podemos tener la casi seguridad de que la narración se halla contaminada, bien por imágenes del pensamiento en vigilia, bien por inspiraciones librescas.

Todo lo *natural* del ala no tiene nada que ver en este asunto. Lo *natural* del ala objetiva no impide que ésta no sea el elemento natural del vuelo onírico. En resumen, el ala representa, para el vuelo onírico, la racionalización antigua. Y es esta racionalización la que ha formado la imagen de Icaro. Dicho de otro modo, la imagen de Icaro desempeña, en la poética de los antiguos, el mismo papel que el aeróstato, "el casco neumático", en la poética efímera de Nodier, o el avión en la poética de Gabriel d'Annunzio. Los poetas no siempre saben permanecer fieles al origen mismo de su inspiración. Desertan la vida profunda y simple. Traducen, sin leerlo como es debido, el verbo original. Puesto que el hombre antiguo no tenía a su disposición, para traducir el vuelo onírico, una realidad eminentemente racional, es decir, una realidad fabricada por la razón como el globo o el aeroplano, le era forzoso recurrir a una realidad natural. Entonces formó la imagen del hombre volador sobre el tipo del pájaro.

Estableceremos, pues, como principio que, en el mundo del sueño, no se vuela porque se tengan alas; se crea uno las alas porque ha volado. Las alas son simples consecuencias. El principio del vuelo onírico es más profundo. Y es este principio el que la imaginación aérea dinámica debe hallar.

III

Negándonos a someternos ahora a ninguna racionalización, volvemos, pues, a la experiencia fundamental del vuelo onírico y estudiamos esta experiencia en los relatos más puramente dinámicos que sea posible encontrar.

En el mismo libro de Charles Nodier, *Ensueños*,

vamos a tomar un documento muy puro que ya hemos utilizado en nuestro estudio sobre la imaginación del agua. Veremos que la impresión es tan neta, que induce al soñador a intentar la experiencia cuando ya está despierto. "Uno de los filósofos más ingeniosos y profundos de nuestra época... me contaba... que habiendo soñado muchas noches seguidas, durante su juventud,² que había adquirido la maravillosa facultad de sostenerse y moverse en el aire, jamás pudo desengañarse de esta impresión sin hacer un ensayo de su supuesta propiedad ante un arroyo o una zanja." "Raffaelli, el eminente pintor francés—dice también Havelock Ellis—, que está sujeto en sueños a la impresión de flotar en el aire, confiesa que tal impresión es tan convincente que le ha sucedido, al despertar, saltar de la cama y tratar de efectuar un ensayo de su experiencia." He aquí unos ejemplos clarísimos en que una convicción formada en la vida nocturna, en la vida inconsciente, y pasmosamente homogénea, del sueño, busca unas confirmaciones a pleno día. Para ciertas almas, ebrias de existir onírico, los días están hechos para explicar las noches.

El examen de almas de este género es el que puede procurarnos la psicología dinámica de la imaginación. Proponemos, pues, para fundar una psicología de la imaginación, partir sistemáticamente del sueño y descubrir así antes que las formas de las imágenes, su verdadero elemento y su verdadero movimiento. Debemos, por lo tanto, pedir al lector que se esfuerce para hallar en sus experiencias nocturnas el vuelo onírico en su aspecto dinámico puro. Si el lector consigue esta experiencia, reconocerá que la impresión onírica dominante está hecha de una verdadera ligereza sustancial, de una ligereza de todo el ser, de una ligereza en sí desconocida por el soñador, que con frecuencia le maravilla como si procediese de un dón súbito. Esta ligereza de todo

² Cf. Michelet (*L'oiseau*, p. 26): "En sus mejores años... en sus sueños de juventud... el hombre tiene la suerte de olvidar que está... ligado a la tierra. De ahí que vuela, planea."

el ser se moviliza bajo una *impulsión ligera*, fácil, simple: un *ligero talonazo* en tierra nos produce la impresión de un movimiento liberador. Parece que este movimiento parcial manumite en nosotros un poder de movilidad que nos era desconocido y que los sueños nos revelan.

En el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, un impulso nuevo nos devuelve en seguida nuestra libertad aérea. No sentimos a este respecto ninguna ansiedad. Advertimos perfectamente que poseemos una fuerza y conocemos el secreto que la procura. La vuelta a la tierra no es una caída, porque tenemos la certidumbre de la *elasticidad*. Todo soñador del vuelo onírico posee este conocimiento de la elasticidad. Tiene también la impresión del *brinco puro*, sin finalidad, sin objeto que alcanzar. Volviendo a la tierra, el soñador, *nuevo Anteo*, recupera una energía fácil, cierta, embriagadora. Pero no es la tierra la que nutre verdaderamente su impulso. Si se interpreta frecuentemente el mito de Anteo como un mito de la tierra maternal, es porque la imaginación del elemento terrestre es poderosa y general. Por el contrario, la imaginación del elemento aéreo es con frecuencia débil y larvada. Un psicólogo de la imaginación material debe, pues, dejar al margen los rasgos míticos que persisten en nuestros sueños. El vuelo onírico parece aportarnos la prueba de que el mito de Anteo es un *mito del sueño* más que un mito de la vida. Sólo durante el sueño un talonazo basta para volvernos a nuestra naturaleza etérea, a la vida que surge. Este movimiento es, en verdad, como dice Nodier, el rastro "de un instinto" de vuelo que sobrevive o que se anima en nuestra vida nocturna. Diríamos con gusto que es el rastro de un *instinto de ingravidez*, que es uno de los instintos más profundos de la vida. En muchas de sus páginas este ensayo busca los fenómenos de este instinto. El vuelo onírico es, según creemos, en su simplicidad extremada, un sueño de la vida instintiva. Esto explica por qué está tan poco diferenciado.

En estas condiciones, cuando queremos racionalizar *al mínimo* nuestros recuerdos del viaje aéreo nocturno, ¿dónde debemos colocar las alas? En nuestra experiencia íntima de la noche no hay nada que nos permita ponernos dichas alas sobre los hombros. Salvo en caso de contaminación imaginaria especial, ningún soñador ha visto el sueño de las alas batientes. Con frecuencia este sueño no es más que un sueño de caída. Nos defendemos contra el vértigo agitando los brazos, y esta dinámica puede suscitar unas alas en los hombros. Pero el vuelo onírico natural, el vuelo positivo que es nuestra obra nocturna, no es un vuelo rítmico, tiene la continuidad y la historia de un impulso, es la creación rápida de un *instante dinamizado*. Y, entonces, la única racionalización por la imagen de las alas que puede estar de acuerdo con la experiencia dinámica primitiva es el *ala en el talón*, las alitas de Mercurio, el viajero nocturno. Recíprocamente estas alas no son otra cosa que el talón dinamizado.

No vacilaríamos en hacer esas pequeñas alas —bien situadas dinámicamente para simbolizar el sueño aéreo y sin significado visual real— el signo de la sinceridad del soñador. Cuando un poeta, en sus imágenes, sabe sugerir estas alas minúsculas, podemos tener cierta garantía de que su poema está enlazado con una *imagen dinámica vivida*. Entonces no es raro que se reconozca a esas imágenes una consistencia particular que no pertenece a imágenes reunidas por la fantasía. Están dotadas de la más grande de las realidades poéticas: *la realidad onírica*. Inducen ensueños naturales. No es extraño que los mitos y los cuentos vuelvan a encontrar en todos los climas las alas en el talón. Jules Duhem, en su tesis sobre la historia del vuelo, indica que en el Tíbet "los santos budistas viajan por los aires con ayuda de cierto calzado que se llama pies ligeros" y alude al cuento del chapín volador tan difundido en las literaturas populares de Europa y Asia. Las *botas de siete leguas* (en inglés, botas de mil leguas) no tie-

nen otro origen.³ El literato hará instintivamente la comparación. Flaubert (*La tentation de Saint Antoine*, en su primera versión) escribe: "He aquí al buen dios Mercurio con su gorra para la lluvia y sus botas de viaje." Observemos de paso que el tono de broma estropea aquí el onirismo de la imagen, onirismo que se conserva con mayor fidelidad en otros pasajes de la *Tentation*. Para el hombre que sueña las fuerzas voladoras residen en los pies. Y para resumir, en nuestras investigaciones de metapoética designaremos esas alas de los pies como *alas oníricas*.

El carácter eminentemente onírico de las alas en el talón parece escapársele al arqueólogo clásico. Así Salomon Reinach las convierte pronto en elemento de racionalización (cultos, mitos y religiones): "El racionalismo helénico recobra siempre sus derechos... Por muy dios que sea Hermes antes de emprender el vuelo por los aires, sujeta unos talares a sus tobillos: *primum pedibus talaria nectit || Aurea*, dice Virgilio." Este comentario de Virgilio no sustituye la arqueología onírica que explicaría la impresión fundamental de ligereza.

Claro que, como todas las demás imágenes, las alas oníricas pueden añadirse artificialmente, como un simple pegote, al relato de los sueños más distintos. En las obras poéticas pueden resultar de la copia de una imagen libresco; pueden ser vana alegoría, simple hábito retórico. Pero entonces son tan inertes, tan inútiles, que un psicólogo que quiera meditar sobre los datos de la imaginación dinámica no podrá engañarse. Sabrá siempre reconocer el talón debidamente dinamizado. Lo reconocerá bajo formas inconscientes, deslizadas de

³ Un surrealista, liberándose de las transiciones lentas, escribe: "Marchad, transparentes botas de las siete leguas, a la conquista del mundo." (Léo Malet, "Vie et survie du vampire", *Cahiers de Poésie*. Le Surréalisme Encore et Toujours, agosto, 1943, p. 17.) La crítica clásica, pensando en las botas del gendarme, se burlará de esas "botas transparentes". Desconocerá entonces la imaginación dinámica fundamental: todo lo que franquea los aires es dinámica y sustancialmente aéreo.

modo subrepticio por un inconsciente fiel al onirismo: así en el *Paraiso perdido*, Milton habla de un ángel del cielo con seis alas, "el último par da sombra a sus pies y se adhiere a sus talones con plumas esmaltadas, color del firmamento". Parece que las grandes alas no bastan para el vuelo imaginario; y el ángel celeste necesita también sus alas oníricas.

A la inversa, nuestra investigación sobre las alas oníricas nos permitirá criticar la pureza de ciertos datos. Demos en seguida un ejemplo de esta crítica dirigida contra un relato en el que faltan las alas oníricas.

Entre los "sueños electivos" de Jean-Paul que se asemejan de verdad, como indica Albert Béguin, "a los sueños poéticos", se encuentran sueños de vuelo. Jean-Paul, adiestrándose para producir y dirigir sus sueños, forma los sueños de vuelo *volviéndose a dormir por la mañana*. Por lo tanto, no son sueños realmente nocturnos. Los describe en estos términos: "Ese vuelo, tan pronto planeando como subiendo en línea recta, con los brazos batiendo el aire como remos, es para el cerebro un verdadero baño de éter, voluptuoso y reposante —si no fuera que el girar demasiado rápido de mis brazos me produce vértigo haciéndome temer una obstrucción cerebral. Realmente feliz, exaltado, en mi cuerpo y en mi espíritu, llegué a elevarme, bien derecho, en el cielo estrellado, saludando con mis cantos el edificio del universo.

"Con la certidumbre, dentro de mi sueño, de poderlo todo, escalo, de un tirón, muros altos como el cielo, a fin de ver más allá un inmenso paisaje lujuriente: porque (me dije entonces) de acuerdo con las leyes del espíritu y los *deseos del sueño*, la imaginación debe cubrir de montañas y praderas todo el espacio en torno, y lo hace cada vez. Trepo hasta las cimas, para precipitarme desde ellas por gusto..."

"En esos sueños electivos o *semi-sueños* pienso siempre en mi teoría del sueño... Además de hermosos paisajes busco en ellos (pero siempre volando, que es la

característica indudable de un sueño electivo) bellas figuras, para abrazarlas. . . ¡Ay! Con frecuencia vuelo largo tiempo buscándolas. . . He llegado a decir a las figuras que se me aparecen: 'Voy a despertarme, y seréis aniquiladas'; lo mismo que un día me coloqué frente a un espejo y dije con espanto: 'Quiero ver cómo soy con los ojos cerrados.'"⁴

No es difícil demostrar lo *sobrecargado* de este texto: en una misma línea la reunión de los brazos batientes y de los remos desconoce la unidad dinámica de un sueño de vuelo. En un sueño pueden asociarse dos formas, pero no dos fuerzas; la imaginación dinámica es asombrosamente unitaria; ni puede tampoco temerse en la misma experiencia nocturna "una obstrucción cerebral" y sentir "para el cerebro un verdadero baño de éter, voluptuoso y reposante". Por otro lado, el "cerebro" no existe para el soñador. Además, la teleología atribuida al sueño es una construcción que corresponde al *relato del sueño*. En el sueño no se vuela para ir al cielo; se *sube* al cielo porque se vuela. Finalmente, las circunstancias son demasiadas, los medios ascensionales excesivamente variados. Las *alas oníricas* quedan obliteradas por la sobrecarga. Vamos a dar un ejemplo contrario, donde no habrá otra cosa más que dichas alas.

IV

Entresacamos este ejemplo del sueño número once de Rilke (Fragmentos en prosa), documento muy puro desde el punto de vista de la imaginación dinámica, puesto que todo el relato está inducido partiendo de una impresión dinámica de ingravidez: "Luego vino una calle. La bajamos juntos, al mismo paso, el uno contra el otro. Su brazo ceñía mis hombros. La calle era ancha, matinalmente vacía; era un bulevar que descendía, que

se inclinaba justo lo necesario para despojar el paso de un niño de su escasa torpeza. Y ella iba como si llevase alitas en los pies. Yo recordaba. . ."

Era, por lo tanto, un recuerdo, ¡un recuerdo tan dulce! Un recuerdo de formas dormidas, pero en el que permanece, tan indestructible, una certidumbre de dicha. ¿No es acaso el recuerdo inmenso y sin fecha del estado aéreo, de un estado donde nada pesa, donde nuestra materia tiene una ligereza innata? Todo nos eleva, todo nos levanta, aunque descendamos "justo lo necesario para despojar el paso de un niño de su escasa torpeza".

Esta juventud de la ingravidez ¿no es acaso el síntoma de esa fuerza confiada que va a hacernos abandonar la tierra, que nos hace creer que vamos a subir *naturalmente* hacia el cielo, con el viento, con un soplo, arrebatados *directamente* por una impresión de dicha inefable? Si encuentran ustedes, en sus sueños dinámicos, esa pendiente mínima, esa calle que sólo baja un poco, tan poco que los ojos no lo notarían nunca, les brotarán alas, pequeñas alas en los pies; sus talones tendrán un vigor alado, ligero, delicado; y con un simple movimiento, transformarán pronto la bajada en subida, marcha en vuelo. Tendrán ustedes la experiencia de la "primera tesis de la estética nietzscheana" ("El caso Wagner" *El crepúsculo de los dioses*): "Todo lo que es bueno es ligero, todo lo que es divino corre sobre pies delicados."

Al recorrer en sueños las *suaves pendientes* se comprende que el soñar nos ayuda a obtener el descanso. Para curar un corazón fatigado, una técnica médica proponía la *cura de los terrenos*: establecía la lista progresiva de los paseos que devolverían la eutimia a un sistema circulatorio descompuesto. El inconsciente, en su experiencia nocturna, cuando es al fin dueño de nuestra unidad, nos guía también en una especie de *cura de los terrenos imaginarios*. Nuestro corazón, apesadumbrado por las penas de la jornada, se cura durante

⁴ Cit. por Béguin: Jean-Paul: *Choix de rêves*, p. 40.

la noche mediante la dulzura y la facilidad del vuelo onírico. Cuando un ritmo leve se añade a ese vuelo, es el ritmo mismo de nuestro corazón apaciguado. ¿Y no es en él donde sentimos entonces la dicha de volar? En los poemas que Rilke escribió para Mme Lou Albert-Lasard se leen estos versos:

*A través de nuestros corazones, que están abiertos,
pasa el dios con alas en los pies.*

¿Es preciso señalar que dichos versos no pueden verse verdaderamente sin la participación aérea que proponemos? Las alas de Mercurio son las alas del vuelo humano. Tienen una intimidad tan honda que puede afirmarse que ponen en nosotros, a la vez, vuelo y cielo. Nos parece estar en el seno de un universo volador o que el Cosmos volador se realiza en la intimidad de nuestro ser. Se sentirá este vuelo maravilloso si se medita el poema de álbum traducido por Mme Lou Albert-Lasard (iv):

*Mira: he sabido que existen
los que jamás supieron la marcha
común a los hombres.
Se iniciaron con la ascensión en los cielos
de pronto florecidos. El vuelo...*

*.....
No preguntes cuánto tiempo sintieron;
cuánto tiempo se les vio todavía. Porque hay
cielos invisibles, cielos indecibles
sobre el paisaje interior.*

Para un alma sincera como la de Rilke, los incidentes oníricos, por muy raros que sean, participan de la vida de nuestra sustancia; están inscritos en el largo pasado dinámico de nuestro ser. El vuelo onírico ¿no tiene la función de enseñarnos a dominar nuestro miedo de caer? ¿No lleva en su felicidad el signo de nuestros primeros éxitos contra ese temor fundamental? Y así, ¡qué

papel no desempeñó en los consuelos —los pobres y raros consuelos— del alma rilkeana! El que sufría por la caída, tan sonora, de un alfiler en el suelo, por el ruido aterrador de las hojas en la sinfonía fatal de la caída de todo, con qué dulce sorpresa no acogió en sus sueños los seres que tenían pequeñas alas en los pies. Viviendo bien el frecuente enlace de la caída y el vuelo en nuestros sueños, se ve cómo el temor puede trocarse en júbilo. Es verdaderamente un giro rilkeano. La bella conclusión de ese undécimo sueño lo demuestra claramente: "¿No sabía que la alegría es en realidad un miedo del que no tenemos nada? Se recorre un miedo de una punta a otra, y eso es precisamente la alegría. Un miedo del que se ignora solamente la inicial. Un miedo en el que se tiene confianza." El vuelo onírico es entonces una caída retardada, de la que podemos levantarnos fácilmente sin daño. El vuelo onírico es la síntesis de la caída y de la elevación. Sólo un alma de síntesis total, como fue el alma de Rilke, sabe conservar en la alegría misma el miedo al que ésta se sobrepone. Almas más divididas, más desunidas, sólo poseen el recuerdo para reunir los contrarios, para vivir una tras otra, una causando a la otra, la pena y la alegría. Pero ya debemos al sueño una gran luz cuando nos demuestra que el miedo puede producir la dicha. Si uno de los primeros temores, como recordaremos más adelante, es el temor a caer; si la mayor de las responsabilidades humanas —físicas y morales— es la responsabilidad de nuestra verticalidad ¡hasta qué punto el sueño que nos levanta, que dinamiza nuestra rectitud, que tiende el arco de nuestro cuerpo desde los talones hasta la nuca, que nos libera de nuestro peso, que nos da nuestra primera, nuestra única experiencia aérea, hasta qué punto ese sueño debe ser saludable, reconfortante, maravilloso, conmovedor! ¡Qué recuerdo debe dejar en un alma que sabe enlazar su existencia nocturna con la ensoñación poética del día! Los psicoanalistas nos repetirán que el sueño de vuelo es el símbolo

de la voluptuosidad, que se le persigue, como dice Jean-Paul, "para abrazar bellas figuras". Si es preciso amar para deshacer las angustias que nos ahogan, el sueño de vuelo puede dulcificar en la noche un amor desdichado, puede colmar con la dicha nocturna un amor imposible. Pero el sueño de vuelo tiene funciones menos indirectas: es una realidad de la noche, una realidad nocturna autónoma. Considerado a partir del realismo de la noche, un amor diurno que se satisface con el vuelo onírico se designa como un caso especial de levitación. Para ciertas almas que tienen una vida nocturna poderosa, amar es volar; la levitación onírica es una realidad psíquica más profunda, más esencial, más simple que el amor mismo. Esa necesidad de ser aliviado, liberado, esa necesidad de tomarle a la noche su vasta libertad, aparece como un destino psíquico, como la función misma de la vida nocturna normal, de la noche reparadora.

V

Esta experiencia nocturna del vuelo onírico debería recibir, pues, la atención de los pedagogos del sueño. ¿Pero se piensa acaso en enseñarnos a dormir bien, y las pocas observaciones de un Aldous Huxley (*El mejor de los mundos posibles*) sobre la hipnopedía rebasan el alcance de las anticipaciones fantásticas de un anglosajón? De acuerdo con nuestra experiencia personal, para dormir bien es preciso encontrar de nuevo el elemento básico del inconsciente. O, para ser exactos, debemos dormir en nuestro propio elemento. Los buenos sueños son los sueños acunados y transportados, y la imaginación sabe de sobra que somos acunados y llevados por algo y no por alguien. En el sueño somos el ser de un Cosmos; nos acuna el agua, nos lleva por los aires al aire, el aire en el que alentamos, siguiendo el ritmo de nuestra respiración. Éstos son los sueños de la infancia o al menos el sueño tranquilo de la juven-

tud cuya vida nocturna recibe con tanta frecuencia una invitación al viaje infinito. Cyrano de Bergerac, en su *Préface à l'histoire comique des États et Empires du Soleil* ("Prefacio a la historia cómica de los Estados e Imperios del Sol"), escribe: "En mi juventud, al dormir, me parecía que, aligerándome, subía hasta las nubes. . ." Sitúa así, muy justamente, en la base de sus inventos, una experiencia psicológica positiva —porque ¿cómo no considerar positivo el vuelo nocturno de nuestra juventud soñadora? Los mecanismos del viajero a los Imperios del Sol y de la Luna fueron añadidos cuando Cyrano estudió la mecánica cartesiana. Son, ellos también, lo mecánico aplicado sobre lo vivo. He ahí la causa de que los escritos de Cyrano nos diviertan sin conmovernos. Pertenecen al reino de la fantasía; han perdido demasiado pronto la gran patria de la imaginación.

La verdadera hipnopedía debería, pues, ayudarnos a exteriorizar el poder del vuelo onírico. Tal vez las intuiciones sustancialistas, e incluso de manera más burda las intuiciones alimenticias, podrían darnos, en ese rumbo, imágenes materiales más poderosas que las imágenes en que se ajustan alas, ruedas, palancas. ¿Quién no ha soñado largamente viendo volar en el cielo de estio la semilla alada del cardo y el amargón? Jules Duhem dice que, en el Perú, se come para volar "una semilla ligera que flota al viento". También Joseph de Maistre afirma (*Les Soirées de Saint-Petersbourg*) "que los sacerdotes egipcios. . . sólo comían, durante el tiempo de sus purificaciones legales, carnes de volátiles, porque los pájaros eran los más ligeros de todos los animales". Un naturalista árabe (citado por Boffito, Biblioteca Aeronáutica Italiana, p. xlix) piensa en el pájaro como animal *aligerado*:

"Dios ha aligerado el peso de su cuerpo mediante la supresión de varias partes. . . tales como los dientes, las orejas, el ventrículo, la vejiga, las vértebras dorsales." En el fondo, para volar se necesitan menos las alas que la sustancia alada, que un alimento alado. Absorber

materia *ingrúvida*, o tener conciencia de una ligereza esencial, constituyen el mismo sueño expresado sucesivamente por un materialista y por un idealista. Es interesante leer en forma de nota una observación del editor de las *Soirées*: "Es superfluo observar que esta expresión debe tomarse en el sentido ordinario de *vianda ligera*." El editor quiere a toda costa encontrar un significado material a una prescripción que incluye valores imaginarios tan evidentes. Tenemos ahí un buen ejemplo de una racionalización que desconoce la realidad psicológica.

Si se sigue la historia de los esfuerzos icáreos, encontraremos frecuentes muestras de estos pensamientos materialistas que creen participar en el vuelo, participando en la naturaleza de las plumas. Así un italiano, el abate Damián, residente en la corte de Escocia, trata de volar en 1507 por medio de unas alas hechas con plumas. Se lanzó desde lo alto de una torre, pero cayó rompiéndose las piernas. Atribuyó su caída a que en la confección de sus alas se habían utilizado algunas plumas de gallo. Éstas manifestaron su "afinidad natural" por el corral pese a la presencia de otras plumas verdaderamente *aéreas* que, de estar solas, hubiesen asegurado el vuelo hacia el cielo (cf. Laufer, *The prehistory of aviation*, Chicago, 1928, p. 68).

De acuerdo con nuestro método inalterable suministramos, tras estos ejemplos en que el materialismo de la participación alimenticia aparece en una forma demasiado grosera, un ejemplo más literario, más acendrado, pero que, en nuestra opinión, utiliza la misma imagen. En el *Paraíso perdido*, Milton sugiere una especie de sublimación vegetal que prepara, a lo largo del crecimiento, una serie de alimentos cada vez más etéreos:

Así de la raíz se alza más ligero el verde tallo; de éste salen las hojas más aéreas; por último, la flor perfecta exhala sus esencias fragantes. Las flores y su fruto, nutrimento del hombre, volatilizadas en una escala gradual, aspiran a los espíritus vitales, animales, intelectuales; procuran a la vez la

vida y el sentimiento, la imaginación y el entendimiento, de donde el alma recibe la razón...

Puede llegar un tiempo en que los hombres participen de la naturaleza de los ángeles, en que no encuentren ni dieta incómoda ni alimento demasiado ligero. Tal vez, nutridos por estos sustentos corporales, vuestros cuerpos puedan, a la larga, convertirse en puro espíritu, perfeccionados por el transcurso del tiempo, y con ayuda de unas alas volar, como nosotros, en el Éter.

Vico decía: "Toda metáfora es un mito en pequeño." Vemos que una metáfora puede ser también una física, una biología e incluso un régimen alimenticio. La imaginación material es verdaderamente el intermediario plástico que une las imágenes literarias y las sustancias. Expresándose *materialmente*, puede trasladarse toda la vida a los poemas.

VI

Para demostrar que nuestra interpretación del vuelo onírico, tan particular en apariencia, puede suministrar-nos un tema general para esclarecer determinadas obras, vamos a examinar rápidamente, desde este punto de vista tan preciso, la poesía de Shelley. Sin duda alguna, Shelley amó toda la naturaleza; cantó, mejor que nadie, el río caudaloso y el mar. Su trágica vida le unió para siempre al destino de las aguas. Sin embargo, en él el signo aéreo nos parece el más profundo, y si es preciso emplear un solo adjetivo para definir una poesía, reconoceremos indudablemente con facilidad que la poesía de Shelley es *aérea*. Pero este adjetivo, por muy exacto que sea, no nos basta. Descamos probar que materialmente, dinámicamente, Shelley es un poeta de la sustancia aérea. En él los seres del aire —el viento, el olor, la luz, los seres sin forma— tienen una acción *directa*: "El viento, la luz, el aire, el olor de una flor me producen emociones violentas."⁵ Meditando acerca de la

⁵ Cit. por Louis Cazamian, *Études de psychologie littéraire*, p. 82.

obra de Shelley, comprendemos cómo ciertas almas vibran a la *violencia de la dulzura*, hasta qué punto son sensibles al peso de los imponderables, cómo se dinamizan al sublimarse.

De que las ensoñaciones poéticas de Shelley llevan la marca de la *sinceridad onírica*, considerada por nosotros como poéticamente decisiva, tendremos más adelante hartas pruebas, directas e indirectas. Pero suministremos, desde luego, para fijar la discusión, una imagen en que aparece con toda evidencia "el ala onírica": "¿De dónde venís, tan salvajes y tan ligeros? Porque lleváis en los pies sandalias de relámpago, y vuestras alas son suaves y dulces como el pensamiento." Hay un leve deslizamiento de las imágenes que aleja las alas de las sandalias de relámpago; pero este deslizamiento no puede romper la unidad de la imagen; la imagen es perfectamente unitaria, y lo que es suave y dulce es el movimiento, no el ala ni las plumas del ala que una mano soñadora acariciaría. Repitamos que tal imagen rechaza las atribuciones alegóricas; es preciso comprenderla como un movimiento imaginario de un alma arrobada. Diríamos de grado que es una acción del alma, y que se la comprende si se la *emprende*. "Un antílope, en el impulso suspendido de su rápida carrera, sería menos etéreo y menos ingrátido", dice aún Shelley. Con esta noción de *impulso suspendido* Shelley nos entrega un jeroglífico que a la imaginación de las formas le costaría mucho descifrar. La imaginación dinámica suministra la clave: la impulsión suspendida es, con toda exactitud, el *vuelo onírico*. Sólo un poeta puede explicar a otro poeta. Con esta *impulsión suspendida* que deja en nosotros la huella de su vuelo podríamos relacionar estos tres versos de Rilke:

Hemos volado
donde no había trazado ningún camino.
El arco está aún impreso en nuestro espíritu.

Ya que hemos reconocido la marca fundamental,

estudiemos con más detalle los profundos manaderos de la poesía de Shelley. Escojamos, por ejemplo, su *Prometeo libertado*. Reconoceremos en seguida que es un *Prometeo aéreo*. Si el titán está encadenado en la cima de los montes es para que respire la vida de los aires. Se yergue hacia la altura tirando *con la máxima tensión* de sus cadenas. Tiene la perfecta dinámica de sus *aspiraciones*.

Indudablemente, Shelley, en sus anhelos humanitarios, en sus lúcidas ensoñaciones de una humanidad más dichosa, ha visto en Prometeo el ser que levanta el hombre contra el Destino, contra los mismos dioses. Todas las reivindicaciones sociales de Shelley están activas en su obra. Pero los medios y los movimientos de la imaginación son enteramente independientes de las pasiones sociales. Creemos incluso que la verdadera fuerza poética del *Prometeo libertado* no está, en ninguno de sus elementos, tomada del simbolismo social. En ciertas almas la imaginación es más cósmica que social. Este es, a nuestro entender, el caso de la imaginación de Shelley. Los dioses y los semidioses son menos personas —imágenes más o menos netas de los hombres— que *fuerzas psíquicas* que van a desempeñar un papel en un Cosmos animado por un verdadero destino psíquico. No nos precipitemos a decir que los personajes son entonces *abstracciones*, porque la fuerza de *elevación psíquica*, que es por excelencia la fuerza de Prometeo, es eminentemente concreta. Corresponde a una operación psíquica que Shelley conocía perfectamente y que quiso transmitir a su lector.

Recordemos ante todo que el *Prometeo libertado* fue escrito "en las ruinas montafiosas de los baños de Caracalla, entre los claros de flores. . .", ante "los arcos suspendidos en el aire, que producen vértigo —dizzy arches suspended in air". Un *terrestre* vería allí los pilares; un *aéreo* no ve más que "los arcos *suspendidos en el aire*". O mejor, no es el diseño de los arcos lo que Shelley contempla, es, si osamos decirlo, el *vértigo*.

Shelley vive con toda su alma en una patria aérea, en la patria de la más elevada altura. Esta patria está dramatizada por su vértigo, un vértigo que se provoca para gozar de la victoria de dominarlo. Así el hombre tira de sus cadenas para saber con qué impulso será liberado. Pero no nos debemos engañar a este propósito; la liberación es la operación positiva. Es ella la que señala la supremacía de la intuición de los aires sobre la intuición terrestre y sólida de la cadena. Este vértigo superado, este encadenamiento convulso de libertad, constituye el sentido propio del dinamismo del titán.

En el prefacio Shelley habla lúcidamente, por otra parte, acerca del sentido hondamente psicológico que es preciso dar a sus imágenes del Prometeo: "Las imágenes que he empleado allí han sido tomadas, en gran parte, de las operaciones del espíritu humano o de las acciones exteriores que las expresan: cosa bastante inusitada en la poesía moderna, aunque Dante y Shakespeare estén llenos de ejemplos de esta clase, y Dante más que ningún otro poeta y con mucho mayor éxito." Así el *Prometeo libertado* queda bajo la custodia de Dante, el más eguido e indagador de los poetas, el poeta que explora las dos verticales del Paraíso y del Infierno. Para Shelley toda imagen es una *operación*, una *operación* del espíritu humano; posee un principio espiritual interno incluso cuando se la cree un simple reflejo del mundo exterior. Así cuando Shelley nos dice: "La poesía es un arte mímico", es necesario entender que efectúa una pantomima de lo que no se ve: la vida humana profunda. Se dedica a representar la fuerza, más que el movimiento. En lo que atañe a la vida visible y al movimiento que uno efectúa, la prosa se basta y se sobra para decirlo. Únicamente los poemas pueden presentar al día las fuerzas ocultas de la vida espiritual. Son, en el sentido schopenhaueriano del término, el fenómeno de estas fuerzas psíquicas. Todas las imágenes verdaderamente poéticas tienen un aire de *operación espiritual*. Para comprender a un poeta, en el

sentido propio de Shelley, no se trata, pues, como podría creerse tras una lectura apresurada del prefacio del *Prometeo libertado*, de analizar a lo Condillac las "operaciones del espíritu humano". La labor del poeta es activar ligeramente las imágenes para cerciorarse de que el espíritu humano actúa en ellas humanamente, para cerciorarse de que son imágenes humanas, imágenes que humanizan fuerzas del Cosmos. Entonces va uno a la cosmología de lo humano. En lugar de vivir un ingenio antropomorfismo, entregamos el hombre a las fuerzas elementales y profundas.

Ahora bien, la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*. Por ende, todas las imágenes poéticas son, para Shelley, *operaciones de elevación*. O, dicho de otro modo, las imágenes poéticas son *operaciones* del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, o nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia: el eje vertical. Son esencialmente aéreas. Si una sola imagen del poema deja de cumplir esta función de aligeramiento, el poema se aplasta, el hombre vuelve a su esclavitud, la cadena le hierre. La poética de Shelley, con la total inconsciencia del genio, vuelve a evitar estas pesadeces accidentales y a asociar, en un ramo bien hecho, todas las flores de la ascensión. Parece que, con un dedo delicado, puede medir la fuerza de enderezamiento de todas las espigas. Al leerle, se comprende la frase profunda de Masson-Oursel (*Le fait métaphysique*): "Las cumbres de la carrera espiritual parecen contactos." Uno *toca* la altura creciente. Las imágenes dinámicas de Shelley actúan en esta región de las cimas de la carrera espiritual.

Se comprende fácilmente que imágenes tan fuertemente polarizadas en el sentido de la *altura* puedan recibir prestamente las valoraciones sociales, morales, prometeicas, etc. Pero estas valoraciones no son buscadas; no constituyen un fin para el poeta. Antes que las metáforas sociales, la imagen dinámica se revela como un

valor psíquico de primer orden. El amor al hombre, poniéndonos por encima de nuestro ser, sólo aporta una ayuda más al que desca sin cesar vivir por encima de sí mismo, en las sumidades del ser. Así, la levitación imaginaria acoge todas las metáforas de la grandeza humana; pero el realismo psíquico de la levitación tiene su propio impulso, su impulso interno. Es el realismo dinámico de un psiquismo aéreo.

En nuestro libro *El agua y los sueños*, hemos estudiado los temas poéticos de la barca. Hemos demostrado que esos temas tenían una gran pujanza porque implicaban el recuerdo inconsciente de la dicha acunada, de la cuna donde el ser humano está enteramente sujeto a una felicidad sin límites. También hemos indicado que, para ciertos soñadores, la barca del sueño, que se balancea sobre las olas, abandona insensiblemente el agua por el cielo. Sólo una teoría de la imaginación dinámica puede advertir la continuidad de tales imágenes, que ningún realismo de las formas, que ninguna experiencia de la vida en vigilia podrían justificar. El principio de la continuidad de las imágenes dinámicas del agua y del aire no es otro que el vuelo onírico. Así, desde que se comprende el sentido profundo de la dicha acunada, desde que se la relaciona con la dulzura de los viajes oníricos, el viaje aéreo aparece como una trascendencia fácil del viaje sobre las olas: el ser mecido en su cuna, muy cerca de la tierra, es ahora mecido por los brazos maternos. Experimenta el grado superlativo de la dicha acunada: la dicha transportada. Se explica, entonces, sin dificultad que todas las imágenes del viaje aéreo son imágenes llenas de dulzura. Si hay en ellas voluptuosidad, es una voluptuosidad dulce, difusa, lejana. El Soñador aéreo no es nunca atormentado por la pasión ni arrebatado por las tempestades y el aquilón, o al menos se siente siempre bajo una mano tutelar, entre unos brazos protectores.

Shelley ha subido con frecuencia en la barquilla

aérea. Ha vivido verdaderamente en la *cuna del viento*. "Nuestra barca —dice en el *Epipsychidion*— es semejante a un albatros cuyo nido es un edén remoto del purpúreo Oriente; y nos sentaremos entre sus alas, mientras la Noche y el Día, el Huracán y la Calma prosiguen su vuelo..." Si hubiera que enlazar las imágenes con la vista perderíamos toda esperanza de unir una barca y un albatros y de ver jamás un nido posado sobre los rayos horizontales de la aurora. Pero la imaginación dinámica tiene otro poder. Un escritor al que su racionalismo impide con frecuencia soñar, George Sand, ha acogido en *Les ailes du courage* ("Las alas del valor") al pájaro que pone en las nubes y cuyos huevos son incubados por el viento, pero sin vivir verdaderamente su imagen, sin poder hacernos partícipes, como lo hace Shelley, de la vida y los viajes aéreos.⁶

Del mismo modo que la barca, la *isla flotante* —magia tan frecuente para un psiquismo consagrado al agua—, se transforma, para un psiquismo aéreo, en una *isla suspendida*. El país de elección, para la poética de Shelley, es en realidad "una isla suspendida entre el Cielo, el Aire, la Tierra y el Mar, mecida por una límpida placidez". Está claro que el poeta ve la isla celeste porque imagina o vive un acunar tranquilo. El movimiento crea la visión, el movimiento vivido trae el bálsamo de un apaciguamiento que el movimiento contemplado no daría nunca. ¿Cuántas veces no ha encontrado el poeta reposo "en esas islas errantes de aéreo rocío"?

En lo infinito del cielo, Shelley habita un palacio construido con "trozos de día intenso y sereno", cubierto con "placas de luz lunar". Cuando estudiemos la unión imaginaria de lo que ilumina y lo que eleva, cuando demostramos que la misma "operación del espíritu humano" nos conduce hacia la luz y hacia la altura,

⁶ Cf. Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, p. 57.

Van a salir de un gran huevo de nube en el nido de miosotis del cielo.

volveremos sobre esta voluntad de construcción diáfana, sobre esta solidificación opalina de todo lo que amamos apasionadamente en el éter fugitivo. Pero queríamos dar desde ahora la impresión de que aquí es la luz misma la que transporta y mece al soñador. Éste es uno de los papeles que desempeña, en el reino de la imaginación dinámica, la luz voluminosa, de formas redondas y móviles, sin nada en ella que penetre o corte. Entonces la luz, verdadera hermana de la sombra, lleva a ésta en sus brazos. "Y el Día y la Noche, a lo lejos, desde lo alto de las torres y las elevadas terrazas, la Tierra y el Océano parecen dormir uno en brazos del otro y soñar ondas, flores, nubes, bosques, rocas, todo lo que leemos en sus sonrisas y que llamamos realidad."

En la *isla suspendida* todos los elementos imaginarios: el agua, la tierra, el fuego, el viento, mezclan sus flores en la transfiguración aérea. La isla suspendida está en el cielo; es un cielo físico, sus flores son las ideas platónicas de las flores de la Tierra. Son las más reales de todas las ideas platónicas que un poeta haya jamás contemplado. Y al escuchar los poemas de Shelley, si se desea vivir la idealidad aérea de sus imágenes, debe reconocerse que dicha idealidad es más que una idealización de los espectáculos de la Tierra. La vida aérea es la vida real; al contrario, la vida terrestre es una vida imaginaria, una vida fugitiva y lejana. Los bosques y las rocas son objetos indecisos, fugaces, planos. La verdadera patria de la vida es el cielo azul; los *alimentos* del mundo son los soplos y los perfumes. Qué bien hubiera comprendido Shelley esta imagen rilkeana:

*Visiones de ángeles, las copas de los árboles
tal vez son raíces, bebiendo los cielos;
y en el suelo, las raíces profundas de una haya
se les antojan silenciosas cumbres.*

(*Vergeles*, xxxviii.)

† Tal vez por medio de vistas así materializadas podríamos explicar las intuiciones de Schopenhauer que pretenden demostrar que los colores son combinaciones de luz y de tinieblas.

Cuando se duerme tan alto como Shelley, cuando se sueña con todos los hábitos del aire, las enormes montañas y las llanuras del mar atraviesan sin fin el sueño de la Tierra y del Océano. En el calidoscopio giratorio del Día y de la Noche, la Tierra y el Océano son mecidos juntos por el Cielo inmenso e inmóvil, durmiéndose ambos en el seno de la misma dicha. La poética de Shelley es una poética de *la inmensidad acunada*. El mundo es para él una cuna inmensa —una cuna cósmica—, desde la cual vuelan incesantemente los sueños. Y otra vez, como lo hemos señalado en tantas ocasiones con motivo de nuestros estudios sobre la imaginación material del agua, vemos *ascender al nivel cósmico* las impresiones de un soñador.

Quizá se nos acuse de emplear un procedimiento de ampliación fácil y de ahuecar la voz en vez de exponer sencillamente nuestras razones. Pero si se renuncia a esa ampliación y a ese ahuecamiento le faltará algo a la psicología del sueño. ¿Es que un sueño que no modifica las dimensiones del mundo es realmente un sueño? Un sueño que no *agranda* el mundo ¿es acaso el sueño de un poeta? El poeta aéreo agranda el mundo más allá de todo límite, y Louis Cazamian puede decir (*Études de psychologie littéraire*) comentando *El arpa ecólia*: Shelley "vibra por entero en las mil ondas sensitivas que le envía la naturaleza, y que producen quizá, sobre las cuerdas del universo, esa brisa ideal que sería a la vez el alma de cada ser y el Dios del 'Todo'".

Por eso, sin duda no hay en ninguna literatura una poesía más vasta, más espaciosa, más elevadora que la poesía de Shelley; o, con más exactitud, la poesía de Shelley es un espacio —un espacio dinamizado verticalmente que crece y tonifica a todos los seres en el sentido de la altura. No es posible penetrar en ella sin participar en una subida, en una ascensión. No se puede vivir en ella sin oír la invitación: "Ha llegado el Día en que debes emprender el vuelo conmigo." En la poética de Shelley todos los objetos sufren la tenta-

ción constante de abandonar la Tierra para ir al Cielo. Imágenes incomprensibles para una imaginación de las formas aparecen con su forma *inmediata* cuando se ha comprendido el tipo dinámico que les corresponde en la imaginación *inmediata* de los impulsos verdaderamente *elementales*. Por ejemplo, ¿cómo interpretar, si no, páginas como ésta? "Le gustaba con frecuencia preparar por la escala más escarpada del vapor coagulado hasta el cabo agudo de alguna nube perdida en los aires y, como Arión a lomos del delfín, cabalgaba cantando a través del aire sin riberas; a menudo, siguiendo los rodeos tortuosos de la huella del relámpago, corría sobre las plataformas del viento" (*La hechicera del Atlas*). El cielo no tiene riberas porque la ascensión no presenta obstáculos. Para esa imaginación dinamizada, todas las líneas son surcos, todos los signos del cielo son llamadas, y el deseo de subir se adhiere a todas las apariencias, incluso las más fugaces, de verticalidad.

Podemos decir que el movimiento vivido por la poesía de Shelley deposita imágenes aéreas como el impulso vital, según Bergson, deposita, a lo largo de su trayecto, formas vivas. A la inversa, a toda imagen realizada por el poeta, hay que añadir un movimiento para comprender su acción poética. Así, la aglomeración de las nubes no es más que *escala* si se la quiere subir, si se desea —con toda el alma— ir más alto. Las imágenes se vuelven oscuras o vanas para un lector que se niega al impulso poético, muy especial, que las suscita. Y, al contrario, una imaginación simpáticamente dinamizada las encontrará vivas, es decir, *dinámica-mente claras*. Porque podemos hablar de una claridad y de una distinción dinámicas. Dicha claridad y dicha distinción dinámicas corresponden a intuiciones dinámicas naturales y primeras. En el orden de la imaginación dinámica, todas las formas están provistas de un movimiento: no podemos imaginar una esfera sin hacerla girar, una flecha sin lanzarla, una mujer sin provo-

car su sonrisa. Y cuando la intuición poética se extiende al universo, nuestra vida íntima conoce las mayores exaltaciones. Todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros. Shelley ha conocido "la exultación vaporosa, que no puede contenerse. . . , el transporte del júbilo que me envuelve como una atmósfera de luz y me lleva como una nube es llevada por su propio viento". Como se ve, el viento está en la nube, la nube es la sustancia del viento, la nube posee en su sustancia misma el principio de la movilidad aérea. La movilidad es la riqueza propia de la sustancia ingravida. Para comprender el primitivismo de la imaginación material y de la imaginación dinámica, nunca se meditarán bastante imágenes como las de Shelley en donde la imaginación material y la imaginación dinámica truecan sin fin su principio. Todos los seres aéreos saben muy bien que es su propia sustancia la que vuela, naturalmente, sin esfuerzo, sin movimientos de ala. "Beben el viento de su propia velocidad." Lo inmortal en nosotros es el movimiento, más que la sustancia: "El movimiento puede cambiar, pero no puede morir."

La imagen de un móvil arrebatado "por el viento de su propia velocidad" ¿es otra cosa que esa anti-peristasis aristotélica que Piaget ha observado en la mentalidad de los niños? (*La causalité physique chez l'enfant*). Pero el poeta posee el secreto de quitarle a la vez toda puerilidad y toda apariencia de teoría filosófica. Entregándose en cuerpo y alma a la imaginación, el poeta se dirige a la realidad psíquica primera: a la *imagen*. Permanece en el dinamismo y la vida de la imagen. Entonces todas las reducciones racionales u objetivas pierden su sentido. Viviendo esta imagen con Shelley, se llega al convencimiento de que *las imágenes no envejecen*. Tendría escaso sentido escribir sobre las *edades de la imaginación*, mientras que un libro como el de León Brunschvicg sobre *Les âges de l'intelligence* ("Las edades de la inteligencia") da la descripción

clara de un proceso de madurez intelectual. Puede decirse que la imaginación es el principio de la eterna juventud. Rejuvenece el espíritu devolviéndole las imágenes dinámicas primeras.

Nada escapa a esta imaginación dinamizante. Shelley dice, por ejemplo, en *La hechicera del Atlas*: "Algunas veces le gustaba subir hasta esas corrientes del aire superior que hacen girar la tierra en su órbita cotidiana",⁸ y conseguir que los Espíritus de esas regiones "le permitieran unirse a su coro". Para dichos espíritus "le permitieran unirse a su coro". Para dichos espíritus cantar es actuar, y actuar materialmente. Viven en el aire y del aire. Por el aire toda la vida y todos los movimientos son posibles. El soplo del aire hace girar la Tierra. El enorme globo terráqueo tiene, como toda esfera, para la imaginación dinámica, la exquisita movilidad de la rotación.

Esta astronomía imaginaria hará sonreír a un racionalista; le preguntará al poeta qué es exactamente "la órbita cotidiana de la Tierra". Otro racionalista acusará a la poética "vaporosa" de Shelley de ser una simple paráfrasis de las leyes científicas de la expansión de los gases.⁹ Para sostener dicho comentario, Whitehead recordará el entusiasmo del modernista Shelley por las ciencias físicas. La crítica literaria clásica, ávida de conocimientos claros, creará fácilmente que esas referencias a la ciencia han sido activas. Creer que la doctrina de "la expansión de los gases" ha desempeñado un papel, aunque fuera mínimo, en la poética aérea de Shelley, es olvidar el carácter autónomo del ensueño poético de un gran poeta.

La crítica, en general tan fina y matizada de Paul de Reul, no es más oportuna que las suposiciones del matemático filósofo. Le desconcierta *La hechicera del*

⁸ ¿Es preciso recordar que, en la cosmogonía de Descartes, la materia del cielo hace girar la tierra sobre sí misma? Prueba de que las intuiciones de un espíritu lúcido no difieren siempre mucho de las visiones de un poeta.

⁹ A. N. Whitehead, *La ciencia y el mundo moderno*.

Atlas que compone un ser complejo "con fuego, nieve y amor líquido". Es cierto que un biólogo puede protestar, pero un verdadero soñador experimentará en seguida la fuerza dinámica de esa mezcla. Si el fuego da la vida, si el amor líquido —¡sorprendente hallazgo!— da la materia amada, la nieve suministra la blancura, la belleza, la visión de las cimas. La nieve —se trata aquí de una nieve aérea, una nieve de cumbres— da al ser creado ese aspecto irreal que es, para un Shelley, la cima de la realidad. Y ante estos versos admirables:

*Yoked to it by an amphibaenic snake
The likeness of those winged steeds,*

Paul de Reul se siente "tentado de frotarse los ojos". Dice que tales páginas proceden del psicoanálisis y añade: "Interrumpamos esta requisitoria que sólo pretende apaciguar la conciencia de un crítico." ¿Un crítico es, pues —¡extraña confesión!—, una conciencia a la que hay que apaciguar?

Sin embargo, en otras páginas que simpatizan más con la obra de Shelley, Paul de Reul (*De Wordsworth à Keats*, p. 213) había escrito que el verso de Shelley "es el órgano más ligero que el aire, es el *ala* que permite y lleva su vuelo". Reul dice asimismo, muy justamente, que se trata para Shelley de "traducir los movimientos del alma o el alma en movimiento". Ya volveremos sobre el carácter sintético de la imaginación dinámica que pone en movimiento a toda un alma. Veremos que el paso de los movimientos del alma al alma entera en movimiento es precisamente la gran lección del vuelo onírico. Éste da a las experiencias del sueño una unidad asombrosa. Procura al soñador un mundo homogéneo que permite comprobar, en los espectáculos diurnos, las grandes iluminaciones de la vida nocturna. Creemos que no es posible caracterizar la poética de Shelley mejor que designándola como un vuelo onírico que asciende hasta la plena luz.

Un movimiento que se vive totalmente por la imaginación se acompaña con facilidad de una música imaginaria. El gran movimiento celeste produce una armonía divina. Sin duda, una astronomía filosófica, como la astronomía pitagórica, debe provocar, meditando sobre la conveniencia de los números y de los tiempos de las revoluciones celestes, todas las metáforas de la armonía; pero la contemplación poética, si es sincera y profunda, oirá más naturalmente las mismas armonías. Y porque actúan de modo natural en la imaginación, el filósofo cree encontrarlas de nuevo en los números. Todo verdadero poeta contemplando el cielo estrellado oye el curso regular de los astros. Oye "los coros aéreos" la noche, "la dulce noche que camina".

Para oír a los seres del espacio infinito, hay que acallar todos los demás ruidos de la tierra: es preciso también —¿hay que decirlo?— olvidar todas las lecciones mitológicas y escolares. Entonces se comprende que la contemplación es esencialmente, en nosotros, una potencia creadora. Sentimos nacer una *voluntad de contemplar*, que es también una voluntad de ayudar al movimiento de lo que se contempla. La voluntad y la Representación no son ya dos potencias rivales como en la filosofía de Schopenhauer. *La poesía es verdaderamente la actividad pancalista de la voluntad.*¹⁰ Expresa la voluntad de lo bello. 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. La teoría de Schopenhauer acerca de la poesía está demasiado subordinada a una teoría poética que evoca las bellezas naturales. De hecho, el poema no es la tra-

¹⁰ Para responder a las objeciones que se nos han hecho sobre el uso de la palabra *pancalismo*, recordamos que la hemos tomado del vocabulario de Baldwin. Queremos decir con ella que la actividad pancalista tiende a transformar toda contemplación del universo en una afirmación de belleza universal. Cf. J. M. Baldwin, "El pancalismo", en *Teoría genética de la realidad*.

ducción de una belleza inmóvil y muda, es una acción específica.

El cuarto acto del *Prometeo liberado* se halla penetrado por esas armonías imaginarias *directas*, por esas armonías que nacen de una animación de la imaginación dinámica. Shelley asocia tan pronto la armonía con la noche, como con la luz. Por ejemplo, he aquí la flauta del invierno, la imagen totalmente vivida de la claridad *sustancial* que reúne la *claridad del aire de invierno* y la *claridad de un sonido agudo*, pero tan bien *hecho*, que penetra dulcemente en el alma inspirada: "Escuchad también cómo cada pausa está llena de subnotas, tonos claros y argentinos, acerados como el hielo, que despiertan, que penetran el sentido y viven en el alma, como las estrellas afiladas atraviesan el aire de cristal del invierno y se miran en el mar." Escuchad las flechas de la luz del invierno. Brotan de todas partes. Todo el espacio vibra con los ruidos vivaces del frío. No hay espacio sin música, porque no hay expansión sin espacio. La música es una materia vibrante. Panthéa sale "de la corriente musical como de un baño de agua resplandeciente, un baño de luz azulada", y en el *Prometeo* (acto III, escena 1) retumba en los cielos este gran sacerdote:

*Hark! Spirits speak. The liquid responses
Of their aerial tongues yet sound.*

[¡Escuchad! Los espíritus hablan. Las líquidas respuestas de sus lenguas aéreas resuenan aún.]

Mientras para un *terrícola* todo se dispersa y se pierde al abandonar la tierra, para un aéreo todo se reúne, todo se enriquece al ascender. El aéreo Shelley nos parece lograr una *correspondencia* que resulta muy instructivo comparar con las *correspondencias baudelairianas*.

La *correspondencia baudelairiana* está hecha de un acuerdo profundo de sustancias materiales; realiza una

de las *quimias* de sensaciones más grandes, y en muchos puntos es más *unitaria* que la alquimia de Rimbaud. La correspondencia baudelairiana es un nudo poderoso de la imaginación material. En ese nudo, todas las materias imaginarias, todos los "elementos poéticos" vienen a trocar sus riquezas, y alimentar uno por otro, sus metáforas.

La *correspondencia de Shelley* es un sincronismo de todas las imágenes dinámicas de la ingravidez fantasmal. Si la correspondencia baudelairiana es el reino de la imaginación material, la correspondencia de Shelley es el reino de la imaginación dinámica. En la meta poética de este último, las cualidades se reúnen en razón de su aligeramiento mutuo. Se subliman juntas: se ayudan a sublimarse una por otra en un progreso sin fin. André Chevrillon en su *Étude de la Nature dans la poésie de Shelley* ha escrito: "Con razón, en Inglaterra se llama a Shelley el poeta de los poetas. En efecto, su poesía es el producto de una doble destilación. Es a las otras poesías lo que éstas son a la realidad... Volátil, inestable, ardiente, imponderable, siempre pronta a sublimarse, ya no tiene cuerpo." Unas páginas antes, André Chevrillon había insistido en esta sublimación aérea: "Todas las descripciones tienen un rasgo común y significativo: que a medida que se desarrollan, de estrofa en estrofa, el objeto pierde uno a uno sus detalles individuales y su aspecto sólido para transformarse en vago y luminoso fantasma." Esta evanescencia en la luz es un tipo de sublimación particularmente clara en nuestro poeta.

El silencio de la noche aumenta la "profundidad" de los cielos. Todo se armoniza en ese silencio, y esa profundidad. Las contradicciones se borran, las voces discordantes callan. La armonía visible de los signos del cielo acalla en nosotros unas voces terrestres que sólo sabían quejarse y gemir. De súbito la Noche es un himno en tono mayor; el romanticismo de la alegría y de la felicidad resuenan en la lira de Ariel. Shelley

es verdaderamente el feliz poeta del aire y de la altura. La poesía de Shelley es el *romanticismo del vuelo*.

Ese romanticismo aéreo y volador presta alas a todas las cosas de la tierra. El misterio pasa de la sustancia a su atmósfera. Todo conspira para dar al ser aislado una vida universal. Cuando yo escuchaba madurar las ciruelas, veía el sol acariciando todas las frutas, dorando todas las redondeces, puliendo todas las riquezas. El verde arroyo, en su leve cascada estremecía las campanas de la aguileña. Volaba un sonido azul. El racimo de flores lanzaba trinos sin fin en el cielo azul. Comprendía a Shelley (*Epipsychidion*): "y de sus labios, como de un jacinto lleno de rocío de miel, cae gota a gota un murmullo líquido, que hace morir de pasiones los sentidos, tan dulce como las pausas de la música planetaria oída en el éxtasis". Cuando una flor murmura así, cuando la campanilla de las flores resuena en la cima de las umbelas, toda la tierra calla, todo el cielo habla. El universo aéreo se colma de una armonía de colores. Las anémonas de tan diverso colorido pintan los cuatro vientos del cielo... El color se mezclaba a la voz, a los aromas, del tiempo en que las flores hablaban...

He aquí el problema concreto: ¿en qué sentido debe decirse que un sonido se hace aéreo? Es cuando se encuentra en el extremo del silencio, planeando en un ciclo remoto —dulce y grande. La paradoja va de lo pequeño a lo grande. Es lo infinitamente pequeño del sonido, la *pausa* de la armonía de las flores, lo que pone en movimiento lo infinitamente grande del universo que habla. Se vive verdaderamente el tiempo de Shelley en que "la luz se trueca en amor", en murmullo de amor, donde los lirios tienen voces tan persuasivas que enseñan el amor a todo el universo. Se oyen los pasos de un viento inmóvil. Se oye *el ritmo de lo continuo* "con un movimiento semejante al espíritu de ese viento cuyo paso suave hace más profundo el sueño".

Podemos encontrar un ejemplo muy claro de *correspondencias*, formadas en las altas regiones de lo imaginario, en un filósofo desconocido (Louis-Claude de Saint-Martin) que escribe en *L'Homme du désir* (t. I, p. 101): "No es como en nuestra tenebrosa morada, donde los sonidos sólo pueden compararse a los sonidos, los colores a los colores, una sustancia a su análoga; allí todo era homogéneo.

"La luz daba sonidos, la melodía engendraba la luz, los colores tenían movimiento, porque estaban vivos; y los objetos eran a la vez sonoros, diáfanos y lo bastante móviles para penetrarse unos a otros y recorrer de una vez toda la extensión."

Al seguir las líneas de las imágenes baudelairianas, se desciende hasta la cripta de los sentidos para encontrar la unidad en lo profundo y en la noche. En Louis-Claude de Saint-Martin es un movimiento inverso el que nos dirige hacia la unidad de la luz; más exactamente, es la síntesis de la luz, de la sonoridad y de la ligereza lo que determina una *ascensión en línea recta*. Girar como el sol en los cielos sería obedecer a una simple imagen visual; desconoceríamos el sentido sustancial de la divina ingravidez. Por el contrario, en la *ascensión recta* las "potencias de las regiones" recorridas vienen a sostener el alma "con sus alas"; vienen a borrar con su hálito vivo el resto de las manchas que el alma había contraído durante su sueño aquí abajo: "y luego a trazar sobre ella con sus manos de fuego el testimonio auténtico de su iniciación, para que al presentarse en la región siguiente le abran pronto la puerta a fin de recibir una nueva purificación y un nuevo premio".

Tal es la síntesis de purificación y de recompensa, de cualidades físicas y morales, que se opera en "esa línea de vida" que es un ensueño dinámico del aire. Lo diáfano, lo ligero y lo sonoro determinan una especie de reflejo condicionado de la imaginación. Dichos reflejos condicionados, enlazando cualidades imaginarias,

especifican los diferentes temperamentos poéticos. Ya tendremos ocasión de tratar nuevamente el problema.

VII

Los datos tomados de una obra tan particular como la de Shelley podrían parecer demasiado excepcionales, y estaríamos mal preparados para comprender la persistencia de las impresiones del vuelo onírico en la ensueño despierta si nos limitáramos al examen de la poesía. Por lo tanto, será interesante estudiar, desde el punto de vista de la imaginación dinámica, a los observadores sumamente objetivos del espíritu humano. De este modo vamos a encontrar, en varias obras de Balzac, pruebas del carácter psicológicamente real de la "ascensión psicológica vivida".

Por ejemplo, el relato que se titula *Los proscritos* nos parece, a este respecto, una obra muy sintomática. Se advierte primero que, en ciertas páginas, el novelista acepta imágenes hechas, imágenes que serán sin duda tachadas de simples metáforas verbales. Pero, de pronto, el lector encuentra un rasgo que no engaña, pues siguiéndolo se siente que la imaginación de Balzac prolonga las impresiones del vuelo nocturno. Entonces, si se vuelven a examinar las imágenes que a primera vista parecieron ficticias, hay que confesar que forman parte de una experiencia onírica real. Se aprende a soñar el texto que la crítica clásica se limitó a comprender y finalmente a abandonar. Así, cuando Balzac nos dice que Dante, "Biblia en mano, después de haber espiritualizado la materia y materializado el espíritu... admitía la posibilidad de trasladarse mediante la fe de una esfera a otra", no prestamos atención alguna a esa materia espiritualizada ni a ese espíritu materializado. *Comprendemos* tan pronto, que se nos olvida imaginar. Perdemos el beneficio de una imaginación material que nos permitiría vivir la realidad poderosa de ese estado de metamorfosis a igual distancia del espíritu y de la

materia. El dato puede parecer por lo tanto pobre y verbal. Pero si queremos ahora vivir esas palabras, si queremos entender que Dante, animado por Balzac, habla físicamente, materialmente, realizaremos ese estado mesomorfo de física imaginaria. Todas las metáforas adquirirán en seguida una coherencia, todas las metáforas del vuelo, de la ascensión, del aligeramiento, aparecerán como experiencias psicológicas positivas.

Por ejemplo, he aquí anotada la tensión específica del comienzo de un vuelo: "Esta tensión penosa medianamente la cual proyectamos nuestras fuerzas cuando queremos tomar impulso, como los pájaros prontos a volar." Claro que podemos desinteresarnos de esta anotación dinámica, pensar sólo en las ideas, creer que las metáforas se han hecho únicamente para sugerir ideas; pero entonces abandonamos toda una serie de observaciones psicológicas, las observaciones de la psicología de proyección. Para traducir la experiencia, no del impulso, sino de la voluntad del impulso, la psicología necesita una imagen dinámica muy especial, muy importante, puesto que es una imagen intermedia entre el salto y el vuelo, entre lo discontinuo y una continuidad. La tensión que Balzac debe traducir es una tensión que da secuencia temporal a un instante de decisión. Es consciente de una fuerza que va a actuar y que va a proseguir un esfuerzo. Participa de la esencia misma de la psicología proyectante, está en el nudo mismo de la representación y de la voluntad. Esta proyección halla su lección primera en la imaginación dinámica del vuelo. ¿Por qué no acogerla? En la misma página se encuentra en forma explícita la referencia al vuelo onírico: "Yo estaba en la noche, pero en los confines del día. Volaba, llevado por mi guía, arrastrado por un poder semejante al que, durante nuestros sueños, nos arrebata en las esferas invisibles a los ojos del cuerpo."¹¹

¹¹ Merejkowski, Dante: "Las alas vivas de Dante, que son alas interiores, son todo lo contrario de las alas mecánicas, exteriores, de Leonardo y de los nuestros."

Que el vuelo tenga lugar en el límite del día y de la noche, he ahí la prueba de esa sublimación compleja en donde la ingravidez trae la luz y la luz la ingravidez, como en las "correspondencias" poéticas de Shelley. Esta sublimación compleja explica el carácter a la vez material y dinámico de la aureola que ciñe a los que "suben". En el relato de Balzac el lector que "piensa" la tomará por una imaginaria vana. Queremos ser el lector que "imagina", y por lo tanto leemos en su sentido fuerte, físico, estas líneas: "La aureola que ceñía nuestras frentes hacia huir las sombras a nuestro paso como un polvo impalpable." Vivamos, pues, la progresión de lo abstracto a lo concreto, puesto que siempre es preciso reanimar las palabras con las imágenes. Ahuyentamos las sombras de la frente, ahuyentamos de la frente lo que nubla la mirada, ahuyentamos las preocupaciones como cenizas, como un humo, luego como una bruma más lejana. Así aparece la aureola como una conquista física, dulce y progresiva. Es la conquista de un espíritu que toma poco a poco conciencia de su claridad. En el reino de lo imaginario, la lucha se libra entre el fulgor y la penumbra, de bruma a bruma, de fluido a fluido. La aureola, en su forma naciente, no afila aún sus rayos. Se reduce a dominar "un polvo impalpable". Es una materia de movimiento dichoso. Victor-Émile Michelet (*L'amour et la magie*, p. 68) escribe: "El cuerpo astral se mueve en la aureola como un pez en el agua." También, más abstractamente, la aureola realiza una de las formas del éxito contra la resistencia a subir. Esta es una resistencia que disminuye a medida que se asciende. Es todo lo contrario de la resistencia de la tierra, que aumenta a medida que se cava. ¡Y esta observación —¿es preciso subrayarlo?— es más exacta y regular en el mundo imaginario que en el mundo real que conoce tantas contingencias!

Por otra parte, una imagen cósmica puede contribuir a magnificar la aureola. Para el que se eleva, el horizonte se ensancha y se ilumina. El horizonte es para

el la inmensa aureola de la tierra contemplada por el ser elevado; poco importa que dicha elevación sea física o moral. El que ve lejos tiene la mirada clara, su rostro se ilumina, su frente se despeja. La física del ideal es una física tan coherente que acepta todas las reciprocidades.

Pero si se quiere, como proponemos, materializar y dinamizar las imágenes literarias, ya no hay metáforas en el sentido tradicional del término. Toda metáfora contiene en sí un poder de reversibilidad; los dos polos de una metáfora pueden desempeñar alternativamente el papel real o ideal. Con dichas inversiones, las locuciones más usadas, como *el vuelo de las frases*, toman un poco de materia, un poco de movimiento real. Hagamos un esfuerzo de imaginación para poner en movimiento las imágenes y materializaremos con facilidad, en su materia aérea, un texto como éste: el gran proscrito "viajaba en los espacios arrastrando a las almas apasionadas sobre las alas de su palabra, y haciendo sentir lo infinito a sus oyentes sumergiéndolos en el celeste océano. El doctor explicaba lógicamente el infierno por otros círculos dispuestos en orden inverso a las brillantes esferas, que aspiraban a Dios, donde el dolor y las tinieblas sustituían la luz y el espíritu. Las torturas se entendían tan bien como las delicias. Existían los términos de comparación en las transiciones de la vida humana, en esas diversas atmósferas de dolor y de inteligencia." Creemos que la explicación evocada es aún más física, más fisiológica que "lógica". Las torturas y las delicias son verdaderamente elementos de una cosmología. Son los signos fundamentales de la doble cosmología de una imaginación terrestre y aérea. Lindan con nuestra propia experiencia. La aspiración hacia lo alto encuentra un significado en apariencia bien pobre, pero directo en uno de los dinamismos del sueño. ¿Por qué no referirle la página *tan sencilla* de Balzac? El océano celeste es, pues, a nuestro juicio, el océano de

nuestra vida nocturna. Nuestra vida nocturna es un océano porque flotamos en ella. Durante el sueño no vivimos nunca inmóviles sobre la tierra. Caemos de un sueño a otro más profundo, o bien hay en nosotros un poco de alma que quiere despertarse: entonces nos levanta. Subimos o bajamos sin cesar. Dormir es descender y ascender como un ludión sensible en las aguas de la noche.¹² En nosotros la noche y el día tienen un devenir vertical. Son atmósferas de densidades desiguales, donde sube y baja el soñador siguiendo el peso de sus pecados o la ingravidez de su beatitud. Se comprende, pues, que Dante se dedique, como dice Balzac, a "arrancar en las entrañas del entendimiento el verdadero sentido de la palabra *caída* que se halla en todas las lenguas". ¿Cómo afirmar mejor que la experiencia de caída es una *imagen literaria primera*? La hablamos antes de pensarla; expresa una experiencia remota y soñadora. Está verdaderamente "en las entrañas" de la imaginación dinámica. La gravedad es una ley psíquica directamente humana. Está en nosotros, es un destino que hay que vencer y el temperamento aéreo tiene, en su ensoñación, la presciencia de su victoria. Dante explicaba, continúa Balzac, "con lucidez, la pasión de todos los hombres por elevarse, subir, ambición instintiva, revelación perpetua de nuestro destino". Se comprende muy bien que este texto no evoca la ambición de subir dentro de la sociedad, sino que trabaja sobre una *imagen original*, con vida propia y directa en la imaginación natural. Aunque tengan un alcance metafórico, tales páginas no adquieren su verdadera fuerza hasta que son comprendidas como lecciones de una física de la moral, de una moral que tiene ya una vida simbólica en los elementos de la materia. No son metáforas, y aun menos alegorías. Son intuiciones reveladoras. Y se en-

¹² Cf. Nerval, *Aurélia*: "Esa noche tuve un sueño delicioso. Estaba en una torre, tan profunda del lado de la tierra y tan alta del lado del cielo, que toda mi existencia parecía tener que consumirse en subir y bajar."

tiende que Joachim Gasquet (*Narcisse*, pp. 199, 214) pudiera escribir: "¿Será el movimiento la oración de la materia, la única lengua, en el fondo, que habla Dios? ¡El movimiento! Por él se expresan, en su orden despojado, el amor de los seres, el deseo de las cosas. Su perfección lo une, lo anima todo, liga la tierra a las nubes, los niños a los pájaros." De esta manera, en su despojo, en su perfección, el movimiento esencial es, para la visión de Gasquet, el movimiento vertical que liga "los niños a los pájaros"; y añade más adelante: "En el aire enrarecido, en la cima del alma, ¿no flota Dios como el alba sobre las nieves que blanquean?"

Se objetará sin duda que el documento de Balzac que hemos comentado es, después de todo, un documento literario. Se nos dirá que no representa sino una evocación literaria de la figura tan tradicional del Dante, que puede muy bien pasar, pese a nuestras afirmaciones, por una alegoría. Es evidente que al leer el drama de *Los proscritos*, debe uno confesarse que los "conocimientos" de Balzac sobre la filosofía de la Edad Media, sobre la cosmología dantesca, son de una insignificante puerilidad. Pero, precisamente, cuanto más floja es la erudición; más importante es la imaginación y más directas las imágenes. El Dante imaginado por Balzac sólo representa una experiencia psicológica de Balzac, pero es una experiencia *positiva*; lleva la marca de un inconsciente muy característico; brota de un mundo onírico de una gran sinceridad.

Otra obra de Balzac confirmará todo lo dicho. En efecto, *Séraphita* está enteramente sometida a los temas de la psicología ascensional. Parece que ese relato se hubiera escrito para gozar conscientemente de la ascensión inconsciente. Un lector que establezca la simpatía dinámica con esta obra recibirá de ella grandes beneficios. Un alma tan turbada como la de Strindberg, en la época en que estaba, como él mismo dice (*Infierno*), "condenado por las potencias al infierno experimental", encuentra en *Séraphita* una liberación. "Sé-

raphita se convierte para mí en el evangelio y me hace reanudar la alianza con el más allá, hasta el punto en que la vida me repugna y que una nostalgia irresistible me empuja hacia el cielo." Balzac induce a Strindberg a leer a Swedenborg. Cuando se conoce la sinceridad dramática de Strindberg, no es posible subestimar el valor psíquico de las tentaciones ascensionales que encontró en *Séraphita*. Strindberg se halla dividido entre cielo y tierra. "Orfila y Swedenborg, mis amigos, me protegen, me estimulan y me castigan." Es químico y visionario. Es un ser de dos movimientos, lo cual produce en él una especie de *desgracia dinámica*. La *unidad dinámica* de *Séraphita* le ayuda, pues, con frecuencia. Y es esta unidad dinámica lo que trataremos de exponer.

En *Séraphita* Balzac, en una época en que nada permite precisar el carácter orgánico de las funciones de orientación, escribe: "Sólo el hombre tiene el sentimiento de la verticalidad situado en un órgano especial." Este sentimiento de verticalidad es dinámico en el sentido de que empuja al hombre a aumentar siempre dicha *verticalidad*, a aumentar su altura. El hombre se ve animado por la necesidad de parecer grande, de *eleva* *la frente*. También aquí debemos tomar la metáfora en el sentido más próximo posible de la realidad psicológica: "Séraphitus se crecía adelantando su frente, como si hubiera querido lanzarse." Parece que Séraphitus es la forma agrandada, dinamizada de Séraphita. Así la frente se masculiniza. Ya el ser que se libera y que va a "volar" suelta su cabellera al viento, al viento de su carrera. Páginas enteras nos dan la psicología minuciosa del *descolgamiento heroico* seguido del *movimiento natural*, del vuelo conquistado. Se comprobará, una vez más, en este caso de pteropsicología, que el ala imaginaria es *posterior* al vuelo. Sentimos las alas cuando el volar ya no cuesta esfuerzo. Brotan en seguida como señal de victoria y entonces se desarrolla, como en la página 184 (ed. Ollendorf, 1902), la psicología del vuelo planeado. Leyendo esta página, reconocemos que las imágenes di-

námicas vividas dominan las imágenes entregadas por la vista. Estas imágenes visuales sólo son, en el fondo, pálidos recuerdos. No son ellas las que animan el verbo creador. La novela poética *Séraphita* es, como *Louis Lambert*, un poema de la voluntad, un poema dinámico.

A lo largo de toda la obra, ciertos temas materiales ayudan a constituir la imagen ascensional. Así, en el paisaje de una Noruega invernal, la primera aparición de los personajes es apenas visible: la primera palabra *humana* que pronuncia el escritor es para designar una *flecha*, una flecha que pasa por el cielo lejano. Esta flecha que vuela es, desde entonces, la *palabra inductora*, la imagen primera productora de imágenes secundarias. Si se sigue esta imagen como sistema de análisis, el análisis se ordena por sí mismo. Pero sí, por el contrario, no se presta atención a esta imagen inductora, hay páginas enteras que resultan oscuras, pobres, frías. Son inertes. No hemos abrazado su corriente de vida.

La imagen de la flecha une correctamente velocidad y rectitud. Es dinámicamente inicial. Cuando esta imagen de una simple flecha que vuela en un cielo invernal haya dado a la imaginación todas las impresiones de que es susceptible, el escritor la racionalizará por medio del *esquí*, del *esquiador*. Se comprenderá que el esquiador pasa por el horizonte "como una flecha". Pero el objeto real es designado de acuerdo con el movimiento imaginado. El escritor describe los personajes, calzados de esquís, después de haber participado, gracias a la imaginación dinámica, en su movimiento de flecha, recto y veloz. Es un caso muy claro de prioridad de lo dinámico sobre lo formal. Llegamos siempre, pues, a la misma conclusión: las formas poéticas son depositadas por los movimientos imaginarios, como la materia es depositada, en la teoría bergsoniana, por un impulso vital.

Claro que no se trata sólo de imágenes que pasan, de vistas efímeras. Todo movimiento no es automáticamente un rosario de imágenes. La *flecha* que anima las

páginas de Balzac es el índice de un movimiento ascensional. Se comprende entonces su papel en un relato que pide a su lector una *participación* profunda en el devenir ascensional. Es una necesidad vital la que nos hace tomar parte en una ascensión imaginaria, como en una conquista vital sobre la nada. Ya estamos comprometidos, con todo nuestro ser, en la dialéctica del abismo y de las cumbres. El abismo es un monstruo, un tigre, unas fauces abiertas, codiciosas de su presa; parece, nos dice Balzac, "Que tritura por anticipado su presa." La psicología ascensional, que es esencialmente una pedagogía de la ascensión, debe luchar contra ese monstruo polimorfo.

Séraphitus le dice entonces a Séraphita, que aún tiembla, haciéndole levantar la cabeza hacia el cielo: "Mira sin miedo a los espacios más inmensos todavía", y le enseña "la aureola azul que las nubes trazaban dejando un espacio más claro encima de sus cabezas... ¿Tal vez no tiembles ya en esa altura? Los abismos son bastante profundos para que no distingas ya su profundidad; han adquirido la perspectiva lisa del mar, la vaguedad de las nubes, el color del cielo".

Vivamos un poco, dinámicamente, este *dominio* del abismo; nos damos cuenta de que el abismo pierde sus contornos porque nos alejamos de él. El ser que asciende ve cómo se borran los trazos de la sima. Para él, ésta se disuelve, se esfuma, se empaña. Todas las imágenes animales se relajan; ya sólo hay en la metáfora una vaga animalidad. Por la conquista contraria, para el ser que sube, la altura se formula y se diferencia. La imaginación dinámica está sometida a una finalidad de un poder prodigioso. La flecha humana vive no solamente su impulso; vive su meta. Vive su cielo. Al tomar conciencia de su fuerza ascensional, el ser humano toma conciencia de todo su destino. Más exactamente, sabe que es materia de esperanza, sustancia que espera. Parece que en estas imágenes la esperanza llega a su máxima precisión. Es un destino recto.

La subida imaginaria es, pues, una síntesis de impresiones dinámicas y de imágenes. Vemos naturalmente unirse en el surco aéreo de *Séraphita* todas las correspondencias de Shelley. En el último capítulo, titulado "Asunción", se lee: "La luz engendraba la melodía, la melodía engendraba la luz, los colores eran luz y melodía, el movimiento era un número dotado de la palabra; en fin, todo era a la vez sonoro, diáfano, móvil."

La trilogía sonora de lo diáfano y de lo móvil es, según la tesis sostenida en este libro, un producto de la impresión íntima de *aligeramiento*. No nos la da el mundo exterior. Es una conquista de un ser antaño pesado y confuso que, por el movimiento imaginario, escuchando las lecciones de la imaginación aérea, se ha vuelto ligero, claro y vibrante. Sin duda cabe no ver ahí más que unas vanas alegorías. Pero un juicio tan peyorativo sólo procede de una lectura que acepta sin discusión las imágenes de las formas como la esencia de la vida de lo imaginario. Como las imágenes de las formas aéreas resultan pobres e inconscientes si se comparan con las formas terrestres, la *imaginación aérea* pasa por ser una *imaginación evaporada*; todos los filósofos "positivos", todos los pintores de lo real, se burlan de ella a placer. No sucederá lo mismo si se acepta el devolver a la imaginación su sentido dinámico. Si en el cielo las imágenes son pobres, en cambio los movimientos son libres. Ahora bien, la impresión de libertad, sola, *proyecta* más imágenes maravillosas que todos los recuerdos "del tiempo perdido". Se halla en el principio mismo de la *psicología proyectante*, de la psicología que puebla el porvenir. La "libertad aérea" habla, ilumina, vuela. Proyecta, pues, la trilogía de lo sonoro, de lo diáfano, de lo móvil.

En nuestro examen de *Séraphita* hemos dejado de lado voluntariamente la realidad moral que subyace en las imágenes de ascensión. En efecto, el fin de esta obra es determinar las condiciones, lo más puramente psicológicas posibles, de las síntesis imaginarias. Un mora-

lista que utilizara nuestros datos debería, a nuestro juicio, comprobar que, en ciertos aspectos, la *altura* es no solamente moralizadora, sino que es ya, por decirlo así, físicamente moral. La altura es más que un símbolo. El que la busca, el que la imagina con todas las fuerzas de la imaginación, que es el motor mismo de nuestro dinamismo psíquico, reconoce que es materialmente, dinámicamente moral.

VIII

Ahora que, gracias a los ejemplos de Shelley y de Balzac, hemos presentado imágenes poéticas de lo más diversas constituidas sobre la experiencia íntima del vuelo onírico, y que comprendemos la importancia de esta observación de Balzac (*Louis Lambert*): la palabra vuelo es una palabra "donde todo habla a los sentidos", podremos acostumbrarnos a leer indicios del vuelo imaginario en imágenes parciales y pasajeras que parecen a menudo pobres y gastadas. Si no nos equivocamos, los estudios sobre la imaginación dinámica deben contribuir a poner nuevamente en marcha, en vida, la imagen íntima oculta en las palabras. Las formas se gastan más que las fuerzas. En las palabras usadas la imaginación dinámica debe encontrar fuerzas ocultas. Todas las palabras esconden un verbo. La frase es una acción, más que una apariencia. La imaginación dinámica es precisamente el museo de las apariencias. Vivamos otra vez las apariencias que nos sugieren los poetas. Por ejemplo, cuando Viviana, en el *Merlin l'enchanteur* de Edgar Quinet (t. II, p. 20), dice: "Yo no puedo encontrar una corza sin sentirme tentado de brincar como ella", un lector que se niega a sensibilizar los textos leerá sin interés esta expresión trivial entre todas. Pero ¿cómo entenderá entonces los paisajes esencialmente dinamizados que hacen de *Merlin l'enchanteur* una obra tan poderosa psicológicamente? La imagen "trivial" vuelve, sin embargo, con una insis-

tencia que debería llamar la atención. Ya en el primer tomo Quinet había escrito: "Viviana es más ligera que la cabra, lo es tanto como el pájaro", y también (t. II, p. 27): "Hay horas en que corro más aprisa que el gamo —dijo Viviana. Llego antes que él a la cima de la montaña donde la esperanza me lleva. Subamos a las cumbres." Si Viviana es más ligera que la corza, que la cabra, que el gamo, es que da más eficacia a un vuelo que participa de esas imágenes, pero que conserva la esencia dinámica de éstas. Viviana vuela por impulso, gracias a instantes de súbita ligereza. Es una fuerza despetadora en el universo de *Merlin el hechicero*. Viviana lleva a los paisajes dormidos instantes de vuelo, y dichos instantes de vuelo y de despertar son tan característicos que podrían servir de tema a una instantaneidad de la representación que un metafísico expresaría así: El mundo es el instante de mi despertar, la representación de mi mañana. Si el dinamismo de *Merlin el hechicero* es tan sugestivo, es precisamente porque esos instantes de vuelo son los instantes del vuelo humano. El vuelo objetivo del pájaro sería un movimiento demasiado exterior a nuestro ser, demasiado ajeno a nuestras fuerzas soñadoras: nos entregaría una visión excesivamente panorámica, un mundo en reposo en una visión inmóvil. Al evocar el vuelo onírico, Viviana es más fiel a los hechizos del sueño que si describiera largas ensoñaciones con las imágenes de la vida en vigilia.

Genios menos aéreos, más terrestres, como se nos presenta el genio de Goethe, vivirán más brutalmente el instante del brinco. En sus versos se oír el talón golpeando el suelo. De acuerdo con su intuición terrestre, el suelo, la tierra, darán poder al ser que rebota. El mito de Anteo será vivido por Goethe, como por la mayoría de los mitólogos, en el sentido terrenal. Los rasgos aéreos existirán, sin embargo, todavía, pero como borrosos: serán dinámicamente subalternos. Se lee en el *Segundo Fausto*: "Un genio, desnudo y sin alas, fauno

sin bestialidad, brinca sobre el suelo; pero el suelo, que reacciona, lo lanza en el aire, y al segundo, al tercer salto toca la alta bóveda. La madre le grita angustiada: 'Puedes saltar, saltar aún, todo lo que quieras, pero cuidado con volar: el libre vuelo te está prohibido.' Y su afectuoso padre le advierte a su vez: 'En la tierra reside el resorte que te empuja hacia arriba: con que toques con el dedo del pie el suelo te sentirás de pronto fortalecido como Anteo, el hijo de la tierra.' Pero Euforión no tiene conciencia de este enriquecimiento; es más dinámico que material, más aéreo que terrestre. Euforión no es más la euforia del rebote: "Ahora —dice— ¡dejadme brincar! Ahora, ¡dejadme saltar! Lanzarme en los aires es mi deseo." ¡Cuánto mejor se comprenden estas páginas cuando se conoce el arrebatado del vuelo onírico, cuando se vive dinámicamente la imagen de los talones con alas!

Cuando Euforión se aplasta sobre el suelo, la caída no borra el triunfo del ser brincador. Parece que, en la caída, Euforión se divide, y que los dos elementos que se unían en su naturaleza se separan y vuelven a su origen respectivo: "El elemento corpóreo se desvanece súbitamente: la aureola sube al cielo en forma de cometa, y sólo quedan sobre la tierra los vestidos, el manto y la lira." Por otra parte, podrá reconocerse hasta qué punto son inertes esas imágenes formales de la aureola y la lira. Parece que el poeta se haya limitado a buscar sentidos alegóricos, reconociendo de esa manera, implícitamente, que habían perdido para él la gran virtud de la imaginación dinámica vertical.

El ritmo mismo del pie golpeando el suelo pudo constituir la base del ritmo musical. En una danza primitiva André Schaeffner ve reunidos los mitos de la fraternidad de la tierra y del impulso vegetal. Uno de los orígenes de la danza, "es que la tierra, la madre, sea hollada, y que los saltos sean tanto más altos cuanto que la vegetación deberá subir a esa altura; se trata aquí de símbolos primaverales, de ritos de fecundidad —la

Consagración de la Primavera estará llena de esos mismos pisoteos rituales del suelo—, dando a esas presiones y a esos brincos un sentido que fue tal vez el primero". El ser humano, en su juventud, en su primera salida, en su fecundidad, quiere surgir del suelo. El salto es una alegría primaria.

IX

Para terminar y resumir, daremos un ejemplo muy claro, muy sencillo, de la continuidad del ensueño que une el deseo de crecer y el de volar. De esta manera comprenderemos que, en la imaginación humana, el vuelo es una trascendencia de la grandeza. Tomamos este ejemplo en Keats:

Yo me alzaba sobre la punta de los pies en la cima de una loma.

...Un instante... me sentí tan ligero, tan libre como si en un movimiento de abanico las alas de Mercurio hubieran jugado bajo mis talones: mi corazón era leve, y múltiples goces surgían a mis ojos; de suerte que en seguida compuse un ramillete de esplendores, brillantes, lácteos, armoniosos y rosados.

Es un ramillete de flores del cielo. Hay que elevarse para cortarlas. "Tan ligero, tan libre"—estas dos expresiones se hallan tan tradicionalmente unidas, que olvidamos buscar el carácter regular de su unión. Sólo la imaginación dinámica puede hacernos entender esta sinfonía. Ambas impresiones proceden del mismo tropismo de la imaginación aérea. Como se ve, es el tropismo, el utranotropismo del vuelo onírico, lo que arrastra a todos los soñadores aéreos.

II. LA POÉTICA DE LAS ALAS

Las alas impalpables son las que vuelan más lejos. Toda virgen puede ser una mensajera...

D'ANNUNZIO, *La ciudad muerta*,
acto I, escena III.

I

EL ENSUEÑO no trabaja, como la elaboración de conceptos, formando con las imágenes múltiples objetos similares, un retrato compuesto, según el método de Galton que suma sobre una misma placa fotográfica los retratos de toda una familia. No es viendo los más diversos pájaros en el cielo y sobre el agua, como experimenta esa simpatía súbita por el pájaro que vuela o que nada. El movimiento del vuelo da, en seguida, en una abstracción fulminante, una imagen dinámica perfecta, acabada, total. La razón de esta rapidez y de esta perfección reside en que la imagen es dinámicamente bella.

La abstracción de lo bello escapa a todas las polémicas de los filósofos. De una manera general, dichas polémicas son curiosamente vanas en todos los casos en que la actividad espiritual es creadora, tanto en lo que concierne a la actividad de la abstracción racional en matemáticas, como en la actividad estética que abstrae tan de prisa las líneas de la belleza esencial. Si se prestara más importancia a la imaginación, se despejarían muchos falsos problemas psicológicos. La abstracción, tan viva, efectuada por la imaginación material y dinámica, que nos permite vivir, pese a la pluralidad de las formas y de los movimientos, en una materia de elección y siguiendo con entusiasmo un movimiento escogido, escapa también a las investigaciones discursivas.

Parece que la participación en la idea de lo bello determina una *orientación* de las imágenes que no se asemeja en nada a la orientación vacilante de la formación de los conceptos.

Y, sin embargo, es sin duda una *abstracción* lo que nos ha conducido a ese vuelo tan horro de circunstancias, ese vuelo aprendido en la experiencia nocturna monótona; a ese vuelo, sin imágenes formales, condensado todo entero en una feliz impresión de ligereza. Puesto que ese *vuelo en sí*, ese *vuelo abstracto*, sirve de eje para reunir las imágenes iluminadas y diversas de la vida a pleno día, nos plantea un problema interesante: ¿cómo se adorna una imagen que, por un rasgo inmediato, por una abstracción maravillosa, es de una belleza primaria?

Este adorno, en su elemento decisivo, no debe ser un amontonamiento de bellezas múltiples: un deslumbramiento puede, más tarde, resultar prolijo. Pero en el instante en que el ser maravillado vive su asombro, hace abstracción de todo un universo en provecho de un rasgo de fuego, de un movimiento que canta.

Pero desconfiemos de las generalidades y planteemos el problema en el terreno bien delimitado de la poética del vuelo. Sostendremos como tesis que, si los pájaros son el pretexto del gran vuelo de nuestra imaginación, no es a causa de sus brillantes colores. Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Sólo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro. Puede afirmarse que existe una dialéctica imaginaria que separa vuelo y color, movimiento y adorno. No es posible tenerlo todo: no es posible ser a la vez alondra y pavo real. Este último es eminentemente *terrestre*. Es un museo mineral. Para agotar nuestra paradoja será preciso demostrar que, en el reino de la imaginación, *el vuelo debe crear su propio color*. Advertiremos entonces que el pájaro imaginario, el pájaro que vuela en

nuestros sueños y en los poemas sinceros no podría ostentar colores *abigarrados*.¹ Lo más frecuente es que sea azul o negro: sube o baja.

Los colores múltiples mariposean, son las coloraciones de los movimientos las que mariposean. No se les encuentra en los poderosos ensueños que prolongan los sueños fundamentales. La mariposa aparece en las ensueñaciones divertidas, en los poemas que buscan en la naturaleza motivos pintorescos. En el verdadero mundo de los sueños, donde el vuelo es un movimiento continuo y regular, la mariposa es un accidente irrisorio —no vuela, aletea. Sus alas, demasiado hermosas, demasiado grandes, le impiden volar.

Apoyándonos, en consecuencia, sobre la valoración crítica que hemos desprendido en el capítulo anterior, vamos a ver que, de todos los seres voladores, sólo el pájaro continúa y realiza la imagen que, desde el punto de vista humano, puede llamarse imagen primaria, la que vivimos en los sueños profundos de nuestra feliz juventud. El mundo visible ha sido hecho para ilustrar las bellezas del sueño.

II

Vamos a presentar en seguida un caso en que la valoración de la imagen del pájaro es llevada a ultranza, en que el ideal es lo real, y donde el sueño y la realidad se enlazan con brutalidad y torpeza. Se apreciarán mejor después las imágenes poéticas que reúnen en forma correcta las imágenes del movimiento y las imágenes de la forma. Aplicamos, pues, una vez más, un principio crítico que hemos comentado con frecuencia: *Precisad un poco demasiado una imagen poética; suscitad la risa. Quitadle un poco de precisión a una imagen trivial y ridícula; provocaréis una emoción poética*. Así, leyendo a Toussenel, tendremos a menudo la impresión

¹ El martin-pescador, con sus brillantes colores, es una excepción. ¿Ha retenido todos los reflejos del río?

de hallarnos en la frontera del entusiasmo y del ridículo: de una página a otra, pasaremos del sueño de un poeta al relato de un cazador. Esa mezcla muy curiosa no impide que Toussenel se revele como un gran conocedor de los pájaros. En su prefacio al libro de Delamain sobre el canto de los pájaros, los hermanos Tharaud le rinden un justo homenaje.

Desde las primeras páginas del libro de Toussenel titulado *El mundo de los pájaros*, tenemos la certidumbre de que esta historia natural de los pájaros tiene su centro de interés en una historia natural del ensueño humano. En efecto, Toussenel evoca inmediatamente la experiencia nocturna: "Cuando teniais veinte años —expresa— habréis sentido alguna vez durante el sueño que vuestro cuerpo aligerado abandonaba el suelo y planeaba en el espacio, protegido contra la ley de gravitación por unas fuerzas invisibles." Y en seguida, en virtud de la infinita dulzura del vuelo onírico, Toussenel valoriza el recuerdo de la noche: "Era —dice— una revelación que Dios nos hacía y un anticipo que nos daba de los goces de la vida aromal..." La vida aromal es una vida futura que nos aguarda cuando hayamos sido devueltos a nuestro estado puramente aéreo, siguiendo verdaderas armonías fourieristas del más allá. El vuelo es de este modo a la vez un recuerdo de nuestros sueños y un deseo de la recompensa que Dios nos otorgará, por eso "envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a la amada, porque sentimos instintivamente que, en la esfera de la dicha, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de cruzar el espacio como el pájaro cruza al aire". Como vemos, la pteropsicología formula un ideal, una trascendencia que realiza ya una experiencia del sueño. El hombre, siguiendo dicho ideal, llegará a ser un superpájaro que, lejos de nuestra atmósfera, cruzará los espacios infinitos entre los mundos, transportado a su verdadera patria, a una patria aérea, por fuerzas aromales. "El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres. Nuestra

alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro." ¿Podemos relacionar sin que se nos tache de irreverentes a Platón y Toussenel? En el *Fedro* encontramos la misma trascendencia de las alas: "La fuerza del ala consiste, por naturaleza, en poder elevar y conducir lo que es pesado a las alturas donde habita la raza de los dioses. De todo lo que pertenece al cuerpo, son las alas las que más participan de lo divino." Con su *materialismo aéreo* esta participación da un sentido muy concreto a la doctrina abstracta de la participación platónica. En cuanto un sentimiento *se eleva* en el corazón humano, la imaginación evoca el cielo y el pájaro. Así Toussenel, en una bella fórmula, escribe: "Nunca he amado sin prestarle alas al ser que amaba."²

Se comprende fácilmente que las cualidades otorgadas al pájaro en la pteropsicología de Toussenel no han sido discernidas en una actividad visual: "El pájaro —dice—, vivo, gracioso, ligero, refleja de preferencia las imágenes adoradas, jóvenes, suaves y puras." De hecho estas últimas imágenes constituyen las *realidades psíquicas primeras*. Porque vivimos con la imaginación un vuelo feliz, un vuelo que nos da una impresión de juventud, porque el vuelo onírico es con frecuencia —contrariamente a todas las lecciones del psicoanálisis clásico— una *voluptuosidad de lo puro*, prestamos tantas cualidades *morales* al pájaro que cruza el cielo de nuestros días. Puede meditarse aquí el ejemplo muy claro de un símbolo, o más exactamente de una fuerza simbólica, que existe antes que las imágenes. Ya en el inconsciente, las diversas impresiones de ligereza,

² Cf. Francis James, *La légende de Faile ou Marie-Elisabeth*, p. 77. Cuando Isabel oye cantar al ruiseñor, sabe que el pájaro tiene "una necesidad infinita de volar y de amar más allá de sus alas". El pájaro es el origen de innumerables metáforas de la expansión.

vivacidad, juventud, pureza, dulzura, habían trocado su valor simbólico. Después, el ala sólo ha dado nombre al símbolo, y el pájaro ha venido en último lugar para dar ser al símbolo.

El modo en que Toussenel cree que puede resucitar el acto creador demuestra que la materia aérea y el libre movimiento son los temas productores de la imagen del pájaro. Puede decirse que, en el reino de una imaginación creadora aérea, el cuerpo del pájaro está hecho del aire que lo rodea, su vida del movimiento que lo arrastra. La imaginación, siendo materialista y dinámica a un tiempo, no es nada *seleccionadora*. No *dibuja*; vive valores abstractos. La imaginación de Toussenel une directamente la *pureza del aire* con el movimiento *alado*: "El pájaro, creado para vivir en el elemento más sutil y más puro, que es necesariamente, entre todos los modelos de la creación última, el más independiente y el más glorioso."

Igualmente en su novela *Violette* (1839, t. II, p. 203), Marceline Desbordes-Valmore escribe: "¡Pájaros! cuyo vuelo es tan alto, allá, ¿qué fuisteis antes de ser esas libres cauciones dispersas sobre nuestras cabezas? Tal vez un pensamiento esclavo: una palabra de Dios encerrada por la violencia dentro de un alma que se quebró por fin para daros alas y recobrar las suyas."

Se nos objetará sin duda que tales declaraciones sólo corresponden a ensueños vanos. Pero contestaremos siempre que esos *ensueños son naturales*; se animan *naturalmente* en un alma soñadora, es decir, en un alma que prolonga durante el día las experiencias de la noche. Desgraciadamente Toussenel no es poeta: vive la continuidad desde el sueño nocturno hasta la ensoñación despierta, pero desconoce las continuidades que enlazan la ensoñación con el poema. La *eterna juventud* del pájaro no ha sido para él más que una impresión confusa, cuando es en realidad una valoración sorprendente: no ha seguido a ese bello pájaro de los cuentos, ese pájaro que *hace olvidar el tiempo*, que nos

arrastra a los viajes lineales de la tierra para arrastrarnos, como dice Jean Lescure, a un *viaje inmóvil* en que las horas ya no suenan, en que *la edad ya no pesa*. Pero hay que recordar en favor de Toussenel que él, el cazador, el disecador, ha comprendido que los pájaros del sueño no mueren. Ningun sueño natural nos hace asistir a la muerte de un pájaro *volador*. Los pájaros acariciados tienen otra historia; mueren rápidamente por una fatalidad que los psicoanalistas conocen bien. Jamás en un sueño dinámico, un pájaro herido a muerte cae verticalmente del cielo, porque ningún vuelo onírico acaba nunca en una caída vertical. El vuelo onírico es un fenómeno de *felicidad durmiente*, no conoce la tragedia. Sólo se vuela en sueños cuando se es feliz. Por eso, cuánta veracidad en esta observación de Pierre Emmanuel ("Le jeune mort", *Messages* 1942, cuaderno I):

... ya no hay angustia
ante el pájaro. No hay vuelos sombríos...

El pájaro es una fuerza que levanta y despierta a toda la naturaleza. En *La domination* de la condesa de Noailles puede leerse esta página digna de titularse la verticalidad de la primavera por el pájaro: "Volvió la primavera. Nació en toda la tierra, pequeña, leve, verde y derecha. Se oía en los bosques un grito de pájaro incesante, grito de primavera, ácido, claro. Parecía que aquel pájaro tuviera en su gazarne irritado una hojita tierna del delicioso terebinto. Lanzaba su grito sin interrupción, como para animar, en el suelo, a las débiles flores encerradas. Ese grito decía al jacinto, al junquillo, al tulipán: 'Otro golpe, otro esfuerzo, penetrad más aún la tierra dura; lanzaos, el aire y el cielo están cerca, soy vuestro pájaro, venid. . .'" Más dulce aún es lo que sigue: "Que se os vea vivir para que el espíritu se apacigüe: almas ascendentes, pueblo arrastrado hacia la cumbre, ¡alás!, ¡pájaros!, nobleza del aire. . ."

La obra de Victor Hugo nos brinda innumerables

imágenes en que el pájaro es un alma ("La fin de Satan", *Le cantique de Bethphagé*):

Amo. Oh vientos, echad al invierno.
Las llanuras están perfumadas.
En el bosque de Aser el pájaro parece
un alma en la enamada

.....
Como si planease en el aire que me llama.
Y como si tuviera un alma
hecha con plumas de pájaro.

La identificación onírica de la imagen del pájaro y del poder íntimo de vuelo se halla tal vez en forma más perfecta en estos hermosos versos de Jean Tardieu (*Le témoin invisible*):

Me rodea un sueño asombroso:
camino soltando pájaros.
Todo cuanto toco está en mí
y he perdido todo límite.

III

Si se restablece con cuidado, como proponemos, la perspectiva onírica de las ensufiaciones de Toussenel, no sorprenderá que, en sus obras, una ornitología puramente imaginaria prolongue la ornitología real. Para Toussenel, Dios no se limita a crear pájaros vivos y cálididos que juegan en el azul y la nube. Ha creado también, "para sus fieles, los tipos aéreos de la Peri, el Angel, la Silfide". Y como sólo lo superior puede explicar lo inferior, Toussenel deduce más o menos conscientemente el pájaro de la Silfide. Puede decirse —¡supremacia de la imaginación!— que hay pájaros en la naturaleza porque hay, efectivamente, silfides y silfos en el aire imaginario. En efecto, puesto que es la *pureza del aire* lo que verdaderamente crea, dicha pureza debe crear la silfide antes que la paloma, lo más puro antes que lo más material.

Esta filiación, que desciende desde los *espíritus* a los seres de carne, es de una gran veracidad en la psicología de la imaginación. Los psicólogos no la observan, porque confunden a menudo los procesos de la imaginación con los de la conceptualización, como si la imagen fuera un simple concepto vago y esfumado. Contaminan la imagen fundamental de vuelo con el concepto de pájaro. No se dan cuenta de que, para un soñador, en el reino de la imaginación, el vuelo borra al pájaro, que el realismo del vuelo hace pasar a segunda fila la realidad del pájaro. Toman, pues, como simples divagaciones la imaginación de los *fantasmas* del aire, sin preguntarse nunca por qué la imaginación quiere ver fantasmas en un elemento invisible. Además todo parece darles la razón, ¡incluso los cuentos! En efecto, en éstos, los silfos y las silfides son mucho menos numerosos que los otros espíritus elementales. Pero esta pobreza es, para nosotros, la simple prueba de que la imaginación aérea es más rara que la imaginación del agua, del fuego y de la tierra. Mas no es una razón para juzgarla menos fundada. Una imaginación aérea, por una fatalidad íntima, debe recrear los espíritus del aire.

Por otra parte, podemos dar ejemplos muy concretos en los que se ve a la imaginación del aire trabajar en el sentido de la filiación del silfo al pájaro. Citaremos un caso que nos parece muy aleccionador, pues se presenta en una atmósfera de pensamiento reflexivo aunque humorístico. Un cartujo que firma Vigneul de Marville, en una velada con el cartesiano Rohault, profesor de física, expone la singular idea de que los *espíritus elementales* que vagan por el universo, que viven en las materias elementales, se *alojan* en el cuerpo de los pájaros, de los mamíferos, de los peces, según la determinación de su esencia. Son ellos los que actúan sobre los *espíritus animales* y hacen moverse a los animales máquinas. "Un silfo soñador se aloja en la máquina de un buho, de una lechuza; y, al contrario, un silfo jo-

vial, aficionado a las cancioncillas, se insinúa en un ruiseñor, en una curruca o un canario." ³ Pensamiento fabricado, pensamiento divertido y pensamiento soñador se reúnen aquí. Se subestima con exceso la importancia de sus inversiones, de sus ojos, que señalan precisamente la influencia de la imaginación sobre la inteligencia, la influencia de la ironía sobre la vida intelectual. Este ligero diseño sensibiliza la teoría de los animales máquinas; materializa la creencia vaga en los espíritus elementales. Por ambos lados se divierte con el dualismo de los dos hermanos hostiles: el sueño y la teoría.

En soledad, lejos de los desvarios de los salones científicos, almas razonables sueñan del mismo modo. Gassendi, recuerda Jules Duhem, afirma el efecto preeminente de un fluido sutil en el vuelo de los pájaros. Si el pájaro vuela, es porque participa de un aire ligero. Se imagina a un pájaro llamado Stellino, que "es atraído por el planeta Mercurio y sube a la más alta región del aire para adorarlo" (citado por Jules Duhem, cap. "Electricidad"). Para entender este texto hay que prestar a dicha atracción la ambivalencia de lo material y lo espiritual. El "Stellino" es una verdadera *sublimación de pájaro*. Es el pájaro bastante puro para adorar las regiones más puras de nuestra atmósfera y para subir por un simple poder de su ligera sustancia.

Pero el sueño de la pureza del aire es, para ciertas imaginaciones aéreas, tan activo, que puede sorprenderse ese sueño en inversiones de imágenes materiales increíbles. El calor interior del pájaro ha llamado, naturalmente, la atención de muchos observadores. Entonces han explicado por el fuego elemental y puro el poder de vuelo de los pájaros. Han dicho que éstos abandonaban la tierra para vivir en la pureza del aire soleado. Pero he aquí la inversión que la imaginación de un autor del siglo XVIII no vacila en hacer: "El efecto del

³ Cit. por D.-V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, p. 124

poderoso fuego que los anima es saludable al lugar donde viven, pues absorbe el aire viciado. Por eso el milano, prodigioso acróbata aéreo, es considerado en Oriente como un purificador de la atmósfera." ¿Cómo demostrar mejor que la noción creadora de imágenes es la noción de *pureza*? Tales inversiones en los valores nos ayudan a comprender los problemas de la sublimación. Vemos actuar aquí directamente la *imaginación material de la pureza*.

Entonces ¿cómo es posible que psicólogos que no sueñan puedan resolver respecto a las realidades psicológicas de la vida imaginaria? ¿Tienen miedo de estudiar vesanias y quieren saber cómo se forman las imágenes! ¿Quieren estudiar las imágenes reales y se desinteresan de las imágenes vivas que se *imponen* de noche a nuestros ojos cerrados! En cuanto a nosotros, no estamos lejos de creer que el vuelo es un viento cálido antes de ser un ala. No rechazamos las lecciones de un soñador que cree que la sílfide le enseñará lo que es el pájaro. Para la imaginación dinámica el primer ser que vuela en un sueño es el soñador mismo. Si alguien le acompaña en su vuelo, es primeramente el sílfo o la sílfide, una nube, una sombra; es un velo, una forma aérea velada, envolvente, feliz de ser vaga, de vivir en el límite de lo visible y lo invisible. Para ver volar pájaros de carne y de pluma, hay que remontarse hacia el día, reanudar los pensamientos humanos claros y lógicos. Pero en la claridad excesiva los espíritus del sueño se borran. La poesía debe encontrarlos de nuevo como reminiscencias de un más allá. Un alma que no olvida no puede engañarse: el sueño, como el Dios de Toussenel, crea el *espíritu volador* antes de crear el pájaro.

IV

Si la pureza, la luz, el esplendor del cielo llaman a seres puros y alados, sí, por una inversión que sólo es

posible en un reino de los valores, la pureza de un ser da la pureza al mundo en que vive, se comprenderá en seguida que el ala imaginaria se adorne con los colores del cielo y que el cielo sea un mundo de alas. Se murmurará, como Booz dormido, con la voz del alma:

*Los ángeles volaban, sin duda, oscuramente,
pues se veía pasar, en la noche, un momento,
alguna cosa azul que parecía un ala.*

Todo azul dinámico, todo azul furtivo es un ala. El pájaro azul es una producción del movimiento aéreo. Como dice Maeterlink (*El pájaro azul*), "cambia de color cuando se le enjaula".

Si la luz tierna y el movimiento feliz producen verdaderamente, en las ensoñaciones, el movimiento azul, el ala azul, el pájaro azul, a la inversa, algo sombrio y pesado se acumulará en torno a las imágenes de las aves nocturnas. Así, para muchas imaginaciones, el murciélago es la realización de un mal vuelo, de un vuelo mudo, un vuelo negro, un vuelo bajo —antitriología de la trilogía de Shelley de lo sonoro, lo diáfano y lo ligero. Condenado a batir las alas, no conoce el descanso del vuelo planeado. "En él, dice Jules Michelet (*L'oiseau*), se ve que la naturaleza busca el ala y sólo encuentra aún una membrana velluda, horrible, que, sin embargo, ejerce ya su función."

Yo soy pájaro; ved mis alas.

"Pero el ala no hace al pájaro." El murciélago es, en la cosmología alada de Victor Hugo, el ser maldito que personifica el ateísmo. Está en lo más bajo de la escala, más bajo que el buho, el cuervo, el buitre, el águila (Victor Hugo, *Dieu*). Pero sólo encontramos incidentalmente el problema de las volucrarías simbólicas y para tratarlo sería preciso examinar en detalle el de la imaginación animalizante, o sea el de la imaginación dinámica que se especializa en los movimien-

tos animales. Aquí sólo necesitamos señalar con fuerza la línea vertical a lo largo de la que la imaginación dinámica valoriza los seres vivos. La intuición de Toussenel es, a este respecto, muy aleccionadora.

En su libro sobre *Los animales* (p. 340), Toussenel escribe: "El murciélago es el que más ha contribuido a incrustar en la imaginación de los crédulos mortales los mitos más o menos fabulosos del hipógrifo, el grifo, el dragón, la quimera." ⁴ Observemos con cuidado que el optimismo fourierista de Toussenel permite a la vez afirmar la creación de la sílfide por Dios y acusar de credulidad a los hombres angustiados que hablan del hipógrifo y de la quimera. Semejante contradicción no conmueve a una imaginación tan claramente polarizada hacia la altura como la de Toussenel. Para la imaginación aérea bien dinamizada, todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser. Y, a la inversa, todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa de la nada. *La valoración decide el ser*: he ahí uno de los grandes principios de lo Imaginario.

V

Después de haber demostrado con tanto detenimiento la prioridad de la imaginación dinámica sobre la imaginación de las formas, vamos a comprender la imposibilidad casi total de adaptar el ala del pájaro a la forma humana. Esta imposibilidad no es consecuencia de un conflicto de formas. El problema procede de una divergencia absoluta entre las condiciones del vuelo humano (vuelo onírico) y la representación clara mediante atributos inherentes a los seres reales que vuelan en el aire. En la imaginación del vuelo existe divorcio entre la imaginación dinámica y la imagen formal.

⁴ Buffon se ha complacido definiendo el murciélago como "un ser monstruoso"; su "movimiento en el aire es menos un vuelo que una especie de revoloteo incierto, que sólo parece ejecutar con esfuerzo y de un modo torpe".

Podremos darnos cuenta de la dificultad del problema de la figuración del vuelo humano, al examinar todos los medios que la imaginación de las formas ha empleado para sugerir el movimiento del vuelo. Mlle J. Villette ha publicado un libro notable sobre *El ángel en el arte occidental*, en el que abundan los documentos.

“Pedir al escultor —dice muy bien Mlle Villette (p. 26)— que cree la ilusión de inmaterialidad parece un desafío por el grado en que se oponen a ello sus condiciones de trabajo.” Y se deduce bien pronto que las *alas humanas* son un estorbo. Háganse grandes o pequeñas, caídas o erguidas, emplumadas o lisas, permanecen inertes: la imaginación no sigue; la imagen, la estatua alada, no tiene movimiento.

Finalmente, son los procedimientos indirectos los que resuelven mejor —en la medida de lo posible— el problema de la representación del vuelo humano. Las alas se conservarán entonces como signos alegóricos del vuelo, para contentar la tradición y la lógica, buscándose en otro lado sugerencias dinámicas, ya que a menudo resulta más eficaz sugerir que dibujar. Se observará, por ejemplo, una especie de presciencia del genio artístico que atrae la atención hacia un movimiento que dinamiza los talones. Mlle Villette señala, en ciertos ángeles de Miguel Ángel (p. 164), “que un simple movimiento de su pierna levantada parece bastar para dirigir su vuelo”.

La autora muestra asimismo que muchos artistas se han inspirado en la natación para resolver el problema del vuelo en la representación de los ángeles (p. 162): “Con el cuerpo oblicuo o casi horizontal, posado sobre nubes, el busto erguido, los brazos extendidos o las piernas levantadas, los ángeles cruzan el firmamento como los nadadores hienden las olas, y las largas estrias paralelas entre las cuales aparecen hacen mayor aún la ilusión.” La imaginación de las aguas es tan predominante en este ejemplo que impone la imagen de la estela a la imaginación aérea. Mlle Villette reproduce (p. 80,

xii) un fresco de Benozzo Gozzoli que resulta muy instructivo a este respecto. El artificio del pintor que sustituye el vuelo por la natación nos parece el más interesante de todos, pues ya hemos visto que, para ciertos tipos de imaginación, existe una continuidad de la natación al vuelo, pero no en el sentido del vuelo a la natación. El ala es esencialmente aérea. Se nada en el aire, pero no se vuela en el agua. La imaginación puede continuar en el aire sus sueños del agua, pero no puede vivir después la trascendencia imaginaria inversa. Es, por lo tanto, explicable que los artistas sigan inconscientemente la filiación regular de la imaginación dinámica y que se sirvan del sueño de natación para inspirar al espectador las sugerencias del vuelo.

Algunas veces el escultor obtendrá, no la ilusión del vuelo, sino una especie de invitación al vuelo simpático obligando a la vista a *recorrer* las formas. Dice Mlle Villette que así dará “a la forma proporciones esbeltas, cuyo efecto acentúa mediante un juego de senosillos drapados en que domina la línea recta. La mirada sigue esas líneas ascensionales y olvida el peso de la materia”. O, dicho de otro modo, la imaginación dinámica recibe de la forma estática *esbelta* un impulso que despierta su sueño innato y que la induce a elevarse.

No meditemos nunca bastante la locución: *una forma esbelta*, que es una imagen donde vienen a cruzarse la imaginación formal y la imaginación dinámica. El desgaste de las palabras en esta locución, casi ha borrado los caracteres dinámicos. Para devolver a la imagen su verdadera fuerza y, por consiguiente, todo su sentido, sería necesario injertarle su recíproca. Así resucitaríamos sin duda la *forma esbelta*, haciendo comprender que se trata de un *impulso formado*. En éste se restituiría la imaginación dinámica en su papel de creador de las formas. Debe observarse que toda *forma esbelta* tiende hacia la altura, hacia la luz. La *forma esbelta* es un *impulso formado* que se despliega en el aire

puro, en el aire luminoso. No se concibe lo que sería una forma esbelta que tendiese hacia abajo, que sugiriera una caída. Sería —en el reino de la imaginación— un perfil erodinámico absurdo.

VI

Para vivir en el cruce de la imaginación de las formas y de la imaginación de las fuerzas, hay una obra particularmente eficaz; es la obra de un poeta y grabador, la obra de William Blake.

Dicha obra —de un poderoso onirismo— está a la vez animada de una *elocuencia poética* tan grande que brinda un prodigioso ejemplo para esa *vida hablada* a la que volveremos a aludir en nuestras conclusiones. Podíamos llamar a ciertos poemas de Blake, *poemas absolutos*, es decir, poemas que no traducen ideas, pero que anudan a las palabras mismas la materia imaginaria y la forma de los fantasmas, el movimiento de la palabra y el movimiento del cuerpo “el pensamiento y el moviente”, o mejor aún, el parlante y el moviente. Por ejemplo, el vuelo de los pensamientos no es en Blake una imagen gastada, una alegoría sin fuerza. Esa vieja palabra es aquí jovencísima, está habitada por ese entusiasmo psicológico que anima los *Libros proféticos*. Aquí son las imágenes verbales las que profetizan. No hay pensamiento profético subyacente. En Balzac el vuelo de los pensamientos era, ciertamente, un movimiento real, pero general, sometido a una imaginación aérea monótona. En Blake, *el vuelo de los pensamientos* adquiere el pluralismo de todos los vuelos reales de pájaro. La psicología de Blake es una verdadera ontopsicología.

En las *Visiones de las hijas de Albión* pasan el águila, la alondra, el halcón, el pichón, el cisne, la tempestad, los lamentos, el viento... En diez páginas podemos contar quince cosas voladoras, más de veinticinco vuelos.

Los vuelos concretos están en el origen mismo de los movimientos cósmicos que atraviesan el texto. Admirables imágenes nos hacen comprender que para la *imaginación voladora* es el vuelo lo que arrastra el universo, moviliza el viento y da al aire su ser dinámico. Así Blake escribe (*Primer libro profético*): “El pájaro de mar toma la ráfaga de invierno como vestidura para su cuerpo.” ¿Cómo no sentir dinámicamente que el pájaro toma su propia estela como un manto? ¿Y no es ese manto agitado el que difunde la ráfaga? Seres mitológicos soplan la tempestad, tienen la tempestad en sus bocas. En Blake es el cuerpo entero quien crea la tormenta. El pájaro marino es íntimamente el ser tempestuoso, es el centro dinámico de la tormenta.

Para este poeta el vuelo es la libertad del mundo. Así el dinamismo del aire se siente insultado por el espectáculo del pájaro prisionero. En los poemas que siguen a los segundos *Libros proféticos* se lee este emocionante dístico:

*Un petirrojo en una jaula
enfurece a todo el cielo.*

Así el pájaro es el aire libre personificado. Recordemos que el idioma alemán restituye al pájaro el máximo de la libertad. No dice de una manera elíptica: libre como el aire, sino “libre como el pájaro en el aire”, “frei wie der Vogel in der Luft”.

Cómo no sentir también dinámicamente el *pensamiento vagabundo* en esta página: “¿Dónde vas, oh, pensamiento? ¿Hacia qué país lejano tomas el vuelo? Si regresas en el momento mismo de la desgracia ¿traerás el consuelo en tus alas con la miel, el rocío y el bálsamo, o bien, el veneno de los desiertos salvajes, que viene de los ojos de los que envidian?” Cómo vacilar en subir el tono de esta página cuando, unas líneas antes leímos esta interrogación: “¿De qué sustancia está hecho el pensamiento?” A semejante pregunta hay que contestar para entender la imaginación de Blake: el

pensamiento está hecho del ser creado por su movimiento. El pensamiento de Blake es una *materia* de aquilón. Por ejemplo ¿no es ya cruel el pensamiento del vuelo poderoso del águila? El crea por sí mismo al águila voraz. Para él que piensa de prisa, el golpe de ala, con su poder, devora al cordero.

Otras alas traerán la miel: "¡Levantaos, alas centelleantes y cantad vuestra infantil alegría! Levantaos, bebéd vuestro júbilo porque todo lo que vive es santo." Y esta vez son las alas las que cantan.

Leyendo a Blake *dinamicamente*, se comprende pronto que es el héroe de una lucha entre lo terrestre y lo aéreo. Más exactamente, es el héroe del *arrancamiento*, el ser que alza la cabeza fuera de la materia, el ser extraño que une dos dinámicas: salir de la tierra y lanzarse al cielo. En el libro de *Tiriel*, Blake escribe: "Cuando el insecto ha alcanzado todo su largo de animal reptante..." Ese *alargamiento* despierta todo lo que hay de *reptil* en nuestra imaginación dinámica. Esta dinámica de lo *reptante* ha dejado huellas visibles en muchas páginas del poeta que se iluminan cuando se las lee dinámicamente, no con una energía blandamente disponible, sino con movimientos constituidos. Por otra parte, podrá compararse, a este propósito, la fuerza reptante en Blake y el movimiento ondulado y muelle de la *oruga* en *El Apocalipsis* de V. Rozanov (*L'apocalypse de notre temps*, 1929). Entonces se verá bien la diferencia entre el movimiento de una pata viva y el movimiento que tiene conciencia de sus sólidas articulaciones. William Blake es un poeta del *dinamismo vertebrado*. Tiene todas sus imágenes, vive toda su historia, conoce todas sus regresiones. En el reino de la imaginación, como en la paleontología, los pájaros salen de los reptiles; muchos vuelos de pájaro continúan el andar reptante de la serpiente. Los hombres en su vuelo onírico triunfan de la carne rastrera. E inversamente, en las contorsiones de nuestros sueños, en ocasiones nuestra columna vertebral se acuerda de

haber sido serpiente.⁵ William Blake escribe: "Durante un sueño horrible y lleno de sueños, como una cadena de anillos, una columna vertebral se retorció torturada sobre los vientos, haciendo salir de ella misma dolorosas costillas, como una caverna abombada. Y los huesos sólidos se congelaron sobre todos los nervios de sus goces; y así transcurrió un primer siglo y un estado de lúgubre desdicha."

Sigamos más de cerca esa pesadilla terrestre para comprender mejor el sueño que voló de lo aéreo. Veremos entonces que las imágenes aéreas son conquistas tardías; que el organismo aéreo es una difícil liberación. Comprendamos primeramente que la conciencia de lo reptante es *lumber*: "Todo el día el gusano reposaba en su seno. Toda la noche en sus flancos, el gusano descansaba hasta que se convertía en una serpiente, enrollándose con sus dolorosos silbidos y su ponzoña en los lomos de Enitharmon. "El dolor de la torsión necesita vértebras, la tortura va a crear la torsión, la torsión va a crear la vértebra. El gusano es demasiado blando para sufrir, se convertirá en serpiente. La serpiente, el ser que tiene *lomos* por todas partes. Rodeado por los flancos de Enitharmon, la serpiente crece soltando sus escamas. Con agudos dolores, los silbidos empezaron a trocarse en grito discordante; grandes trabajos, horribles ansias, múltiples formas de pez, de pájaro, de bestia, dieron luz a una forma de niño, allá donde antes había un gusano."

Así, *las formas nacen de un protoplasma torturado*. Son *formas* de dolores. La génesis sale de una gehena. Lo enderezado sale de lo torcido. Todo lo terrestre que hay en Blake se halla sometido a la dinámica de la torsión. La torsión es, para él, una imagen inicial. Vedle contemplando un seso: "las cuerdas estaban tan bien torcidas, tan bien anudadas las mallas, torcidas como el cerebro humano".

⁵ Victor Hugo, *El hombre que ríe*: "La columna vertebral tiene sus ensueños", ed. Hetzel, 1883, t. II, p. 73.

De este universo retorcido, de este pensamiento en contorsión incomprensible por no reconocer su tortura primera, sale ese *principio aéreo* que es la *Emanación* blakiana: emanación que sigue siendo dolorosa. Se vuelve, sin embargo, libre y derecha, pero conserva el dolor primitivo de su enderezamiento:

*Mi espectro en torno mío, noche y día
como un animal feroz custodia mi camino.
Mi emanación, bien lejos en mí,
llora sin cesar por mi pecado.*

.....
*¡Pobre, pálida, lamentable forma
soy en la tormenta!
Flores de hierro y alaridos de plomo
ciñen mi cabeza dolorida.*

Lo aéreo, en Blake, no apacigua. Sigue siendo "energía". Energía que expresa. Jean Lescure lo ha señalado muy bien en su bello artículo de *Messages 1939*. Blake "ha dado cuerpo a esa energía toda creadora que le presionaba para que la arrancase a su confusión inútil y dolorosa, llevándola por la formulación a la acción y a la existencia".

¡Despiértate! ¡Despiértate! ¡oh, soñador del país de las sombras, vela, extiéndete!

Esta *tensión* es la que prepara el enderezamiento del ser que es finalmente la lección dinámica última de la poética de Blake.

Pero volvamos a una poesía menos distendida, más específicamente aérea. Sólo quisimos mostrar los sufrimientos de un ser aprisionado por todos lados en la tierra, pero trabajado por fuerzas imaginarias que quieren abandonarla. En la obra de Blake se encuentran siempre cadenas distendidas por el esfuerzo de un nuevo Prometeo, el Prometeo de la energía vital cuya divisa podría ser: *Energy is only Life, and is from Body. Energy is Eternal Delight*. [La Energía es la única Vida y viene del Cuerpo. La Energía es una Delicia eterna.] "Dicha

energía reclama que se la imagine. Su *realidad* es propiamente imaginaria. Una energía imaginada pasa de lo potencial a lo activo. Quiere constituir imágenes en la forma y en la materia, llenar las formas, animar la materia. En Blake, la imaginación dinámica es una información de la energía. Para comprender a Blake es preciso que el lector aprenda a despertar todos los músculos del cuerpo, y que una esencialmente al esfuerzo un hálito, un hálito de cólera. Así llegará a dar su verdadero sentido a lo que podríamos llamar para caracterizar la inspiración de Blake: *la inspiración ronca*. Ese hálito atormentado es verdaderamente la voz profética que habla en los libros de Urizen, de Los, de Ahania... En un "Catálogo descriptivo de los cuadros, de las invenciones poéticas e históricas", pintados por él mismo (*Messages 1939*), Blake escribe: "Un espíritu y una visión no son, como supone la moderna filosofía, un vapor brumoso o una nada; están organizados y minuciosamente articulados allende todo lo que la naturaleza mortal y perecedera puede producir. El que no imagina con trazos más fuertes y mejores, y una claridad más grande y mejor que sus ojos mortales, no puede ver, no imagina nada." Imaginar es, por lo tanto, elevar de un tono lo real. Parece que los fantasmas de Blake tengan necesariamente una voz profunda, una voz gutural, más "minuciosamente articulada", también, que las voces murmurantes que hablan en los poemas donde "no se imagina nada". Escuchados como poesía de hálito atormentado, los *Libros proféticos* semejan letanías de la energía, *interjecciones que piensan*. Pero más hondamente, bajo las palabras, hay que reconocer una imaginación que vive o una vida que imagina. William Blake constituye un raro ejemplo de esa *imaginación absoluta* que domina las materias, las fuerzas, las formas, la vida, el pensamiento, y que puede legitimar una filosofía que explique, como pretendemos, lo real por lo imaginario.

A lo largo de este capítulo hemos tratado de hacer un primer inventario de temas poéticos, muy variados, que nos brinda la estética de las alas o, más exactamente, la energía que da ligereza y alegría. Tenemos un propósito general: trabajar del modo más preciso posible en el difícil problema de las relaciones de la forma y de la fuerza vividas una y otra por la imaginación. No nos hemos creído autorizados para estudiar de un modo completo todas las imágenes que pueden acumularse sobre un ser aislado. Sería, sin embargo, interesante efectuar un estudio de las distintas imágenes poéticas suministradas por un pájaro determinado. Una fauna de las imágenes literarias serviría a una doctrina general del fancalismo igual que la fauna de las imágenes mitológicas, como la ha realizado De Gubernatis, ha servido a la mitología. Pero, esta tarea rebasa nuestras fuerzas y, además, deteniéndonos demasiado en los ejemplos, perderíamos de vista la tarea filosófica que hemos abarcado y que debe volver sin cesar a las leyes *generales* de lo imaginario, a la meditación de los elementos fundamentales de lo imaginario.

Deseamos, empero, terminar este capítulo con un ejemplo muy particular que confirmará, a nuestro juicio, la tesis general de la supremacía de la imaginación dinámica sobre la imaginación de las formas. La imagen que hemos escogido es la de la alondra —imagen común en todas las diversas literaturas europeas.

Para iniciar en seguida la controversia, observaremos que la alondra es un ejemplo clarísimo de *imagen literaria pura*. No es más que *imagen literaria*: es un principio de un sinnúmero de metáforas, y éstas son tan directas que al escribir sobre la alondra se cree que se describe una realidad. Pero la realidad de este pájaro, en literatura, no es más que un caso puro y claro del *realismo de la metáfora*.

En efecto, perdida en la altura y el sol, la alondra

no puede existir para la mirada de los pintores. Es demasiado pequeña para incluirse en la escala del paisaje. Color del surco, no puede dar flor alguna a la tierra otoñal. Así, la alondra —que desempeña tan gran papel en los paisajes del escritor— no puede figurar en los paisajes del pintor.

Si el poeta la evoca, aparece, de algún modo, tan importante como el bosque o el arroyo, despreciando toda escala.

En las *Aventuras de un inútil*, Joseph von Eichendorff otorga a la alondra un lugar entre los grandes seres del paisaje:

*Dejo que Dios gobierne todas las cosas,
El por quien subsisten los arroyos, las
alondras, los bosques, los campos,
la tierra y el cielo.*

Pero, ¿podrá el escritor mismo darnos una verdadera descripción de ella? ¿Podrá realmente interesarnos en su *forma*, su *color*? Michelet lo ha intentado en unas páginas que han conmovido el alma popular. Pero esa descripción del pájaro “tan pobremente vestido, pero tan rico de corazón y de canto” se convierte pronto en un retrato moral. Hay que llamarla “la alondra de Michelet”. La alondra “es ahora y será para siempre una persona” según la expresión del propio Michelet hablando de un pájaro descrito por Toussenel (Michelet, *L'oiseau*, p. viii). Este último, forzando la nota, hace un retrato político más que moral (Toussenel, t. II, p. 250): “La alondra lleva el traje gris, la triste librea del trabajo, del trabajo del campo, el más noble, el más útil, el peor retribuido, el más ingrato de los trabajos. . .” Será, para siempre la “compañera del labrador”. Es hija del surco: como dice Petrus Borel, se siembra para ella.⁶ Pero el simbolismo moral y el simbolismo político nos alejan del simbolismo natural, del

⁶ Cf. Petrus Borel, *Madame Putiphar*, ed. 1877, p. 184.

simbolismo cósmico, que se adhiere, como vamos a ver, a la alondra.

Sin embargo, el ejemplo de Michelet y de Toussenel es ya sintomático: *describir la alondra es huir de la tarea descriptiva, es encontrar una belleza que no es la belleza descriptible*. Un "cazador de imágenes" de mirada penetrante, que maneja el calidoscopio de las formas con un virtuosismo infatigable, tal como Jules Renard, se encuentra de súbito, sin recursos pintorescos ante el fenómeno de la alondra (*Histoires Naturelles*):

Nunca he visto una alondra, y me levanto inútilmente antes que la aurora. La alondra no es un pájaro de la tierra.

Pero escuchad como yo escucho.

¿Oís, en alguna parte, allá arriba, cómo machacan en una copa de oro pedazos de cristal?

¿Quién puede decirme dónde canta la alondra?

La alondra vive en el cielo, y es el único pájaro del cielo que canta hasta nosotros.⁷

Los poetas la evocarán negándose a describirla. ¿Su color? He aquí cómo la pinta Adolphe Ressayé (*Œuvres complètes*, t. I, p. 30): "Y escuchad: no es la alondra que canta... es el pájaro color de infinito." Nosotros diríamos también: color de ascensión. La alondra es un surdido de sublimación a lo Shelley: es ligera, invisible. Es un *arrancamiento* de la tierra que vence en seguida: su grito no tiene nada del de Blake. No es

⁷ Maurice Blanchard, mediante el juego y el choque de imágenes arrancadas de su pesada veta, da en unas líneas todo el surrealismo de la alondra: "Unas estidentes alondras se deshicieron sobre un espejo, y desde entonces son frutos que cantan el Aleluya. Sus gargantas transparentes se han convertido en puntos negros perdidos en el marfil de las vértebras. Un pregón de vidriero las devolvió a su plumaje de cristal" (*Cahiers de Poésie*, "Le surréalisme encore et toujours", agto., 1943, p. 9). La alondra tiene la transparencia, la dura materia, el grito del vidrio. He aquí caracterizado en una materia dura el supermaterialismo de la alondra.

liberación, es inmediatamente libertad. En todos los acentos de su canto resuena una tonalidad trascendente. Se comprende que Jean-Paul haya dado a la alondra esta divisa: "Tu cantas, luego tu vuelas." Dicho canto parece aumentar en intensidad a medida que el pájaro se eleva. Tristan Tzara (*Grains et issues*) da a la alondra un destino "después" del acto final: "Deben siempre aconsejarse ciertos desvíos de alondra que incluyen siempre una continuación después de un acto final." ¿Por qué una *vertical del canto* ejerce tan poderoso influjo sobre el alma humana? ¿Cómo podemos deberle tan gran alegría, tan gran esperanza? Tal vez porque ese canto es a la vez vivo y misterioso. Ya, a unos cuantos metros del suelo, la alondra *polvorea* en la luz del sol; su imagen vibra como sus trinos; se la ve perderse en la claridad. Para formular esa invisibilidad resplandeciente, ¿no podríamos acoger en la poética las grandes síntesis del genio científico? Diríamos entonces: *En el espacio poético, la alondra es un corpúsculo invisible al que acompaña una onda de alegría*. Es dicha onda de alegría la que recibe en una aurora un poeta como Eichendorff (*loc. cit.*, p. 102): "Por fin, vi en el cielo largas franjas rojizas tan ligeras como la huella de un aliento en un espejo; una alondra cantaba ya en lo más alto de los aires por encima del valle. Entonces una gran claridad invadió mi alma ante ese saludo matutino, y todo temor se desvaneció." Y el filósofo, entregado a su función de imprudencia, propondría una teoría ondulatoria de la alondra. Haría comprender que es la parte *vibrante* de nuestro ser, la que puede conocer la alondra: es posible describirla dinámicamente mediante un esfuerzo de la imaginación dinámica: no se la puede describir formalmente en el reino de la percepción de las imágenes visuales. Y la *descripción dinámica de la alondra* es la de un mundo despierto que en uno de sus puntos canta. Pero perderíamos el tiempo tratando de sorprender ese mundo en su origen, cuando vive ya en su expansión. Perderíamos el tiempo anali-

zándolo, cuando es síntesis pura del ser y de un devenir —de un vuelo y de un canto. El mundo animado por la alondra es el más indiferenciado de los universos.

Es el mundo de la llanura, de la llanura de octubre, en que el sol naciente se disuelve por entero en la bruma infinita. Un mundo semejante es rico en profundidad, en elevación, en volumen, sin ostentaciones. Para un mundo así, sin contornos, canta la alondra invisible. "Su canción, alegre, ligera, sin fatiga, que no ha costado nada, parece el júbilo de un espíritu invisible que desearía consolar a la tierra" (Michelet, *L'oiseau*, p. 30).

Ningún poeta ha cantado mejor que Shelley —en términos de onda de júbilo— la invisibilidad resplandeciente de la alondra (*To a skylark*. A una alondra). Ha comprendido que se trataba de una alegría cósmica, una alegría "sin cuerpo", una alegría siempre tan nueva en su revelación que parece que una raza nueva fuese mensajera suya:

*Like an unbodied joy whose race is
just begun.*

[Como una alegría sin cuerpo cuya carrera
acaba de nacer.]

Como una nube de fuego, presta alas a la profundidad azul. Para la alondra de Shelley, la canción es vuelo y el vuelo es canción, es una flecha aguda que corre en la esfera de plata. Todas las metáforas de las formas y de los colores son desafiadas por la alondra. El poeta, "oculto en la luz del pensamiento", no conoce las armonías que la alondra lanza "en todas las encrucijadas del cielo" (Toussenel):

Lo que tú eres no lo sabemos;

y Shelley escribe:

*Enseñanos, espíritu o pájaro,
qué dulces pensamientos son los tuyos.*

*Yo no he oído jamás
una loa de amor o una embriagada loa
que proyecte una onda palpitante de tan divino arrebató.*

No expresa la alegría del universo, la hace actual, la proyecta. Escuchando a la alondra, la imaginación se dinamiza de parte a parte, no puede subsistir ninguna languidez, ni una sombra de tedio. Dicha sombra, que Shelley llama sombra de "annoyance" o de melancolía (*shadow of annoyance*), ¿no es el tedio nostálgico que dormita aún en una vieja palabra francesa que se transmitió a una lengua extranjera. Esta "annoyance" ¿quién no la ha sentido en la soledad de una llanura iluminada por el sol de una fría mañana? Un solo canto de alondra borra ese tedio nostálgico.

El cosmismo de la alondra surge en esta estrofa:

*What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields, or waves, or mountains?
What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind? What
ignorance of pain?*

[¿Qué objetos son fuentes / de tu música feliz? / ¿Qué campos, qué olas, qué montañas? / ¿Qué aspectos del cielo o de la llanura? / ¿Qué amor de la propia raza? ¿Qué / ignorancia del dolor?]

Así la alondra se nos antoja el modelo mismo de ese romanticismo de la alegría⁸ que es la poética de Shelley, el ideal del aire vibrante que no podríamos superar:

⁸ George Meredith: "La alondra vuela, como si en la vida todo marchara bien." (Cit. por Lucien Wolff, *George Meredith, poeta y novelista*.)

Si me enseñaras la mitad de la alegría
que tu cerebro debe conocer,
una armonía tan loca brotara
de mis labios
que el mundo escucharía, aunque sólo soy
un ser que escucha.

Se comprenden ahora los primeros versos del poema "Pájaro, ¡nunca lo fuiste! . . . oh tú, espíritu jubiloso." El ser real no nos enseña nada; la alondra es "pura imagen", pura imagen espiritual, que sólo encuentra vida en la imaginación aérea como centro de las metáforas del aire y de la ascensión. Vemos que el hablar de una "alondra pura" tiene el mismo sentido que hablar de una "poesía pura". La *poesía pura* no puede aceptar tareas descriptivas, tareas asignadas en el espacio poblado de objetos bellos. Sus objetos puros deben trascender las leyes de la representación. Un *objeto poético* puro deberá, por tanto, absorber a la vez todo el sujeto y todo el objeto. La alondra pura de Shelley, con su *unbodied joy*, es una suma de la alegría del sujeto y de la alegría del mundo. Se ha tomado a broma un dolor de nuca que no es de nadie. Ningún alma poética se burlará de esta *unbodied joy*, que es la dicha de un universo en expansión de un universo que se ensancha cantando.⁹ "La alondra —dice Michelet— lleva al cielo las alegrías de la tierra."

Cantando la esperanza, la alondra la crea. Para Leonardo de Vinci, es de este modo profetisa y curandera (*Les Carnets de Léonard de Vinci*):

"Se dice de la alondra que, puesta junto a un enfermo, si éste debe morir, desvía los ojos. . . pero si el en-

⁹ El P. Victor Poucel escribe también: "La alondra, allá arriba, no es más que un júbilo en el azul; la oigo por la mañana al cruzar la campiña y me parece que soy yo el que es feliz" (*Mystique de la terre*, p. 78).

Paul Fort, *Ballades françaises inédites*. "Les dig ding don et le silence": "Se oye en el corazón del cielo una alondra y en nosotros el latido de nuestros locos corazones."

fermo va a curarse, el pájaro no le quita la vista de encima, y gracias a él, desaparece el mal."

Tenemos tal confianza en el poder designador de esta imagen literaria pura constituida por la *alondra pura* que nos parece que un paisaje aéreo encuentra una unidad dinámica incontestable cuando se le puede poner bajo el signo de una alondra celeste.

He aquí, a modo de ejemplo, una página de d'Annunzio (*La contemplación de la muerte*), en donde la alondra sólo parece al principio una metáfora, pero la página recibe de ella, según creemos, el signo aéreo y ascensional:

"Todo el cielo de la tarde resuena con un milagroso coro de alondras. . .

"Era un cántico de alas, un himno de plumas y penas tal que el Seráfico no oyó otro más vasto. . . Era la sinfonía vespéral de toda la alada primavera. . .

"(La sinfonía) subía, subía sin pausas (*como sube y canta la alondra*). Y poco a poco, bajo el salmo de la selva, se conmovió una música hecha de gritos y acentos, convertidos en notas armoniosas por no sé que virtud de la distancia y de la poesía. . .

"Y las campanas sonaban igual que sobre las montañas azules."

De todos los ruidos discordantes de un campo agitado, nace, por esta "conversión" que opera la alondra en la paz de la tarde, una unidad sonora, un universo musical, un himno ascendente. Una imaginación aérea sentirá sin duda que es la *subida* la que decide la armonía, y vivirá sin esfuerzo la unidad a la vez estética y moral, la continuidad de la emoción estética y de la emoción moral de esta página: "El salmo no tenía fin. Todo parecía ascender, ascender aún, ascender siempre, en el arrebatado de ese canto. El ritmo de la Resurrección levantaba la tierra. Yo ya no sentía mis rodillas, ni ocupaba mi estrecho lugar con mi persona; mas era una fuerza ascendente y múltiple, una sustancia renovada

para alimentar la divinidad futura. . .” Igual embriaguez múltiple en *La ciudad muerta* del mismo autor: “Todo el campo está cubierto de florecillas silvestres que se mueren. Y el canto de las alondras llena todo el cielo. ¡Ah, qué maravilla! Yo no había oído jamás un canto tan impetuoso. Millares de alondras, una multitud sin número. . . Salían de todos lados, se lanzaban hacia el cielo con una vehemencia de hondas, parecían locas, se perdían en la luz y ya no reaparecían más, como consumidas por el canto o devoradas por el sol. . . De pronto, una de ellas ha caído a los pies de mi caballo, pesada como piedra; y se ha quedado allí, fulminada por su embriaguez, por haber cantado con demasiada alegría.”

Todos los poetas obedecen inconscientemente a esta *unidad del canto* obtenida, en un paisaje literario, por el canto de la alondra. En su bello libro sobre *George Meredith, poète et romancier*, Lucien Wolff escribe (p. 37): “El canto de la alondra no es ya el fervor individual del pájaro, sino la expresión de todos los placeres, de todos los entusiasmos del mundo animal y del mundo humano confundidos.” Y cita estos versos de Meredith (*La alondra que se levanta*): El canto de la alondra:

*Es los bosques, las aguas, rebaños bondadosos;
es las lomas, familia de los humanos
prados verdeantes, pardas tierras estériles,
sueños de los que trabajan en las ciudades.
Canta la savia y la vida en flor,
y la unión del sol y de las lluvias.
Es la ronda de los niños, del sembrador.
La alegría y el grito de las márgenes florecidas
de primulas y de violetas.*

Parece que al llamamiento de la alondra, los bosques, las aguas, los seres humanos, los rebaños —y el suelo mismo con sus praderas y sus lomas— se vuelven aéreos, participan de la vida aérea. Reciben de ella una especie de unidad del canto. La alondra pura es,

pues, el signo de una sublimación por excelencia: “La alondra commueve”, dice Lucien Wolff, lo más puro que hay en nosotros.”

Igual pureza en ese final afilado, en esa desaparición y en ese silencio que se posan en el límite del cielo. Súbitamente ya no se oye. El universo vertical se calla como una flecha que nadie volverá a lanzar:

*La alondra en el aire ha muerto
no sabiendo cómo se cae.¹⁰*

¹⁰ Supervielle, *Gravitations*, p. 198.

III. LA CAÍDA IMAGINARIA

Nos faltan alas, pero tenemos siempre bastante fuerza para caer.

CLAUDEL, *Positions et propositions*

I

Si se hiciera el doble inventario de las metáforas de la caída y de las metáforas de la ascensión, nos sorprendería el número mucho mayor de las primeras. Incluso sin referencia a la vida moral, parece que las metáforas de la caída tienen un realismo psicológico innegable. Desarrollan todas una impresión psíquica que deja, en nuestro inconsciente, huellas imborrables: el miedo a caer es un *miedo primitivo*. Se le encuentra de nuevo como un componente de miedos muy variados. Constituye el elemento dinámico del miedo a la oscuridad; el que huye siente que le fallan las piernas. Lo oscuro y la caída, la caída en la oscuridad, preparan dramas fáciles para la *imaginación inconsciente*. Henri Wallon ha demostrado que la agorafobia, no es, en el fondo, más que el miedo a caer. No es el miedo de encontrar hombres, sino el miedo de no encontrar apoyo. A la menor regresión, ese temor infantil nos hace temblar. Y, en fin, nuestros sueños conocen también caídas vertiginosas en profundos abismos. Así Jack London acentúa el drama de la caída onírica hasta convertirlo en un "recuerdo de raza". Para él, ese sueño "remonta a nuestros antepasados remotos que vivían sobre los árboles. Coro eran *arborícolas*, el riesgo de caer era para ellos una amenaza siempre presente... (Jack London, *Antes de Adán*). "Se observará... que en este sueño de la caída que nos es tan familiar, a ustedes, a mí, a todos... nunca nos precipitamos al suelo... Ustedes y yo descendemos de los que no han tocado la

tierra (en esa terrible caída se han *agarrado a las ramas*: por eso ni ustedes ni yo tocamos nunca el suelo en nuestros sueños." "Jack London desarrolla a este respecto una teoría de la doble personalidad humana: personalidad onírica y racional, que distingue profundamente la vida de nuestros días y la vida de nuestras noches." "Debe de ser una personalidad distinta la que cae cuando nosotros dormimos y que tiene ya la experiencia de esa caída; que tiene, en suma, un recuerdo de aventuras vividas por una raza del pasado, lo mismo que nuestra personalidad de vigilia tiene el recuerdo de los sucesos de nuestra vida despierta" (p. 29). "El recuerdo racial más común que poseemos es el sueño de la caída en el espacio..." La amplitud de estas hipótesis nos hace comprender hasta qué punto las *metáforas de la caída* tienen razones para imponerse a los psiquismos más diversos.

Parece, pues, que una *psicología de la verticalidad* debería consagrar largos estudios a las impresiones y a las metáforas de la caída. Y, sin embargo, no les dedicaremos más que un breve capítulo con la intención de precisar mejor lo que es a nuestro juicio la experiencia verdaderamente *positiva* de la verticalidad, que es, como creemos, la verticalidad dinamizada en altura. En efecto, pese al número y al realismo de las impresiones de caída, creemos que el eje real de la *imaginación vertical* está dirigida hacia lo alto. En efecto, *imaginamos* el impulso hacia arriba y *conocemos* la caída hacia abajo. Ahora bien, no imaginamos bien lo que conocemos. Blake ha escrito acertadamente: "Los objetos naturales no han cesado nunca de debilitar, de embrutecer y de borrar la imaginación en mí." Por lo tanto, lo alto supera a lo bajo. Lo *irreal* domina al *realismo de la imaginación*. Como es necesario justificar esta tesis en toda ocasión, daremos las razones que nos guían en la elección de nuestro método.

¹ Cit. por Herbert Read, "Le poète graphique", *Messages*, 1939.

Aunque las imágenes de la caída sean muchas, están muy lejos de ser tan ricas en impresiones dinámicas de lo que podría pensarse a primera vista. La caída "pura" es rara. Lo más frecuente es que las imágenes de la caída tengan una riqueza anexa: el poeta les adjunta circunstancias enteramente externas. Entonces, no pone realmente en acción nuestra imaginación dinámica.

Por ejemplo, no sirve de nada decirnos, a fin de conmover nuestra imaginación dinámica, como dice Milton en su *Paraíso perdido*, que Lucifer, precipitado del cielo, cayó durante *nueve días*. Esta caída de nueve días no nos hace sentir el viento de la caída, y la inmensidad del recorrido no aumenta nuestro terror. Aunque nos hubiesen dicho que el demonio cayó durante un siglo, no habríamos visto un abismo más profundo. Cuánto más activas serán las impresiones en que el poeta sabe comunicarnos la *diferencial de la caída viva*, es decir, el cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace *más pesada, más defectuosa*. Esta *caída viva*, es aquella cuya causa llevamos en nosotros mismos, la responsabilidad, en una psicología compleja del ser caído. La tonalidad podrá aumentarse uniendo causa y responsabilidad. Así tonalizada moralmente, la caída no es ya del orden del accidente, es del orden de la sustancia. Toda imagen debe enriquecerse de metáforas para dar vida a la imaginación. Esta, principio primero de una filosofía idealista, supone que se coloca el sujeto, todo el sujeto, en cada una de sus imágenes. Imaginarse un mundo, es sentirse responsable, moralmente responsable de dicho mundo. Toda doctrina de la causalidad imaginaria es una doctrina de la responsabilidad.² Todo ser meditativo tiembla siempre un poco cuando reflexiona en sus fuerzas elementales.

² Otto Rank (*La voluntad de ser feliz*) ha demostrado detenidamente las relaciones entre la noción de causalidad y la noción de culpabilidad.

El simbolismo reclama, pues, fuerzas de enlace más poderosas que los enlaces de las imágenes visuales. Sin duda Lucifer es, en Milton, el símbolo de la caída moral, pero cuando Milton nos presenta el Ángel caído como un *objeto* zarandeado y precipitado del cielo, apaga la luz del símbolo. El vértigo cuantitativo es a menudo la antítesis del vértigo cualitativo. Para imaginar el vértigo, hay que devolverlo a la filosofía del instante, hay que sorprenderlo en su diferencial total cuando todo nuestro ser desfallece. Es un devenir fulminante. Si han de darnos imágenes de él, es preciso suscitar en nosotros la *psicología* de los ángeles fulminados. La caída debe tener *todos los sentidos* al mismo tiempo: debe ser a la vez metáfora y realidad.

II

Pero no es solamente la *pobreza dinámica* de las imágenes de caída lo que nos hace elegir la altura como dirección positiva de la imaginación dinámica. La razón que nos guía es más profunda; en efecto, aquí creemos ser fieles a la esencia de la imaginación dinámica.

De hecho, la imaginación dinámica, cuando está entregada a su papel de suscitar imágenes del movimiento, cuando no se reduce a describir cinemáticamente fenómenos exteriores, imagina *arriba*. La imaginación dinámica sólo propone verdaderamente imágenes de impulso, de vuelo, imágenes en que el *movimiento producido tiene el sentido de la fuerza* imaginada activamente. Las fuerzas imaginarias tienen siempre un trabajo positivo. La imaginación dinámica es inadecuada para darnos imágenes de resistencia. Para imaginar verdaderamente, necesita actuar siempre, atacar siempre. Sin duda los movimientos reales captados por la vista contaminan la imagen dinámica: pero, en su principio, la imagen *quiere* el movimiento o más exactamente la imaginación dinámica es de modo muy exacto el *sueño* de la voluntad; es la *voluntad que sueña*.

Esa voluntad soñando su éxito, no puede negarse, y sobre todo no puede negarse en sus primeros sueños. Así, la vida ingenua de la imaginación dinámica es la leyenda de las conquistas sobre la gravedad. Ninguna metáfora dinámica se forma hacia abajo, ninguna flor imaginaria florece hacia abajo. No hay allí un fácil optimismo. No se deduce que las flores imaginarias que viven en un sueño de la tierra no son bellas. Pero las flores mismas que se abren en la noche de un alma, en el corazón cálidamente terrestre de un hombre subterráneo, son sin embargo flores que ascienden. La *subida* es el sentido real de la producción de imágenes, es el acto positivo de la imaginación dinámica.

Por lo tanto, nos parece imposible sentir la imaginación en obra, si no se ha sensibilizado primero el eje vertical en el sentido de la subida. Un infierno vivo no es un infierno que se ahonda, es un infierno que quema, que se yergue, que tiene el tropismo de las llamas, el tropismo de los gritos, un infierno donde las penas aumentan. Una pena dolorida perdería su *diferencial infernal*. Ahora bien, si se examina en su principio la imaginación dinámica del crecimiento —si, por consiguiente, no se considera el crecimiento en un aspecto geométrico y abstracto—, debe reconocerse que crecer es siempre *levantarse*. Unos, en su vida imaginaria, se levantan con pena —son los terrestres. Otros se levantan maravillados de su fácil poder. Son los aéreos. Con los elementos imaginarios de la tierra y del aire podemos describir casi todos los *sueños de la voluntad creciente*. Todo crece en el reino de la imagen.

III

Estudiaremos, pues, la imaginación de la caída como una especie de enfermedad de la imaginación de la subida, como la *nostalgia inexpiable* de la altura.

Vamos a dar en seguida un ejemplo de ese sentido nostálgico unido a la imaginación dinámica de la sima.

Encontramos a este respecto una manifestación notable en esta página de Thomas de Quincey citada por Arvede Barine (*Les névroses*, p. 55):

“Se me antojaba cada noche —no metafóricamente sino de modo literal— que descendía a simas y abismos sin luz allende toda profundidad conocida, sin esperanza de volver a subir jamás. Y al despertarme no tenía la sensación de haber subido.” Aquí, al contrario que en el procedimiento de Milton, no se cronometra la caída: está señalada más hondamente por su desesperanza, por su carácter sustancial y duradero. Algo permanece en nosotros que nos quita la esperanza de “volver a subir”, que nos deja para siempre la conciencia de haber caído. El ser “se hunde” en su culpabilidad. Obsérvese bien el carácter esencialmente dinámico de esta noción de la sima de Thomas de Quincey. El abismo no es visto, la oscuridad del abismo no se debe al miedo. La vista no tiene parte alguna en las imágenes. La sima se deduce de la caída. La imagen se deduce del movimiento. Thomas de Quincey anima su texto con una imagen dinámica directa. Caigo, luego una sima se abre a mis pies. Caigo sin parar, luego la sima es insondable. *Mi caída crea el abismo*, en vez de ser el abismo la cauda de mi caída. Será vano que me devuelvan la luz, vano que regrese entre los vivos. Mi caída nocturna ha dejado en mi vida su huella imborrable. No puedo tener la sensación de haber vuelto a subir, porque la caída es en adelante un eje psicológico inscrito en mi ser mismo: la caída es el destino de mis sueños. El sueño, que normalmente devuelve a los hombres a su patria aérea, me arrastra lejos de la luz. ¡Desdichado entre todos el ser cuyo ensueño es pesado! ¡Desdichado el ser cuyo sueño padece del mal del abismo!

Edgar Poe supo también que la realidad de la caída imaginaria es una realidad que hay que buscar en la sustancia sufriente de nuestro ser. El problema del creador de abismos imaginarios consiste en propagar directamente este sufrimiento. Debe encontrar la manera

de inducir esta caída imaginaria en el alma del lector *antes de desplegar el film de las imágenes objetivas*. Conmover primero, mostrar después. El aparato del terror discursivo sólo funciona en segundo lugar cuando el escritor ha tocado el alma con un miedo esencial que la conmueve en lo más hondo. El secreto del genio de Edgar Poe consiste en fundarse sobre la supremacía de la imaginación dinámica. Por ejemplo, ya en la primera página del cuento *El pozo y el péndulo*, que estará después sobrecargado de circunstancias aterradoras, la caída imaginaria es traducida en su justa tonalidad sustancial (*Nuevas historias extraordinarias*). "La oscuridad de las tinieblas sobrevino; todas las sensaciones parecían sumergirse como en una zambullida loca y precipitada del alma en el Hades. Y el universo no fue más que noche, silencio, inmovilidad. Me había desmayado. . ." Y Poe describe el desvanecimiento como una caída de algún modo en el interior de nuestro ser, una caída ontológica en que desaparecen una tras otra, primero la conciencia del ser físico, y luego la conciencia del ser moral. Si se sabe vivir por la imaginación dinámica en el límite de los dos dominios —es decir, si se es verdadera y únicamente el ser imaginante, primera forma del psiquismo— se podrá evocar, dice Edgar Poe "todos los elocuentes recuerdos del abismo del transmundo. Y ese abismo, ¿qué es? ¿Cómo, al menos, distinguir sus sombras de las de la tumba?" Más tarde, ¡ay! el cuento se convertirá en mecánica aplicada sobre el miedo: perderá esa majestad del terror profundo, ese tono de negra melodía que hacía tan punzante su comienzo. Pero los temas de esa "negra abertura" serán reanudados hábilmente, de suerte que en total el cuento conservará una de las unidades más poderosas: *la unidad de la sima*.

Esta *unidad de la sima* es todopoderosa, engloba fácilmente los valores morales. En una *Marginalia* (*Cuentos grotescos*), Poe indica que el aniquilamiento de nuestro ser después de la muerte puede ser presentido

en el desvanecimiento. "Y el peligro de ese aniquilamiento podría presentirse durante el sueño y alguna vez, más claramente aún, durante el desmayo." Desfallecer, tener un desfallecimiento, gran sinonimia de la imaginación y de la moral.

El narrador siente, por otra parte, que no puede dar la impresión de esa caída esencial, en la frontera de la muerte y del abismo, sin asociarle los esfuerzos para *subir de nuevo*, para "recoger cualquier vestigio de ese estado aparente en el cual se había deslizado mi alma; hay momentos en que soñé que lo conseguía". Son esos esfuerzos para *volver a subir*, esos esfuerzos para tomar conciencia del vértigo, los que dan una especie de ondulación a la caída, los que hacen de la caída imaginaria un ejemplo de esa psicología ondulatoria donde las contradicciones de lo real y de lo imaginario se truecan sin fin, se refuerzan y se inducen en un juego de elementos contrarios. Entonces el vértigo se acentúa con esa dialéctica temblorosa de la vida y de la muerte, llega a esa *caída infinita*, experiencia dinámica inolvidable que ha marcado tan hondamente el alma de Edgar Allan Poe: "Esas sombras de recuerdos me presentaban muy indistintamente unas grandes figuras que me arrebataban y silenciosamente me llevaban abajo —y aún más abajo, siempre más abajo— hasta el momento en que un vértigo horrible me oprimió ante la sola idea de lo infinito de la bajada. . . Luego vino la sensación de una inmovilidad súbita en todos los seres circundantes, como si los que me llevaban —¡un cortejo de espectros!— hubieran rebasado en su descendimiento los límites de lo ilimitado, y se hubieran detenido, vencidos por el infinito tedio de su tarea. . . y después todo es locura —la locura de una memoria que se agita en lo abominable." Se ve que este comentario, mezcla de una razón que "naufraga", de una carne que "desfallece" y de una imaginación que "cae", realiza bien el enlace de la imagen y la metáfora tan característico de la "imagen literaria". Con la "imagen literaria" de la

caída vemos aparecer la acción del *comentario* sobre la *fabulación*; pues es propio de la imaginación literaria *comentar* las imágenes. El comentario proyecta el espíritu en todas las direcciones, evoca un enorme pasado, concentra una masa polivalente de sueños y de temor. Por este hecho, la fabulación propiamente imaginada queda reducida al mínimo: "el cortejo de espectros" no recibe figura alguna: no se hace ningún esfuerzo para darles un cuerpo, ni siquiera una consistencia. El poeta sabe muy bien que el movimiento puede imaginarse *directamente*; su imaginación dinámica confía en la imaginación dinámica del lector que debe comprender el vértigo "con los ojos cerrados".

Sin este conocimiento dinámico del desvanecimiento imaginario, de la caída ontológica, de la tentación ondulatoria de los desfallecimientos, sin esfuerzos para renacer y volver a subir, no es posible vivir verdaderamente en el mundo imaginario, en ese mundo donde los elementos materiales vienen a soñar en nosotros, donde la materia de las cosas se simboliza en la materia "aracneida de algún sueño". "El que no se ha desmayado nunca no es el que descubre extraños palacios y rostros singularmente familiares en las brasas; no es el que contempla, flotando en el aire, las melancólicas visiones que el vulgo no puede percibir; no es el que medita sobre el aroma de una flor desconocida, aquel cuyo cerebro se pierde en el misterio de alguna melodía que hasta entonces no había llamado nunca su atención." Esta sensibilidad, afilada por la mengua del ser, se halla enteramente subordinada a la imaginación material. Necesita una mutación que hace de nuestro ser un ser menos terrestre, más aéreo, más deformable, menos próximo a las formas dibujadas. Es esta sensibilidad aumentada con la disminución del ser que hay en nosotros, la que está sometida, como por una inducción directa, a las influencias físicas de la palabra. La palabra, si se gasta evocando imágenes visuales, pierde una parte de su poder. Pero la palabra es insinuación y fusión de imá-

genes; no es un trueque de conceptos solidificados. Es un fluido que viene a conmover nuestro ser fluido, un soplo que viene a trabajar en nosotros una materia aérea cuando nuestro ser ha "atenuado" su tierra. Así, para Edgar Poe, que ha conocido ese estado en que en nuestros sueños planeamos en el aire, o luchamos contra el *espíritu de caída* que quiere hundirnos, el poder de las palabras está muy cerca de ser un poder material, gobernado por la imaginación material (*loc. cit.*) "Y mientras yo te hablaba así, ¿no sentiste tu espíritu atravesado por algún pensamiento relativo al *poder material de las palabras*? Cada palabra ¿no es un movimiento creado en el aire?" No hay nada aquí que evoque un ocultismo. Se trata de una ensoñación más simple y más directa. Parece entonces que la meditación de los poemas dinamizados que son los cuentos de Poe —cuentos que son con frecuencia espléndidas texturas de *imágenes literarias puras*— nos incorpora a un sistema de lenguaje dinámico, nos moviliza en un sistema de movimientos de expresión. En este aspecto, el lenguaje admite *asociaciones de movimientos* lo mismo que admite *asociaciones de ideas*. La caída imaginaria, hablada en su dinámica justa, trabaja dinámicamente nuestra imaginación; hace entonces aceptar a la imaginación formal imágenes visuales fantásticas que ninguna experiencia real sabría despertar. Las imágenes nacen directamente de la voz murmurada e insinuante. La *naturaleza hablada* es un preludio de la naturaleza actuante. Si se da el lugar que le corresponde al Verbo creador de poesía, si se comprende que la poesía crea un psiquismo que a su vez crea imágenes, se enriquecerá el esquema tradicional con dos términos: la naturaleza hablada despierta a la naturaleza actuante que produce la naturaleza naturalizada —que se escucha en la naturaleza parlante. Sí; como han dicho tantos poetas, es el hombre, el gran parlante, quien dice las primeras palabras. Así, en el conjunto de movimientos que estudiamos, cuanto más caediza sea el alma hablada, más fantásticos

serán los espectáculos que se ofrecerán a su caída. De un modo general, el alma debe estar *movilizada* para recibir las visiones de toda *invitación al viaje*: debe estar movilizada hacia abajo para encontrar las imágenes del negro abismo, imágenes que la vista usual y razonable no alcanza a sugerir. Desde este punto de vista, resulta muy aleccionador para la psicología de la imaginación comparar un cuento como *Una bajada al Maelstrom* con el relato que sin duda lo produjo. Sería un buen medio de medir la distancia que separa una narración *imaginada* de un cuento *imaginario*, y se comprenderá la *autonomía de la imaginación*, tesis que todavía, ¡ay! no encontró a su filósofo.

Para establecer dicha comparación, sólo poseo, por desgracia, la versión francesa del relato. Figura en el tomo diez y nueve de los *Viajes imaginarios, sueños, visiones y novelas cabalísticas* (Amsterdam, 1788). La narración está publicada después del *viaje de Nicolás Klimius al mundo subterráneo*, libro que Edgar Poe cita entre los que leyó en compañía de Roderick Usher durante las turbadoras veladas de la casa Usher. El segundo relato del florilegio, el que ahora nos interesa, se titula *Relación de un viaje del polo ártico al polo antártico pasando por el centro del mundo*. Es de autor desconocido. La obra, nos dice el editor de los *Viajes imaginarios*, fue impresa por vez primera en 1723.⁸

La precisión geográfica de ambos relatos, *La bajada al Maelstrom* y *El viaje al centro de la tierra*, no permite vacilar respecto a la aproximación que proponemos. El autor del siglo XVIII escribe: "Estábamos entonces a 68 grados, 17 minutos, de latitud" y no da la longitud. Edgar Allan Poe dice: "Estamos ahora —con-

⁸ El mismo año apareció en Ruán un libro anónimo, *Principales merveilles de la nature*, en donde se encuentra una descripción detallada de la cima noruega, "el ombligo del mar". A través de esa cima se distribuyen todas las aguas del mar. "Esto se efectúa —dice el autor— igual que en la arteria del cuerpo humano que distribuye la sangre en todas las venas del hombre." El autor, como Poe, se refiere a Kircher.

tinuó con esa minuciosidad que le caracterizaba—, estamos ahora en la costa misma de Noruega, en el grado 68 de latitud." Pese a su afición a las minucias en las cosas marítimas, Edgar Poe borró la mención de los diecisiete minutos.

El mismo punto de partida, la misma atmósfera geográfica, la misma preocupación por evocar anteriormente leyendas populares que presten una tradición al relato; todo ese grupo de idénticos datos iniciales hacen resaltar mejor la diferencia de las dos imaginaciones. La del cuentista del XVIII se sirve de lo fantástico en las cosas para evocar lo fantástico en la vida social de los hombres. Convierte pronto un país imaginario en utopía social. En el momento en que el relato, bastante bien iniciado, podría volverse dramático como un sueño, el narrador sitúa un sueño en el que no se sueña. De él se despertará para pintar las costumbres de los hombres subterráneos, como un autor de las *Cartas persas* pinta las costumbres parisienses.

Al contrario, la imaginación de Edgar Poe se *oniriza* progresivamente en cuanto termina la primera página: o sea, con lo real Edgar Poe elabora insensiblemente lo imaginario, como si la función misma de la percepción de lo extraordinario fuese poner en marcha unos sueños. Sigamos un instante esta onirización progresiva: vamos a ver cómo confirma nuestra tesis sobre la necesidad de engranar las imágenes sobre un movimiento imaginario fundamental.

Puesto que se trata de un viaje a lo profundo, puesto que se trata de provocar un ensueño de caída, es preciso partir de las impresiones de vértigo. Desde el principio del cuento, antes del relato aterrador, antes de exponer las causas *objetivas* del espanto, el escritor se esfuerza en sugerir el vértigo en los dos interlocutores, lo mismo en el que habla como en el que escucha. *Dicha comunidad de vértigo es el primer ensayo de objetividad*. Desde la segunda página de la narración, el vértigo es tan grande que el narrador puede escribir:

"Yo me esforzaba en vano por librarme de la idea de que el furor del viento ponía en peligro la base misma de la montaña." El vértigo ha pasado de la cenestesia a las ideas, la impresión cenestésica del vértigo es comentada por la idea de extrema movilidad. Entonces no hay nada estable, ni siquiera la montaña.

El método de Poe, que consiste a menudo en referir lo real al sueño, es aquí sumamente claro. Cuando Poe describe la nave arrastrada por las olas en el torbellino del Maelstrom, no encuentra nada mejor que comparar el descendimiento a una caída de pesadilla: "Un mar gigantesco nos cogía por detrás y nos arrebatava con él —arriba, más arriba— como para empujarnos hasta el cielo. No hubiese creído jamás que una ola pudiese subir tan alto. Luego descendíamos trazando una curva, con un deslizamiento y una inmersión que me daban náuseas y vértigo, como si cayera en sueños desde la cima de una montaña inmensa." No se empieza a leer el cuento con una simpatía viva —o una antipatía angustiada, pues hay psiquismos a quienes los cuentos de Edgar Poe repugnan más que atraen— hasta el momento en que se experimenta, con el narrador, la *náusea del descendimiento*, es decir, cuando el inconsciente es arrastrado a una experiencia de la vida elemental. Debe entonces confesarse que el espanto no procede del objeto, de los *espectáculos* sugeridos por el narrador; el miedo se anima y se reanima sin cesar en el sujeto, en el alma del lector. El cuentista no ha puesto a su lector ante una situación espantable, lo ha puesto en *situación de espanto*, ha conmovido la imaginación dinámica fundamental. El escritor ha *inducido* directamente en el alma del lector la pesadilla de la caída. Vuelve a encontrar una náusea, en cierto modo, primitiva que pertenece a un tipo de ensoñación inscrita profundamente en nuestro ser íntimo. No se dejará de reconocer en muchos cuentos de Edgar Poe la *primitividad del sueño*. El sueño no es un producto de la vida despierta. Es el estado subjetivo fundamental. Un

metafísico podrá ver en él una *especie de revolución a lo Copérnico de la imaginación*. En efecto, las imágenes no se explican ya por sus rasgos objetivos, sino por su *sentido subjetivo*. Esta revolución equivale a situar:

*el sueño antes que la realidad,
la pesadilla antes que el drama,
el terror antes que el monstruo,
la náusea antes que la caída;*

en resumen, la imaginación, es en el sujeto bastante viva para imponer sus visiones, sus terrores, sus desgracias. Si el sueño es una reminiscencia, es la reminiscencia de un estado anterior a la vida, el estado de la vida *muerta*, una especie de duelo antes de la felicidad. Podemos dar otro paso y situar la imagen no sólo antes del pensamiento, antes del relato, sino antes de toda *emoción*. Hay una especie de *grandeza de alma* asociada al espanto de los poemas, esa grandeza del alma en pena revela una naturaleza tan primordial que asegura para siempre a la imaginación el primer sitio. Es la imaginación la que piensa y es la imaginación la que sufre. Es ella la que actúa. Es ella la que se desahoga directamente en los poemas. La noción de símbolo es demasiado intelectual. La noción de experiencia poética es demasiado "experimental". Pensamiento y experiencia vagabundos no bastan ya para tocar la primitividad de lo imaginario. Hugo von Hofmannsthal (*Plática sobre la poesía, Escritos en prosa*) escribe: "No encontrarás términos intelectuales y ni siquiera emotivos con ayuda de los cuales el alma de tales movimientos, exactamente de esos movimientos, pueda descargarse: aquí es una imagen lo que la libera". La imagen dinámica es una realidad primera.

Sobre un tema tan pobre como el de la caída, Edgar Poe sabe brindar, con algunas imágenes objetivas, un alimento que nutre el sueño fundamental, que hace *durar* la caída. Para comprender la imaginación de Poe hay que vivir esa *asimilación* de las imágenes

nes exteriores por el movimiento de *caída íntima*, y hay que recordar que esta caída es ya del orden del desvanecimiento, de la muerte. La lectura puede entonces ser tan simpática que con el libro cerrado se conserve la impresión de "no haber vuelto a subir".

Como el ensueño de Edgar Poe es un ensueño de la gravedad, hace pesados todos los objetos. Los soplos mismos del aire pesan, las cortinas, los terciopelos se hacen lentos. En el curso de los relatos, así como en muchos poemas, insensiblemente, todos los *velos se cargan* (cf. *El cuervo*). Nada vuela. Ningún conocedor de sueños podrá engañarse: el *muro drapado*, es en la poética de Edgar Poe, *el muro lentamente viviente del sueño, el muro blando, en el que se estremecen ondulaciones muelles y casi imperceptibles* (*El pozo y el péndulo*). La séptima sala —la última— del palacio de Próspero en *La máscara de la muerte roja* está "rigurosamente sepultada bajo cortinajes de terciopelo negro que revestían todo el techo y los muros y volvían a caer en pesados paños sobre una alfombra de la misma tela".

En *Ligeia*, los muros de una altura prodigiosa "estaban cubiertos de arriba abajo por una tapicería pesada y de aspecto macizo que caía en amplios paños —tapicería hecha con la misma materia empleada para la alfombra del suelo, las otomanas, el lecho de ébano, el dosel de éste y las suntuosas cortinas que ocultaban en parte las ventanas". Después las cortinas se estremecerán moviendo sus largos pliegues, sin perder por eso su inmóvil pesadez. Si se evocan todas esas dramáticas estancias de la obra de Edgar Poe se sentirá actuar esa *pesadez envolvente*. Todos los objetos son siempre *un poco más pesados* de lo que impone el conocimiento objetivo, la contemplación estática. Un poco de *voluntad de caer* —enfermedad de la voluntad de surgir— les es comunicada por la imaginación dinámica especial del poeta:

*Y sobre cada forma estremecida
la cortina, vasto lienzo mortuorio,
desciende con violencia de tormenta.*

Sobre cada cosa, en una caricia horrible, posa la Muerte su velo de pesadez.

Así como la ensoñación pesada de Edgar Poe llena de pesantez los objetos, hace también pesados los *elementos*. Hemos estudiado, en nuestro libro sobre la imaginación del agua, un agua especial de la poética de Edgar Poe, un agua pesada y lenta. La misma lentitud, la misma pesadez es impuesta, asimismo, en los cuentos y los poemas, al aire tranquilo. La sensación dinámica "del debilitamiento del alma" se realiza en una *atmósfera pesada*. Pocos poetas saben volver *activa* esta trivial imagen. Sentiremos su extraño poder si releemos, *como un poema*, con la lentitud penetrante con que deben leerse los poemas en prosa —los poemas en que el ritmo está en *el pensamiento*—, *La caída de la Casa Usher*. Es preciso releerla dinámicamente, con la dinámica de la lentitud, con los ojos medio cerrados, debilitando la parte imaginaria que es sólo un arpegio de visiones por encima de la melodía dinámica de la pesadez. Entonces se sentirá poco a poco *el peso de la sombra de la tarde*. Se comprenderá que *el peso de la sombra de la tarde* es una *imagen literaria pura* que se anima con un triple pleonasma. Ese peso de la materia aérea que se entenebrece nos hará sentir mejor el peso "de las nubes que pesaban mucho". Ya sensibilizada esta vieja imagen de las "nubes pesadas", del cielo bajo y cerrado, se sentirá la acción de esa "ley paradójica de todos los sentimientos que tienen como base el terror", ley que Edgar Poe evoca sin explicarla muy bien y que nos parece la síntesis de la angustia y la caída, la unión sustancial —la unión en nuestra sustancia— de lo que nos oprime y lo que nos aterra. Entonces el aire tan próximo, el aire que debería ser nuestra libertad es nuestra cárcel, una cárcel estrecha, de

atmósfera *pesada*. El terror nos devuelve a la tierra. "Mi imaginación había trabajado tan bien que creía realmente que en torno de la vivienda y de las tierras planeaba una atmósfera que les era peculiar, así como en los alrededores más próximos —una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo, pero que se exhalaba de los árboles degenerados, de las murallas grisáceas y del estanque silencioso—, un vapor misterioso y pestilente, apenas visible, pesado, perzoso y de color plomizo."

Y suscitamos siempre la misma objeción: ¿es aquí la vista la que da las imágenes? En la trama de los adjetivos, ¿deben darse la vida y la fuerza primeras a ese vapor "apenas visible, de color plomizo" que rodea la casa Usher? ¿No se contradice la vista con dos adjetivos de diferencia al asociar lo diáfano y el plomo? Al contrario: todo cobra coherencia si *dinamizamos* las imágenes, si damos nuestra adhesión a esa fuerza psíquica que es en nosotros la imaginación. En ese texto, los adjetivos que tienen la fuerza de lo imaginario, la fuerza productora de imágenes, son los adjetivos *ponderales*, los que viven *verticalmente*; es la pesadez, la pereza, ese peso de misterio que carga el alma de un soñador desgraciado. Entonces, la vista pierde su vivacidad, olvida la precisión de las formas, se ajusta a la ensoñación vaporosa, *pesadamente vaporosa*. Se pone de acuerdo con una correspondencia fuertemente sustancializada en que el ser respira verdaderamente "una atmósfera de pena". Y cuando Edgar Allan Poe nos dice: "Un aire de melancolía áspera, profunda, incurable, planeando sobre todo y penetrándolo todo", hay que vivir con él en estado de simpatía sustancial, hay que sentir el aire de melancolía entrando como *una sustancia* en nuestro pecho, porque Edgar Poe se sirve de las imágenes gastadas con tal plenitud que éstas encuentran su vida primitiva, su vida entera. Hay naturalezas que trivializan las imágenes más raras: tienen siempre conceptos dispuestos para recibir las imágenes. Otras, las de los verdaderos poetas, devuelven la vida

a las imágenes más triviales: ¡escuchad! En el vacío mismo de un concepto, hacen resonar el rumor de la vida. Pero entonces los poetas de lo pedestre se sublevarán y nos dirán: nosotros también hablamos en el *sentido fuerte*, en el *sentido pleno*, en el *sentido vivo*. Y exhiben las ricas imágenes, y resuenan de aliteraciones sonoras. Pero todas esas riquezas son heteróclitas, todas esas sonoridades son murgas. A todos esos adornos les falta el ser, la *constancia* poética, la materia misma de la belleza, la verdad del movimiento. Sólo la imaginación material y la imaginación dinámica pueden dar verdaderos poemas.

La fidelidad de la poética de Edgar Poe a su "movimiento sustancial" es tan grande que aparece aún en los cuentos más breves. Así se recibirá la misma impresión de pesadez universal al leer las tres páginas de *Sombra* o las veinte páginas de *Ligeia*: "Un peso mortal nos aplastaba. Se extendía sobre nuestros miembros —sobre los muebles de la sala—, sobre los vasos en los cuales bebíamos; y todas las cosas parecían oprimidas y postradas en ese agobio —todo, excepto las llamas de las siete lámparas de hierro que iluminaban nuestra orgía. Alargándose en delgados fillos de luz, permanecían así todas, y ardían pálidas e inmóviles..." A esas llamas afiladas, verticales, tranquilas —¿quién no lo siente?— se les niega vigor, no hacen nada por subir hacia el cielo. Están ahí como un simple eje de referencia para dar a la verticalidad su línea ideal. En torno de ellas, todo cae, todo es caedizo, la ensoñación iluminada por las llamas pálidas es la pesadez de un ser que muere, que piensa e imagina en la dinámica de la muerte. ¿Es necesario subrayar que la llama alargada es soñada por ciertas imaginaciones como estirada de ambos lados por el aire y la tierra? Es dinámicamente alargada, *la imaginación la ve en un alargamiento activo*. Es entonces una imagen compleja del vuelo y del arrancamiento. Encontraremos un leve diseño de esta imagen dinamizada en un pasaje de Cyrano (*Œuvres*, 1741, t. I.

p. 400); "Así, en cuanto una planta, un animal o un hombre expiran, sus almas suben sin apagarse (para unirse a la masa de las luces), lo mismo que veis la llama de una vela volar en punta, a pesar del sebo que le sujeta los pies."

Para un psiquismo imaginante bien sensibilizado, el menor signo, el menor indicio muestra un destino. Colocar "el Pentagrama cabeza abajo", como dice Victor-Émile Michelet (*L'amour et la magie*, p. 46) es dar el alma al mundo inferior. Este mismo autor escribe: "En los templos de Siva (asimilado por el escritor al demonio) las llamas de las luminarias están atravesadas por placas de metal horizontales destinadas a impedir que la llama suba de nuevo adonde debe: hacia los cielos."

Volverse ligero o seguir siendo pesado, en este dilema pueden resumir ciertas imaginaciones todos los dramas del destino humano. Las más sencillas, las más pobres imágenes —en cuanto se despliegan sobre el eje de la verticalidad— participan a la vez del aire y de la tierra. Son símbolos esenciales, símbolos naturales, siempre reconocidos por la imaginación de la materia y de la fuerza.

IV

Puesto que sabemos ahora que la caída imaginaria es una realidad psíquica que domina sus propias ilustraciones, que gobierna el conjunto de sus imágenes, estamos prontos a comprender un tema que no es nada raro entre los poetas: el tema de la *caída hacia arriba*. Se presentará a veces como el deseo intenso de ir al cielo en un movimiento que acelera. Se le oír retumbar como el grito de un alma impaciente. Siguiendo nuestro método, sólo pediremos ejemplos a un poeta. En el *Salmo del Rey de Belleza*, O. V. de Milosz exclama: "... ¡Quisiera dormirme sobre ese trono del tiempo! ¡Caer de abajo arriba en el abismo divino!"

Pero hay casos en que ese deseo de ser *precipitado* hacia arriba da imágenes en que el cielo aparece verdaderamente como un *abismo invertido*. Recordamos que Séraphitus mostraba al alma tímida los abismos del cielo azul, abismos más atrayentes para un alma verdaderamente aérea que las simas de la tierra para un alma terrestre. Contra el abismo de la tierra, el alma terrestre quiere defenderse todavía. La caída en el cielo no tiene ambigüedad. Lo que se acelera entonces es la dicha.

Las almas raras conocen un vértigo que lleva al bien, entonces se inicia una especie de ascensión no condicionada, una conciencia de una nueva ligereza. La transmutación de todos los valores dinámicos determina una transmutación de todas las imágenes. Veremos después páginas donde Nietzsche nos enseñará que la *profundidad está arriba*. Tales imágenes no pueden ser producidas por la vista sola; son proyecciones de la imaginación dinámica. En un alma en que el bien se acentúa, donde las certezas del bien acrecientan la confianza, la *altura* adquiere una riqueza tal que acepta todas las metáforas de la profundidad. El alma elevada es *profundamente* buena. De súbito el adverbio da una perspectiva al adjetivo. Adjunta a la calidad una historia de la calificación ¡Qué ricas son las palabras cuando se leen apasionadamente!

Las imágenes de ascensión y de caída se encuentran muy frecuentemente asociadas en los poemas de O. V. de Milosz; resumen todo el maniqueísmo del poeta. Leamos el diálogo del hombre y del coro en *La confesión de Lemuel*:

EL CORO

¿Es verdad? ¿Te acuerdas? Un arco de inmovilidad
Sobre el espacio creado...

.....
Las cimas de oro de la meditación.
.....

Y luego el retorno —busca en tus recuerdos—,
la caída —La línea Recta, primera.

EL HOMBRE

...Llevado por una nube de voces, no sé donde;
suspendido bien arriba, en la Nada deseada,
inaccesible al vuelo inmóvil, cruel, mudo
de los negros, vacíos, feroces espacios.

Y caí
y olvidé, y de pronto, volví a acordarme.

EL CORO

(Cuchicheo numeroso)
de la vida a la vida, ¡qué camino!

¿Cómo vivir tales poemas sin participar de la Recta Primera, de esa Línea que nos dice a la vez el Bien, y el Mal, la caída y las cimas de oro de la meditación? Los grandes poetas como Milosz dan la razón a esa visión de Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*,* ed. Corti, p. 121): "Desde aquí abajo... el alma pertenece a dos mundos, uno el de la gravedad, otro el de la luz." Y Albert Béguin añade: "Pero sería falso creer que uno es nada y el otro realidad." Luz y gravedad corresponden en su relación a una especie de birrealismo de lo imaginario que gobierna toda la vida psíquica. Ricarda Rich recuerda lo que "Shelling veía en la luz y en la gravedad la dualidad primordial de la naturaleza".

V

Pero entre los grandes soñadores de la verticalidad pueden encontrarse imágenes más excepcionales aún, en que el ser aparece como desplegado a un tiempo en el destino de la altura y en el de la profundidad. Hay

* Hay ed. esp. del Fondo de Cultura Económica, México, 1954

un ejemplo de esta imagen asombrosa en la obra de un genio del sueño, en Novalis: (*Fragments inéditos*): "Si el universo es de algún modo un precipitado de la naturaleza humana, el mundo de los dioses es su sublimación." Y añade este profundo pensamiento: "Los dos se hacen uno actu." La sublimación y la cristalización se hacen en un solo acto. No hay sublimación sin depósito, ni tampoco cristalización sin un vapor leve que abandone la materia, sin un espíritu que corre por encima de la tierra.⁴

Pero esta intuición demasiado próxima a las imágenes de la alquimia perjudica al pensamiento mismo del gran psicólogo de la alquimia que es Novalis. En las imágenes de la alquimia, la imaginación dinámica es paralizada con demasiada frecuencia por la imaginación material. Los resultados —las sales y las esencias— con sus sueños materiales hacen olvidar los largos sueños dinámicos de la destilación. Pensamos más las cosas que las funciones, y como en nuestros relatos de sueños contaminamos éstos con el pensamiento, es preciso una gran fidelidad a los sueños para recordar más bien las funciones que los objetos oníricos. En el documento que antecede, demos, pues, como conviene, la superioridad a la expresión uno actu. Es uno actu, es decir, en el acto mismo vivido en su unidad, donde una imaginación dinámica debe poder vivir el doble destino humano de la profundidad y de la altura, la dialéctica de lo suntuoso y del esplendor. (¿Quién se engañará respecto a las orientaciones verticales diferentes de lo suntuoso y del esplendor? ¿Qué ignorante en imagina-

⁴ Puede relacionarse con el pensamiento de Novalis esta estrofa de Milosz (*El cántico del conocimiento, en la Confesión de Lemuel*): "Sumergido en la beatitud de la ascensión, deslumbrado por el huevo solar, precipitado en la demencia de la eternidad negra contigua, los miembros sujetos por el alga de las tinieblas, yo estoy siempre en el mismo lugar, estando en el lugar mismo, el único situado." La tonalidad alquímica del Cántico del conocimiento indica con bastante claridad que la separación entre lo de arriba y lo de abajo es soñada uno actu.

ción dinámica pondrá lo suntuoso en los aires y el esplendor en la mina?)

La imaginación dinámica une los polos. Nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción se profundiza —y que inversamente, alguna cosa se profundiza cuando se eleva. Somos el eslabón entre la naturaleza y los dioses, o, para ser más fiel a la imaginación pura, somos el más fuerte de los eslabones de la tierra y el aire: somos dos materias en un solo acto. Dicha expresión, que nos parece resumir la experiencia onírica de Novalis, sólo es comprensible si se da a la imaginación supremacía sobre toda otra función espiritual. Entonces se establece una *filosofía de la imaginación* para la cual la imaginación es el ser mismo, el ser productor de sus imágenes y de sus pensamientos. La imaginación dinámica se adelanta entonces a la imaginación material. El movimiento imaginado al retardarse crea el ser terrestre, el movimiento imaginado al acelerarse crea el ser aéreo. Pero como un ser esencialmente dinámico debe quedar en la inmanencia de su movimiento, no puede conocer un movimiento que se detiene totalmente ni que se acelera, allende todo límite: la tierra y el aire están indisolublemente unidos para el ser dinamizado.

Se comprende entonces que Novalis haya podido a veces describir la gravedad como un lazo que debe "impedir la huida hacia el cielo". Para él el mundo es una belleza nacida de las aguas según las concepciones del "neptunismo", tan a menudo meditadas por los poetas de la época. Es un "castillo antiguo y maravilloso; ha caído del fondo de los océanos profundos, y se ha erguido inquebrantable hasta este día; para impedir la huida hacia el cielo, un lazo invisible aprisiona en el interior a los súbditos del reino".

Los *súbditos del reino* son los minerales como los sueña la imaginación material. Así, en el cristal, gracias a un lazo invisible, los colores del cielo son conservados en la tierra. Podemos soñar "aéreamente" el azul

del zafiro, como si la piedra concentrase el azul del cielo; podemos soñar "aéreamente" el fuego del topacio como si simpatizara con el sol poniente. Podemos también soñar "terrestremente" el azul del cielo imaginado que lo condensamos en el hueco de la mano solidificado en zafiro. Sobre los cristales, sobre las piedras preciosas, las dos imaginaciones terrestres y aéreas, vienen a unirse; al menos están ahí las dos en potencia esperando al alma exaltada o al alma recogida que les dé un dinamismo imaginario. Volveremos a este problema cuando podamos estudiar en otra obra la *contemplación de los cristales*; en este fin de capítulo donde debíamos reunir los elementos de una dinámica de la imaginación, quisimos hacer presentir la doble posibilidad de soñar *cayendo* y de soñar *subiendo*. Por lo tanto, sobre un mismo cristal nacen dos direcciones del sueño vertical, los sueños de la profundidad y los sueños de la exaltación —la tierra y el aire.

A veces un ligero desequilibrio, una ligera falta de armonía, rompe la realidad de nuestro ser imaginario: nos evaporamos o nos condensamos —soñamos o pensamos. ¡Ojalá pudiéramos imaginar siempre!

IV. LOS TRABAJOS DE ROBERT DESOILLE

Y si hubieras abierto bien los ojos sobre
esta sola palabra: se elevó...

DANTRE

I

Desde hace más de veinte años, Robert Desoille ha trabajado en una psicología del sueño despierto o, más exactamente, en una metodología de la *ensoñación dirigida* que constituye una verdadera propedéutica de la *Psicología ascensional*. En el fondo, el método de Robert Desoille es menos una investigación que una técnica psiquiátrica. Por medio del ensueño ascensional trata de dar una salida a psiquismos bloqueados, de dar un destino feliz a sentimientos confusos e ineficaces. Este método ha sido aplicado en varias clínicas de Suiza. Y creemos que es susceptible de convertirse en uno de los procedimientos más eficaces de esa *Psicagogía* de la cual uno de los principales animadores es Charles Baudoin. Los trabajos de Robert Desoille han sido acogidos en la revista ginebrina *Acción y Pensamiento*. Son el tema de un libro: *Exploración de la afectividad subconsciente por el método del sueño despierto. Sublimación y adquisiciones psicológicas*. Desearíamos subrayar las tesis importantes de ese libro aprovechando además todas las ocasiones para relacionar con las observaciones de Robert Desoille nuestras tesis personales sobre la metafísica de la imaginación.

La esencia del método de Desoille consiste en determinar en el sujeto que sueña un hábito del onirismo de ascensión. Conduce a agrupar imágenes claras, propias para dar movimiento a imágenes "inconscientes" y a fortalecer el eje de una *sublimación* a la cual se da poco a

poco la conciencia de sí misma. El ser educado por el método de Desoille descubre progresivamente la vertical de la imaginación aérea. Se da cuenta de que ésta es una *línea de vida*. Nosotros creemos, por nuestra parte, que las *líneas imaginarias* son las verdaderas líneas de vida, las que se quiebran más difícilmente. Imaginación y Voluntad son dos aspectos de una misma fuerza profunda. El que sabe imaginar sabe querer. A la imaginación que ilumina el querer se une una voluntad de imaginar, de vivir lo que se imagina. En el detalle mismo, presentando imágenes en orden, se determinan, pues, acciones coherentes. Al seguir las líneas de imágenes propuestas por Desoille, el sujeto toma el hábito de una sublimación clara, feliz, ágil. El *sueño despierto*, así guiado, llega a utilizar fuerzas oníricas en agitaciones desordenadas y a veces *neurotizantes*, en provecho de una vida consciente que sabe al fin perseverar en sus actos y en sus sentimientos —porque persevera en sus imágenes. No traicionamos el pensamiento de Desoille al decir que, en su método, hay transformación de una energía onírica en energía moral, en los términos mismos en que un calor confuso es transformado en movimiento. A los moralistas les gusta hablarnos de la invención en moral, ¡como si la vida moral fuese obra de la inteligencia! Que nos hablen más bien del poder primitivo: *la imaginación moral*. Es la imaginación la que debe darnos la línea de las bellas imágenes a lo largo de las cuales correrá el esquema dinámico que es el heroísmo. El ejemplo es la causalidad misma en moral. Pero más profundo aún que los ejemplos ofrecidos por los hombres es el ejemplo que brinda la naturaleza. La causa ejemplar puede convertirse en causa sustancial cuando el ser humano se imagina de acuerdo con las fuerzas del mundo. El que trató de igualar su vida con su imaginación sentirá crecer en sí una nobleza soñando en la sustancia que sube, viviendo el elemento aéreo en su *ascensión*.

Como se ve, no nos costará ningún esfuerzo inter-

pretar las tesis de Robert Desoille en el sentido de nuestra metafísica de la imaginación aérea.

II

El método de Desoille no trae tan sólo al ser bloqueado en un complejo inconsciente, el medio de obtener un "desbloqueo" como lo hace el psicoanálisis clásico: le ofrece una puesta en marcha. Mientras el psicoanálisis clásico se reduce a desatar complejos "actualizando una emoción antigua" sin dar nunca un programa a sentimientos que, sin embargo, se habían revelado mal adaptados y rudos, el psicoanálisis de Desoille realiza al máximo la sublimación, preparando caminos de ascensión para ésta, "haciendo vivir al sujeto de sentimientos nuevos", tipos mismos de la moralización de la afectividad. El psicoanálisis clásico analiza trastornos en la formación primitiva de la personalidad. Debe reducir lo que en el pasado se cristalizó en torno a un deseo insatisfecho. El psicoanálisis de Desoille, —que se llamaría con más exactitud psicosis— trata sobre todo de determinar las condiciones de síntesis para una *nueva* formación de la personalidad. La novedad sentimental que viene a añadirse a la personalidad, novedad que es, a nuestros ojos, la función propia de la imaginación, rectificará a menudo por sí misma un pasado mal hecho. Naturalmente, Robert Desoille comprende que el psiquiatra y el educador deberían *despejar* todo lo que entorpece el porvenir psíquico de un ser —y a este respecto, la tarea del psicoanálisis sigue siendo útil—¹ pero conviene *proponer lo antes posible* formas de porvenir al ser que acaba de liberarse del peso de un agobiante pasado. Incluso frecuentemente —por escrúpulo de invitar al sujeto a hacer confidencias

¹ En uno de sus libros, Desoille ofrece relaciones completas de sueños despiertos dirigidos, hechos por enfermos tratados prácticamente sin psicoanálisis, restableciendo simplemente "la función de sublimación".

penosas— Desoille empieza directamente proponiendo sus imágenes de ascensión, sus imágenes de porvenir. Sin esta sugestión rápida o incluso inmediata de un porvenir de expansión, el ser que ha sufrido largo tiempo por sus culpas o sus errores puede verse captado de nuevo por su dolor y proseguir su vida desorientada. Antes de la curación psicoanalítica era un alma *pesada*. No se vuelve uno *ligero* de la mañana a la noche. Si el placer es natural y fácil, hay que aprender la felicidad; hay que tomar conciencia de todos los valores de alivio de la felicidad.

Que tan hermoso programa se desarrolle, a través del libro de Desoille, en lecciones sencillas, en ejercicios que se presentan —intelectualmente— bajo un aspecto de extrema facilidad, he aquí sin duda lo que aleja a los filósofos de dicha obra. Pero lo que es fácil en el reino de los conceptos no lo es necesariamente en el reino de los actos, y menos todavía en el reino de la imaginación. ¡No todo el que quiere imagina! No se trata de imaginar cualquier cosa. La revolución eufórica se encuentra, al contrario, ante esa tarea, difícil que es la *unidad de imaginación*. Para conquistar esta unidad, para conseguir el esquema dinámico director de la felicidad, es preciso volver a uno de los grandes principios de la imaginación material. No es esto una condición suficiente de la dicha, pero sí una condición necesaria. No es posible ser dichoso con una *imaginación dividida*. La sublimación —tarea positiva de la imaginación— no puede ser ocasional, heteróclita, rutilante. Un principio de calma debe aureolar todas las pasiones, incluso las pasiones de la fuerza.

III

Sigamos, en su simplicidad aparente, el método de Robert Desoille. Líbrese usted de sus preocupaciones, ése será sin duda el primer consejo que dará un psiquiatra a un alma que se agita. Desoille no utiliza esta fórmula

abstracta. Opone, a esta abstracción ultrasimple, una imaginación ultrasimple: barra usted sus preocupaciones. Pero no permanezca bajo el imperio de las palabras, viva los gestos, vea las imágenes, pero siga la vida de la imagen. Por lo tanto, será preciso dar a la imaginación "el gobierno de la escoba". ¡Convírtase en el *homo faber* que es este pobre ser con la escoba, ante una monótona tarea! Participará usted poco a poco, de sus sueños, de su ensoñación rítmica. ¿Qué tiene usted que barrer? ¿Preocupaciones o escrúpulos? No dará usted el mismo golpe de escoba en ambos casos. Del uno al otro se siente actuar la dialéctica de la minucia y de la decisión. Pero lo que retarda su alma ¿son tal vez simplemente las rosas de un amor marchito? Entonces trabaje con ademán lento, tomando conciencia del sueño ido. ¡Qué bien acaba su evanescente melancolía! ¡Qué bien pasa su pasado! ¡Respirará muy pronto, la tarea concluida, el alma recogida, tranquila, un poco clara, un poco vacía, un poco libre!²

Este pequeño, pequeñísimo psicoanálisis ilustrado con imágenes deja a éstas la tarea del terrible psicoanalista. Que "cada uno barra ante su era" y ya no necesitamos una ayuda *indiscreta*. Las imágenes anónimas tienen aquí el encargo de curarnos de nuestras imágenes personales. La imagen cura a la imagen, la ensoñación cura el recuerdo.

Pero tal vez no sea inútil dar otro ejemplo. Desoille emplea también con éxito la "conducta del trapero". Es más analítica que la "conducta del que barre". Es recomendable para librarse de preocupaciones un poco más conscientes que los mil cuidados informes, las mil molestias inexpressadas, inexpressables, que se contenta uno con "barrer". Desoille aconseja al sujeto atormentado por una preocupación concreta, que la ponga con todas las otras en el saco del "trapero", en el *saco que*

² Nietzsche, el maestro de la imaginación moral, ha escrito (*El gay saber*): ¡Permitid! Voy a prestaros ayuda: aprendí a usar la esponja y la escoba como crítico y como criado.

va a la espalda, de acuerdo, en suma, con el gesto tan expresivo y eficaz, de una mano que se echa a la espalda lo que resuelve desdeñar.

Se objetará que el *gesto* es un vano simulacro, que el ser se libera en una *región* más íntima, más secreta. Pero se olvida que estamos en presencia de psiquismos que no se deciden a decidirse, que se muestran sordos a los más claros reproches. Sólo podremos actuar sobre ellos partiendo del comportamiento a base de imágenes. Les damos los ademanes de la liberación, confiando precisamente en el carácter aglomerante de la psicología de un comportamiento formado en la conveniencia de imágenes elementales.

Es evidente que hay que considerar la alternativa: gesto fingido y gesto imaginado. Si el sujeto, dueño de su resistencia al psicoanálisis, se reduce a *fingir* los gestos sugeridos, el método de Desoille será ineficaz. Mediante la ficción el sujeto se instala en un estado de espíritu intelectual, pronto a la crítica, a la polémica. No sucederá lo mismo si el sujeto imagina verdaderamente en la unidad de su alma, si imagina sinceramente —lo cual es un pleonismo, pues ¿qué sería una imaginación sin sinceridad? La imaginación se designa como una actividad directa, inmediata, unitaria. Es la facultad en que el ser psíquico tienen más unidad y sobre todo donde posee verdaderamente el principio de esa unidad. Particularmente la imagen domina la vida sentimental. Creemos, por nuestra parte, que la vida sentimental tiene una verdadera hambre de imágenes. Un sentimiento es animado por un grupo de imágenes sentimentales; dichas imágenes son normativas, quieren fundar una vida moral. Es siempre bueno ofrecer "imágenes" a un corazón empobrecido.

El método que Desoille practica desde hace veinte años confirma el poder de las "conductas por imágenes". Podríamos incluso dar múltiples ejemplos del carácter moralizador de ciertas acciones físicas, muy sencillas, muy vulgares. Podríamos demostrar que los instrumen-

tos, que no son objetos solidificados, sino gestos bien ordenados, evocan ensueños específicos, casi siempre saludables, energéticos, ensueños de trabajo. A ellos se adhieren "verbos", palabras bien ligadas, poemas de energía; una teoría del *homo faber* puede extenderse al reino de la poesía —de la poesía feliz, siempre feliz—. Convertirla en una teoría de la inteligencia y de la utilidad, es ver sólo un aspecto de las cosas. El trabajo es una fuente de ensoñaciones indefinidas tanto como una fuente de conocimientos. El instrumento —el instrumento bueno y bello— es una "imagen dinámica". Se puede emplear lo mismo en el orden de la imaginación que en el orden del poder. En el trabajo, lo mismo que en el ocio, se desarrolla la epopeya de las sueños.

IV

El hecho de proponer imágenes de libertad más bien que consejos, a la libre imaginación del sujeto, corresponde también a un principio sobre el que debemos insistir: Desoille desecha la *sugestión hipnótica*. Y, al hacerlo, está de acuerdo con el principio fundamental de su método. En efecto, se trata de provocar una sublimación autónoma que sea una verdadera educación de la imaginación. Por lo tanto, es preciso abandonar el hipnotismo que se acompaña casi siempre de amnesia, y que, por esto mismo, no podría ser *educativo*. Y aquí se manifiesta otra divergencia entre el psicoanálisis clásico y el psicossíntesis de Desoille. Este último método es esencialmente una sublimación clara, consciente y *activa*. Al pedir reposo al alma del sujeto, Desoille reclama sin duda una actitud pasiva para que éste no se desvíe de la imagen inicial tan simple que le va a ser presentada. Pero insiste mucho en que esta atención pasiva no tiene nada en común con el estado de *credulidad de la hipnosis*, "estado incompatible con la conservación de un espíritu sano".

Cuando el espíritu ha sido de esta manera un poco

preparado para la libertad, cuando se le ha descargado en cierta medida de sus preocupaciones *terrestres*, se puede iniciar el ejercicio de la ascensión imaginaria.

Desoille sugiere entonces al sujeto que imagine ir subiendo un *camino de suave pendiente*, un camino liso, sin abismo, sin vértigo. Tal vez podríamos ayudarnos aquí con el ritmo de la marcha sintiendo la dialéctica del pasado y del porvenir bien señalada por Crevel (*Mi cuerpo y yo*, p. 78): "Uno de mis pies se llama pasado; el otro, futuro." Pero añadimos esta nota vacilando, pues todavía no hemos podido reunir del todo las nociones de ritmo y las nociones de subida. Sin embargo, parece que el sueño amortigua la irregularidad de los pasos imaginarios. A veces le es muy fácil ritmar *dulcemente* su marcha. Logra esa maravilla que todo soñador aéreo reconocerá; la de un ritmo incorporado a una continuidad. Parece que una respiración feliz se inscribe en un destino ascensional.

Pero sea lo que fuere de esta posible asimilación de la marcha ascendente y la marcha rítmica, la aspiración hacia las cumbres no adquiere su verdadero valor imaginario más que en una ascensión que abandona la tierra. Robert Desoille posee todo un fuego de imágenes que proponer, según el estado psíquico del soñador despierto. Las cimas, los árboles, las imágenes, los pájaros, son otras tantas *imágenes inductoras*.³ Ofreciéndoselas al sujeto en buen orden, en el buen momento y en el lugar oportuno, Desoille determina una subida regular que se amplía en vuelo, se extiende en expansión. El destino aéreo sustituye poco a poco la vida terrestre en la imaginación del sujeto. Éste experimenta entonces el beneficio de la vida aérea imaginaria. Las agobiantes preocupaciones son olvidadas, mejor aún, son sustituidas por una especie de estado esperanzado, una especie de capacidad para "sublimar" la vida cotidiana.

³ Un psiquismo aéreo verá cómo se multiplican las imágenes inductoras de vuelo, ya lo dice el poeta Guy Levaud (*Poétique du ciel*): Yo sé que hay un ala en el corazón oculto de las cosas.

A veces el psicólogo director comprende que la imaginación dinámica del sujeto se paraliza en ciertas encrucijadas de imágenes: y es que las imágenes sugeridas han perdido el hilo de las imágenes vividas por el sujeto. Desoille le pide entonces que imagine una rotación sobre sí mismo. En esta *soledad dinámica* que es la rotación imaginaria, el ser tiene la oportunidad de hallar de nuevo la libertad aérea. Continuará luego por sí solo su ascensión imaginaria.⁴

Debemos añadir que tras cada ejercicio de vuelo imaginario —tras cada hora de vuelo—, Desoille sugiere, con una gran ciencia de las realidades psíquicas ponderales, un descenso protegido, que debe situar otra vez al sujeto sobre la tierra, sin trastornos, sin vértigo, sin drama, sin caída. Este aterrizaje debe colocar al ser volador en un plano algo más elevado que el plano de partida, de modo que, a la inversa de Thomas de Quincey, el soñador conserve largo tiempo la impresión de no haber “descendido” del todo, y que continúe viviendo en la vida ordinaria sobre las alturas del vuelo aéreo.

Unas semanas más tarde se efectúa otra sesión. Poco a poco el sujeto es arrastrado a un tipo de ensueño que le da el bienestar psíquico de lo aéreo. Las curaciones de Desoille no pueden sorprender a los que experimentan en su sueño el carácter saludable del vuelo onírico.

V

A fin de simplificar nuestra exposición, hemos dejado a un lado un carácter del *sueño ascensional dirigido* sobre el que deseamos insistir ahora.

En efecto, el método de Robert Desoille utiliza una especie de *ascensión coloreada* en los términos mismos en que se ha hablado de una *audición coloreada*. Pare-

⁴ La pirueta es una ruptura social. En el vals, la pareja, se aísla de todo el mundo. En tiempos de Descartes, la veleta [en francés *girouette*] se llamaba *pirouette*.

ce que un azul, a veces un color áureo, aparecen sobre las cimas donde nos eleva el sueño. Frecuentemente, por sí mismo, sin sugestión alguna, al vivir la ascensión imaginaria, el soñador llega a un medio luminoso donde se percibe la luz en un aspecto sustancial. El aire luminoso y la luz aérea en un juego del sustantivo al adjetivo, encuentran la unidad de una materia. El soñador tiene la impresión de bañarse en una luz que lo lleva. Realiza la síntesis de la ligereza y de la claridad. Tiene conciencia de ser liberado a la vez del peso y de la oscuridad de la carne. Podría hallarse en ciertos sueños la posibilidad de clasificar las ascensiones en el aire azulado y las ascensiones en el aire áureo. Más exactamente, habría que distinguir las ascensiones en oro y azul y las ascensiones en azul y oro según el coloreado devenir de los sueños. En todos los casos, el color es volumétrico, la dicha penetra todo el ser.

Debe observarse que la imaginación de las formas y de los colores no puede dar esta impresión de dicha volumétrica. Sólo se logra uniendo a las formas y los colores las sensaciones cenestésicas que se hallan bajo la dependencia total de la imaginación material y de la imaginación dinámica.

Claro que cuando los ojos del soñador dirigido no se abren por sí mismos, el *guía* puede proponer una luz azulada, una luz dorada, una luz del alba y de las alturas. La luz es entonces una de las imágenes inductoras, lo mismo que el pájaro o la colina.

Estamos en la fuente de esa luz *imaginaria*, de esa luz nacida en nosotros mismos, en la meditación de nuestro ser cuando se desprende de sus miserias. En lugar del *espíritu iluminado* nace el *alma iluminadora*. Las metáforas se aglomeran para dar realidades espirituales. Viviendo plenamente en el reino de las imágenes se comprenden entonces páginas como las de Jacob Boehme (*De los tres principios de la esencia divina o del eterno engendramiento sin origen*, trad. del filósofo desconocido, 1802, I. p. 43): “Pero reflexiona ahora

¿de dónde viene el color en el cual se eleva la noble vida de modo que de astringente, amarga e ígnea se vuelve dulce? No encontrarás más causas que la luz. Pero ¿de dónde viene la luz para brillar así en un cuerpo tenebroso? ¿Quieres decir del resplandor del sol? Pero ¿qué es lo que brilla en la noche, y te trae tus pensamientos y tu inteligencia, de modo que ves con los ojos cerrados y sabes lo que haces?" Ese cuerpo de luz no procede de un cuerpo exterior. Nace en el centro mismo de nuestra imaginación sofiante. Por eso hay una luz *naciente*, una luz de aurora, en donde se unen el azul, el rosa y el oro. Nada crudo. Nada vivo. Algo redondo y diáfano a la vez —bella síntesis—, ¡alabastro diluido como iluminado por un sol! En el ser que sueña podría tal vez encontrarse el sentido primero de una noción de Boehme: se sentiría, en efecto, a la luz *originándose*. Encontraríamos al menos el origen del idealismo de Jacob Boehme. Para leerlo hay que situarse siempre en el origen subjetivo de las metáforas, antes de la palabra objetiva: "Y si reflexionamos y pensamos en el origen de los cuatro elementos, encontramos, vemos y sentimos claramente en nosotros mismos este origen. . . , pues dicho origen es tan reconocible en el hombre como en la profundidad de ese mundo, aunque le sorprenda mucho a un hombre sin luz que pueda hablar del origen del aire, del fuego, del agua, de la tierra. . ." Una palabra tan general, un concepto tan abstracto como el de la luz viene a recibir en la adhesión apasionada de la imaginación un sentido concreto íntimo, un *origen subjetivo*.

Esta luz global capta poco a poco y disuelve los objetos; hacer perder a los contornos sus líneas precisas, borra lo pintoresco en beneficio del esplendor. A la vez libra el sueño de todas esas "chucherías" psicológicas de que habla el poeta Jules Laforgue en sus *Cartas a un amigo*. Da una unidad tranquila al ser contemplativo. En esta luz, sobre estas alturas, con la conciencia del ser aéreo, se constituye esa *física de la serenidad* que

caracteriza, a nuestro juicio, la obra de Robert Desoille.⁶ La *elevación* del alma va a la par con su serenidad. En la luz y en la elevación se forma una unidad dinámica. Podría sentirse, por contraste, esta unidad poética meditando la imagen dinámica contraria: "El abismo es la sombra agitada" (Elemir Bourges, *La Nave*).

VI

En los últimos capítulos de su libro, Desoille ha abordado, con la mayor prudencia, el examen de los fenómenos de telepatía y de trasmisión del pensamiento. Si dos psiquismos pudieran vivir juntos una ascensión imaginaria, serían tal vez sensibilizados por una transmisión de las imágenes y de las ideas. Parece que situándose en el eje vital de la imaginación aérea, aceptando la filiación *lineal* de las imágenes que da el movimiento vertical de ascensión, se obtiene un doble motivo de comunicación: la trasmisión del pensamiento se efectúa en calma, y también en el camino del éxtasis, en un devenir de sublimación. Esta trasmisión del pensamiento, dice Desoille, "no es el resultado de una voluntad en tensión, sino de una representación interior del pensamiento, en forma de imagen visual (más frecuentemente) que debe estar bien formada y en la cual el trasmisor ha de concentrar su atención *sin distracción alguna*, viviendo a la vez, si es posible, cierto estado afectivo". Si la *imaginación* es verdaderamente la potencia formadora de los pensamientos humanos, se comprenderá fácilmente que la trasmisión de los pensamientos sólo pueda hacerse entre dos imaginaciones ya *de acuerdo*. La imaginación ascensional determina uno de los acuerdos más simples, más regulares, más duraderos. Se explica, pues, que favorezca la "trasmisión del pensamiento". Para dar una prueba de dicha trasmisión, Desoille ha apli-

⁶ Se podrá demostrar esta construcción fisiognómica de la serenidad con las observaciones de Stilling. *Heimweh*, p. 507.

cado el método de acercamiento que es el único conveniente en el estado de incertidumbre en que nos encontramos ante tales fenómenos: ha estudiado la probabilidad de los encuentros de un mismo pensamiento en dos espíritus diferentes. Ahora bien, se deduce de sus múltiples experiencias que esta probabilidad se aumenta considerablemente si ambos espíritus quieren prepararse a la transmisión por medio de un entrenamiento en la ascensión imaginaria (véanse especialmente los cuadros comparativos, pp. 192 y 193, *loc cit.*). Como los pensamientos adivinados no tienen relación alguna con las imágenes de ascensión —puede tratarse sólo de escoger una carta de la baraja entre ocho—, Robert Desoille ha llegado a pensar que la inducción del movimiento imaginario es una auténtica realidad.

Antes que Robert Desoille, E. Caslant ha propuesto un método semejante que debe favorecer las experiencias de videncia y telepatía. En muchas páginas del libro de M. E. Caslant (*Método de desarrollo de las facultades supranormales*, 3ª ed., 1937) se hallará un conocimiento muy profundo del papel de la imaginación, un verdadero arte para sostener la imagen en su unidad, para despertarla por medio de ligeros contrastes cuando adquiere cierto sopor (*cf.* p. 132). No cuesta trabajo prever que una conciencia lo suficientemente afinada al nivel de las imágenes se halle sensibilizada a impresiones y experiencias que la vida ordinaria nos hace descuidar.

Pero como no hemos hecho personalmente ninguna experiencia, nos limitaremos a estas breves explicaciones respecto a esta parte de las tesis de Desoille y de Caslant. Dichas experiencias rebasan nuestro tema que es una investigación sobre los poemas y los sueños.

Y en este último sentido quisiéramos contribuir a extender un poco el método de Desoille. Creemos que el sueño ascensional debería hacernos más sensibles a la poesía aérea. Nos sorprende siempre mucho el desprecio que se manifiesta por la poesía expansiva, la poesía demasiado soñadora, un poco huidiza y vaga, y

que abandona los espectáculos de la tierra. Creemos que podrían sacarse mayores beneficios de la mística poética y, primeramente, constituir todas las clases. Así, M. Pommier, en obras de una gran densidad de pensamiento, ha podido definir la mística de Baudelaire y la mística de Proust. A propósito de una psicología tan social, tan mundana como la de este último, M. Pommier ha encontrado los elementos de una *tensión espiritual* tan peculiar que puede hablarse de una *mística de la tensión*.

Pero sería posible concebir también ciertos estados de alma que manifiestan una *mística de la expansión*. Para caracterizar el estado aéreo obtenido por ciertas ascensiones imaginarias, nos atreveríamos a hablar de una *tensión de la expansión*, de una expansión lograda por un cuidado vigilante que nos preserve de todo lo que pueda alejarnos de un bienaventurado *estado aéreo*.

VII

Un gran poeta va a revelarnos la grandeza y por lo tanto la inminente realidad de ese *estado aéreo*, de esa *expansion aérea*, de ese *dinamismo aéreo*. Releamos las cinco últimas páginas de la *Epístola a Storge* de O. V. de Milosz: "El catorce de diciembre de mil novecientos catorce, hacia las once de la noche, en un perfecto estado de vigilia, habiendo rezado y meditado mi diario versículo de la Biblia, sentí de pronto, sin la menor sorpresa, que se efectuaba en mi cuerpo un cambio insólito. Comprobé, primero, que se me concedía el poder, hasta entonces desconocido, de elevarme libremente a través del espacio; y, un instante después, me encontré junto a la cima de una poderosa montaña, envuelta en azuladas brumas, de una tenuidad y una suavidad indecibles. Desde ese momento se me ahorró el trabajo de elevarme por mi propio movimiento, pues la montaña arrancándole a la tierra sus raíces, me llevó con rapidez hacia alturas inconcebibles, hacia regiones nebulosas,

mudas y surcadas de inmensos relámpagos. . ." (*Ars Magna*, p. 28). Así, esta imaginación dinámica es tan poderosa que se traduce en un *cosmos de la elevación*, forma un mundo al elevarse. Milosz ha meditado, en el reino de la imaginación, la física de la relatividad. Ilustra una especie de *imaginación generalizada* en el sentido en que se habla de una *relatividad generalizada*. Para él hay *imagen* cuando hay transformación del *imaginante*. Al nivel de la imagen vivida, la relatividad del sujeto y del objeto es total. Distinguirlos sería desconocer la unidad de la imaginación, abandonar el privilegio de la poesía vivida. Cuando el sentimiento de elevación esté en su colmo, el universo tendrá la paz de las cimas. "Entonces una inmovilidad perfecta, una inmovilidad absoluta hirió el sol y las nubes, procurándome la sensación inexpressable de una realización suprema, de un apaciguamiento definitivo, de una detención completa de toda operación mental, de una realización sobrehumana del último Ritmo."

La misma relatividad imaginaria une indisolublemente la corona solar y la aureola del soñador. Al ascender en la nube hacia ese mundo del descanso luminoso Milosz ha conocido la impresión de una fuente que conquista su luz, que llega al "lugar absoluto de la Afirmación" (p. 37). "Sobre la cima del cráneo, un poco hacia atrás, apareció entonces un fulgor como de una antorcha reflejada por una agua durmiente o un espejo antiguo" (p. 29). Esos fulgores nacientes se mezclarán pronto con la aurora del cielo. Habrá en esa luz relatividad perfecta entre el soñador y el universo. "Escucha, hijo mío, no me cansaré de repetirlo: todo el universo corre en ti, iluminando con su admirable aureola la cabeza del omnipresente".

VIII

Queremos insistir, para terminar, en el papel de la *sublimación provocada* en las investigaciones de De-

soille. Este practica el psicoanálisis *después* de haber inducido la sublimación consciente. Lejos de considerar la sublimación como una ilusión que cubre y compensa un instinto inconfesable, una pasión frustrada, demuestra que dicha sublimación es la salida normal; feliz, deseable, hacia una vida nueva. Sobre todo, va a analizar un alma ya iluminada por la sublimación que provocó, y este segundo psicoanálisis tiene la función de fortalecer la conciencia de la sublimación.

"Hemos creído siempre —dice— que, cuando es posible, existe una indudable ventaja en esperar que las imágenes del sujeto estén ya bastante sublimadas antes de iniciar un análisis profundo." ¿No es acaso solamente cuando la sublimación tira un poco sobre estas ligaduras en el inconsciente, cuando se puede esperar romper el hilo que nos detiene, en el feliz camino de una sublimación francamente liberadora? (p. 179). "Más tarde, después de haber obtenido del sujeto una imagen suficientemente sublimada y, sin modificar su estado afectivo, le haremos evocar el sueño o la imagen que se dejó primero a un lado, pidiéndole que la superponga o, más bien, que la integre en la imagen ligada a su estado afectivo del momento." El método de Desoille equivale, pues, a integrar la sublimación en la vida psíquica normal. Esta integración es facilitada por las imágenes de la imaginación aérea. Las correspondencias de Shelley reciben aquí un sentido psicológico profundo. El alma se constituye en ellas. A la calma anterior sucede una calma consciente de sí misma, la *calma de las alturas*, la calma desde la cual se ven "desde arriba" las agitaciones de abajo. Nacerá entonces en nosotros el orgullo de nuestra moralidad, de nuestra sublimación, el orgullo de nuestra historia (cf. p. 179). Entonces se puede pedir al sujeto que deje brotar espontáneamente sus recuerdos. Estos tienen ahora mayor oportunidad de enlazarse, de revelar su causalidad, puesto que el soñador despierto se halla en cierto modo en la cima de

su vida. El pasado puede ya juzgarse desde un punto de vista nuevo, es decir, con un matiz de absoluto; el ser puede juzgarse. Frecuentemente el sujeto comprende que acaba de adquirir un conocimiento nuevo, una lucidez psicológica (cf. ref. a *Adquisiciones psicológicas* de Pierre Janet).

Pero los psicólogos querrán comprender que entonces se trata de *imaginar*. Se les pide que experimenten el poder de la imaginación, la omnipotencia de la sublimación terminada, querida, multiplicada en todas sus "correspondencias". En la vida intelectual, en vez de vivir el ser imaginante, ¿no se reprime en sus sublimaciones? Nos burlamos de las imágenes ingenuamente brillantes. Dar brillo a una imagen es, a juicio de algunos, darle oropeles. Así, cuando Desoille sugiere al soñador despierto que sustituye un vaso de barro por uno de cristal o de alabastro, nos negaremos a creer —sin haberlo experimentado— en la eficacia directa de esta sublimación.

Y, sin embargo, esas *imágenes mejoradas* corresponden bien a una actividad espiritual positiva, puesto que las encontramos a menudo en los poemas. ¿Qué mutilación, qué interrupción del crecimiento se haría sufrir a un psiquismo como el de Shelley prohibiéndole el cristal o el alabastro! Inducir en un alma inerte una imagen tan viva en el alma de un poeta, ¿no es resucitar una sublimación reprimida, no es dar una vida a fuerzas poéticas que se ignoran y se buscan?

Si fuera posible ordenar esas fuerzas poéticas demasiado dispersas, tal vez viéramos actuar, en lugar de una telepatía que se busca en las adivinanzas del pensamiento, una telepoesía que sería entonces la adivinación de las imágenes. Para poner en acción esa telepoesía, sería preciso devolver primero a la imaginación su sitio preponderante en una filosofía del reposo. O, mejor dicho, habría que poner en reposo el pensamiento activo y utilitario, el pensamiento descriptivo. Habría que comprender que el estado de reposo, es el *estado*

de sueño que Makhali Phal (*Narayana*) designa muy justamente como un estado fundamental de psiquismo. Una clasificación por la imaginación material y la imaginación dinámica permitiría reunir estados de sueños más unificados. A partir de esos estados designados por el agua, la tierra, el aire o el fuego, podría esperarse una *telepoesía* más regular que los poemas en común formados sobre una imagen ocasional. La imaginación sería, de cierta manera, animada en su *producción* de imágenes. Un *super yo* imaginativo se formaría, en una perspectiva de atracción. En vez de un *super yo* que se impone, sentiríamos en acción un *super yo* que invita a las composiciones. Pero el problema del poema en común no recibe todo el interés que merece. El hermoso artículo de Gabriel Audisio y de Camille Schuer (*La Revue Nouvelle*, marzo, 1931), no ha sido discutido, los esfuerzos de los surrealistas en ese sentido tampoco se conocen más. Por otra parte, entre el poeta y su lector se plantearía el mismo problema. La lectura de poemas debería ser una actividad telepoética. Hugo von Hofmannsthal ha observado "la productividad positiva" que debe asociar el lector a la obra literaria *Escritos en prosa*, trad. fr. p. 91): "Cuando la productividad positiva se despierta misteriosamente, en un día que no es como los otros días, bajo un viento y un sol que no se parecen al viento y al sol ordinarios, el personaje obliga al lector a representar: éste no hace acto de voluntad, obedece a una orden: "Hoy me leerás y viviré en ti." Ya esa orden es sensible en una *imagen productiva*. Esta imagen afortunada, el lector se ve obligado a *representarla*, a *vivirla* en el sentido de la *imaginación activa* que le ha dado la vida. Tales imágenes son los esquemas de la vida inductiva, de la vida inducida. El escritor que tiene el genio de la imaginación es entonces un *super yo positivo* para el lector. El *super yo* de la imaginación estética, si se le toma viviendo los poemas, es una fuerza orientadora de la cual la educación utilitaria y racional nos priva dema-

siado. Pero, ¡ay! el super yo poético es captado por la crítica literaria. Por eso aparece como un opresor. ¿No es notable que la crítica haya pactado alianza, casi sin reserva, con el "realismo" y que frunza el ceño ante toda tentativa de idealización? Lejos de favorecer la sublimación, la crítica —el Terror de Tarbes— como le ha demostrado tan bien Jean Paulhan, la entorpece. Allende la represión del ideal, represión que cree apoyarse sobre una realidad —que no es más que la realidad de la represión— que cree a su vez que se apoya sobre una razón, que es sólo el sistema de represión, hay que encontrar de nuevo el super yo poético *positivo*, el que llama al alma a su destino poético, a su destino aéreo, el de los verdaderos poetas, de los Rilke, los Poe, los Baudelaire, los Shelley y los Nietzsche.

V. NIETZSCHE Y EL PSIQUISMO ASCENSIONAL

...El lugar donde estamos, Malchut, es el centro de la Altura.

MILOSZ, *Salmo del rey de la Belleza*.

I

ACERCARSE a un pensador como Nietzsche mediante un estudio sobre la imaginación es, en apariencia, desconocer el sentido profundo de su doctrina. En efecto, la trasmutación nietzscheana de los valores morales compromete al ser entero. Corresponde de manera muy exacta a una transformación de la energía vital. Estudiar dicha trasmutación haciendo consideraciones sobre el *dinamismo de lo imaginario*, es tomar el eco por la voz, la efigie por la moneda. Sin embargo, un examen detenido de la poética de Nietzsche, estudiada en sus medios de expresión, nos ha convencido poco a poco de que las imágenes que animan de modo tan singular el estilo del filósofo tenían su destino propio. Hemos llegado incluso a reconocer que ciertas imágenes se desarrollan en una línea sin retoque, con una fulminante rapidez. Confiando, quizá excesivamente, en nuestra tesis del poder primitivo de la imaginación dinámica, hemos creído encontrar ejemplos en donde es esta rapidez de la imagen lo que induce el pensamiento.

Así, limitándonos casi exclusivamente al examen de las *Poesías* y de esa obra lírica que es *Así hablaba Zarathustra*, nos sentimos en situación de demostrar que en Nietzsche, el poeta explica en parte al pensador y que nuestro filósofo es el tipo mismo del *poeta vertical*, del *poeta de las cimas*, del *poeta ascensional*. Más exactamente, pues el genio constituye una clase formada por

un solo individuo, demostraremos que Nietzsche es uno de los tipos especiales y más claros de la imaginación dinámica. En particular comparándolo con Shelley, veremos que las evasiones hacia las cumbres pueden presentar destinos muy diferentes. Dos poetas como Shelley y Nietzsche, aun permaneciendo fieles los dos a una dinámica aérea, representan —vamos a demostrarlo— dos tipos opuestos.

Justifiquemos primero el signo aéreo que atribuimos a la imaginación de Nietzsche. Y para esto, antes de llegar a la demostración de nuestra tesis que expondrá la vida y la fuerza singular de las imágenes aéreas en la poesía de Nietzsche, comprobemos el carácter secundario de las imágenes de la tierra, del agua y del fuego en la poética nietzscheana.

II

Nietzsche no es un poeta de la *tierra*. El humus, la arcilla, los campos abiertos y removidos no le dan imágenes. El metal, los minerales, las gemas que el "terrestre" ama en sus riquezas *internas* no le proporcionan los *ensueños de la intimidad*. La piedra y la roca aparecen a menudo en sus páginas, pero sólo por el símbolo de la dureza; no conservan nada de esa vida lenta, la más lenta de todas las vidas —la vida singular por su lentitud— que les atribuye la ensoñación de las *Lapidarias*. Para él la roca no vive como una horrible goma surgida de los emuntorios de la Tierra.

La *tierra blanda* es para él objeto de repugnancia (*Así hablaba Zarathustra*, "Los grandes acontecimientos"). ¡Cómo desprecia "las cosas esponjosas, oprimidas y estrechas"! Se nos objetará, ante este ejemplo, que tomamos por cosas lo que, en la realidad psicológica, corresponde a *ideas*; se aprovechará la ocasión para probar en seguida la inanidad de un estudio sobre las metáforas desligadas de sus intenciones. Y, sin embargo, el adjetivo *esponjoso* es una imagen tan revela-

dora de las profundidades de la imaginación que basta para diagnosticar las imaginaciones materiales. Es una piedra de toque de las más seguras: sólo un amante apasionado de la tierra, sólo un terrestre contaminado por un poco de acuatismo puede escapar al carácter *automáticamente peyorativo* de la metáfora de lo esponjoso.

Además Nietzsche no es un poeta "de la materia". Es un poeta de la acción, y pretendemos considerarlo más bien como ilustración de la imaginación dinámica que de la imaginación material. La tierra, en su masa y en su profundidad, va a ofrecerle sobre todo temas de acción; así encontraremos en su obra múltiples referencias a una *vida subterránea*. Pero dicha vida subterránea es una *acción subterránea*. No es una exploración soñadora, un viaje maravillado como en la imaginación de Novalis. Es vida activa, únicamente activa, es la vida de un gran valor, de una larga preparación, el símbolo de una paciencia agresiva, tenaz y vigilante. Incluso en el trabajo subterráneo, Nietzsche sabe adónde va. No se sometería a la pasividad de una iniciación; es directamente activo contra la tierra. En muchos sueños, el soñador angustiado circula por unos laberintos. Encontraremos innumerables ejemplos de pruebas laberínticas en el *Heimweh* de Stilling. Estas ocuparán su lugar entre las *cuatro pruebas de iniciación elemental*. Buen ejemplo de una *ley de las cuatro iniciaciones* (por el fuego, el agua, la tierra, el viento) que deseamos añadir a las diversas *tetravalencias de la imaginación material* que ya hemos reunido en nuestros estudios anteriores (Stilling: *Heimweh*). Pero en lo que respecta a Nietzsche, no hay iniciación: es siempre, primitivamente, el *iniciador*, el iniciador absoluto al que nadie ha iniciado. Bajo tierra, su laberinto es recto, es una fuerza secreta que camina, que *hace* su propio camino. Nada tortuoso, nada ciego. El topo es un animal doblemente despreciado por Nietzsche. Incluso bajo tierra, en su trabajo subterráneo, Nietzsche conoce ya la "fórmula

de su dicha: un sí, un no, una línea recta, una meta..."
(*El crepúsculo de los dioses.*)

Nietzsche no es un poeta del *agua*. Sin duda las imágenes del agua no faltan, ningún poeta puede pasarse sin metáforas líquidas; pero en él dichas metáforas son pasajeras; no determinan *ensueños materiales*. También dinámicamente el agua es de una servilidad demasiado fácil: no puede constituir un verdadero obstáculo, un verdadero adversario para el luchador nietzscheano. El *complejo de Jerjes*, que no puede dejar mucha huella en un poeta tan cósmico como Nietzsche, queda pronto dominando (*Poesías, Ecce Homo*):

Olas caprichosas,
¿estáis airadas contra mí?
¿Surgís llenas de cólera?
Con mi remo golpeo en la cabeza de vuestra locura.

¡Qué seco y tranquilo es "ese golpe de remo" contra las pasiones subalternas, contra las agitaciones desordenadas, contra la vana espuma! Un simple golpe de regla sobre las manos traviesas o desobedientes pone de nuevo al colegial en el buen camino. De igual manera el dueño de sí y del mundo, seguro de su destino, dice en seguida a las olas traviesas y turbulentas:

Vais a conducir esta barca
a la inmortalidad.

esto es, al cielo, pero no con la muelle inflexión de los sofadores mecidos que pasan insensiblemente del agua a los aires; aquí el orden y el movimiento *parten* como saetas.

En los días de expansión —rara vez— aparecerán las grandes imágenes de la maternidad cósmica. Serán los intermedios de las imágenes dinámicas que vamos a caracterizar. Entonces el agua será para un universo, que se apaciguó unos instantes, una leche bienhechora.

Nietzsche llamará a las "vacas del cielo" para ordeñar la leche nutricia y reanimar la Tierra. Así, en el último poema del florilegio (*Poesía, apud Ecce Homo*) se manifiesta una necesidad de dulzura, de sombra, de agua:

Diez años han transcurrido—,
no me ha llegado una gota de agua,
ni un viento húmedo, ni un rocío de amor
—tierra privada de lluvia...

.....
—tierra privada de lluvia,
de alejarse de mis montañas—.

.....
Hoy los atraigo, para que vengan:
¡Haced la oscuridad en torno mío con vuestras ubres!
—¡quiero ordeñaros,
vacas de las alturas!
Sabiduría cálida como la leche, suave rocío de amor,
os vierto a raudales sobre el país.

Esta expansión, esta recompensa femenina —después de diez años de fría y pura soledad— sirve de antítesis al drama de la tensión. No es el *ensueño dinámico* primero. Cuando hayamos visto mejor que el cosmos nietzscheano es un *cosmos de las alturas*, comprenderemos también que la morada de esa agua apaciguadora es el Cielo. En Nietzsche, como en la Mitología primera, Poseidón es uranio. Las "fuentes" son raras en su universo.

La sustancia del agua no rebasa jamás ese poder de expansión. Especialmente no es nunca una tentación de disolución y de muerte. ¡Con qué claridad ha rechazado Nietzsche el *Cosmos de la melancolía*, el cosmos empañado de nubes y lluvia! —El mal juego de las nubes que pasan, de la húmeda melancolía, del cielo velado, de los soles robados, de los vientos de otoño que ululan.

"El mal juego de nuestros alaridos y nuestros gritos de angustia... (*Ecce Homo...*)

Cómo no reconocer aquí, evocada, estigmatizada, la melancolía hurafia cuyo labio colgante, húmedo y vuelto desdeña pasivamente, sin lucha, todo un universo reblandecido. Nietzsche ha escrito el mismo contra la melancolía europea (*Entre las hijas del desierto*):

Pues, junto a ellas había también un buen aire claro de Oriente; allí fue donde estuve más lejos de la vieja Europa, nebulosa, húmeda y melancólica.

En muchas páginas puede observarse el desprecio hacia las *aguas durmientes*. Al ser del pantano, por ejemplo, en Zarathustra (III. "Pasando") Nietzsche le dice: "No corre ahora, en tus propias venas, la sangre de los pantanos viciada y espumosa."

Claro que es posible no ver ahí más que expresiones comunes sin preguntarse por qué las ideas necesitan esa figuración concreta, por qué escogen dichas figuras. O sea que nos negamos a vivir la imaginación material en su curiosa unidad de las imágenes. Entonces se equivoca la tonalidad de los adjetivos. Probémoslo: hay en la vieja Europa países claros, secos y alegres. En cambio, sobre el desierto oriental pasan nubes, pero el pensador que medita una sabiduría anticuropea, una sabiduría oriental o, con más exactitud, la sabiduría de un nuevo Oriente, sabe, con la parcialidad enérgica de la imaginación material, que esas *nubes del desierto* que viven en un aire claro y amado *no son nebulosas*. Igualmente el agua que cae sobre las cimas nietzscheanas no es *acudítica*: la leche ordeñada a las vacas del cielo no es *láctea*, no es *lechosa*, las vacas del cielo son dionisiacas. Y, precisamente, tenemos ahí un ejemplo muy propio para hacer comprender nuestras tesis generales. Deseamos demostrar que, en general, para conocer la vida metafórica del lenguaje es necesario pesar muy exactamente la materia de un adjetivo, y hay que guardarse de creer que la imaginación del adjetivo ligada a la apariencia arrastra de modo automático

la imaginación del sustantivo. Para pasar de una *impresión de humedad* al *agua imaginaria*, hace falta la adhesión de la *imaginación material*. Y poseemos mil pruebas de que la imaginación nietzscheana no da su adhesión sustancial a los adjetivos del agua. No se impregna de la leche nutricia. Desprecia demasiado a aquellos cuya "alma esta hecha de suero" (*Ecce Homo*).

El punto de vista de la imaginación dinámica así como el punto de vista de la imaginación material permiten alejar todo privilegio concedido a la imaginación del agua. Para verlo, basta meditar las objeciones de Nietzsche a la música wagneriana (*Nietzsche contra Wagner*). Le reprocha a la música wagneriana el "invertir las condiciones fisiológicas de la música". En vez de *caminar* y de *bailar* —movimientos nietzscheanos— se nos invita a nadar, planear. . . con "la melodía infinita de Wagner. . . se entra en el mar, se pierde pie poco a poco, hasta abandonarse a merced del elemento: hay que *nadar*. En la cadencia ligera, solemne y ardiente de la música antigua, en su movimiento sucesivamente lento y vivo, había que buscar otra cosa —había que *danzar*". El *caminante*, el hombre de la ascensión dice también: "Mi pie pide a la música, ante todo, los arrebatos que procuran una *buena* marcha, un paso, un salto, una pirueta." Nada de eso se encuentra en la felicidad del agua, en la mística de la imaginación fluida. La imaginación material de Nietzsche se reserva para dar *sustancia* a los adjetivos del aire y del frío.

Sobre este punto llegamos también a una conclusión polémica que queremos formular de paso: a los que objetan que prestamos excesiva importancia a la imaginación material y a la imaginación dinámica, les transmitimos el *onus probandi* preguntándoles por qué, teniendo que comparar dos músicas un filósofo llega a comparar la *natación* y la *marcha* —el abandono en lo infinito del mar a la pirueta de un bailarín. Para nosotros la dificultad no existe: lo que lo domina todo es la dialéctica de lo que fluye y de lo que brota, es la

dialéctica de una agua infinita y de un soplo vivo y malicioso. Para Nietzsche, la música que nos da la vida aérea, una vida especial hecha de un aire matutino y claro, es incomparablemente superior a una música que acepta las metáforas de la ola, de las ondas, del mar infinito.

Es más delicado demostrar que Nietzsche no es un poeta del fuego. Porque un poeta de genio invoca las metáforas de todos los elementos. Por otra parte, las metáforas del fuego son las flores naturales del lenguaje. La dulzura y la violencia de las palabras encuentran un fuego que las exprese. Toda elocuencia apasionada es una elocuencia inflamada. Se necesita siempre un poco de fuego para que las metáforas de los otros elementos sean claras y vivas. La poesía multicolor es una llama que se colorea con los metales terrestres. Sería, por lo tanto, fácil reunir múltiples documentos sobre el *fuego nietzscheano*. Pero, observándolo más de cerca, vamos a ver que dicho fuego no es verdaderamente sustancial, que no es la sustancia que impregna y la imaginación material de Nietzsche le da tono.

En efecto, en las imágenes nietzscheanas el fuego es menos sustancia que fuerza. Viene a desempeñar su papel en una *imaginación dinámica* muy particular que inventamos para especificar mejor.

Una de las mejores pruebas del carácter esencialmente dinámico del fuego nietzscheano, consiste en que es casi siempre *instantáneo*; el fuego de Nietzsche es un *relámpago*. Es, pues, una *proyección de la cólera*, de una cólera jubilosa y divina. ¡Cólera, acto puro! El resentimiento es una *materia* que se acumula. La cólera es un *acto* que se difiere. El *resentimiento* es desconocido del nietzscheano. Al contrario, ¿cómo un acto puede ser decisivo si no es incisivo, es decir, animado de una pequeña cólera? En los casos en que la energía se encuentra ante una tarea terrible, la cólera nietzscheana es tan súbita que el nietzscheano no resulta

amenazador. El ser de donde partirá el rayo puede ocultar tranquilamente sus pensamientos:

*El que un día encenderá el rayo
debe ser largo tiempo igual a una nube.*

Rayo y luz son armas vivas, *armas blancas*:

*Mi sabiduría brotó como relámpago;
con puñal de diamante, penetró todas las oscuridades.*

En vez de la luz de Shelley, que baña y penetra con su dulce sustancia un alma clara, la luz nietzscheana es una flecha, un puñal. Inflige una herida fría.

Correlativamente, cuando el fuego es poseído en un simple goce, como una materia, es un *bien de pobre* que el superhombre desdenna. "¡Apágate, fuego fatuo!" He aquí lo que "la grande, la eterna amazona, jamás femenina y dulce como la paloma", dice a un alma enternecida por un calor íntimo.

Incluso las intuiciones en cierto modo *comestibles* tienden en Nietzsche a dar *energías* más que *sustancias*:

*¡Qué fríos son esos sabios!
¡Que el rayo caiga en su alimento
para que su goznate aprenda a comer fuego!*

Ese rayo alimenticio es para Nietzsche un alimento de los nervios. No corresponde a un fuego incubado en una digestión lenta y feliz. En la gran dualidad de la digestión imaginaria y de la respiración, hay que buscar la valoración poética nietzscheana del lado de la poesía del soplo feliz y vivo.

Una cuarteta titulada *Hielo* figura en el capítulo "Broma, Astucia, y Venganza" que es el prólogo del *Gay Saber*:

*Si, a veces hago hielo:
¡es útil para digerir!*

*Si tuvieras mucho que digerir,
¡ah, cómo te gustaría el hielo!*

Se comprende entonces esta invectiva a los dioses del fuego: "No imploro al dios ventruado del fuego, como los afeminados."

Es aún mejor rechinar de dientes que adorar ídolos— así es mi naturaleza. Y sobre todo, les tengo rencor a todos los ídolos del fuego, que son ardientes, hirvientes y adustos.

Pero el carácter a la vez dinámico y transitorio del *fuego nietzscheano*, aparecerá sin duda con mayor claridad si se entiende una extraña paradoja: *el fuego nietzscheano desea el frío*. Es un valor imaginario que se trasmuta en un valor más grande. Lo *imaginario* también y sobre todo se anima en una trasmutación de valores. En "El signo de fuego" se leen estos versos reveladores:

*Esta llama de curvas blanquecinas
—hacia las frías lejanías eleva las lenguas de tu deseo,
vuelve su garganta hacia alturas más puras siempre—
como serpiente erguida en su impaciencia.*

El fuego es un animal de sangre fría. El fuego, no es la roja lengua de la serpiente, es su cabeza de acero. El frío y la altura, he ahí su patria.

Para Nietzsche, la miel misma, la miel que es para tantos soñadores un fuego profundo, una sustancia balsámica y cálida, la miel es helada (*Poesías*): "Traedme miel, miel helada cogida en los áureos panales." También Zaratustra pide (*La ofrenda de miel*, p. 342) "miel de los dorados panales, miel blanca y amarilla y buena de un frescor glacial". Y además (*El mendigo voluntario*): "Encontrarás también en mi morada miel nueva, miel de los dorados panales, de una glacial frescura, ¡cómela!" Para la imaginación material, la miel dorada, la espiga dorada, el pan dorado, son trozos de

sol, un poco de materia ígnea. En Nietzsche, la miel es *fuego frío*, unión sensible que sólo puede sorprender a lógicos ignorantes de las síntesis del sueño.

Puede descubrirse la misma síntesis del calor y del frío en las imágenes del *sol frío*, de un sol frío resplandeciente. En el hermosísimo "canto de la noche" (*Zaratustra*) se lee esta estrofa: "Los soles vuelan a lo largo de su vía; ése es su camino. Siguen su voluntad inexorable; ésa es su frialdad." Ver aquí tan sólo la traducción ilustrada de un orgullo tranquilo, de un orgullo al que nada puede desviar de su ruta, equivale a desconocer la extraña voluntad de no participar de los beneficios que se prodigan. El sol da *friamente* su calor. Para una imaginación dinámica el modo de dar, la energía de dar, *valen* más que lo que se da.

Un fuego tendido con tanta violencia hacia su contrario posee más caracteres dinámicos que riquezas sustanciales. En Nietzsche, en cuanto hay *fuego* hay *tensión* y *acción*; el fuego no es aquí el bienestar de un calor como en Novalis. El fuego no es más que un *dardo que sube*. El fuego es la voluntad ardiente de unirse al aire puro y al frío de las alturas. Es un factor de trasmutación de los valores imaginarios en favor de los valores de la imaginación del aire y del frío. Comprenderemos mejor estas dialécticas de los elementos imaginarios cuando hayamos demostrado que el *frío* es una de las cualidades maestras del *aire nietzscheano*. Pasemos, pues, a la parte positiva de nuestra demostración y probemos que el *aire* es la verdadera sustancia para la imaginación material de Nietzsche.

III

Nietzsche se designa a sí mismo como un *aéreo* (*Poesías*, p. 232):

*Nubes de tormenta —¿qué importáis vosotros
a nosotros espíritus libres, espíritus aéreos, espíritus alegres?*

En efecto, para Nietzsche, el aire es la sustancia misma de nuestra libertad, la sustancia de la alegría sobrehumana. El aire es una especie de materia superada, como la alegría nietzscheana es una alegría humana superada. La alegría *terrestre* es riqueza y gravedad —la alegría *acuática* es blandura y reposo— la alegría *ígnea* es amor y deseo —la alegría *aérea* es libertad.

El aire nietzscheano es entonces una extraña sustancia, es la sustancia sin cualidades sustanciales. Puede, por lo tanto, caracterizar al ser como adecuado a una filosofía del devenir total. En el reino de la imaginación, el aire nos libera de las ensufiaciones sustanciales, íntimas, digestivas. Nos libera de nuestra adhesión a las materias: es, pues, la materia de nuestra libertad. A Nietzsche el aire no le trae *nada*. No le da *nada*. Es la inmensa gloria de una Nada. Pero no *dar nada* ¿no es el más grande de los dones? El gran donador de las manos vacías nos libera de los descos de la mano tendida. Nos acostumbra a no recibir nada, en consecuencia a tomarlo todo. “¿No es el donador, pregunta Nietzsche, quien debe dar gracias al que se ha dignado recibir?” Veremos después más detenidamente cómo la imaginación *material* del aire cede el lugar, en Nietzsche, a una imaginación *dinámica* del aire. Pero desde ahora ya se comprende que el aire es la verdadera patria del predator. El aire es esa *sustancia infinita* que se atraviesa de una vez, en una libertad ofensiva y triunfante, como el rayo, como el águila, como la flecha, como la mirada soberana e imperiosa. En el aire arrebatada uno a su víctima en pleno día, sin ocultarse.

— Pero antes de desarrollar tales aspectos dinámicos, demos el carácter material peculiar del *aire nietzscheano*. Generalmente, ¿cuáles son para las imaginaciones materiales las cualidades más fuertemente *sustanciales* del aire? Son los *olores*. Para ciertas imaginaciones materiales, el aire es ante todo el *apoyo* de los olores. Un olor tiene, en el aire, un infinito. Para un Shelley, el aire es una flor inmensa, la esencia floral

de la tierra entera. Se sueña muy a menudo con la pureza del aire como con un aroma balsámico y empíreumático a la vez; se sueña con el calor como con un polen resinoso, una miel cálida y azucarada. Nietzsche, en el aire sólo sueña en la tonicidad: el frío y el vacío.

Para un verdadero nietzscheano el olfato debe dar siempre la feliz *certidumbre* de un aire sin aroma, el olfato debe testimoniar la inmensa dicha, la conciencia bienaventurada de no experimentar nada. Es la garantía de la nada de los olores. El *husma* del que Nietzsche se ha jactado con tanta frecuencia, no es virtud de *atracción*. Se le da al superhombre para que se aparte al menor indicio de impureza. Un nietzscheano no puede complacerse en un olor. Baudelaire, la condesa de Noailles —ambos terrestres, lo cual es, claro está, otro signo de poder— sueñan y meditan los olores. Los aromas tienen entonces resonancias infinitas: enlazan los recuerdos con los deseos, un enorme pasado con un porvenir inmenso e inexpressado. Al contrario, he aquí a Nietzsche (*Ecce Homo*):

*Respirando el aire más puro,
las narices hinchidas como copas,
sin porvenir, sin recuerdo...*

El aire puro es conciencia del instante libre, de un instante que abre un porvenir. Nada más, los olores son encadenamientos sensibles; tienen, en su cuerpo mismo una continuidad. No hay olores discontinuos. El aire puro es, al contrario, una impresión de juventud y de novedad (p. 260): “Con sus narices absorbía el aire lentamente y como para interrogar, como alguien que, en los países nuevos, gusta el aire nuevo.” Nos atreveríamos a decir: un vacío, y una libertad nueva, pues no hay nada exótico, capitoso, embriagante en ese nuevo aire. El clima está hecho de un aire puro, seco, frío y vacío (*Ecce Homo*):

—Estoy allí sentado, respirando el aire mejor,
el aire del paraíso, en verdad,
el aire claro, leve y rayado de oro,
tan bueno, como el que cayó
jamás de la luna.

La imaginación nietzscheana abandona los olores en la misma medida en que se desprende del pasado. Todo culto al pasado sueña olores indestructibles. Prever es lo contrario de oler. En una dialéctica un poco demasiado brutal, pero impresionante, Rudolf Kassner ha presentado ese carácter antitético de la visión y de los olores (*El libro del recuerdo*): "Cuando quitamos, separamos o arrancamos del tiempo, el lado que se sumerge en el porvenir... nuestra imaginación entera, que se apoya en el tiempo o se enrosca en torno de él, se convierte en recuerdo, se halla como rechazada hasta el recuerdo. Entonces toda visión se transforma fatalmente en olor, puesto que falta el porvenir... Pero en cuanto enlacemos de nuevo al tiempo el recuerdo que acabamos de cortar, el olor se trocará en visión."

Si el aire simboliza un instante de reposo y de relajamiento, da también conciencia de la acción próxima, de una acción que nos libera de una voluntad acumulada. Así, en la simple alegría de respirar el aire puro, hallamos una promesa de poder:

*el aire se llena de promesas;
siento pasar sobre mí el hábito de labios desconocidos
—he aquí que viene el gran frescor...*

¿Hay manera de decir mejor, en ese frescor súbito, que los labios desconocidos no son *promesas de embriaguez*?

Con ese frescor —ese gran frescor que va a llegar— se introduce un valor nietzscheano que, bajo aspectos sensibles, designa una realidad profunda. Es un tipo de esas metáforas *directas y reales* que constituyen, para una doctrina de la imaginación, datos inmediatos y ele-

mentales. En el fondo, para Nietzsche, la verdadera cualidad tónica del aire, la cualidad que produce la alegría de respirar, que *dinamiza el aire inmóvil* —verdadera dinamización en profundidad que es la vida misma de la imaginación dinámica— es ese *frescor*. No debe tomarse como una cualidad mediocre, como una cualidad intermedia. Corresponde a uno de las más grandes principios de la cosmología nietzscheana: el *frío*, el frío de las alturas, de los glaciares, de los vientos absolutos.

Sigamos el camino que conduce hacia los hiperbóreos (*Ecce homo*):

*Más allá del norte, el hielo y el hoy.
Más allá de la muerte,
lejos:
nuestra vida, nuestra dicha!
Ni por tierra,
ni por agua,
hallarás el camino
que lleva a los hiperbóreos.*

Ni por tierra ni por agua, por lo tanto en el aire, por medio del viaje a las más altas y frías soledades.

Es en la *boca* de la caverna —de la extraña caverna que se encuentra en la *cima* de la montaña, lo cual, a nuestro juicio, sutaliza su carácter terrestre, cavernoso— donde Zaratustra dará sus lecciones sobre la tonicidad del frío.

"¡Tú solo sabes hacer fuerte y puro al aire en torno tuyo!" ¿Encontré alguna vez en la tierra un aire tan puro como en tu morada, en tu caverna?

"Sin embargo, he visto muchas regiones, mi olfato ha aprendido a examinar y valorar múltiples aires: ¡pero es junto a ti donde mi nariz experimenta la mayor alegría!"

Ya desde *Humano, demasiado humano* (*Poesías*, p. 180) se escucha la llamada de "la fría y salvaje naturaleza alpina que apenas calienta el sol otoñal y sin amor".

En esta naturaleza alpina es donde verdaderamente se tiene acceso a este curioso nacimiento. Del frío se eleva la vida, una vida fría (*Poesías*, p. 199):

...Entonces la luna y las estrellas
se levantarán con el viento y la escarcha

Gracias al frío, el aire adquiere *virtudes ofensivas*, toma esa "alegre maldad" que despierta la voluntad de poder, una voluntad de reaccionar en frío, en la suprema libertad de la frialdad, con una voluntad fría.

Atacado por un aire vivo, el hombre conquista "un cuerpo más alto" (*einen höheren Leib*) (Cf. *Zarathustra, Von den Hinterweltlern*). No se trata, claro está, del *cuerpo astral* de los magos y de los místicos, sino, muy exactamente, de un cuerpo vivo que *sabe* crecer por la respiración de un aire tónico, de un cuerpo que *sabe* escoger el aire de las alturas, un aire fino, vivo, sutil, *dünn und rein*."

En ese aire frío de las alturas, se encontrará otro valor nietzscheano: el silencio. El cielo de invierno y su silencio, el cielo invernal "que incluso a veces deja el sol en el silencio", ¿no se opone al cielo de Shelley tan musical que puede decirse que es una música transformada en sustancia? ¿Es el cielo de invierno, se pregunta Nietzsche (*Zarathustra*, "Sobre el Monte de los Olivos"), el que me ha enseñado "los largos silencios iluminados?" Y cuando leemos en *El retorno* (*Zarathustra*, p. 267): "Oh, cómo este silencio hace aspirar el aire puro a pleno pulmón" ¿podríamos negar la síntesis sustancial del aire, del frío y del silencio? Por el aire y por el frío se aspira el silencio, el silencio *integrado* en nuestro ser mismo. Y esta integración del silencio es muy diferente a la integración del silencio en la poesía siempre dolorosa de Rilke. En Nietzsche tiene una brusquedad que quiebra las primeras ansiedades. Si nos negamos a aceptar las sugerencias de la imaginación material, si no comprendemos que para una

imaginación material activa el *aire silencioso* es un silencio realizado en un elemento primitivo, se disminuye la *tonalidad* de las imágenes: se transcriben, en lo abstracto, las experiencias de la imaginación concreta: ¿Cómo recibir entonces la influencia orgánica saludable de una lectura nietzscheana? Federico Nietzsche ha advertido a sus lectores (*Ecce Homo*): "El que sabe respirar la atmósfera que llena mi obra sabe lo que es una atmósfera de las alturas y que el aire allí es vivo. Es necesario haber sido creado para dicha atmósfera, de otro modo se corre el riesgo de enfriarse mucho. El hielo está cerca, la soledad es enorme — ¡pero ved con qué tranquilidad reposa todo en la luz! ¡Ved qué libremente se respira! ¡Cuántas cosas se sienten debajo de nosotros!"

Frío, silencio, altura — tres raíces para una misma sustancia. Cortar una raíz es destruir la vida nietzscheana. Por ejemplo, un frío silencio tiene que ser altivo; sin esa tercera raíz, es sólo un silencio encerrado, áspero, terrestre. Es un silencio que no *respira*, que no penetra en el pecho como un aire de altura. Igualmente un cierzo ululante solo sería, para Nietzsche, un animal que domesticar, un animal al que habría que *hacer callar*. El viento frío de las alturas es un ser *dinámico*, no ulula ni murmura: se calla. En fin, un aire tibio, que pretendiese enseñarnos el silencio, carecería de agresividad. El silencio necesita la agresividad del frío. Como se ve, la triple correspondencia se trastorna si se borra un atributo. Pero estas pruebas negativas son artificiales y quien quiera vivir en el aire nietzscheano tendrá innumerables pruebas positivas de la *correspondencia* que señalamos. Ésta hará resaltar más, por contraste, la triple correspondencia entre la dulzura, la música y la luz, por la cual respira la imaginación de Shelley.

Como hemos dicho varias veces, los tipos de imaginación material, por muy determinantes que sean, no borran la marca individual del genio. Shelley y Nietz-

sche son dos genios que, en una misma patria aérea, han adorado dioses opuestos.

IV

Puesto que hemos dado en esta obra un lugar importante al *sueño de vuelo* —al sueño aéreo—, vamos a estudiar más de cerca una página nietzscheana que pone de manifiesto con toda evidencia un *onirismo alado*. Este himno a la paz nocturna, a la ingravidez del sueño aéreo nos servirá de introducción a un estudio de las auroras activas, de los despertares tonificados, de la vida vertical nietzscheana.

¿Cómo, en efecto no presumir un *sueño de vuelo* en el primer párrafo de los *Tres males*? (*Zaratustra*, III): "En sueños, en mi último sueño de la mañana, me encontré hoy sobre un promontorio —allende el mundo, y tenía una balanza en la mano y yo *pesaba* el mundo."

Un lector que, deformado por el intelectualismo, plantea el pensamiento abstracto antes que la metáfora, un lector que cree que escribir es buscar imágenes para ilustrar pensamientos, no dejará de objetar que este *pesar* el mundo —preferirá, sin duda, decir esta valoración ponderal del mundo— no es más que una metáfora para expresar un valor, para valorar el *mundo moral*. Sin embargo, qué interesante sería estudiar ese deslizamiento del mundo moral al mundo físico. Todo moralista debería al menos plantearse el problema de la *expresión verbal* de los hechos morales. Una tesis de la imaginación como valor psíquico fundamental como es la nuestra, plantea dicho problema en sentido contrario: se pregunta cómo las imágenes de elevación preparan la dinámica de una vida moral. Y, a nuestro juicio, la poética de Nietzsche desempeña precisamente ese papel precursor: prepara la moral nietzscheana. Pero no iniciemos la polémica a fondo, permanezcamos en el te-

rreno de un estudio de lo imaginario y formulemos a nuestros adversarios, en el plano psicológico, una pregunta polémica: ¿Por qué, pues, en un sueño, en un sueño matutino, verse sobre un promontorio? ¿Por qué, en vez de describir el panorama del mundo así dominado, por qué *pesarlo*? Pero leamos un poco más adelante: "... pesable para un buen pesador, asequible para alas vigorosas... así mi sueño ha encontrado el mundo." ¿Quién nos explicará, fuera de los principios de la psicología ascensional, cómo el sueño que *pesa* el mundo es inmediatamente aquel cuyas alas vigorosas van a triunfar del *peso*? El *pesador* del mundo tiene, en seguida, la ligereza alada.

¿Cómo no ver que la verdadera filiación de las imágenes marcha en orden inverso: *pesa* al mundo porque posee la ligereza alada. Al volar dice a todos los seres de la tierra: ¿por qué no vuelas tú? ¿Cuál es el peso que te impide volar conmigo? ¿Quién te obliga a permanecer inerte sobre la tierra? Sube a mi balanza, yo te diré si, en rigor, puedes ser mi compañero, mi discípulo. Yo te diré, no tu peso, sino tu porvenir aéreo. El que *pesa* es el amo de la levedad. Un pesador *pesado* es un contrasentido nietzscheano. Hay que ser aéreo, ligero, ascensional para *valorar* las fuerzas de lo sobrehumano ¡Primero *volar*, después conoceremos la tierra! Entonces podrán aceptarse las metáforas más ocultas, cuya acción es más continua. Son las que animan verdaderamente la imaginación del pensador. En cuanto se ha dado a la imaginación dinámica su justa primitividad, todo queda claro en estas líneas:

"Mi sueño, navegante audaz, semi-navío, semi-ráfaga, silencioso como la mariposa, impaciente como el halcón: ¡qué paciencia y qué ocio ha tenido hoy para poder *pesar* al mundo!" Seguramente el engrama dinámico de todas estas imágenes es el *sueño de vuelo*, es la vida ingravida del sueño aéreo, la feliz conciencia de la ligereza alada. En "El espíritu de gravedad" (*Zaratustra*), Nietzsche dice: "El que enseñe a volar a los

hombres del porvenir habrá desplazado todos los límites; para él los límites mismos volarán en el aire: bautizará, pues, de nuevo a la tierra —la llamará "la leve". "Las barreras son para los que no saben volar", dice también George Meredith.

Para la *imaginación material*, el vuelo no es una mecánica que debe inventarse, es una materia que es preciso transmutar, base fundamental de una transmutación de todos los valores. Nuestro ser debe convertirse de *terrestre* en *aéreo*. Entonces hará *leve* toda la tierra. Nuestra propia tierra, en nosotros será la "leve".

El texto que sigue se enriquece con grandes pensamientos; enseña al hombre a amarse a sí mismo, a animarse verdaderamente en este amor de sí mismo. Ante esta riqueza de los pensamientos nietzscheanos y ante la simplicidad de nuestras observaciones, se nos podrá dirigir una fácil crítica: se nos dirá, una vez más, que abandonamos nuestro oficio de filósofos para convertirnos en simples coleccionistas de imágenes literarias. Pero nos defenderemos repitiendo nuestra tesis: la imagen literaria tiene una vida propia, *corre como un fenómeno autónomo por encima del pensamiento profundo*. La tarea que nos hemos impuesto es la de establecer dicha autonomía. El ejemplo de Nietzsche es notable, puesto que manifiesta una doble vida: la vida de un gran poeta y la de un gran pensador. Las imágenes nietzscheanas tienen la doble coherencia que anima —por separado— la poesía y el pensamiento. Dichas imágenes comprueban esta coherencia material y dinámica que da una imaginación material y dinámicamente bien especificada.

Pero la *verticalidad* exige un largo aprendizaje (p. 282): "Quien desee aprender a volar un día, debe aprender primero a tenerse de pie, a caminar, a correr, a saltar, a trepar y a bailar: ¡no se aprende a volar desde el primer momento!" El *sueño de vuelo* es para algunos una reminiscencia platónica de un sueño muy antiguo, de una levedad muy antigua. No se le volverá a encon-

trar más que en sueños pacientes e infinitos. Coleccionemos, pues, en la obra nietzscheana, las pruebas más diversas del psiquismo ascensional.

V

Encontraremos, primeramente, en la filosofía nietzscheana múltiples ejemplos de un psicoanálisis de la gravedad que tiene el mismo aspecto que un psicoanálisis dirigido según el método de Robert Desoille. Estudiemos, por ejemplo, ese poema (*Poesías*, 67, p. 233):

¡Arroja al abismo lo más pesado que tengas!
¡Olvida, hombre! ¡Hombre, olvida!
¡Divino es el arte de olvidar!
Si quieres elevarte,
si deseas encontrarte a gusto en las alturas,
¡arroja al mar lo más pesado que tengas!
He aquí el mar, arroja-te al mar,
divino es el arte de olvidar.

No se trata aquí, como sucedería en un psiquismo marino, de sumergirse en el mar para buscar la regeneración por medio de las aguas. Se trata de arrojar lejos de nosotros todos nuestros pesos, todos nuestros pesares. Todos nuestros remordimientos, todos nuestros rencores, todo lo que, en nosotros mira hacia el pasado —se trata de arrojar al mar *todo nuestro ser pesante*, a fin de que desaparezca para siempre. Así aniquilaremos nuestra doble *pesadez*, lo que es en nosotros *tierra*, lo que en nosotros es *pasado íntimo oculto*. Entonces resplandecerá nuestro *doble aéreo*. Entonces surgiremos *libres* como el aire, fuera del calabozo de nuestros propios escondites. Súbitamente seremos sinceros con nosotros mismos.

¿Hemos de repetir una vez más que semejante poema puede leerse de dos maneras? Primero, como texto abstracto, como un texto moral donde el autor se ve obligado, en ausencia de algo mejor, a utilizar imágenes

concretas —luego, siguiendo nuestro método actual, como un poema directamente concreto, formado inicialmente por la imaginación material y dinámica y que produce, por el entusiasmo de una poesía nueva, valores morales nuevos. Sea cual fuere la elección del lector, deberá reconocer que la *estetización de la moral* no es un aspecto superficial; no es una metáfora que pueda suprimirse sin riesgo. Una tesis como la nuestra hace de dicha estetización una necesidad profunda, una necesidad inmediata. Es la imaginación la que da aquí una promoción al ser. La imaginación más eficaz: la *imaginación moral* no se separa de la renovación de las imágenes fundamentales.

Creemos, pues, que subrayando él mismo la palabra *tú*, Nietzsche ha querido realizar lo *absoluto* de la metáfora, maltratar todas las pequeñas metáforas que un poeta subalterno hubiera acumulado, provocar lo absurdo de la metáfora para vivir su realidad absoluta: *arrójate todo entero* hacia abajo para subir *todo entero* hacia las cumbres realizando *uno actu* la liberación y la conquista del ser sobrehumano. Allende esta contradicción de las palabras —de arriba y de abajo— la imaginación trabaja entonces en un análisis de los símbolos que conservan una coherencia perfecta: *arrójate al mar* no para encontrar allí la muerte en el olvido, sino para entregar a la muerte todo lo que en ti no podía olvidar, todo ese ser de carne y de tierra, todas esas cenizas del conocimiento, toda esa masa de resultados, toda esa avariciosa cosecha que es el ser humano. Se realizará entonces la *inversión decisiva* que te marcará con el signo de lo sobrehumano. Serás aéreo, surgirás verticalmente hacia el libre cielo.

*Todo lo que antaño me parecía pesado
se ha sumergido en el abismo azulado del olvido.*

De igual modo en un versículo de *Zarathustra* (*Von Lesen und Schreiben*) después de haber vencido al de-

monio de la gravedad, Nietzsche exclama: "Ahora me veo debajo de mí." "*Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.*" No traducimos estas líneas porque no encontramos palabra que exprese la energía y la alegría instantáneas de un *jetzt*.

¿Por qué desdicha no poseemos palabras indispensables para una psicología del instante? ¿Cómo traducir la decisión de una revolución del ser, cómo romper la pereza de lo continuo con las palabras: ahora, desde este momento, en adelante. . . ? El cultivo de la voluntad reclama monoslabos. La energía de una lengua es a menudo tan intraductible como su poesía. La imaginación dinámica recibe de la lengua impulsos primitivos.

No se dará nunca demasiada importancia a ese *desdoblamiento de la personalidad vertical* y, sobre todo, a su *carácter súbito, decisivo*. Gracias a este desdoblamiento vamos a vivir en el aire, por el aire, para el aire. Gracias a su carácter súbito, vamos a comprender que la trasmutación del ser no es una muelle y suave emanación, sino que es obra de la voluntad pura, es decir, de la voluntad instantánea. Aquí, la imaginación dinámica se impone a la imaginación material: *arrójate hacia arriba*, libre como el aire; te volverás materia de libertad. Después de este acto de la imaginación heroica viene, como recompensa, la conciencia de hallarse por encima de un universo, por encima de todas las cosas. Así se explica esta estrofa admirable (*Zarathustra*, t. I): "Estar por encima de cada cosa como su propio cielo, su techo redondeado, su campana de azul y su eterna quietud." ¿Cómo expresar mejor en el sentido mismo de un amor platónico ese platonismo de la voluntad que da el ser a lo que el ser *quiere*, a lo que es el porvenir del ser, después de haber borrado todos los seres del pasado, todos los seres de la reminiscencia, todos los deseos sensuales donde se nutría una voluntad a lo Schopenhauer, una voluntad animal?

La quietud es segura porque es una quietud *conquistada*. Viviremos esa quietud *conquistada* en estas estrofas (*Zaratustra*, "En pleno mediodía"):

¡Silencio! ¡Silencio!

Como un viento delicioso danza invisiblemente sobre las rutilantes lentejuelas del mar, ligero, ligero como una pluma; así —el sueño danza sobre mí.

No me cierra los ojos, deja mi alma despierta.

Es ligero, en verdad, ligero como una pluma.

VI

Pero, ¡ay!, el ser humano conoce retornos a la confusión y al peso. En cuanto otro elemento materializa el sueño nietzscheano, el alma es más turbia, más lánguida. Mientras tantos otros soñadores confían su alma, con tranquila sumisión, al agua durmiente; mientras tantos otros soñadores duermen suavemente en el agua del sueño, sentiremos un dolor que vuelve de más allá de la dicha heroicamente conquistada en la admirable página nietzscheana del sueño del mar —del mar grávido de deseo y de sal, grávido de fuego y de tierra (*Zaratustra*, t. I):

Todo duerme ahora, dice; el mar está dormido. Sus ojos miran hacia mí, extraños y somnolientos.

Pero su aliento es cálido, yo lo siento. Y siento también que sueña. Se agita al dormir sobre duros cojines.

¡Escucha! ¡Escucha! ¡Cómo los malos recuerdos le hacen exhalar gemidos! O bien ¿son funestos presagios?

¡Ay! ¡Estoy triste contigo, monstruo oscuro, y me tengo rencor por culpa tuya!

¡Qué mal traduce nuestro ¡Ay! el áspero suspiro del ¡Ach! alemán! Aquí también el instante de la repugnancia de sí mismo, de la repugnancia del universo, necesita ese factor de simultaneidad que es un monosílabo. Todo el ser que sufre, todo el universo que

sufre se resumen en el suspiro de un soñador. El onirismo y el cosmismo truecan aquí sus valores. ¡Con qué fidelidad traduce Nietzsche la pesadilla mixta de la dulzura y de la sensación! "El amor es el peligro más solitario." "¿Cómo, Zaratustra, dice, quieres todavía cantarle consuelos al mar?"

Pero esta tentación de amar, esta tentación de amar a los que aman, de vivir sus sufrimientos y consolarlos, de consolarse del propio sufrimiento y del propio amor, no es más que la pesadilla de una noche de duda, de una noche de perfidia marina. La patria donde el ser se pertenece a sí mismo es el aire del ciclo. Nietzsche vuelve siempre a él. En el capítulo *Los siete sellos*, se leen estas estrofas llenas de la *embriaguez nietzscheana*, síntesis de las embriagueces dionisiacas y apolíneas, totalidad del ardor y del frío, de lo poderoso y de lo claro, del joven y del maduro, del rico y del aéreo:

Si alguna vez desplegué cielos tranquilos encima de mí, volando con mis propias alas en mi propio cielo:

Si he nadado jugando en profundas lejanías de luz, si la sabiduría de pájaro de mi libertad ha llegado:

—porque así habla la sabiduría del pájaro: "Ved, ya no hay arriba, no hay abajo! ¡Arrojáte aquí y allí, adelante, atrás, tú que eres ligero! ¡Canta! ¡No hables más!

—¿No están hechas todas las palabras para quienes son pesados? ¿No mienten todas las palabras al que es ligero? ¡Canta! ¡No hables más!

Así termina el tercer libro de *Zaratustra*: en una conciencia de la ligereza aérea y cantarina. En el canto sustancial de un ser aéreo, por la poesía de una moralización aérea, Nietzsche encuentra la unidad profunda de la imaginación material y de la imaginación dinámica.

VII

Después de ese deslastramiento en que el ser se arroja todo entero *fuera de sí*, después de esos vuelos liberta-

dores en que el ser se ve *por encima de sí*, Nietzsche contempla a menudo los abismos. Así toma mejor conciencia de su liberación. Lo de abajo, contemplado desde una altura de donde ya no se caerá más, es un impulso suplementario hacia las cumbres. Por este motivo, las imágenes estáticas van a recibir una vida dinámica muy especial. Permaneciendo en contacto con la obra de Nietzsche y reservándonos el volver sobre ciertas imágenes en un examen más general, vamos a estudiar la dinamización vertical de ciertas imágenes familiares a Nietzsche.

Por ejemplo, he aquí primero el *pino al borde del abismo*. Schopenhauer lo ha contemplado. Ha hecho de él un testimonio del querer vivir, describiendo la dura simbiosis del vegetal y de la roca, el esfuerzo del árbol por defenderse contra las fuerzas de la gravedad. En Nietzsche, el árbol es menos encorvado, es un ser más vertical, desafía la caída (*Poesías*):

—pero tú, Zaratustra,
¿amas también el abismo, como el pino?

El pino ahonda sus raíces,
allí donde la roca misma
mira hacia lo profundo estremeciéndose...

Ese estremecimiento no será nunca vértigo. El nietzscheísmo es esencialmente un vértigo dominado. Junto al abismo, Nietzsche viene a buscar imágenes dinámicas de ascensión. Lo real de la sima da a Nietzsche, mediante una dialéctica que el orgullo conoce muy bien, la conciencia de ser una fuerza que surge. Podría decir como Sara en *Axel de Villiers de l'Isle Adam* (Parte IV, esc. iv): "Sólo me digno castigar las simas con mis alas."

Sigamos más detenidamente la lección del árbol nietzscheano:

vacila al borde de los abismos,
donde todo en torno suyo,
tiende a bajar:
junto a la impaciencia
de los salvajes guijarros, de los torrentes impetuosos
él es paciente, tolerante, duro, silencioso,
solitario...

Y añadamos: es recto, erguido, en pie, vertical. No recibe su savia de un agua subterránea, no debe su solidez a la roca, no necesita fuerzas de la tierra. No es una materia, es una fuerza, una fuerza autónoma. Halla su fuerza en su *proyección* misma. El pino nietzscheano, al borde del abismo, es un vector cósmico de la imaginación aérea. Muy precisamente puede servirnos para dividir en dos tipos la *imaginación de la voluntad*, para ver mejor que la voluntad es solidaria de dos tipos de imaginación: por una parte, la *voluntad-sustancia*, que es la voluntad a lo Schopenhauer, y, por la otra, la *voluntad-poder*, que es la voluntad nietzscheana. Una quiere sostener. La otra quiere lanzarse. La voluntad nietzscheana se apoya en su propia velocidad. Es la aceleración de un devenir, de un devenir que no necesita materia. Parece que el abismo, como un arco siempre tendido, le sirve a Nietzsche para lanzar hacia arriba sus flechas. Cerca del abismo, el destino humano es la caída. Cerca del abismo, el destino del superhombre es el de surgir, como un pino, hacia el cielo azul. La sensación del mal tonaliza el bien. La tentación de la piedad tonaliza el valor. La tentación del abismo tonaliza el cielo.

Podríamos encontrar en la obra nietzscheana muchas otras páginas donde el árbol está verdaderamente *ebrio de rectitud*. Por ejemplo, en "El saludo" (*Zaratustra*), queriendo dar una imagen de la voluntad elevada y fuerte, Nietzsche escribe:

Un paisaje entero es confortado con un árbol semejante.
Yo lo comparo a un pino, oh Zaratustra, el que crece

como tú; esbelto, silencioso, duro, solitario, hecho de la mejor madera y de la madera más flexible, soberbio —que-riendo, en fin, con ramas fuertes y verdes, tocar su propio dominio, planteando fuertes preguntas a los vientos y a las tempestades y a todo lo que es familiar de las alturas, con-testando más fuertemente aún, ordenador victorioso ¡ah! ¿quién no ascendería a las alturas para contemplar tales plantas? Todo lo sombrío y fallido se conforta a la vista de tu árbol, oh Zaratustra; tu apariencia afirma al inestable y cura el corazón de lo inestable.

Ese árbol derecho es un eje de la voluntad: más aún, es el eje de la voluntad vertical propia del nietz-scheísmo. Contemplarlo es enderezarse; su imagen diná-mica es precisamente la voluntad contemplándose, no en sus obras, sino en su acción misma. Sólo la imagi-nación dinámica puede darnos imágenes adecuadas de la volición. La imaginación material no nos da más que el sueño y los sueños de una voluntad inexpressada, de una voluntad adormecida en el mal o en la inocencia. El árbol nietzscheano, más dinámico que material, es el lazo todopoderoso del mal y del bien, de la tierra y del cielo (*Zaratustra*, "Del árbol sobre la montaña"). "Cuanto más quiere elevarse hacia las alturas y la cla-ridad, más profundamente se hunden sus raíces en la tierra, en las tinieblas y el abismo —en el mal." No existe un bien evasivo, floreciente, una flor sin el tra-bajo del martillo, en la tierra. El bien brota del mal.

¿De dónde proceden las más altas montañas? Eso he preguntado antaño. Entonces comprendí que vienen del mar.

Este testimonio está escrito en sus rocas y en los picos de sus cimas. Lo más alto debe alcanzar su cumbre desde lo más bajo.

Los temas de ascensión son, naturalmente, muchos en la poesía nietzscheana. Ciertos textos traducen de verdad una especie de diferencial de la conquista verti-cal. Tal es el caso de la tierra friable, de las piedras que

ruedan bajo los pasos del montañés. Es preciso subir a lo largo de una pendiente donde todo baja. El ca-mino abrupto es un adversario activo que va a responder a nuestro dinamismo con un dinamismo contrario (*Za-ratustra*, "De la visión y del enigma"):

Un sendero que subía con insolencia a través de los de-rumbes, un sendero malo y solitario... un sendero de mon-taña gritaba bajo el reto de mis pasos.

Más alto: —resistiendo al espíritu que lo atraía hacia abajo, hacia el abismo, al espíritu de gravedad, mi demonio y mi mortal enemigo.

Más alto: —aunque estaba sentado sobre mí, el espíritu de gravedad, mitad enano, mitad topo, paralizado, paralizante, vertiendo plomo en mi oído, vertiendo en mi cerebro, gota a gota, pensamientos de plomo.

No meditaremos nunca bastante, en su materia y en su dinamismo, las imágenes nietzscheanas. Nos entre-gan una física experimental de la vida moral. Inter-pretan cuidadosamente las mutaciones de imágenes que deben inducir las mutaciones morales. Esta física ex-perimental se relaciona sin duda con un experimento particular, pero no es ficticia ni gratuita, ni arbitraria. Corresponde a una naturaleza encaminada al heroísmo, y aun cosmos que aflora a una vida heroica. Vivir el nietzscheísmo es vivir una transformación de energía vital, una especie de metabolismo del frío y del aire que deben producir, en el ser humano, una materia aérea. El ideal es hacer al ser tan grande, tan vivaz como sus imá-genes. Pero no hay que engañarse: el ideal es realizado, fuertemente realizado, en las imágenes, en cuanto se toma a éstas, en su realidad dinámica, como mutación de las fuerzas psíquicas imaginantes. El mundo sueña en nosotros, diría un discípulo de Novalis; el nietz-scheano, todopoderoso en su onirismo proyectado, en su voluntad soñante, debe expresarse de una manera más real y decir: el mundo sueña en nosotros dinámicamente.

Además puede captarse en ciertas imágenes nietzscheanas el trabajo cósmico de la ascensión, el trabajo de un mundo ascensional, cuya realidad entera es energética. Por ejemplo (*Zaratustra*, "Del conocimiento immaculado"): "Porque el mar quiere ser besado y aspirado por el sol; quiere convertirse en aire y altura y sendero de luz, ¡ser luz él mismo!" En un poema (*Poesías*) el soñador nace, en cierto modo, en las ondas, surge como una isla empujada por fuerzas erosivas:

*Pero ni siquiera el mar fue bastante solitario para él;
se alzó sobre la isla, sobre el monte se hizo llama,
ahora, hacia una séptima soledad
arroja su anzuelo buscador por encima de su cabeza.*

La tierra encima del agua, el fuego encima de la tierra, el aire por encima del fuego, tal es la jerarquía completamente vertical de la poética nietzscheana.

En *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche ha vuelto sobre esa extraña imagen de la *pescada arriba*: "¿Algún hombre ha pescado jamás en las altas montañas? E incluso si lo que deseo es una locura —más vale hacer una locura que volverse solemne y verde y amarillo a fuerza de esperar en las profundidades."

Con frecuencia, en nuestros estudios sobre la imaginación (cf. *Lautréamont y el agua y los sueños*), hemos reconocido un tránsito progresivo del agua al aire, hemos señalado la evolución imaginaria continua del pez al pájaro. Todo verdadero soñador de un mundo fluido —¿y hay acaso onirismo sin fluidez?— conoce el pez volador.¹ Nietzsche es el pescador del aire; lanza

¹ Cf. Audisio, Anteo:

*Los chapuzones de ángeles salpicadores
hacen brotar de nuevo las rinas del mar
en los follajes estremecidos
de pájaros que nadan y peces voladores.*

su anzuelo por encima de su cabeza. No pesca en el estanque o en el río, patria de los seres horizontales, pesca sobre las cumbres, en la cima de la más alta montaña (*El signo de fuego*):

*Responded a la impaciencia de la llama,
pescad para mí, el pescador de las altas montañas,
mi séptima, mi última soledad!*

La soledad suprema se halla en un mundo aéreo (*El sol declina*):

*¡Oh séptima soledad!
Nunca he sentido
más próxima a mí la dulce certidumbre,
más cálidas las miradas del sol.
—Allá sobre las altas cimas ¿no enrojece aún el hielo?
Plateada, ligera, como un pez
mi barca, ahora, boga en el espacio...*

La *barca en el cielo*, ya lo hemos dicho, es un motivo de ensañación que se encuentra en muchos poetas. Casi siempre es la producción imaginaria de un sueño mecido, de un sueño en brazos; es una embriaguez de la pasividad. Es una góndola en que el soñador no es el gondolero. En Nietzsche, pese a algunos instantes de indolencia (cf. "Al mediodía", *Zaratustra*), en que el soñador reposa en "una barca fatigada, en el más tranquilo de los mares", el ensueño mecido y viajero no tiene ningún recuerdo de Novalis o de Lamartine. Parece que no sabría contentarse con "una vida horizontal"; tiene, por decirlo así, estremecimientos verticales (*Zaratustra*, "Del gran deseo"). Hasta que, sobre los mares silenciosos y ardientes, planea la barca, la dorada maravilla, cuyo oro se rodea del brincar de todas las cosas buenas, maliciosas y singulares." Puesto que planea, puesto que se ha convertido en una "dorada maravilla", es que la barca ha ido del mar al cielo, al cielo lleno de sol. El soñador nietzscheano pone invencible-

mente, sin espíritu de retorno, la proa hacia la altura. Sabe que la barca no volverá a acercarlo a la tierra.

*Deseos, esperanzas, todo se ha hundido.
En calma está mi alma y en calma está la mar.*

En el cielo mismo, devuelto ya a su patria aérea, el soñador mira hacia arriba (*Gloria y eternidad*):

*Yo miro hacia arriba—
olas de luz ruedan:
—¡oh noche, oh silencio, oh rumor de muerte! ...
Veo un signo—
de las lejanías más remotas
desciende hacia mí, lentamente, una constelación resplande-
ciente. ...
¡Suprema constelación del ser!
¡Tablas de las eternas visiones!
¿Eres tú quien viene a mí?*

Este relato de una exploración del mundo moral es un viaje aéreo que entrega al poeta las constelaciones del ser, "la eterna necesidad" del ser, la evidencia "estelar" de la orientación moral. Materia, movimiento, valoración, están ligados en las mismas imágenes. El ser imaginante y el ser moral son mucho más solidarios de lo que cree la psicología intelectualista, siempre dispuesta a tomar las imágenes por alegorías. La imaginación, más que la razón, es la fuerza de unidad del alma humana.

IX

Claro que en la poética de Nietzsche hay formas más claramente dinámicas que la roca en el cielo azul, que el pino erguido que provoca el rayo y desprecia el abismo, que el sendero de las cimas, que la barca voladora. El aire y la altura imaginarias se pueblan naturalmente de un mundo de pájaros. He aquí, por ejemplo, el águila raptora (*Entre las aves de presa*):

*Un ave de presa, quizá,
que de pronto se cuelga
alegremente en la cabellera
de un sufrido mártir,
con una risa extraviada,
risa de ave de presa. ...*

*Hay que tener alas, cuando se ama el abismo. ...
No hay que agarrarse —como tú, ahorcadol! ...*

Esa plomada, ese ahoreado irrisorio, ese despojo de un hombre pesado llevado a su pesar, pasivamente vertical. ... todas estas imágenes señalan bien la transferencia del poder humano de ascensión al pájaro de las alturas en el que nada "cuelga", nada está "colgante" si no es la presa arrebatada. Y, al contrario, la cabellera es aquí el signo aéreo de un hombre olvidado en su carne. Cabellera, holocausto de la materia humana, "humo leve" dice una imagen de Leonardo de Vinci.

El pájaro bajo la forma abstracta de su movimiento, sin adorno y sin canto, en la imaginación nietzscheana es, naturalmente, un magnífico esquema dinámico. En "Los siete sellos" (*Zaratustra*) se lee este verdadero principio: "Y si esto es mi alfa y mi omega, que todo lo que es pesado, se vuelva ligero, que todo cuerpo se haga danzarín, todo espíritu pájaro: y, en verdad, ¡éste es mi alfa y mi omega!"

He aquí el vuelo planeado, el vuelo en reposo tan próximo al vuelo onírico, con el título de "Declaración de amor (en donde el poeta fue rechazado)" (*Gay saber*):

*Oh maravilla! ¿Vuela aún?
¿Se eleva y sus alas están en reposo?
¿Quién lo lleva pues y lo eleva?
¿Dónde están ahora su meta, su vuelo, su dardo?
.....
¡Qué alto subió quien lo ve planear!
¡Oh albatros, pájaro!
Un deseo eterno me impulsa a las alturas.*

El drama del vuelo fallido, abreviado, se repite con bastante frecuencia. En *El canto de ebriedad*, el temor viene de "de no haber volado bastante alto". La alegría de la danza no es suficiente "una pierna no es un ala" (*Zaratustra*).

Pero, en su éxito decisivo, hay que señalar el carácter impetuoso y ofensivo del vuelo nietzscheano. "De las viejas y nuevas tablas" (*Zaratustra*): "A veces volaba estremeciéndome como una flecha, a través de los éxtasis ebrios de sol." Parece que el águila araña el cielo (*Zaratustra*, "El signo", II): "Mi águila se ha despertado y, como yo, honra al sol. Con garras de águila arrebató la nueva luz." Un vuelo poderoso no es un vuelo encantador, es un vuelo que arrebató. No daremos nunca demasiada importancia al gusto súbito de poder que adquiere la inmensa dicha de volar. Incluso en el vuelo onírico, no es raro que el soñador demuestre a los otros su superioridad y se jacte de su repentino poder. El ave de presa es una fatalidad del poder de vuelo. El aire, como todos los elementos, debería tener su guerrero. La imaginación y la naturaleza están de acuerdo para esta evolución. La imaginación tiene un destino de ofensividad. En "De las antiguas y las nuevas tablas" (*Zaratustra*), Nietzsche escribe: "Sólo los pájaros se hallan aún por encima de él. Y si el hombre aprendiera también a volar, ¡desdichado!, a qué altura —volaría su rapacidad!" Las aves de presa son las que vuelan más alto. Un filósofo de la altura orgullosa admitirá inmediatamente la recíproca. La vida aérea de Nietzsche no es una huida lejos de la tierra, es una *ofensiva* contra el cielo; en términos que tienen la pureza de lo imaginario y que están libres de todas las imágenes de la tradición, esta ofensiva repite la epopeya miltoniana de los ángeles sublevados. Y es aquí una imaginación ofensiva pura, puesto que triunfa. Escuchad al emperio retumbar con las carcajadas del vencedor: "Con frecuencia mi gran deseo de alas susurrantes. . . , me ha llevado muy lejos, allende los montes,

hacia las alturas, en medio de la risa. . ." (*Zaratustra*, "de las antiguas y nuevas tablas"). Lo bueno ya no tiene sentido: por ese gran vuelo se penetra en la región de la "sabiduría salvaje". Meditando ese concepto de la "sabiduría salvaje", pueden sentirse girar los valores. La verdad moral evoluciona en una contradicción; la sabiduría delirante, el cielo atacado, el vuelo ofensivo, otros tantos movimientos de valores en torno al mismo eje.

En los detalles ínfimos pueden leerse signos que no engañan. Así, la garra del águila rompe la luz. Es clara, franca, desnuda. Es la garra masculina. La del gato es oculta, forrada, hipócrita. Es la garra femenina. En la fauna nietzscheana, el gato es el animal terrestre por excelencia. Personifica siempre una adhesión a la tierra. Es un peligro para un aéreo. En Nietzsche —sin una sola excepción— el *gato* es una mujer. Demos un ejemplo. Ante la tentación del amor cálido y consolador, escribe: "Querías acariciar todos los monstruos. El soplo de un cálido aliento, un poco de piel suave en las patas. . ."

Es imposible designar mejor, a la vez de modo tan unitario, al gato y a la mujer.

Todo lo que se desplaza en el aire es susceptible de recibir la huella nietzscheana, esa invencible predilección por todo lo que sube. Por ejemplo, en un poema puede verse el rayo ascender desde el abismo hacia el cielo:

*Pero, de súbito, un rayo
luminoso, terrible, sube
desde el abismo al cielo:
—la montaña misma
estremece sus entrañas. . .*

Ese trastorno no es una consecuencia, es la cólera misma del abismo que acaba de lanzar el rayo, como una flecha, hacia los cielos.

¡Y también cuántas referencias podrían reunirse

para demostrar el carácter *dinámico* de las auroras nietzscheanas! Tomemos una página que será suficiente para probar que el cielo prepara de un modo activo, en el seno mismo de nuestro ser, un despertar universal (*Zaratustra*, "Antes de que se levante el sol"): ¡Oh cielo que estás encima de mí, cielo claro, cielo profundo! ¡Abismo de luz! ¡Contemplándote me estremezco de amor divino!

"Arrojarme en tu altura (*In deine Höhe mich zu werfen*), he ahí mi profundidad. ¡Refugiarme bajo tu pureza, ésa es mi inocencia!"

No es la inducción de un dulce vuelo, es un surtidor del ser. Ante el sol naciente, la primera sensación del nietzscheano es la *sensación íntima de querer*, la sensación de decidir y, moviéndose, de promoverse en una vida nueva, lejos de los *remordimientos* de la deliberación, ya que toda deliberación es una lucha contra oscuros pesares, contra remordimientos más o menos reprimidos. El sol naciente es la inocencia de la jornada que llega; el mundo se levanta *nuevo*. El *alba* es entonces la cenestesia de nuestro ser naciente. Ese sol nuevo ¿no es mi sol? "¿No eres de luz surgida de mi hogar? ¿No eres el alma hermana de mi inteligencia?" Cuando veo tan claro ¿no soy luminoso?

Para la imaginación dinámica, para la imaginación que hincha de dinamismo la vista cinematográfica del mundo, el *sol naciente* y el ser *matutino* están en inducción dinámica recíproca." Todo lo hemos aprendido juntos: juntos hemos aprendido a elevarnos por encima de nosotros mismos, hacia nosotros mismos y a tener sonrisas sin nubes. —Sin nubes, sonriendo con ojos lípidos, cuando, debajo de nosotros, hierven como la lluvia la construcción y la meta y la falta." Sí; nada de meta, sino un *impulso puro*. Una flecha, mortal sin duda, pero que se desinteresa de su crimen. Tensión dinámica y tensión risueña. Tales son las flechas derechas del sol naciente. Debajo, todas esas lluvias, en su redondo borboteo, huelen a humedad y bordonean mezuquina-

mente. Con las flechas del cielo, el ser derecho se ha levantado, se ha lanzado.

¿Hay que acordarse todavía de la noche? "Y cuando caminaba solo, ¿de qué tenía hambre mi alma en las noches y por los senderos del error? Y cuando escalaba las montañas, ¿qué buscaba en las cumbres, sino a ti?"

"Y todos mis viajes y todas mis ascensiones: ¿qué eran, sino una necesidad y un expediente para el torpe? —Toda mi voluntad no tiene más fin que el de emprender el vuelo, que volar en el cielo!" Quiero y vuelo —incluso *volo*. Es imposible estudiar la psicología de la voluntad sin llegar a la raíz misma del vuelo imaginario.

Entre todas las imágenes el nacer del sol da una *lección instantánea*. Determina un lirismo de lo inmediato. No le sugiere a Nietzsche un panorama sino una acción. No está, para él, en el orden de la contemplación, sino en el de la decisión. El nacimiento del sol nietzscheano es el acto de una decisión irrevocable. No es otra cosa que el *eterno retorno* de la fuerza, es el mito del eterno retorno que se traduce de lo pasivo a lo activo. Y se comprenderá mejor esta dictrina si se inscribe el eterno retorno a cuenta de los despertares de la voluntad de poder. Quien sabe levantarse como un sol, como una sola flecha, sabe lanzar su ser en un destino diariamente reanudado, reconquistado por un joven *amor fati*. En su acuerdo con las fuerzas cósmicas del retorno, parece que el soñador nietzscheano puede decir a la noche: "Voy a hacer que nazca el sol. Soy el velador nocturno que va a proclamar la hora del despertar, la noche no es más que una larga necesidad de despertar." Desde entonces, la conciencia del eterno retorno es una conciencia de la voluntad proyectada. Es nuestro ser que vuelve a encontrarse, que vuelve a la misma conciencia, a la misma certidumbre de ser una voluntad; es nuestro ser que proyecta de nuevo el mundo. Se comprende mal el Universo nietzscheano si no se coloca en primera fila la *imaginación dinámica*, si se concibe

el universo como un inmenso molino que gira sin fin moliendo el mismo grano. Un universo así está muerto, aniquilado por el destino. Un cosmos nietzscheano vive en instantes vueltos a encontrar por impulsos siempre jóvenes. Es una historia de soles nacientes.

X

A esta imaginación dinámica del instante, a esta alegría de los impulsos instantáneos se añaden caracteres aún más especiales, y, si se mira más de cerca la trama temporal de una ascensión nietzscheana, no tarda en aparecer una razón profunda de discontinuidad. En efecto, no hay subida eterna, no hay una elevación definitiva. De hecho, la verticalidad nos descuartiza; pone a la vez, en nosotros lo alto y lo bajo. Vamos a encontrar nuevamente una intuición dialéctica que hemos hallado en Novalis, intuición que en el dinamismo de Nietzsche va a solidarizar de manera más dramática el ritmo de la subida y de la bajada.

Así, el *demonio de lo pesado* se burla de Zaratustra recordándole el destino ineludible de la caída: "¡Oh Zaratustra... piedra de la sabiduría! Te has lanzado en el aire, ¡pero toda piedra arrojada debe caer de nuevo!

"¡Oh Zaratustra, piedra de la sabiduría, piedra lanzada, destructor de estrellas! Es a ti mismo a quien has lanzado tan alto, pero toda piedra lanzada debe caer de nuevo."

En el fondo, la dialéctica de lo positivo y de lo negativo, de lo alto y lo bajo, está asombrosamente sensibilizada cuando se la vive con una imaginación aérea, como una semilla alada que, al menor soplo siente la esperanza de subir o el temor de bajar. Correlativamente a esta imagen, cuando se vive la imaginación moral de un Nietzsche, se comprende que el bien y el mal no han estado nunca tan cerca; más aún, que el bien y el mal, lo alto y lo bajo no han sido jamás causa

tan recíproca, el uno del otro. Quien triunfa del vértigo integra la experiencia del vértigo en su triunfo mismo. Si su triunfo no es una vana historia, el nuevo día vuelve a traer el combate, el ser se encuentra siempre ante la misma necesidad de afirmarse surgiendo. Y Nietzsche, después de los impulsos decisivos, ha conocido la seducción del menor esfuerzo, de la pendiente: "¡Lo terrible es la pendiente! La pendiente desde la cual la mirada se precipita en el vacío y donde la mano se tiende hacia la cima. Ahí es donde el vértigo de su doble voluntad acomete al corazón (*Zaratustra*, "De la sabiduría de los hombres", II).

Hablábamos antes de una *diferencial de la ascensión*. Encontramos aquí otro ejemplo en esta "doble voluntad". Dos movimientos contrarios están aquí engranados, uno sobre otro, fundidos uno en otro, hostiles uno a otro, necesarios uno a otro. Cuanto más estrecha es la unión del vértigo y del prestigio más dinamizado está el ser triunfante. En el "viajero" (*Zaratustra*) se encontrará de nuevo la misma *fusión*, el mismo complejo dinámico: "¡Es sólo ahora cuando sigues el camino de tu grandeza! La cima y el abismo se han confundido ya." Un alma sensibilizada de esta manera para el drama de lo alto y lo bajo no flota indiferente entre la grandeza y el rebajamiento. Para ella no hay virtudes medianas. Es verdaderamente el alma de un "pesador". El valor de mala aleación será precipitado en el vacío. A los que son incapaces de volar, Nietzsche les enseñará "a caer más de prisa" ("De las antiguas y nuevas tablas"). "Y nada escapa a este pesar del alma: todo es valor; la vida es valoración. ¡Qué vida vertical hay en este conocimiento del alma verticalizada! No es en efecto "el alma... en donde todas las cosas tienen su subida y su bajada". El alma nietzscheana es el reactivo que precipita los falsos valores y sublima los verdaderos.

En resumen, el estado elevado del alma no es para Nietzsche una simple metáfora. Nietzsche invoca un

tiempo en que "en esas almas del porvenir, este estado excepcional que nos invade, aquí y allá, en un estremecimiento, sería precisamente el estado habitual: un continuo ir y venir entre alto y bajo, subiendo estadios sin cesar y planeando a la vez sobre las nubes" (Nietzsche, *San Enero*). Se reconoce a los nietzscheanos "por la necesidad de elevarse en los aires sin vacilación, de volar allá donde somos empujados... nosotros, pájaros que nacimos libres! Adonde vayamos, todo se hace libre y soleado en torno nuestro".

Terminemos aquí afirmando que todas esas observaciones de la vida moral no son pobres metáforas más que para quienes olvidan la primacía de la imaginación dinámica. Quien quiera vivir verdaderamente las imágenes conocerá la realidad primera de una psicología de la moral. Se hallará en el centro de la metafísica nietzscheana que es, creámoslo, aunque la palabra le repugne a Nietzsche, un idealismo de la fuerza. He aquí el axioma de este idealismo: *el ser que sube y baja es el ser por el cual todo sube y baja*. El peso no está en el mundo, está en nuestra alma, en nuestro espíritu, está en el corazón —está en el hombre. Al que venza la gravedad, al superhombre, le será dada una supermatu- raleza— precisamente la naturaleza que imagina un psi- quismo de lo aéreo.

XI

En un estudio más a fondo de la imaginación ascen- sional habría que ocuparse siempre en diferenciar los psiquismos que se determinan en un elemento tan ho- mogéneo como el aire. Es una tarea difícil, pero in- dispensable. No se tiene la seguridad de captar una *unidad de la imaginación* hasta que se la diferencia de una unidad vecina. Volvamos un instante, para mayor claridad, sobre las diferencias que separan a Nietzsche y a Shelley.

Shelley se deja atraer por el cielo infinito, en una

aspiración lenta y suave. Nietzsche conquista el espa- cio, la altura, mediante una proyección instantánea y sobrehumana.

Shelley se evade en la ebriedad de un deseo. A to- dos los que *quieren* la vida aérea, Nietzsche les prohíbe la huida.

*¿No huis ante vosotros mismos,
vosotros que ascendéis?*

En las altas regiones Shelley encuentra de nuevo los goces de la cuna. Nietzsche halla en la altura una atmósfera "clara, transparente, vigorosa y fuertemente eléctrica", una "atmósfera viril" (Nietzsche, *San Ene- ro*). Nietzsche condena la inmovilidad esté donde esté (*Poesía*):

*Te detienes todo pálido,
condenado a errar en pleno invierno,
semejante al humo
que busca sin cesar cielos más fríos*

Este frío es, finalmente, la cualidad específica del dionisismo nietzscheano, extraño entre todos, puesto que rompe con la ebriedad y el calor.

XII

Podríamos sentir la tentación de explicar este lirismo de las alturas por un realismo de la vida montañesa. Recordaríamos las largas estancias de Nietzsche en Sils Maria. Observaríamos que allí le vino en 1881 la idea de *Zaratustra* a "6 mil pies sobre el nivel del mar y aún mucho más por encima de todas las cosas humanas". Señalaríamos también que la "parte decisiva" del ter- cer libro de *Zaratustra* "De las antiguas y nuevas ta- blas", fue compuesta "durante una subida de las más penosas, desde la estación a la maravillosa aldea mora de Eza, construida en medio de las rocas", "bajo el cie-

lo alcioniano de Niza", en el más luminoso de los inviernos.

Pero semejante realismo no tiene la fuerza explicativa que se le atribuye. No parece que Nietzsche haya subido efectivamente hasta los picos donde "el gamo mismo ha perdido su rastro". Nietzsche no es un alpinista. Lo cierto es que ha transitado más por las elevadas altiplanicies que en los picos. Ha compuesto frecuentemente sus poemas *descendiendo* de la altura, volviendo a los valles donde viven los hombres.

Pero el *Clima imaginario* es más determinante que el clima real. La imaginación de Nietzsche es más instructiva que toda experiencia. Difunde un clima de altura imaginario. Nos conduce a un universo lírico especial. La primera de las trasmutaciones de valores nietzscheanos es una trasmutación de imágenes. Transforma la riqueza de lo profundo en gloria de altura. Nietzsche busca un más allá de lo profundo, es decir, un allende el mal y un allende la altura, o sea un allende lo noble, porque no se satisface con una tradición del prestigio. *Tiende* todas las fuerzas morales entre esos polos imaginarios, negando todo "progreso" material utilitario que sólo fuera un progreso horizontal, sin modificación de nuestro ser pesado. Nietzsche ha puesto toda su energía lírica en un truco de lo pesado en lo ligero, de lo terrestre en aéreo. Ha hecho hablar a los abismos el lenguaje de las cimas. El antro ha dado de pronto ecos aéreos: "¡Oh, alegría!... Mi abismo habla. ¡He vuelto hacia la luz mi última profundidad!" (*Zaratustra*, "El Convaleciente"). Se nos hablará todavía de símbolo, de alegoría, de metáfora, y se pedirá al filósofo que designe las lecciones morales antes de las imágenes. Pero si las imágenes no "hicieran cuerpo con el pensamiento moral, no tendrían tanta vida, tanta continuidad. El nietzscheísmo es, a nuestros ojos, un maniqueísmo de la imaginación. Es tónico y saludable porque pone en acción nuestro ser dinámico arrastrado por las imágenes más activas. En las acciones donde el

ser humano actúa verdaderamente, en un acto donde compromete verdaderamente su ser, debe poderse hallar, si nuestras tesis están fundadas, la doble perspectiva de la altura y de la profundidad. Una doble voluntad de riqueza y de impulso no se siente acaso en este pensamiento de *Aurora*:

"No lo conocéis: puede suspender tras él muchos pesos, sin embargo, los lleva todos hacia las alturas. Y juzgáis, por vuestro pequeño impulso, que quiere quedarse *abajo* porque suspende todos esos pesos tras él." Creemos que Nietzsche se ha designado como uno de los más grandes filósofos del psiquismo ascensional en este único y extraordinario verso ("A Hafiz", *Poesía*):

Tú eres la profundidad de todas las cimas.

VI. EL CIELO AZUL

Es preciso ser capaz de reflejar hasta las cosas más puras.

GIDE, *Diario*, p. 491.

I

EL AZUL del cielo, examinado en sus múltiples valores como imagen, exigiría para él sólo un largo estudio en el que viéramos determinarse, según los elementos fundamentales del agua, el fuego, la tierra y el aire todos los tipos de la imaginación material. O sea que, de acuerdo con este único tema del azul celeste, podríamos clasificar a los poetas en cuatro grupos:

Los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube.

Los que viven el cielo azul como una llama inmensa —el azul "ardiente" dice la condesa de Noailles en *Las fuerzas eternas*.

Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada; "el azul compacto y duro", dice también la condesa de Noailles (*loc. cit.*)

Y, en fin, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul.

Claro que, junto a grandes poetas que siguen por instinto las inspiraciones primitivas, se descubriría fácilmente, a propósito de una imagen tan vulgar, a todos los rimadores en los que el "azul del cielo" es siempre un concepto, nunca una imagen primera. La poesía del cielo azul sufre, por este motivo, un inmenso descrédito. Casi se comprende el desdén de Musset al decir que el color azul es el color necio. Y es, por lo menos, entre los poetas artificiales, el color de la inocencia presuntuosa: los zafiros, la flor del lino. . . Y no es que tales imágenes estén prohibidas: la poesía es parti-

cipación de lo grande en lo pequeño tanto como de lo pequeño en lo grande. Pero no se vive dicha participación yuxtaponiendo un nombre de la tierra y un nombre del cielo, y es preciso ser un gran poeta para encontrar de nuevo, ingenuamente, sin copia literaria, el cielo azul en una flor silvestre.

Pero dejando a un lado una polémica fácil contra las falsas imágenes, contra las imágenes insulsas, querríamos reflexionar sobre un hecho que nos llamó a menudo la atención. Una de nuestras sorpresas, al estudiar los poetas más distintos, ha sido comprobar qué raras son las imágenes en que el azul del cielo resulta verdaderamente aéreo. Esta rareza procede primero de la rareza misma de la imaginación aérea, que está muy lejos de poseer una representación tan nutrida como las imaginaciones del fuego, de la tierra o del agua. Pero se debe, sobre todo, al hecho de que ese azul infinito, lejano, inmenso, incluso cuando es sentido por un alma aérea, necesita ser materializado para penetrar en una *imagen literaria*. La palabra *azul* designa, pero no muestra.

El problema de la imagen del cielo azul, es completamente distinto para el pintor y para el poeta. Si el cielo azul no es para el escritor un simple *fondo*, si es un objeto poético, entonces sólo puede animarse en una metáfora. El poeta no tiene que traducirnos un color, sino hacernos soñar el color. El cielo azul es tan simple que nos parece imposible *onirizarlo* sin materializarlo. Pero, ya en vías de materialización, se exagera la nota. Se hace el cielo demasiado duro, demasiado crudo, demasiado ardiente, demasiado compacto, demasiado brillante. A menudo el cielo nos mira con demasiada fijeza. Se le da demasiada sustancia, demasiada constancia porque no se convierte el alma a la vida de la sustancia primitiva. Se tonaliza el azul del cielo haciéndolo "vibrar" como un cristal sonoro cuando no tiene, para las almas verdaderamente aéreas, más que la tonalidad del soplo. Así, exagerando la inten-

sidad, la condesa de Noailles escribe (*La dominación*): "El azul es hoy tan fuerte que si se le mira largo tiempo ciega; crepita, gira, se llena de zarcillos de oro, de carecha cálida, de diamantes afilados, radiantes, de flechas, de moscas de plata..."

El signo realmente aéreo se encuentra, a nuestro juicio, en otra dirección. Se funda, en efecto, sobre una dinámica de la desmaterialización. La imaginación sustancial del aire sólo es verdaderamente activa en una dinámica de desmaterialización. El azul del cielo es aéreo cuando se sueña como un color que palidece un poco, como una palidez que desea la finura, una finura que imaginamos dulcificándose entre los dedos, como una tela fina, acariciando, como dice Paul Valéry (*Profusion du soir*):

El grano misterioso de la altura extrema.

Entonces el cielo azul nos da el consejo de su calma y de su ligereza:

*El cielo está, sobre el techo,
¡tan azul, tan en calma!*

suspira, desde el fondo de su prisión, Verlaine, aún bajo el peso de los recuerdos no perdonados. Esa calma puede estar llena de melancolía. El ser que sueña siente que el azul del cielo no será jamás su *bien poseído*. "¿Para qué los símbolos de un alpinismo primario y confortante, puesto que no llegaré esta noche al azul, a ese azul, llamado tan oportunamente azul celeste?" (René Crevel, *Mon corps et moi*).

Pero recorriendo una escala de *desmaterialización* del azul celeste podremos ver el ensueño aéreo en acción. Comprenderemos entonces lo que es la *Einfühlung* aérea, la *fusión* del ser soñante en un universo lo menos diferenciado posible, en un universo azul y dulce, infinito y sin forma, *al mínimo de la sustancia*.

II

He aquí la rápida escala de cuatro documentos de los cuales ninguno, exceptuando el cuarto, es absolutamente puro desde el punto de vista aéreo.

1. Primero un documento de Mallarmé, donde el poeta, viviendo el "caro tedio" de los "leteanos estanques" sufre "la ironía" del azul. Conoce un azul demasiado ofensivo que quiere (Mallarmé, *L'azur*)

*... tapar con una mano que nunca se fatiga
las grandes orificios azules, que abren traviesos, los pájaros.*

Pero el azul es más fuerte, hace cantar las campanas:

*Alma mía, se hace ver para
asustarnos más con su malvada victoria,
¡y del vivo metal brota en ángelus azules!*¹

¿Cómo no sentir que el poeta, en esta rivalidad del azul y del pájaro, sufre por un cielo azul demasiado duro, que impone al soñador, en una "malvada victoria" un exceso de materia? Sensibilizado por el poema mallarmeano, el lector soñará tal vez un azul menos agresivo, más tierno, más vibrante, en donde la campana sonará por sí misma, esta vez entregada toda entera a su función aérea, sin ningún recuerdo de su labio bronceíneo.

2. En ese duelo entre el azul del cielo y los objetos que en él se perfilan, es frecuente por la *herida* que hacen las cosas en el azul immaculado, que sintamos vivir en nuestro ser un extraño deseo de la integridad del cielo azul. En una teoría de la forma llevada a la escala cósmica, podría decirse que el cielo azul es el *fondo absoluto*. Una página de Zola expresa bastante

¹ Cf. la condesa de Noailles (*El rostro maravillado*) que, escuchando los sonidos "transparentes", piensa en la campana que se pone a sonar sola, "como un pájaro canta, como se abre una flor, a causa de la dulzura del aire..."

bien una viva sensibilidad bajo esa herida. Serge Mouret, olvidando su pasado, inconsciente incluso del drama espiritual que vive en Paradou, ve desde su lecho de convaleciente el cielo azul, único motivo de su ensueño actual. "Frente a él estaba el gran cielo, sólo azul, un azul infinito: allí se lavaba del sufrimiento, se abandonaba a él, como un ligero vaivén de cuna, bebiendo suavidad, pureza, juventud. Sólo la rama, cuya sombra había visto, rebasaba el ventanal, manchaba el mar azul con su verde vigoroso; y era un brote demasiado fuerte para sus delicadezas de enfermo heridas por la mancilla de las golondrinas volando en el horizonte" (Émile Zola, *La falta del abate Mouret*).

Aquí también, como en los versos de Mallarmé, parece que el vuelo del pájaro, con su rasgo vigoroso, hiere un universo que quisiera conservar la unidad de su simple color, la unidad de una levedad del ser que necesitan la simplicidad y la dulzura de la convalecencia. La máxima de este ensueño sería: "¿Que nada complique el cielo azul!" La rama, el pájaro que pasa, el barrote demasiado cortante de la ventana distraen la ensoñación aérea, entorpecen la fusión del ser en ese azul universal, en ese azul incorruptible. . . Pero la página de Zola se abrevia. El novelista, entregado a su imaginación de la riqueza de lo sensible, no se complace en esta intuición de una imagen elemental. Zola se contenta aquí, por accidente, con las imágenes de la imaginación aérea.

3. El tercer documento será también, sobre todo en sus comienzos, muy mezclado. Lo transcribimos para que resalte mejor la pureza del cuarto. "El cielo —dice Coleridge (citado y traducido por John Charpentier en su estudio sobre *Coleridge, el sublime sonámbulo*)— es para los ojos una copa invertida, el interior de una cuenca de zafiro, la perfecta belleza de la forma y del color. Para el espíritu es la inmensidad. Pero puede decirse que los ojos se sienten capaces de ver más allá, y presienten vagamente que no hay resistencia. Los ojos

no experimentan con exactitud la sensación dada por los objetos sólidos y limitados: sienten que la limitación reside en su poder, ante lo ilimitado, de trascender lo que ven." Por desdicha, las comparaciones con la copa y el zafiro "endurecen" la impresión del límite indeterminado y parecen detener la inmensa virtualidad de la contemplación del cielo azul. Sin embargo, leyendo con simpatías aéreas la página de Coleridge, no se tarda en reconocer que los ojos y el espíritu, juntos, imaginan un cielo azul sin resistencia; sueñan juntos en una materia infinita que contiene el color en su volumen, pero sin poder encerrarse nunca, pese a la vieja imagen libresca de la copa invertida. Por otra parte, dicha página concluye con una nota preciosa para una psicología y una metafísica de la imaginación. "La vista del cielo profundo es, de todas las impresiones, la más próxima a un sentimiento. Es más bien un sentimiento que una cosa visual o más bien la fusión definitiva, la unión entera, del sentimiento y de la vista." Hay que meditar este aspecto peculiarísimo de la *Einfühlung* aérea. Es una fusión descargada de las impresiones de calor que experimenta un corazón cálido cuando se pone en pie de igualdad con un mundo ardiente. Es una evaporación descargada de las impresiones de riquezas que siente un corazón terrestre, un "corazón innumerable", cuando se maravilla ante la prodigalidad de las formas y de los colores. Esta pérdida del ser en un cielo azul tiene un matiz sentimental de simplicidad primaria. Es hostil a los "abigarramientos", a las mezclas, a los sucesos. Entonces se puede realmente hablar de "un sentimiento del cielo azul" que deberá compararse con el "sentimiento de la florecilla azul". En esta comparación, el sentimiento del cielo azul aparecerá como una expansibilidad sin contorno. En el cielo azul suavemente azul, ya no hay raptor. La *Einfühlung* aérea, en su matiz azul, no tiene suceso, ni tropiezo, ni historia. Lo habremos dicho todo al repetir con Coleridge: "Es más bien un sen-

timiento que una cosa visual." El cielo azul, meditado por la imaginación material, es sentimentalismo puro; es la sentimentalidad sin objeto. Puede servir de símbolo a una sublimación sin proyecto, a una *sublimación evasiva*.

4. Pero un cuarto documento va a darnos una impresión tan perfecta de desmaterialización imaginaria, de decoloración emotiva, que vamos a comprender verdaderamente, invirtiendo las metáforas, que el azul del cielo es tan irreal, tan impalpable, tan cargado de sueño como el azul de una mirada. Creemos mirar el cielo azul. Y es de súbito el cielo azul lo que nos mira. Tomamos este documento, de una pureza extraordinaria, en el libro de Paul Éluard: *Dar a ver*: "Muy joven, abrí mis brazos a la pureza. No fue más que un batir de alas en el cielo de mi eternidad... Ya no podía caer." La vida de lo que vive sin ningún esfuerzo, la ligereza de lo que no corre ningún peligro de caer, la sustancia que posee la unidad de color, la unidad de calidad, son dados en su certidumbre inmediata al soñador aéreo. El poeta capta, pues, aquí la pureza como un *dato inmediato de la conciencia poética*. Para otras imaginaciones, la pureza es discursiva, no es intuitiva ni inmediata. Entonces es preciso formarlas en una lenta depuración. Al contrario, el poeta aéreo conoce una especie de *absoluto matutino*, está llamado a la pureza aérea "por un misterio donde las formas no desempeñan ningún papel. Curioso de un cielo decolorado del que se desterraron los pájaros y las nubes. Me volví esclavo de mis ojos irreales y vírgenes, ignorantes del mundo y de ellos mismos. Poder tranquilo. Yo suprimía lo visible y lo invisible, me perdía en un espejo sin azogue..." El cielo decolorado pero azul aún, espejo sin azogue de una transparencia infinita, es en adelante el objeto suficiente del sujeto que *sueña*. Totaliza las impresiones contrarias de la presencia y el alejamiento. Sería sin duda interesante estudiar la ensoñación panalista sobre este tema simplificado. Limitémonos a hacer algunas observaciones metafísicas.

III

Si, como creemos, el ser meditativo es primeramente el ser soñador, toda una metafísica de la ensoñación aérea podría inspirarse en la página de Éluard. En ella el ensueño se encuentra integrado en su justo lugar: antes de la representación, el mundo imaginado está justamente colocado *antes* que el mundo representado, el universo justamente situado antes que el objeto. El conocimiento poético del mundo precede, como es justo, al conocimiento razonable de los objetos. El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser comprobado. Toda primitividad es onirismo puro.

Si el mundo no fuera primero mi ensoñación, entonces mi ser estaría inmediatamente ceñido en sus representaciones, siempre contemporáneo y esclavo de sus sensaciones. Privado de las vacaciones del sueño, no podría tomar conciencia de sus representaciones. El ser, para tomar conciencia de su facultad de representación, debe pasar por ese estado de *vidente puro*. Ante el espejo sin azogue del cielo vacío, debe realizar la visión pura.

Por lo tanto, con la página de Paul Éluard acabamos de recibir una especie de lección preschopenhaueriana que es un preámbulo —a nuestro juicio necesario— a una doctrina de la representación. Proponemos a los filósofos, para traducir la génesis del ser meditativo, la filiación siguiente:

Primero el ensueño —la admiración. La admiración es un ensueño instantáneo.

Después la contemplación —extraño poder del alma humana capaz de resucitar las ensoñaciones, de recomenzar sus sueños, de reconstituir, pese a los accidentes de la vida sensible, su vida imaginaria. La contemplación une aún más recuerdos que sensaciones. Es más historia que espectáculo. Cuando se cree contemplar un espectáculo de prodigiosa riqueza, es que se le enriquece con los más diversos recuerdos.

Y, en fin, la representación. Entonces intervienen las tareas de la imaginación de las formas, con la reflexión sobre las formas reconocidas, con la memoria, esta vez fiel y bien definida, de las formas acariciadas.

Una vez más afirmamos, sobre un ejemplo particular, el papel fundamental de la imaginación en toda génesis espiritual. Es una larga evolución imaginativa que nos conduce desde el ensueño fundamental a un conocimiento discursivo de la belleza de las formas. Una metafísica del conocimiento utilitario explica al hombre como un grupo de reflejos condicionados. No incluye en su examen al hombre soñante, al hombre soñador. Hay que devolver a la imagen su psiquismo primitivo. La imagen por la imagen, tal es la fórmula de la imaginación activa. Y mediante esta actividad de la imagen, recibe el psiquismo humano la *causalidad del futuro*, en una especie de *finalidad inmediata*.

Por otra parte, si se quiere aceptar el vivir por la imaginación, para la imaginación, con Éluard, esas horas de *visión pura* ante el azul tierno y fino de un cielo del que *están desterrados los objetos*, se comprenderá que la imaginación del tipo aéreo ofrece un terreno donde los valores de sueño y de representación son intercambiables en su mínimo de realidad. Las otras materias endurecen los objetos. Así, en el campo del aire azul más que en otra parte, se siente que el mundo es permeable a la ensoñación más indeterminada. Entonces es cuando el ensueño tiene verdadera profundidad. El cielo azul se ahonda bajo el sueño. El sueño elude la imagen plana. Pronto, de modo paradójico, el sueño aéreo no tiene más que la dimensión profunda. Las dos otras dimensiones en que se entretiene el ensueño pintoresco, la ensoñación pintada, pierden su interés onírico. El mundo está entonces realmente del otro lado del espejo sin azogue. Hay un más allá imaginario, un más allá puro, sin más acá. Primero no hay *nada*, luego hay una *nada profunda*, después hay una *profundidad azul*.

La ganancia del lado del sujeto no es menos grande que del lado del objeto si se quiere meditar filosóficamente partiendo, no de la representación, sino de la ensoñación aérea. Ante el cielo azul, de un azul muy dulce, decolorado, ante el cielo depurado por el ensueño de Éluard, tendremos ocasión de captar, en su estado naciente, en la dinámica prestigiosa del estado naciente, al sujeto y el objeto —juntos. Ante un cielo del que son desterrados los objetos nacerá un sujeto imaginario del que están desterrados los recuerdos. Lo lejos y lo inmediato se unen. Lo lejos del objeto y lo inmediato del sujeto. Nueva prueba de que la comunidad, tan a menudo expuesta por Schopenhauer, del espíritu y de la materia, es más sensible aún si descamos situarnos en el reino de la imaginación más que en el de la representación, y estudiar —juntos— la materia imaginaria y el espíritu imaginante. Un sueño ante el humo; he aquí el punto de partida de una metafísica de la imaginación. El ensueño, ese humo, entró en mi espíritu, dice en alguna parte Victor Hugo. El aire azul y su soñador poseen tal vez otro paralelismo más perfecto: menos que un sueño, menos que el humo... la unión del semi-sueño y del semi-azul se realiza así en el límite de lo imaginario.

En resumen, la ensoñación ante el cielo azul —únicamente azul— plantea en cierto modo una fenomenalidad sin fenómenos. Es decir, el ser meditador se encuentra así ante una fenomenalidad mínima, que puede todavía decolorar, atenuar, que puede *borrar*. Cómo no sentirse tentado por un nirvana visual, una adhesión al poder sin acto, al poder tranquilo, simplemente contento de ver, luego de ver lo uniforme, y lo decolorado, y lo irreal. Si se quisiera sustituir el *método de la duda* —método demasiado virtual, poco apto para desprendernos de la representación— por un método que consiste en *borrar* —método más eficaz porque tiene para sí la pendiente misma del ensueño— se vería que la ensoñación aérea permite descender al mínimo del ser imaginan-

te, es decir, al *minimum minimorum* del ser pensante. Soledad extrema donde la materia se disuelve, se pierde. Duda que pierde su forma ante una materia dudosa. Tales deberían ser para el sujeto solitario, ante un universo decolorado, las lecciones de una filosofía del borrar. Lo intentaremos en otra obra. Para limitarnos a los problemas de la imaginación, consideremos que jugamos aquí con una difícil paradoja que equivaldría a probar el carácter primordial de la imaginación describiendo la actividad de una imaginación sin imágenes, de una imaginación que encuentra su goce, su vida, "borrando las imágenes". Pero el solo hecho de que pueda plantearse el problema de lo imaginario en términos tan reducidos, ante un mundo tan pobre de formas como un cielo azul, demuestra, a nuestro juicio, el carácter psicológicamente real del problema que evocamos.

Todos los seres que aman la gran ensoñación simplificada, simplificante, ante un cielo que no es otra cosa que "el mundo de la transparencia", comprenderán la vanidad de las "apariciones". Para ellos, la "transparencia" será la más real de las apariencias. Les dará una lección íntima de lucidez. Si el mundo es también voluntad, el cielo azul es voluntad de lucidez. El "espejo sin azogue" que es un cielo azul, despierta un narcisismo especial, el narcisismo de la pureza, de la vacuidad sentimental, de la voluntad libre. En el cielo azul y vacío, el soñador encuentra el esquema de los "sentimientos azules", de la "claridad intuitiva", de la dicha de ser claro en los sentimientos, en los actos y los pensamientos. El narciso aéreo se contempla en el cielo azul.

IV

La línea de desmaterialización que hemos caracterizado en algunas de sus fases y en su trascendencia no agota naturalmente los ensueños dinámicos que nacen ante un cielo azul. Hay almas que trabajan todas las imá-

genes en una dinámica de la intensificación. Viven con una intensidad esencialmente emotiva las imágenes más tranquilas en apariencia. Por ejemplo, un Claudel querrá una adhesión inmediata, fogosa. Captará un cielo azul por su materia primera. Entonces la primera pregunta será para él, ante esa masa enorme donde nada se mueve, que es el cielo azul, un cielo ahito de azul: "¿Qué es lo azul?" Y el himno claudeliano contestará: "Lo azul es la oscuridad que se hizo visible." Para *sentir* esta imagen, nos permitiremos cambiar el participio pasado porque, en el reino de la imaginación, no existe el participio pasado. Diremos pues: "Lo azul es la oscuridad haciéndose visible." Y por eso Claudel puede escribir: "Lo azul entre el día y la noche indica un equilibrio, como lo prueba ese momento tenue en que el navegante, en el cielo de oriente, ve desaparecer todas las estrellas al mismo tiempo."

Ese momento tenue —tiempo admirable de la movilidad íntima— la ensoñación aérea sabe revivirlo, empezar de nuevo, restituirlo. Incluso ante el cielo azul más fuertemente constituido, el ensueño aéreo, el más ocioso de los ensueños, vuelve a encontrar la alteración de lo oscuro y de lo diáfano viviendo un ritmo de sopor y despertar. El cielo azul es una aurora permanente. Basta contemplarlo con los ojos cemi-cerrados para encontrar de nuevo ese momento en que, mucho antes de los resplandores áureos del sol, el universo nocturno se va a hacer aéreo. Viviendo sin cesar este valor de aurora, este valor de despertar, se comprende el *movimiento de un cielo inmóvil*. Como dice Claudel: "No hay color inmóvil." El cielo azul tiene el movimiento de un despertar.

El azul del cielo así soñado nos lleva al corazón de lo elemental. Ninguna sustancia de la tierra participa de modo tan inmediato de su calidad elemental, como un cielo azul. El cielo azul es verdaderamente, en toda la fuerza del término, una imagen elemental. Da al color azul una ilustración imborrable. El primer

azul es para siempre el azul del cielo. Es, dice Claudel, anterior a la palabra. "El azul, sea como sea, es algo elemental, y general, fresco y puro, anterior a la palabra. Conviene a todo lo que envuelve y baña... Es el manto de la Purísima..."

El cielo liso, azul o dorado, se sueña a veces en una unidad tal que parece disolver todos los colores en su color unitario. El azul es entonces tan poderoso que asimila el rojo mismo. En la *Leda sin cisne* D'Annunzio escribe: "El oro solar y el polen silvestre, mezclados, no eran ya, en la palpitación del viento, más que un solo y mismo polvo. Los pinos tenían, en la punta de cada aguja, una gota de azul." ¿Cómo decir mejor que el árbol estremecido destila cielo azul? Hacer sentir con un solo signo, con "una gota de azul" la participación en una impresión cósmica, he ahí la función del poeta.²

A veces el azul del cielo adquiere por contraste su función azuladora. En unos versos comentados por Hugo von Hofmannsthal (*Escritos en prosa*) hallamos esta poderosa ensoñación del contraste: "El año del alma empieza por un paisaje de otoño."

He aquí su cielo:

Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhoffte Blau
Erhellte die Weiher und die bunten Pfade.³

La sonrisa de lejanas orillas luminosas,
el azul inesperado de las nubes puras
ilumina los estanques y los senderos de abigarrados colores.

Y el poeta añade en su admirable *Conversación sobre la poesía*: "Esto es hermoso. Esto respira otoño. El azul inesperado de las nubes puras es audaz, porque entre las nubes se abren esas bahías de un azul que hace soñar con el estío; pero es cierto que sólo se ven al

borde de las nubes puras, en el cielo otoñal bruscamente desgarrado por todas partes. Goethe habría amado esas nubes puras. Y el azul inesperado es perfecto. Es hermoso, sí, es el otoño."

"Hay (verdaderamente) allí el otoño, y más que el otoño" porque el poeta ha sabido hacer sentir el recuerdo inesperado del resplandor de otra época, de un estío que desapareció. Así, la imagen literaria posee una dimensión más que la imagen visual: posee el recuerdo, y el otoño literario siente que termina un estío. "Nuestros sentimientos, nuestros esbozos de sentimientos, todos los estados más secretos y más profundos de nuestro ser íntimo ¿no están del más extraño modo enlazados a un paisaje, a una estación, a una propiedad del aire, a un soplo?" Parece que el paisaje de Hugo von Hofmannsthal tenga una idealidad especial. No es solamente un *estado de alma*, según la fórmula de Amiel, es un *estado de alma antiguo*.⁴ El azul otoñal es el azul de un recuerdo. Es un recuerdo azuloso que la vida va a borrar. Se comprende entonces que Von Hofmannsthal pueda hablar de los "paisajes del alma, paisajes infinitos como el espacio y el tiempo (cuya) aparición suscita en nosotros un sentido nuevo superior a todos los sentidos". Y también O. de Milosz (*Los elementos*): "Paisajes puros sueñan en mi memoria." Se trata de paisajes sin contorno, que viven en un color suave y cambiante, como un recuerdo.

V

Sin embargo, a veces, una ensoñación más actual vuelve a sus trazos. El cielo azul es entonces un fondo que legitima la teoría de un *homo faber* cósmico, de un demiurgo que recorta brutalmente el paisaje. En ese recorte primitivo, la tierra se separa del cielo. La verde

⁴ Antes de Amiel, Byron había dicho: "Para mí las altas montañas son un estado de alma" (... "and to me / high mountains are a feeling").

² Cf. Hauptmann, *El hereje* de Soana.

³ Stefan George, *Das Jahr der Seele*.

colina se dibuja sobre el cielo azulado con una especie de perfil absoluto, un perfil que ya no acariciamos, que no obedece ya a la ley del deseo.

En la escala cósmica, el azul del cielo es un fondo que da una forma a toda la colina. Por su uniformidad, se desprende primero de todos los ensueños que viven en una imaginación terrestre. El azul del cielo es ante todo el espacio donde no hay nada que imaginar. Pero cuando la imaginación aérea se anima entonces el fondo se vuelve activo. Suscita en el soñador aéreo una reorganización del perfil terrestre, un interés por la zona en que la tierra se comunica con el cielo. El espejo del agua se ofrece para convertir el azul del cielo en un azul más sustancial. Puede surgir un movimiento azul. He ahí, por ejemplo, al marlin pescador. "Es el pájaro que se clasifica más pronto... es el relámpago azul que la luz y el agua truecan entre ellas" (Francis Jammes, *El poeta rústico*). La tierra más inerte acaba por moverse, por airearse. Para el soñador aéreo, es a su vez un fondo y las fuerzas tendidas hacia ese fondo se animan en la inmensa uniformidad azul. Así, bajo la forma más soñadora y la más móvil, la imaginación encuentra los elementos de una *Gestalttheorie* que trabaja sobre un universo desplegado.

VI

El hecho de que un cielo azul sea un espacio que no da ningún pretexto a la acción de la imaginación explica que en ciertas poéticas reciba otro nombre. Así, para Hölderlin el cielo inmenso, azul y soleado es el éter. Dicho éter no corresponde a un quinto elemento, se presenta sólo el aire tónico y claro cantado con un nombre culto. Mlle Geneviève Bianquis no se equivoca (*Introducción a las Poesías*): El éter, el alma del mundo, el aire sagrado, es el "aire puro y libre de las cimas, la atmósfera de donde descienden hasta nosotros las estaciones y las horas, las nubes y la lluvia, la luz y el

relámpago; el azul del cielo, símbolo de pureza, de altura, de transparencia, es, como la noche de Novalis, un mito polivalente": Y Mlle Bianquis cita *Hyperion* donde Hölderlin escribe: "¡Hermano del Espíritu que nos anima poderosamente con su llama, Aire sagrado, qué hermoso es pensar que me acompañas donde quiera que voy, omnipresente inmortal." Esta vida en el éter es un retorno a la protección del padre. Vater Aether! repite la invocación de Holderlin en una síntesis de la dicha y la fuerza. No hay éter sin una especie de polivalencia donde se truecan luz y calor, tonicidad y grandeza. Otro poeta, en un tiempo de exaltación religiosa, medita como Hölderlin: "Yo me abismaba en Dios, como el átomo flotando en el calor de un día de verano se eleva, se anega, se pierde en la atmósfera y, hecho transparente como el éter, parece tan aéreo como el aire mismo y tan luminoso como la luz" (Lamartine, *Las confidencias*). Podrían reunirse con facilidad otros muchos ejemplos, los cuales demostrarían que en los poetas el éter no es un elemento "trascendente", sino sólo la síntesis del aire y de la luz.

VII

Podemos relacionar el tema del cielo azul con el tema del espejismo. Este es un tema de ensueño que sólo se aproxima a la realidad gracias al genio de los narradores. Entre los escritores que lo utilizan en sus cuentos, ¿hay acaso uno entre mil que haya sido verdaderamente hechizado por un espejismo? ¿Espera el narrador encontrar un lector, entre mil, que haya tenido también esa experiencia? Pero la palabra es tan bella, pero la imagen es tan vasta que el espejismo es una metáfora literaria que no se desgasta nunca. Explica lo común por lo raro, la tierra por el cielo.

He aquí sin duda un fenómeno que pertenece casi totalmente a la literatura, un fenómeno literario abundante que tiene pocas oportunidades de reforzarse ante

un espectáculo real. Es una imagen cósmica casi ausente del cosmos. El espejismo es como el vano sueño de un cosmos dormido bajo un calor plúmbeo. Y en literatura, el espejismo aparece como un sueño que se vuelve a encontrar.

El espejismo pertenece a la literatura del cielo azul soleado. No podrá negarse el signo aéreo si se piensa, por ejemplo, en la ciudad del *Viaje de Urien* de André Gide, "ciudad espejística" toda de cimas "perdidas en las nubes", toda de alminares puntiagudos que cantan la aurora y sus mucines que se contestan "como las gondolrinas".

El espejismo puede servirnos para estudiar la textura de lo real y de lo imaginario. Parece, en efecto, que en él vienen a formarse fenómenos ilusorios sobre un tejido fenomenal más constante, y que, viceversa, los fenómenos terrestres vienen a revelar allí su idealidad. ¡Cuántas vanas imágenes corren sobre el cielo azul! Este es un hecho que presta cierta realidad a ese espacio que posee ya un color en su esencia. Se explica que Goethe hable a propósito del cielo azul, de un fenómeno fundamental, de un *Urphänomen*: "El azul del cielo nos manifiesta la ley fundamental de la cromática. Que no se busque nada tras los fenómenos; son ellos mismos la lección." "Cuando descanso finalmente en el *Urphänomen*, sólo es, sin duda, por resignación; pero hay una gran diferencia si me resigno a los límites de la humanidad o al interior de los límites de mi individualidad limitada." Esos pensamientos de Goethe, citados precisamente por Schopenhauer en *Ueber das Sehen und die Farben*, nos parecen designar el cielo azul como la imagen menos relativa al individuo que lo contempla. Resume la imaginación aérea. Determina una sublimación extrema, una adhesión a una especie de imagen simple absoluta, que no hay modo de descomponer. Ante el cielo azul, se tiende a simplificar el pensamiento de Schopenhauer: "El mundo es mi representación" traduciendo: el mundo es mi repre-

sentación azul, aérea, lejana. El cielo azul es mi espejismo. Todas estas fórmulas darían una *metafísica mínima* en la que la imaginación, devuelta a su vida elemental encontraría de nuevo las fuerzas primitivas que la obligan a soñar.

VII. LAS CONSTELACIONES

Oh qué Toro, qué Ferro, qué Osa,
qué objetos de enorme victoria,
cuando entra en los tiempos sin recurso,
impone el alma al espacio informe.

PAUL VALÉRY, *Charmes*, "Oda secreta"

I

SOBRE la inmensa pizarra de una noche cerúlea, el ensueño matemático ha escrito sus diagramas. ¡Son falsas, deliciosamente falsas, todas esas constelaciones! Unen en una misma figura astros totalmente extraños. Entre puntos reales, entre estrellas aisladas como diamantes solitarios, el sueño *constelante* traza líneas imaginarias. Con un puntillismo reducido al mínimo, ese gran maestro de la pintura abstracta que es el sueño, ve a todos los animales del zodiaco. El *homo faber* —carretero perezoso— pone en el cielo el carro sin rueda, el labrador que sueña en sus cosechas alza una simple espiga dorada. Así, ante tal exuberancia de las fuerzas de la imaginación proyectora, ¡qué divertida resulta esta definición lógica de un diccionario! "Constelación: conjunto de cierto número de estrellas fijas al cual, para ayuda de la memoria, se ha supuesto una figura, sea de hombre, sea de animal, sea de planta, dándole un nombre para distinguirlo de los otros conjuntos de la misma especie" (Bescherelle). Nombrar las estrellas para "aliviar la memoria", ¡qué desconocimiento de las fuerzas parlantes del sueño! ¡Qué ignorancia de los principios de proyección imaginaria del ensueño! El zodiaco es la prueba de Rohrschach de la humanidad niña. ¿Por qué se le ha convertido en sabios manuscritos, por qué han sustituido el cielo de la noche por el cielo de los libros? ¡Hay tantos sueños en el cielo que la poesía, a la

que estorban las viejas palabras, no ha podido nombrar! A cuántos escritores de la noche queríamos decir: "Volved al principio del ensueño: no se nos dio el cielo estrellado para conocer, sino para soñar. Es una invitación a los sueños *constelantes*, a la construcción fácil y efímera de las mil figuras de nuestros deseos; las estrellas "fijas" tienen la misión de fijar algunos sueños, de comunicar algunos sueños, de volver a encontrarlos. Así, el soñador tiene la prueba de la universalidad del onirismo. Ese morueco, joven pastor, que tu mano acaricia soñando, ¡helo allá arriba, girando suavemente en la noche inmensa! ¿Lo encontrarás otra vez mañana? Enséñaselo a tu compañera. Sed dos para dibujarlo, reconocerlo, tutearlo. Os demostraréis ambos que tenéis la misma visión, el mismo deseo y que, en la noche misma, en la soledad nocturna, veis pasar los mismos fantasmas. ¡Cómo se ensancha la vida cuando los sueños se desposan!

Se comprenderá hasta qué punto la imaginación del cielo está falseada, bloqueada por el conocimiento libresco, si se releen algunas páginas en que ciertos escritores han perdido alegremente, en provecho de un "conocimiento" tan pobre como inerte, el camino de los sueños, tal vez entonces tengamos derecho a proponer una especie de contra-psicoanálisis que debería destruir lo consciente en provecho de un *onirismo constituido*, único modo de devolver a la ensoñación su continuidad reposante. "Conocer" las constelaciones, nombrarlas como en los libros, proyectar sobre el cielo un mapa escolar es brutalizar nuestras fuerzas imaginarias, arrebatar nos el beneficio del onirismo alado. Sin el peso de esas palabras que "alivian la memoria" —la memoria de las palabras, esa gran holgazana que se niega a soñar—, cada noche sería para nosotros un ensueño nuevo, una cosmogonía renovada. Lo consciente mal hecho, lo consciente ya hecho es tan nocivo al alma soñadora como el inconsciente amorfo o deformado. El psiquismo debe encontrar el equilibrio entre lo imagi-

nado y lo conocido. Este equilibrio se contenta con vanas sustituciones donde, súbitamente, las fuerzas imaginarias se ven asociadas a esquemas arbitrarios. La imaginación es una fuerza primera. Debe nacer en la soledad del ser imaginante. Para comprender la contemplación hay que partir, como siempre, de una fórmula de Schopenhauer: *la noche estrellada es mi constelación*. Me da la conciencia de mi poder *constelante*. Me pone entre los dedos, como dice el poeta, esos cálices ingrátidos, esas flores de espacio. . .¹

II

Encontraremos la oportunidad de efectuar el contra-psicoanálisis en favor de una purificación de lo imaginario en un autor que ha sido un gran soñador con el corazón y un soñador muy pobre con la mirada. George Sand —a la que leemos apasionadamente por su genio en la imaginación de la bondad sencilla— aporta, a nuestro juicio, un buen ejemplo de romanticismo nocturno bloqueado, de onirismo endurecido en su germen por una aplicación de conocimientos burdos.

En efecto, en muchas páginas de George Sand, la ensoñación ante el cielo estrellado degenera en una lección de astronomía cuya pedantería provoca la risa. Cuando Andrés empieza a enamorarse de la tierna y fina Geneveva, le "enseña" primero la botánica, es decir, el nombre sabio de las flores. Le explica después los misterios del cielo nocturno. "Andrés, feliz y orgulloso, por primera vez en su vida, al tener algo que enseñar, se puso a explicarle el sistema del universo, cuidando de simplificar todas las demostraciones y de hacerlas asquibles a la inteligencia de su alumna. . . Ella comprendía rápidamente; había momentos en que Andrés fuera de sí, le atribuía facultades extraordinarias. . ." De vuelta en su soledad, Geneveva, "cuando llegó la noche, se sentó sobre una loma cubierta de nísperos, y

contempló el nacimiento de esos astros cuya marcha le había explicado Andrés. . . Sentía ya el efecto de esas contemplaciones en que el alma parece salir de su cárcel terrestre y volar hacia regiones más puras. . ." Así, las actividades imaginarias e intelectuales que viven en los antípodas están aquí confundidas. El escritor que nos debía una psicología de esta liberación del alma que evoca, de esta extensión de alma que nos brinda el sueño estrellado, nos ha dado ideas. George Sand escribe sin vacilar: "Debías estudiar astronomía, ¡la aprenderías en ocho días!" A lo largo de toda la obra de esta novelista se podrá descubrir la influencia de esta "estrella intelectualizada", pobremente meditada como un "sol lejano".

En una contemplación tan fácilmente culta, las constelaciones pondrán un nombre en el cielo, sólo un nombre. Las bellas Pléyades, la estrella de la Cabra, el Escorpión, darán su sonoridad a un paisaje nocturno. El nombre, por sí solo, es una astronomía; a veces George Sand confunde a Venus con Sirio; esta última es su estrella predilecta. Debe brillar en los instantes dramáticos de sus noches. Claro que este furor por nombrar a las estrellas no es peculiar de George Sand. Se puede encontrar en muchos poetas.

Así, en *La nave*, de Elémir Bourges, se encuentran múltiples ejemplos de ese *pathos* del cielo estrellado. El autor moderno, hablando de los cielos antiguos, no vacila en discernir en la noche "esferas colosales que se atraen. . .". "Adora como al dios supremo al Uraniano que forma la sustancia de los astros, de las almas y de los espíritus. ¡Mira! En uno solo de mis rayos ruedan millares de mundos. En todas partes tu mirada descubre, allende este ínfimo universo donde la tierra pende de su cadena, esferas, fuegos multicolores, más numerosos que las olas de los ríos o que las hojas de los bosques. Y esas esferas colosales vuelan, a su vez, atraídas por otras esferas, a las que otras esferas más, girando entre sus llamas de fósforo y sus tormentosos

¹ Cf. Guy Lavaud, *Poétique du ciel*, 1930, p. 30.

tifones, arrastran en la danza sin fin de su eterna alegría."

En ningún momento de ese génesis que mezcla los géneros, que reúne los sueños de la Antigüedad y los conocimientos newtonianos, llega Bourges a participar, a hacer participar a su lector, de la vida nocturna, de la lenta cosmogonía de la noche y de sus luces. Soñada dinámicamente, la Noche es una fuerza lenta. No acepta esos estrépitos y esos truenos que estremecen la obra de Bourges.

Nos parece, pues, que la verdadera poesía, la poesía auténtica debe devolver al anónimo las grandes formas de la naturaleza. No se añade nada al poder de evocación murmurando el nombre de Betelgeuse, cuando esta estrella brilla en el cielo. ¿Cómo se sabe, pregunta un niño, que se llama así? La poesía no es una tradición, es un sueño primitivo, es el despertar de las imágenes primeras.

Por otra parte, nuestras críticas no tienen nada de absoluto. Incluso respecto al mal empleo de un nombre evocador, puede descubrirse en la imaginación moderna la acción de una imagen primera. Lejos de todo trazo, por una especie de hechizo verbal, la constelación aparece entonces como una *imagen literaria pura*, es decir, como una imagen que sólo puede valer en literatura. Cuando George Sand escribe en *Lélia* (ed. Calmann-Lévy, t. II, p. 73): "Las pálidas estrellas del Escorpión se sumergieron una a una en el mar. . . Ninfas sublimes, hermanas inseparables, parecían enlazarse la una a la otra y arrastrarse invitándose a las castas voluptuosidades del baño", no puede pensarse que el lector reconozca el espectáculo así evocado. ¿Sabe siquiera que la constelación del Escorpión reúne cuatro estrellas? Pero mediante la imagen de los astros suavemente arrastrados en un movimiento común —imagen que sólo sirve en literatura— la contemplación de *Lélia* adquiere un valor dinámico. Un verdadero poeta pone un poema en movimiento con unos pocos versos:

*Grandes ondas estrelladas
despiertan en la noche que tiembla y palidece,*

dice Charles van Lerberghe (*Entrevisions*). Siguiendo el movimiento progresivo sugerido por *Lélia* se siente cómo las estrellas desaparecen, una tras otra, en el mar. Sin duda, un escritor apresurado nos diría que las estrellas desaparecen en el mar una a una, y el lector, llevando siempre a ultranza el esquematismo de los libros, no pensaría ya más que en el alba cercana. El lector "salta las descripciones", porque no se le ha enseñado a gustar "la imaginación literaria".

Así, a nuestros ojos, una de las funciones principales de la imagen literaria consiste en seguir y traducir un dinamismo de nuestra imaginación. Es más natural hacer desaparecer dinámicamente una constelación que una estrella sola. La imaginación necesita un alargamiento, un retardo. Y, en particular, más que cualquier otra, la imaginación de la materia nocturna necesita lentitud. ¡Qué falsa es esa literatura que lo precipita todo sin dejarnos tiempo de leer sus imágenes! Sobre todo, no nos da tiempo de prolongarlas en la sucesión normal de sueños que debe suscitar toda lectura.

III

Si se reflexiona precisamente sobre la lección de dinamismo imaginario que nos dan las constelaciones, se percibe que enseñan una especie de absoluto de la lentitud. De ellas puede decirse, como diría un bergsoniano: se advierte que han girado, no se las ve nunca girar. El cielo estrellado es el más lento de los móviles naturales. En el orden de la lentitud, es el primer móvil. Esta lentitud confiere un carácter dulce y tranquilo. Es objeto de una adhesión inconsciente que puede dar una impresión singular, una impresión de ligereza aérea total. Las imágenes de la lentitud se enlazan con las imágenes de la gravedad de la vida. Como observa

René Berthelot:² "La lentitud solemne de los movimientos rituales en las ceremonias, no ha dejado de ser comparada con la de los movimientos astrales."

Creemos que el poema en prosa de Maurice de Guérin, *La bacante*, debe a ese "viaje inmóvil" de las constelaciones en el cielo una gran parte de su indefinible encanto. Recordemos esta página admirable. El ser se anima sobre las cimas en una vida aérea. "Yo me elevaba hasta ese punto de las montañas que recibe el paso de los inmortales; pues, entre ellos, algunos gustan de recorrer la serie de los montes, sosteniendo su marcha inmovible sobre las ondulaciones de las cimas. . . Llegado a esas alturas, obtuve los dones de la noche, la calma y el sueño. . . Pero este reposo fue semejante al de los pájaros amigos de los vientos y sin cesar llevados en sus correrías. . ." Y parece que la soñadora duerme en la vida de los altos follajes, regocijándose, hasta en su sueño, "de los atentados de los vientos" con un alma que "se entrecubre al menor hálito que sobreviene en las copas de los bosques".

Entonces ese ser durmiendo en la altura del verdadero sueño aéreo, va a revivir el mito de Calisto, amada de Júpiter, y transportada al cielo por favor del dios: "Júpiter. . . la sacó de los bosques para asociarla a las estrellas y condujo sus destinos en un reposo del que ya no pueden apartarse. Ha recibido su morada en el fondo del cielo tenebroso. . . El cielo dispone en torno de ella las más antiguas de sus sombras y le hace respirar lo que todavía posee de los principios de la vida. . . Penetrada de una ebriedad eterna, Calisto, permanece inclinada sobre el polo, mientras que todo el orden de las constelaciones pasa y declina su curso hacia el océano: y así, durante la noche, me conservaba yo inmóvil en la cima de los montes."

Sequimos en presencia de una *imagen literaria absoluta*. En efecto, la constelación de Calisto no es evo-

² René Berthelot, "Lastrobiologie et la pensée de l'Asie", *Revue de Métaphysique et de Morale*, oct., 1933, p. 474.

cada en su forma; el poeta cuida muy bien de comentar la leyenda que nos llevaría a unas lecciones de mitología escolar. Apenas recuerda que Calisto, en su vida terrestre, fue "revestida de una forma salvaje por los celos de Juno". Tampoco hace brillar el poeta las luces de esta constelación. En el poema de Guérin toda la vida de la imagen pertenece a la *imaginación dinámica*. La constelación es entonces, en este poema, una imagen de los ojos cerrados, la pura imagen del movimiento lento, tranquilo, celeste, del movimiento sin devenir y sin interrupción, extraño a todos los golpes del destino, a toda la seducción de las metas. En su contemplación, el ser sofiante aprende a animarse desde su interior, aprende a vivir el tiempo regular, el tiempo sin impulso ni tropiezo. Es el tiempo de la noche. El sueño y el movimiento nos entregan, en esta imagen, la prueba de su acuerdo temporal. El tiempo diurno atravesado por mil tareas, disperso y perdido en ademanes desenfrenados, vivido y revivido en la carne, aparece con toda su vanidad. El ser sofiando en la noche serena encuentra el maravilloso tejido del tiempo que reposa.

Vivida en tal ensoñación, la constelación es, más que una imagen, un himno. Y ese himno, sólo "la literatura" puede cantarlo. Es un himno sin cadencia, una voz sin volumen, un movimiento que ha trascendido sus fines y ha encontrado la verdadera materia de la lentitud. Oiremos la música de las esferas cuando hayamos acumulado bastantes metáforas, las más diversas, es decir, cuando la imaginación sea restablecida en su papel viviente como guía de la vida humana.

Reléase *La bacante* de Maurice de Guérin con los temas de la imaginación aérea y de la imaginación dinámica y se encontrará allí el ejemplo de una obra que no le debe nada a la inspiración antigua, pero que es, al contrario, toda ella actual, toda ella viva. En las últimas líneas podrá captarse la acción de una imagen no designada, no deseada en su forma, y que sólo opera por su inducción imaginaria. Es precisamente la induc-

ción puramente dinámica de la constelación. Por ella el soñador se asocia al movimiento, al destino del cielo estrellado: "...Yo me elevaba sobre las huellas de esa bacante que caminaba ante nosotros como la Noche, cuando, volviendo la cabeza para llamar a las sombras, se dirige hacia el Occidente..."

IV

Para convencernos mejor de la belleza dinámica de la imagen de Guérin, quizá sea lo mejor compararla con una imagen forzada de la cual hay múltiples ejemplos en *La nave* de Bourges: "Yo te hablo, a ti que llevas sin freno, en medio de los abismos estrellados, a ese pájaro-caballo, de plumas de águila. Puesto que oigo tus gritos, los míos llegarán hasta ti. ¿Quién eres, guerrero? ¿Un hombre? ¿Un dios? ¿Un demonio intermediario? ¡Contesta! ¿Qué enemigo celeste precipita a través del Urano el surco encendido de tu vuelo? ¿Vives en paz con la tierra? ¿Llevas la matanza y el espanto sentados sobre tu lanza?" Y también ese Belerofonte de tan excesivos colores: "¡Ah! ¡Ah! Mi escudo, donde se tuerce la serpiente inflamada del rayo, quema mi carne hasta los huesos. La estrella fulgurante encendida en la cimera de mi casco de bronce se adhiere a mi cerebro que hierve. . . Mis ojos salen de sus órbitas. . . Jadeo. . ." Si se juzga esta fábrica de los "monstruos uranios" aplicando el principio que Maurice Boucher denomina con gran profundidad las cuatro dimensiones de la palabra poética: el sentido, el halo, la pendiente y la edad, puede observarse que al Belerofonte de Elémir Bourges le falta esta cuádruple profundidad. Aquí, a la inversa de la bacante de Guérin, la tradición confunde las edades. Las alusiones proceden de los libros. El movimiento desenfrenado no sigue la pendiente de la noche. El sentido y el halo oníricos faltan hasta tal punto que ningún ensueño puede nacer en el alma del lector. No parece que Elémir Bourges haya vivido por la imagina-

ción ninguna de las fuerzas del uranotropismo tan característico entre los verdaderos soñadores de la noche.

V

La luz suave y brillante de las estrellas provoca también uno de los ensueños más constantes, más regulares: el ensueño de la mirada. Pueden resumirse todos sus aspectos en una sola ley: *en el reino de la imaginación todo lo que brilla es una mirada*. Nuestra necesidad de tutear es tan grande, la contemplación es tan naturalmente una confidencia, que todo lo que miramos con un mirar apasionado, con ansia o con deseo, nos devuelve una mirada íntima, una mirada de compasión o de amor. Y cuando, en el cielo anónimo, nos fijamos en una estrella, se convierte en *nuestra* estrella, resplandece para nosotros, su fuego se rodea de un poco de llanto, una vida aérea viene a mitigar en nosotros las penas de la tierra. Parece entonces que la estrella se acerca a nosotros. La razón nos repite en vano que está perdida en la inmensidad: un sueño de intimidad la aproxima a nuestro corazón. La noche nos aísla de la tierra, pero nos devuelve los sueños de la solidaridad aérea.

Podrían desarrollarse en largas reciprocidades una psicología de la estrella y una cosmología de la mirada. Se presentaría con una curiosa unidad de imaginación. El examen de esta unidad imaginaria exigiría largos estudios. Se reunirían sin dificultad innumerables referencias en las obras poéticas de todos los países y de todos los tiempos. Demos sólo una página en donde el sueño de la mirada de la estrella alcanza su máximo poder cosmológico. La entresacamos de la *Ars magna* de O. de Milosz. En la *Epístola a Storge*, después de una meditación sobre las distancias infinitas ante el *espacio estelar*, surge esta prueba súbita de la unión de las miradas: "Conozco en nuestro pobre cielo astronómico, dos estrellas singularmente ardientes, dos confidentes-fieles, bellas y puras, y que yo creía separadas

de su amigo por distancias inimaginables. Ahora bien, la otra noche, al caer una gran mariposa nocturna desde la lámpara, sobre mi mano, sentí la tierna curiosidad de interrogar sus ojos llameantes. . .”

Si, dos estrellas gemelas son ya para nosotros un rostro que nos mira, y, en una exacta reciprocidad, dos ojos que nos entregan su mirada, por muy ajenos que sean a nuestra propia vida, ejercen sobre nuestra alma una influencia estelar. En un instante, borran nuestra soledad. Ver y mirar truecan aquí su dinamismo: se recibe y se da. Ya no hay distancia. Un infinito de comunión borra un infinito de grandeza. El mundo de las estrellas toca nuestra alma: es un mundo de la mirada.

VIII. LAS NUBES

Juego de las nubes —juego de la naturaleza, esencialmente poético. . .

NOVALIS, *Fragmentos*.

I

LAS NUBES cuentan entre los “objetos poéticos” más oníricos. Son los objetos de un onirismo en pleno día. Determinan ensueños fáciles y efímeros. Estamos un instante “en las nubes” y volvemos a la tierra mientras sonríen los hombres positivos. Ningún soñador le atribuye a las nubes el grave significado de los otros “signos” del cielo. En resumen, el ensueño de las nubes recibe un carácter psicológico particular: es un *ensueño sin responsabilidad*.

El aspecto inmediato de esta ensoñación es el ser, como se ha dicho a menudo, un juego fácil de las formas. Las nubes son una materia de imaginación para un amasador perezoso. Se las sueña como una leve guata que se trabaja ella misma. La ensoñación —como hace con frecuencia el niño— gobierna el fenómeno mudable dándole una orden, ya ejecutada, en vías de ejecución: “¡Gran elefante, alarga tu trompa!”, dice el niño a la nube que se estira. Y la nube obedece.¹

Para dar cuenta de la importancia de la nube en los temas religiosos de la India, Bergaigne (*La religión védica*) escribe muy justamente: “La nube que contiene esas aguas, la nube no sólo mugiente y chorreante, sino además móvil, parece brindarse por sí misma a los juegos del zoomorfismo.” Si el zoomorfismo de la noche es estable en las constelaciones, el zoomorfismo del día

¹ Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, t. XXIV, p. 9: “Die unterhaltendsten Spasmacher sind die Wolken.”

está en constante transformación en la nube. El soñador tiene siempre una nube que transformar. La nube nos ayuda a soñar la transformación.

No se dará nunca bastante importancia a ese carácter *autoritario* del ensueño que se otorga el más gratuito de todos los poderes creadores. Esta ensoñación trabaja con la vista. Considerándola a fondo nos puede revelar las estrechas relaciones que existen entre la voluntad y la imaginación. Ante este mundo de formas cambiantes, en el cual *la voluntad de ver*, sobrepasando la pasividad de la visión, proyecta los seres más simples, el soñador es amo y profeta. *Es el profeta del minuto*. Dice, con entonación de vaticinio, lo que pasa en aquel momento ante sus ojos. Si en un rincón del cielo la materia desobedece, en otra parte otras nubes han preparado ya esbozos que la *imaginación-voluntad* va a adquirir. Nuestro desco imaginario se aferra a una forma imaginaria henchida de una materia imaginaria. Claro está que para la ensoñación taumatúrgica todos los elementos son buenos, y el mundo entero puede animarse a la orden de una mirada magnética. Pero es precisamente en relación con las nubes cuando esta tarea es a la vez grandiosa y fácil. En este cúmulo globuloso, todo gira a placer, las montañas se deslizan, los aludes caen y después se aquietan, los monstruos se hinchan y se devoran luego mutuamente, todo el mundo se ajusta a la voluntad y la imaginación del soñador.

En ocasiones la mano del que así esculpe lleva hasta el cielo la ensoñación modeladora. El sueño "pone manos a la obra", en un trabajo enorme, demiúrgico. Jules Supervielle, en *Beber del manantial*, sigue, en el cielo del Uruguay, unas bestias más hermosas que las bestias de la pampa, unas bestias "que no mueren. Solamente las veis desaparecer, y sin dolor, ante vuestros ojos. Sus formas son inestables, inquietas siempre, pero ¡tan dulces para ser acariciadas!, querría yo decir si tal cosa no fuera enajenación pura. Las nubes" Y Christian Sénéchal, que cita este texto (*Jules Supervielle*,

poeta del universo interior), añade: "La expresión debe retenerse y unirse a los múltiples ejemplos de toma de posesión del mundo por medio de las manos. J. Supervielle tiene el dón de acariciar las nubes exactamente como el escultor que, con la diestra, modela unos contornos invisibles para quien no sea el propio autor." Christian Sénéchal pide, justamente, a la crítica literaria que no se limite a la distinción común entre las imaginaciones visuales y las imaginaciones auditivas, distinción brutal que nos escamotea tantas observaciones profundas acerca de la vida imaginaria, tantas intuiciones dinámicas directas. Sin una imaginación propiamente dinámica, formada en el dinamismo de la mano, no se pueden comprender estos versos de Supervielle (*Milagro del ciego*):

*Las manos dieron su nombre al sol, al hermoso día,
llamaron "temblor" a esa ligera duda
que les venía desde el corazón humano al otro extremo de las
[venas cálidas.*

O estos otros, en *El amor y las manos*:

*Y, teniendo tus palmas prisioneras en mis manos,
reharé el mundo y las nubes grises.*

Textos tanto más importantes para nosotros cuanto que podemos ver en ellos la prueba de que la mano no es necesariamente terrestre, no está necesariamente ligada a la geometría del objeto tangible, próximo, resistente. El modelador de nubes,² de la mano inmensa, puede autojársenos un especialista de la materia aérea. Precisamente el libro de Sénéchal trata de mostrar en Jules

² "El modelador de las nubes tiene también la gran ventaja de una materia cósmica abundante. Puede superponer Pelión a la Osa. Lucrecio, VI, pp. 188 ss.

*Contemplator enim, quum montibus assimilata
Nubila portabunt venti transversa per auras
Aut ubi per magnos montes cumulata videbis
Insuper esse aliis alia...*

Supervielle una personalidad "ávida de coger el mundo invisible con sus *manos* (personalidad que), no es menos capaz de la más aérea y sutil *fantasía* y del *sueño* más emancipado de las sujeciones de la tierra".

En verdad es mediante un manejo dulce y lento como se constituyen las imágenes de Supervielle; convidan al lector a constituir las a su vez sin aceptar los datos ya hechos que le suministra la visión. Así se lee en *Ciudad natal* (*Gravitations*):

*En la calle, niños y mujeres,
parecidos a hermosas nubes,
se reunían para buscar su alma
y pasaban de la sombra al sol.*

El que comprenda *dinamicamente* estos versos sentirá que sus *manos modelan un plumón*. Tomará al principio, del hueco del ramo, en un hermoso día de estío, un copo olvidado allí. En su sueño del desplegamiento, de la aireación de una materia demasiado cerrada, dará a la abundante materia su parte de blanca luz: soñará con el cordero, el niño, el cisne celeste. Y releerá mejor una estrofa precedente:

*Las palmeras hallando una forma
en que mecer su deleite puro,
llamaban desde lejos a las aves.*

Asimismo la nube atrae todos los copos livianos, todos los plumones blancos, todas las alas cándidas. El sueño de la hilandera se devana hasta el cielo. Si se releer el cuento de George Sand, *La hilandera de nube*, se verá que el secreto o que la esperanza de la hilandera soñadora es llegar a tejer tan finamente como las nubes que suavizan y tamizan la luz del cielo.³

³ F. L. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1879, p. 5, señala muchos mitos donde se hila la materia de la nube. Schwartz, con su confianza total en la mitología naturalista, sitúa en el cielo las tres Parcas: las tres hilanderas representan la Aurora, el Día y la Noche.

D'Annunzio ha desarrollado esta imagen (*Elegías romanas*):

Últimas nubes, trama ligera por donde pasa el fino creciente de la luna, como una lanzadera de oro.

La lanzadera aérea lleva a término una obra silenciosa; ora se oculta, ora vuelve a centellear entre las hebras livianas. Muda, la mujer pensativa la sigue por los aires, con unos ojos puros que miran más allá; ¡más allá que la vida, inútilmente!

La imagen de los pájaros —frecuentemente, las golondrinas— que tejen invisibles hilos en el cielo azul se presenta como una síntesis del movimiento alado y del copo de nube. Se lee en *El hereje de Soana*: "Y las voces de los pájaros... reunían, sobre las cavidades del potente valle rocoso, como en una red, sus hilos invisibles, infinitamente tenues... ¿Y no es maravilloso que esta trama, cuando se desvanecía o se desgarraba, fuese reconstruida como por lanzaderas infatigables de rápido vuelo? ¿Dónde estaban los pequeños tejedores alados?"

Cuando se hayan leído, fijándose en los temas de la imaginación aérea, esas páginas donde las imágenes son tal vez demasiado insistentes, se estará mejor preparado para saborear el encanto aéreo, sorprendentemente sutil de *La Hilandera* de Paul Valéry. Es como si un poco de la materia del cielo viniese a trabajar en la tierra:

*Sentada, la hilandera junto al azul de la ventana...
Cansada, habiendo bebido el azul...
Un arbusto y el aire puro forman una fuente viva...*

*Un tallo donde el viento vagabundo reposa,
encorva el vano saludo de su gracia estrellada,
dedicando, magnífico, a la vieja rueca, su rosa.*

En cada estrofa un poco de aire puro, un poco de aire azul, un copo reposado...

Este poder formal de lo amorfo que se siente actuar en el "ensueño de las nubes", esta total continuidad de la deformación deben ser comprendidas como una verdadera participación dinámica: "No hay mucha distancia, por el pájaro, de la nube al hombre", dice Paul Eluard en *Donner à voir*. Pero esto sucede a condición de añadir, al vuelo lineal del pájaro, el vuelo que rueda, el vuelo del globo, la ronda de las burbujas ligeras. La continuidad en el dinamismo suplanta las discontinuidades de los seres inmóviles. Cuando empiezan a moverse, conmueven en nosotros deseos y necesidades dormidas. "Materia, movimiento, necesidad y deseo son inseparables. El honor de vivir vale la pena de que nos esforcemos por vivificar", concluye Paul Eluard. De pronto, hablando como Supervielle, ante ese lento movimiento de las nubes se sabe "lo que pasa tras la inmovilidad". El movimiento tiene más homogeneidad onírica que el ser. Asocia a los seres más diversos. La imaginación dinámica pone "en el mismo movimiento" y no "en el mismo saco", objetos heteróclitos y he aquí un mundo que se forma y se une ante nuestros ojos. Cuando Eluard escribe (*op. cit.*, p. 102): "Vemos con frecuencia nubes sobre la mesa. Con frecuencia también vemos vasos, manos, pipas, mapas, frutas, cuchillos, pájaros y peces", enmarca en su inspiración onírica los objetos inmóviles con los seres de la movilidad. Al principio del sueño, las nubes; al final, los peces y los pájaros son inductores del movimiento. Las nubes sobre la mesa acabarán volando y nadando, con los pájaros y los peces, después de haber puesto suavemente en movimiento los objetos inertes. La primera tarea del poeta consiste en desanclar en nosotros una materia que quiere soñar.

En nuestras interminables ensufaciones ante el cielo, en cuanto las nubes descienden sobre la mesa de piedra, en el hueco de nuestras manos, parece que todos

los objetos se redondean un poco, que una blanca penumbra viste los cristales. El mundo tiene nuestra misma dimensión, el cielo está sobre la tierra, nuestra mano toca el cielo. La mano de Supervielle va a trabajar la nube. Es la nube la que viene a trabajar en la mano soñadora de Supervielle. Si la crítica literaria no llega a comprender tantos poemas de nuestra generación es porque los juzga como un mundo de las formas cuando son un mundo del movimiento, un devenir poético. La crítica literaria olvida la gran lección de Novalis: "La poesía es el arte del dinamismo psíquico" *Gemütsrerregungskunst* (cit. por Spenlé, Novalis, p. 356). Dejemos de lado las formas vanas, rebasemos el juego que nosotros mismos hemos descrito. La nube, movimiento lento y redondo, movimiento blanco, movimiento que se derrumba sin ruido, conmueve en nosotros una vida de imaginación blanda, redonda, pálida, silenciosa, en copos... En su ebriedad dinámica, la imaginación utiliza la nube como un ectoplasma que sensibiliza nuestra movilidad. A la larga, nada puede resistir a la invitación al viaje de las nubes que, pacientemente, pasan y pasan muy alto en el cielo azul. Le parece al soñador que la nube puede arrastrarlo todo: el dolor, el metal y el grito. El olor de la "fresa de los bosques" pregunta Supervielle:

*¿Cómo llevárselo cuando sólo se es una nube
con los bolsillos rotos?*

*Pero nada sorprende a ese poco de nada que se desliza.
Nada le es tan pesado que no pueda embarcarlo.*

En otro poema de Supervielle, los hombres elásticos, cansados de la gravedad, embarcan todo un universo (*Gravitations*):

*De los tres mástiles volarán algunas olas a sus flancos,
las aldeas irán al cielo, abrevaderos y lavanderas,
los campos de trigo entre las mil risas de las amapolas;
girafas en profusión en la maleza de las nubes,*

un elefante escalará la cima nevada del aire;
en el agua celeste relucirán los marzuinos y las sardinas,
y unas barcas ascendiendo hasta la sonrisa de los án-
geles...

La página termina con un despertar de los muertos. Son arrastrados por la dinámica aérea de los vivos, guiados por la ascensión de las nubes en el cielo azul. Entonces, como dice la condesa de Noailles: "El azul, la onda, el suelo, todo es vuelo."

La nube se utiliza también como mensajera. En los poetas indios, nos dice De Gubernatis (*La mitología de las plantas*, t. I. p. 240), está a veces "representada como una hoja a la que arrastra el viento" y añade en una nota: "Schiller en su *María Estuardo*, ha sufrido sin duda el influjo de una vieja idea popular cuando dirige a una nube los votos y los pesares de la reina cautiva."

III

Al que quiera negar el papel de la imaginación dinámica en la vida imaginaria bastaría pedirle una explicación acerca de la nube pesada y la nube ligera, la nube que nos oprime y la que nos atrae a lo más alto del cielo. Por un lado, en una dialéctica inmediata, inscribiríamos la frase de Supervielle: "Todo me es nube y muero de ello", y por otro el poema en prosa —el primero que abre el florilegio— de Baudelaire:

—¿Qué amas tú, extraordinario extranjero?

—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá... ¡las maravillosas nubes!

Sin ninguna descripción, directamente, una nube nos atrae, otra nos aterra. No hace falta el trueno para que las nubes, como en la tempestad criminal de *La princesa Malena*, de Maeterlinck, hagan temblar el castillo maldito "desde el sótano al granero". Una nube

tenebrosa basta para hacer *pesar*, la desgracia sobre todo un universo.

Para dar cuenta de la sensación de ahogo que produce un cielo bajo, no basta enlazar los conceptos de bajo y pesado. La participación de la imaginación es más íntima, la nube pesada es sentida como un mal del cielo, un mal que aplasta al soñador, un mal del que muere.

Esta enfermedad de la nube pesada y baja, debe referirse, para comprender su esencia imaginaria, a la función verdaderamente activa de la imaginación de las nubes. En su aspecto imaginario positivo, la función de la imaginación de las nubes es una invitación a subir. El ensueño normal va tras la nube como una subida sustancial que acaba por la más alta sublimación, por una disolución en el cenit, en el cielo azul. Las nubes verdaderas, las pequeñas nubes se disuelven en la altura. Imposible imaginar una nubecilla que desaparezca cayendo. La pequeña nube, la nube ligera constituye el tema de ascensión más regular y más segura. Es un consejo permanente de sublimación. En el *Theil* (*Primeros libros proféticos*) de William Blake, la nubecilla le dice a la Virgen: "Cuando desaparezco es para entrar en una vida doble, en paz y santos éxtasis."

La imaginación de las formas que es a menudo ingenuamente materialista, sugiere en los grabados esos largos senderos perdidos en las nubes donde caminan las procesiones de elegidos que suben a los cielos. Pero esas imágenes realizadas por la imaginación de las formas tienen, en la imaginación dinámica y aérea, un origen más profundo. El alma que sueña ante la nube ligera recibe a la vez la imagen material de una efusión y la imagen dinámica de una ascensión. En tal ensueño de la pérdida de la nube en el cielo azul, el ser soñador participa con todo su ser en una sublimación total. Es verdaderamente la imagen de la sublimación absoluta. Es el viaje supremo.

IV

Hay una página de Goethe que nos brinda un análisis detallado de la imaginación de las nubes. Tras largas reflexiones acerca de la obra del meteorólogo inglés Howard, parece que el poeta quiere unirse a la naturaleza mediante la inspiración poética. Estrato, Cúmulo, Cirro y Nimbo van a darnos cuatro imágenes directas, vividas en una psicología ascensional evidente.

ESTRATO

Cuando, del tranquilo espejo de las aguas se eleva una niebla y se despliega en un lamento continuo, la luna, asociada al ondulante fenómeno, parece como un fantasma creando fantasmas: entonces, oh naturaleza, somos todos, lo confesamos, unos niños regocijados y divertidos. Después, se eleva contra la montaña, reuniendo capa sobre capa, se ensombrece a lo lejos la región intermedia, dispuesto a caer en lluvia o a subir en vapor.

CÚMULO

Y si la imponente masa es llamada a las alturas de la atmósfera, la nube se detiene en magnífica esfera; anuncia, con su resuelta forma, el poder de acción y, lo que teméis e incluso lo que sentís, pues arriba está la amenaza y abajo el estremecimiento.

CIRRO

Pero el noble impulso le hace subir más aún. Una fácil y divina restricción es su libertad. Un montón de nubes se dispersa en copos, semejantes a ovejas saltarinas, multitud levemente peinada. Así, lo que nació aquí abajo dulcemente, transcurre allá arriba sin fin en el regazo y la mano del padre.

NIMBO

Y lo que se ha amontonado allá arriba, atraído por la fuerza de la tierra, se precipita también con furor en tormen-

tas, se despliega y se dispersa como legiones. Pero elevad vuestras miradas con la imagen: la palabra desciende, porque describe; el espíritu quiere subir allá donde mora eternamente.

Observaciones

Y cuando hayamos distinguido, debemos prestar a la cosa separada los dones de la vida, y gozar de una vida continuada.

Si, por tanto, el pintor, familiarizado con el análisis de Howard, en las horas diurnas y nocturnas, contempla y observa la atmósfera, deja subsistir el carácter, pero los mundos aéreos le dan los tonos suaves, matizados, para que los capte, los sienta y los exprese.

En esta página, la mezcla de las ideas abstractas y de las imágenes puede turbar al lector. Pero estudiándola más de cerca, llama la atención el pluralismo de la sustancia imaginaria de la nube. Llevando ese pluralismo mucho más lejos se entraría en verdadera simpatía con la vida de las nubes. Así entre el *cúmulo que rueda* y el *cúmulo que gruñe* el ensueño puede poner además la diferencia entre el juego y la amenaza.⁴ En el *nimbo* suspendido entre la subida y la bajada, se preparan también muchas y diversas ensöñaciones. De todas maneras, leyendo a Goethe debe reconocerse que el ensueño de la nube no está enteramente analizado por la contemplación de las formas. El ensueño de la nube es una participación más profunda; atribuye a la nube una materia de suavidad o de amenaza, un poder de acción o un poder de desvanecimiento y de paz.

Parece que Goethe deseaba poner sus conocimientos objetivos en la base misma de sus imágenes poéticas.

En particular, el ensueño de las nubes permite a veces una acumulación de imágenes más heterogéneas. El ciclo de tormenta, con su movimiento, su estrépito,

⁴ Por ejemplo, la ensöñación juguetona de Jules Laforgue, sintiendo que una nube es un movimiento, dará los siguientes versos: "CUMULO: Indolentes balanceos que al viento estremecido / vino a cazar una bella tarde..."

sus relámpagos, cabrá en dos pequeñas estrofas de un poema de N. Lenau (*Die Heideschenke*, estrofas 10-11): las nubes son rebaños, nubes reunidas en un gran galope giratorio, mientras el viento, buen escudero, las urge haciendo "chasquear" el látigo del relámpago". Podría decirse que la contemplación de las nubes nos pone delante un mundo donde hay tantas formas como movimientos; los movimientos le dan formas, las formas están en movimiento y el movimiento las deforma siempre. Es un universo de formas en continua transformación.

Los temperamentos poéticos más diversos pueden mirar, según la expresión de Baudelaire, "esas bellezas meteorológicas" (*Curiosidades estéticas*). Estudiando el cielo de un paisajista, Baudelaire escribe: "Todas esas nubes de formas fantásticas y luminosas, esas caóticas tinieblas, esas inmensidades rosas y verdes, suspendidas y añadidas las unas a las otras, esas hornazas abiertas, esos firmamentos de raso negro o morado, arrugado, enrollado o rasgado, esos horizontes de luto o chorreando metal fundido, todos esos esplendores se me subieron al cerebro como una bebida espirituosa o como la elocuencia del opio." Baudelaire, el hombre de las ciudades, el poeta de lo humano, captado de pronto por el poder de la contemplación cósmica, añade: "Cosa curiosa, ante esas magias líquidas o aéreas, no se me ocurrió quejarme una sola vez de la ausencia del hombre."

V

De una manera más precisa, la imaginación dinámica de la nube antójasenos el único medio de procurar una explicación psicológica de los mitos poéticos que utilizan la *alfombra mágica*, el *manto mágico*, que tantos narradores han tomado ya hechos —sin someterse en verdad a las leyes de la imaginación—, en el baratillo de imágenes de un bazar oriental. Estos autores necesitan siempre decirnos cosas humanas, demasiado humanas. Para

ellos la nube es un medio de transporte que debe conducirnos a un país donde veremos un nuevo acto de la vieja comedia humana. Se echa a perder el impulso onírico del viaje. Sin embargo, al arrancar, la imagen es potente; la querriamos prolija, múltiple. ¡Ay! ¡El manto mágico es un manto hecho en serie! El psicólogo solamente dispone de algunas indicaciones para estudiar en ella su función de ensoñación natural. Suministremos algunos ejemplos que bastarán para probar la continuidad del vuelo onírico, del viaje en la nube y del manto mágico. Así se comprenderá mejor el papel creador de la imaginación dinámica.

En *Merlín el encantador*. Edgar Quinet escribe (t. II, p. 26): el encantador "estaba envuelto en un manto, enrollado a la cintura, y con uno de sus pies desnudos rechazaba las nubes, que le conducían con la rapidez de las águilas". Como se ve, aquí indudablemente la riqueza onírica está harto concentrada. Un analizador de lo imaginario querría que se describiera el vuelo onírico sin omitir ningún detalle de su historia, a partir del primer talonazo en tierra; pero, ya el soñador va en la nube; y es a ésta a la que pide un impulso, es la nube la que le conduce como un manto anudado a la cintura, como un manto que de súbito es un ala, un ala de águila. Todo interviene a la vez en el vuelo, en un conglomerado de imágenes aéreas, en una gavilla de fuerzas volantes. Una literatura que concediera la primacía a las imágenes, y no a las ideas, nos procuraría un tiempo para vivir tan grandes metamorfosis. ¡En esto consiste el encantamiento activo! Pero Quinet sólo nos brinda un espectáculo encantador. Como posee la experiencia del viaje, únicamente nos deja ver el viaje.

Podrían hacerse las mismas observaciones a propósito del *vuelo de Elena* en el segundo *Fausto*: "Estos velos te llevarán, con vuelo rápido, por encima de las cosas vulgares, a lo largo de la llanura etérea, tanto tiempo como te sea posible persistir." El deseo de filosofar, de manejar los símbolos intelectualizados, no deja al

poeta el ocio que necesita para vivir oníricamente sus imágenes. Nos escamotea las impulsiones iniciales de su ensoñación. Sin embargo, el momento en que el sueño nos desancla de la realidad es el más provechoso.

VI

Como en esta obra nos hemos obligado a tomar con preferencia nuestros ejemplos en las metáforas de la literatura consciente, hemos tenido que dejar fuera de nuestra discusión la admirable tesis de Michel Bréal, que presenta la leyenda de Hércules y de Caco como una verdadera mitología del cielo nuboso. Como se sabe, la explicación del mito suministrado por Bréal es esencialmente lingüística. Para él, "las vacas del cielo son una creación del lenguaje". En sánscrito la raíz verbal que ha formado el sustantivo *go* (*buey*) procede de una raíz que significa *andar, caminar*. Las nubes *corren* en el cielo. Verdaderamente, pues, no constituye una metáfora "llamar a las nubes *gavas, las que caminan*". "La lengua, aún flotante y poco segura en la elección de estas palabras, designó dos objetos diferentes con el mismo atributo: creó dos homónimos." Subrayemos, por otra parte, que este mismo atributo es puro y simplemente un *movimiento*. Aquí entra en acción la *imaginación dinámica*. Podemos, pues, hablar de una *homonimia dinámica*.

Leyendo, con la pluma en la mano, la tesis de Bréal podrá verse que todas las peripecias de la leyenda de Gerión se explican en los fenómenos del cielo nuboso. La mitología es una meteorología primitiva.

IX. LA NEBULOSA

Las doce y cuarto; qué márgenes te ven pasar, en las noches anónimas, oh Nebulosa-Madre...

LAFORGUE, *Preludios autobiográficos*.

I

EL SUEÑO es una cosmogonía de un día. El soñador vuelve a empezar el mundo todas las noches. Todo ser que sabe desasirse de las preocupaciones del día, que sabe dar a su ensoñación todos los poderes de la soledad, devuelve a aquella su función cosmogónica. Siente hasta qué punto es verdadera la frase de O. V. Milosz (*Ars magna*): "Psíquicamente, el cosmos corre por entero en nosotros." La ensoñación cósmica posee, en la semilúidez del sueño, una especie de nebulosa primitiva de donde hace salir un sinnúmero de formas. Y si el soñador abre los ojos, vuelve a encontrar en el cielo esta masa de un blancor nocturno —más dócil aún que la nube—, con la que puede hacer nuevos mundos indefinidamente. También, ¡con qué facilidad ha aceptado el pensamiento erudito las hipótesis cosmogónicas de la ciencia moderna, que hacen nacer los mundos de una nebulosa primitiva! ¡Y qué éxito procura a un libro de vulgarización la simple imagen de un cielo presentado en el torbellino de sus nebulosas! Es que la imaginación dinámica actúa en tales imágenes. Mientras que las estrellas, comparadas tan frecuentemente con clavos de oro, son símbolos de fijeza, por el contrario la nebulosa, la vía láctea —a la cual una visión atenta debería atribuir exactamente la misma fijeza que a las estrellas— es, en la contemplación de una tarde, el tema de continuas deformaciones. Su imagen está contaminada al mismo tiempo por la nube y la leche. La noche se anima en esta luz lechosa. En

este requesón aéreo se forma una vida imaginaria. La leche de la luna cae y baña la tierra; la leche de la vía láctea permanece en el cielo.

Lafcadio Hearn ha vivido este curso celeste de la vía láctea. Comenta muchas poesías japonesas sobre este "río del cielo" donde se ven "las yerbas acuáticas del río del cielo acamarse bajo el viento de otoño", donde se oye "en el río del cielo el ruido que hacen los remos de la barca nocturna" (*La novela de la Vía Láctea*). Y termina, viviendo a la inversa de la racionalización habitual, siguiendo un procedimiento que habría que llamar una "desracionalización": "Yo no contemplo ya la vía láctea como un espantoso círculo del cosmos en donde cien millones de soles son importantes para esclarecer el abismo. La veo como... el río celeste. Percibo el estremecimiento de su brillante curso, y las nubes que yerran junto a sus orillas... Y sé que el rocío que cae es el polvo de agua que salpican los remos del Boyero." Así, fuera de todo conocimiento objetivo, y pese a cualquier plácido examen, la imaginación recupera sus derechos, esto es, da movimiento y vida a las imágenes más inmóviles e inertes. Hace correr la materia del cielo. Cuando Descartes funde una sabia cosmología, donde "los cielos son líquidos", podrá verse allí la racionalización de una ensoñación olvidada.

Por otro lado, podría enunciar, como un verdadero postulado de la imaginación material y dinámica, la proposición siguiente: *lo que es difuso, jamás es visto en la inmovilidad*. Parece, dice D'Annunzio (*La ciudad muerta*, acto III, esc. 2), que "la vía láctea palpita al viento como un largo velo". Todo cúmulo numeroso e informe se nos antoja un hormiguero. Victor Hugo llama a la vía láctea "el hormiguero de los cielos". Según el mismo postulado, la claridad opaca del fulgor es, para los soñadores, más grande que la luz, porque la esencia imaginaria de aquélla procura forzosamente difundirse lejos de los confines en los que un primer golpe de vista la recluye. Así, en la contemplación de la vía

láctea, la imaginación puede encontrar la experiencia de una fuerza cósmica dulce. Gustave Kahn nos procura un ejemplo de esta visión suavemente amplificadora (*El circo solar*): "La dulzura de la vía láctea desfallecía sobre un más ancho espacio con más mundos remotos, plata vibrante, desconocido, promesas vagas y dulces". El soñador se deja acunar por estas vibraciones imaginarias. Parece que recupera la confianza de una infancia remota. La noche es un seno henchido.

En ocasiones el sueño de la vía láctea ocupa en una obra un lugar tan importante que explica por sí solo todo un aspecto de la misma. Este es el caso, por ejemplo, de la obra de Jules Laforgue, que podría ser fácilmente sistematizada en un *Cosmos literario de la nebulosa*. Este es sin duda el origen de la obra. En las *Cartas a un amigo*, escritas precisamente a Gustave Kahn, se lee: "He de decir... que, antes de ser aficionado y pierrot, he residido en lo cósmico."

Jules Laforgue ha amado, en la naturaleza, las materias abundantes y muelles, y en la alquimia poética, como un hijo de Fausto, ha conocido muchas transmisiones sensibles (*Lamento-súplica de Fausto hijo*):

Si supieses, mamá Naturaleza

¡Si tú supieses que la Tabla

de tus Materias es mi fuerte!

Me tomarías como contador,

¡por contador a muertel!

La ciencia nos dice que la vida física comenzó en el mar; la vida soñadora tiene su origen en una especie de océano celeste. En las *Letanías de miseria*, evoca que los

fecundadores de sol, viajando por los cielos azules...

Un lago incandescente cae y luego se desvanece.

De allá vendrán los mares de las primeras edades... luego la queja de los bosques y todos los gritos del mundo.

Y su ensañación interminable pregunta (*Crepúsculo de un domingo de verano*):

*Oh, allá, allá... por la noche del misterio,
¿dónde estás tú, desde tantos astros, ahora...
Oh río caótico, oh Nebulosa-madre,
de la que salió el Sol, nuestro padre potente?*

Sin duda el sentido cósmico de los poemas de Laforgue puede parecer velado a ciertos lectores por su tono desencantado. En muchos aspectos, el cosmos de Laforgue, visto en su principio subjetivo, podría pasar por un cosmos del asqueado. Pero el análisis detenido de las imágenes permitiría captar filiaciones del soñador asqueado con luces coaguladas noches mal batidas en insólitos torbellinos, lunas pálidas y gelatinosas. Otros tantos adjetivos que un psicoanalista sistematizaría sin esfuerzo. Nosotros los reunimos únicamente para demostrar cómo las materias invaden el cielo del soñador. Para Laforgue el cielo es verdaderamente su "soñadero". Cada noche va "bebiendo las estrellas allí mismo, ¡oh misterio!", "dragando las canteras de estrellas". Y ante la vía láctea reitera su deseo "Volved a ser plasma".

En el cielo, como sobre la tierra, todo lo que es vago y redondo se hinche en cuanto interviene el ensueño. Una imaginación excesiva no se contentará con un hinchamiento y un fluir, vivirá un hervidero. Como esta página, demasiado subida de color, demasiado forzada en su fuerza, de *La nave* de Elémir Bourges (Prólogo). De la nube "se escapan a raudales precipitados nuevos torbellinos de oro; y en sus profundidades que se abren, formas de bestias divinas, águila, toro, cisnes deslumbrantes, palpitan vagamente entrevistas entre las espumas encendidas, los vapores de oro rugientes que borbotean..." Ese rugir excesivo de la materia redonda es atribuido en una contemplación de la noche más apacible: "Todo el éter se cubre de copos sembrado por esa nieve bermeja." Se recibirá la misma impresión

en la página en que André Arnyvelde (*El arca*) sueña con una participación en la vida de la nebulosa: "Yo veía una especie de caos espasmódico de incandescencia, una pasta de nubes de fuego cambiando perpetuamente de contornos, de extensión y de densidad. Trenzas, erizamientos, crines de llamas se alargaban en todos los sentidos, y sus flujos furiosos, al encontrar el frío del espacio, se volatilizaban o volvían a caer en lluvias ardientes." Esas voces amplificadas no nos permiten oír el silencio de la noche. Cuánto mejor comprenderá las fuerzas de la creación un Milosz (*Ars magna*): "Así, pues, aproxima tu oído a mi sien y escucha. Mi cabeza es como la piedra de la encrucijada y del torrente cósmicos. He aquí que van a pasar los grandes carros negros y sordos de la Meditación. Luego vendrá un espanto como un verterse del agua primordial. Y todo esto sucederá en silencio." En la nebulosa en creación, la Noche medita silenciosamente, las nubes primordiales se reúnen lentamente. Es esta lentitud, es este silencio lo que un gran poeta debe conservar.

II

En tales contemplaciones el poder imaginario y el plasma de imágenes vienen a trocar sus valores. Encontramos otra vez aquí una nueva aplicación de lo que llamábamos, en un capítulo anterior, la *imaginación generalizada* para caracterizar imágenes donde lo imaginado y el imaginante se hallan tan indisolublemente ligados como la realidad geométrica y el pensamiento geométrico en la *relatividad generalizada*. El poder imaginante hace en efecto cuerpo con sus imágenes cuando el soñador amasa la pasta celeste. A una magia que quiere habitualmente actuar sobre el universo, sucede una magia que trabaja el corazón mismo del soñador. Magia extravertida y magia introvertida se unen en exacta reciprocidad. La poesía total, la *poesía perfecta*, dice Hugo von Hoffmannsthal (*Escritos en prosa*), "es el

cuerpo de un silfo, transparente como el aire, el mensajero vigilante que lleva a través de los aires una palabra mágica: al paso se apodera del misterio de la nubes, de las estrellas, de las cimas, de los vientos; trasmite la fórmula mágica fielmente, mezclada sin embargo a las voces misteriosas de las nubes, de las estrellas, de las cimas, de los vientos". El mensajero se hace uno con el mensaje. El mundo íntimo del poeta rivaliza con el universo. "Los paisajes del alma son más maravillosos que los paisajes del cielo estrellado; no tienen sólo vías lácteas hechas de millones de estrellas, sino que sus abismos mismos son vida, encierran una vida infinita, que su propia superabundancia oscurece y ahoga. Y esos abismos donde la vida se devora a sí misma, un momento puede iluminarlos, liberarlos, cambiarlos en vías lácteas."

X. EL ÁRBOL AÉREO

Sin cesar, el árbol toma impulso y estremece sus hojas, sus innumerables alas.

ANDRÉ SUARÈS, *Sueños de la sombra*.

I

LA VIDA imaginaria vivida simpáticamente con el vegetal reclamaría un libro entero. Los temas generales, curiosamente dialécticos, serían el prado y el bosque, la yerba y el árbol, la mata y la maleza, el verdor y la espina, la enredadera y la cepa, las flores y los frutos —y el ser mismo: la raíz, el tallo y las hojas— y el devenir marcado por las estaciones floridas o despojadas —y, en fin, las potencias: el trigo y el olivo, la rosa y el roble, la vifia. Mientras no se haya emprendido un estudio sistemático de estas imágenes fundamentales, la psicología de la imaginación literaria carecerá de elementos para constituirse en doctrina. Seguirá bajo la dependencia de la imaginación de las imágenes visuales, creyendo que la tarea del escritor consiste en describir lo que el pintor pintaría. Y, sin embargo, ¿cómo no comprender que al mundo vegetal se adhiere un mundo de ensueños tan características que podrían designarse muchos vegetales como inductores de un ensueño particular? El ensueño vegetal es el más lento, el más reposado, el más reposante. Que nos devuelvan el jardín y el prado, la orilla y el bosque y reviviremos nuestras primeras dichas. El vegetal conserva fielmente los recuerdos de las ensueños felices. Los hace renacer cada primavera. Y en cambio parece que nuestro sueño le da un crecimiento mayor, flores más bellas, flores humanas. "Árboles de los bosques, os halláis fuera de mi alcance en vuestro misterio vegetal, pero soy yo quien os alimento" (Patrice de La Tour du Pin, *Salmos*).

Pero la botánica del sueño está aún por hacer. La poesía se encuentra agobiada de imágenes falsas. Copiadas y vueltas a copiar, esas imágenes inertes cruzan por todas las literaturas sin satisfacer en absoluto la imaginación floral. Sobrecargan las descripciones creyendo animarlas. Esto puede sentirse en los *Paradous*, obras maestras muy fáciles de escribir teniendo a la mano un tratado de botánica. Pero parece que la designación de una flor por su nombre es una confianza que turba el ensueño. Como con todos los seres hay que amar las flores antes de nombrarlas. Y no importa si se las nombra al revés. Nos quedaríamos muy sorprendidos si nos fijáramos en los nombres de las flores en los sueños.

Sin poder ordenar ese "maquis" en estas pocas páginas sólo deseamos insistir acerca de la unidad viva y profunda de ciertas imágenes vegetales. Tomaremos como ejemplo la imagen del árbol, y vamos a estudiarla limitándonos a los principios de la imaginación material y de la imaginación dinámica, e insistiendo, sobre todo, respecto a las imágenes de esencia aérea. Es seguro que el ser *terrestre* del árbol, su vida subterránea, deberá estudiarse en una imaginación de la tierra.

II

En el capítulo consagrado al energetismo nietzscheano, hemos demostrado ya que el *pino* es para la imaginación un verdadero eje de ensofiación dinámica. Todo gran soñador dinamizado recibe el beneficio de esta *imagen vertical*, de esta *imagen verticalizante*. El árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul. De Gubernatir relata un cuento que hace resaltar esta fuerza de verticalidad (*La mitología de las plantas*): "En Ahorn, cerca de Coburgo, un viento espantoso enviado por una bruja, había doblado el campanario de la iglesia; en las aldeas del contorno todo el mundo se reía de ello; un pastorcillo, para librar a su

pueblo de semejante vergüenza, ató una gran cuerda (entre el campanario y un pino al que aún se recuerda) y, a fuerza de invocaciones e imprecaciones mágicas, logró enderezar el campanario." Cómo recibir mejor la lección dinámica del pino: "Sé como yo, le dice el árbol al soñador derrumbado, yérguete."

El árbol reúne y ordena los elementos más diversos. El pino, dice Claudel (*Conocimiento del Este*), "se alza por un esfuerzo y mientras se adhiere a la tierra mediante el empuje colectivo de sus raíces, los miembros múltiples y divergentes, atenuados hasta el tejido frágil y sensible de las hojas, por donde va a buscar en el aire mismo y la luz su punto de apoyo, constituyen no sólo su ademán, sino su acto esencial y la condición de su estatura." No puede explicarse en forma más condensada el gesto del árbol, su acto vertical esencial, su "carácter aéreo, suspendido". Es tan derecho, que estabiliza incluso el universo aéreo.

Con el título demasiado juguetón de *La locura entre los vegetales*, Francis Jammes simpatiza con la rectitud del árbol: "Pienso en los árboles que están siempre a la constante búsqueda de su equilibrio aéreo. . . Tal es la vida de esta higuera, semejante a la de un poeta: la búsqueda de la luz y la dificultad de sostenerse."

Hay manzanos que, prefiriendo la belleza de sus frutos a la conservación de su equilibrio, se quiebran. Están locos (*Pensamiento de los jardines*).

Por otra parte, las imaginaciones más diversas, igneas, acuáticas, terrestres o aéreas, podrán revivir sus temas favoritos en esta vida vertical. Unos sueñan, como Schopenhauer, en la vida subterránea del pino. Otros en el rumor airado de las agujas y del viento. Otros sienten en forma poderosa la victoria acuática de la vida vegetal: "oyen" subir la savia. En esta exageración de la simpatía vegetal, el héroe de *El hereje de Soana* de Gerhardt Hauptmann "toca el tronco de un

castaño" y siente "las savias nutricias que hacia subir en él". Otros, en fin, saben, como por instinto, que el árbol es el padre del fuego; sueñan infinitamente en esos árboles cálidos donde se prepara la dicha de arder: en los laureles y en el boj que crepitan, en el sarmiento que se retuerce entre las llamas, en las resinas, materia de fuego y de luz, cuyo aroma quema ya en los ardientes estíos.

Así un mismo objeto del mundo puede dar "el espectro completo" de las imaginaciones materiales. Los sueños más diversos vienen a reunirse en una misma imagen material. Y es aún más notable comprobar que esos sueños diversos, ante un árbol alto y derecho, sufren todos cierta orientación. La psicología vertical impone su imagen primera.

Incluso motivos como los que despierta el trabajo de la madera no llegan a borrar la imagen del árbol vivo. En sus fibras la madera conserva siempre el recuerdo de su vigor vertical y no puede luchar sin destreza contra el sentido de la madera, contra sus fibras. Así que para ciertos psiquismos la madera es una especie de quinto elemento —una quinta materia— y no es raro, por ejemplo, encontrar, en las filosofías orientales, la madera entre los elementos fundamentales. Pero entonces dicha designación abarca la elaboración de la madera. Es, a nuestro juicio, una ensoñación del *homo faber*. Debe dar un matiz más a una psicología del trabajador. Como nos limitamos, en esta obra, a una psicología de la ensoñación y del ensueño, debemos reconocer que la madera tiene poca importancia para el onirismo profundo. Mientras los árboles y los bosques desempeñan tan gran papel en nuestra vida nocturna, la madera misma apenas figura en ella. El sueño no es instrumental, no se sirve de *medios*, vive directamente en el reino de los *finés*; imagina directamente los elementos y vive directamente su vida elemental. En nuestros sueños, flotamos sin barca, sin balsa, sin tomarnos el trabajo de labrar la canoa en el tronco de los árboles;

en el sueño, el tronco de los árboles está siempre hueco; el tronco de los árboles se halla siempre dispuesto a recibirnos para dormir acostados en un largo sueño que nos garantiza un despertar vigoroso y joven.

El árbol es, pues, un ser que el sueño profundo no mutila.

III

Dejemos ahora que nuestro ensueño siga las imágenes del árbol.

¡Qué pronto se han desinteresado de las formas esas imágenes! ¡Los árboles tienen formas tan diversas! ¡Poseen ramas tan múltiples, tan divergentes! Por eso parecerá tanto más notable su unidad de ser y lo que es, en el fondo, su unidad de movimiento, su porte.¹

Esta *unidad de ser*, procede, sin duda, a primera vista, de su tronco aislado. Pero la imaginación no se contenta con esta unidad de aislamiento, esta unidad formal y externa. Dejemos que prolifere, dejémosle vivir, y sentiremos poco a poco en nosotros mismos que el árbol, ser estático por excelencia, recibe de nuestra imaginación una vida dinámica maravillosa. ¡Sordo lento, invencible empuje! ¡Conquista de levedad, fabricación de cosas voladoras, de hojas aéreas y estremecidas! ¡Cómo adora la imaginación dinámica a ese ser siempre en pie, ese ser que no se acuesta nunca! "En la naturaleza sólo el árbol, por una razón típica, es vertical, con el hombre" (Claudel; *El conocimiento del Este*). El árbol es un modelo constante de heroica rectitud: "Qué Epictetos son estos pinos... ¡Qué frenéticos de vida estos escualidos esclavos, y cómo parece, en medio de su desdicha, que están satisfechos con su

¹ Por otra parte, debe observarse que la "forma" de un árbol es intraducible en literatura. En realidad, nadie lo intenta. Y cuando el jardinero —homo faber de la podadora— pretende dar una forma geométrica al tejo o a la tuya, el ensueño lo estima irrisorio. Si lo cómico es lo mecánico superpuesto a lo vivo, el supremo ridículo es lo geométrico aplicado a lo vegetal. Así se ha formado lo que Nietzsche llama "el rococó en la horticultura" (*Aurora*).

suertel" (Joachim Gasquet, *Hay una voluptuosidad en el dolor*).

Y es precisamente este dinamismo vertical lo que forma entre la yerba y el árbol la dialéctica fundamental de la imaginación vegetal. Por muy derecha que sea la umbela en tiempo de siega, conserva la gran línea horizontal del prado. Por muy florida que esté sigue siendo la espuma de un mar de verdor que ondula blandamente en la mañana de estío. Sólo el árbol sostiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constancia vertical.

IV

Pero para sentir a fondo la acción de una fuerza imaginaria, es todavía preferible, por muy paradójico que parezca, sorprenderla en su más suave sollicitación, en su acción menos insistente, en la más puramente incoactiva. Con este propósito vamos a estudiar, con la dinámica del árbol, una de las inducciones más lentas, más fraternales, la del soñador dulcemente apoyado en el árbol.

Reléase esta página de Rilke (*Fragments en prosa*): "Yendo y viniendo, según su costumbre, con un libro, se encontró apoyándose, en un momento dado, más o menos a la altura de un hombro, en la horcadura de un arbolillo, y en seguida se sintió tan gratamente sostenido y tan ampliamente descansado en esa postura, que permaneció así, sin leer, enteramente engastado en la naturaleza, en una contemplación casi inconsciente..." Así se inicia una contemplación puramente dinámica, como un dulce intercambio entre las fuerzas del soñador y las del cosmos, sin nada que se colore o dibuje bajo una mirada soñadora, una mirada llamada con toda propiedad *ausente*. "Era como si, desde el interior del árbol, hubieran pasado en él unas vibraciones casi imperceptibles... Le parecía que jamás le habían animado movimientos más suaves, su cuerpo era

de algún modo tratado como un alma y puesto en situación de acoger un grado de influencia que, en la claridad ordinaria de las condiciones físicas, en realidad no se hubiese siquiera sentido. A esta impresión se añadía el que en los primeros instantes no podía definir bien por qué sentido recibía un mensaje a la vez tan tenue y tan vasto: además, el estado que esa comunicación desprendía de él era tan perfecto y continuo, diferente de todos los otros, pero tan imposible de representar por el refuerzo o la agravación de sucesos ya vividos, que a pesar de todo ese hechizo, no se podía pensar en llamarlo goce. No importa. Ocupado en darse cuenta a sí mismo justamente de las impresiones más ligeras, se preguntó con insistencia qué era lo que le pasaba, y encontró casi en seguida una expresión que le satisfizo diciéndose que estaba siendo transportado al otro lado de la naturaleza"; página admirable donde el ser, tranquilizado por un apoyo sumamente simple, apenas sollicitado por una vida imperceptible, sin tomar ya nada de la sustancia del mundo, se siente al otro lado del mundo, muy cerca de la lenta voluntad general, de acuerdo con el tiempo lento, harto extendido en la fibra sin nudo. El soñador es entonces el simple fenómeno del empuje vertical del árbol; sólo tiene el pensamiento de estar "de pie dentro de (su cuerpo), mirando hacia otra parte". Y Rilke llega a esta total pureza de la imaginación dinámica: el cuerpo del soñador que ha encontrado el apoyo del árbol "sirve, todo lo más, para estar de pie en él, puro y prudente..." El hombre, como el árbol, es un ser en el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse en pie. La imaginación dinámica no exige más para dar comienzo a sus ensañaciones aéreas. Todo se ordena inmediatamente en esta segura verticalidad. Sin haber recibido esta inducción, no puede en verdad ligar las imágenes, y la página rilkeana queda pobre e inerte. Por el contrario, si se siguen las lecciones de la imaginación dinámica, percátase uno de que la página de Rilke es

ante todas las cosas una *imagen de movimiento*, una determinación de movimiento vegetante.

Con esta página puede relacionarse —explicando a un poeta por un poeta— una hermosa imagen del vegetalismo de Maurice de Guérin (*Diario*): “¿Quién puede decirse en un asilo si no se encuentra en una altura, la más absoluta que haya podido escalar? . . . ¡Si pudiera llevarme a esas alturas! ¿Cuándo tendré calma? En otro tiempo los dioses hicieron crecer en torno (de ciertos sabios) una naturaleza vegetal que absorbía en su abrazo, a medida que se elevaba, su cuerpo envejecido, sustituyendo a su vida, gastada por la ancianidad, la vida fuerte y muda que reina bajo la corteza de los robles. Esos mortales, ya inmóviles, sólo se agitaban en la extremidad de sus ramajes conmovidos por los vientos. . . Nutrirse con una savia escogida por uno mismo entre los elementos, envolverse, parecerle a los hombres poderoso por las raíces y de una gran indiferencia, como ciertos grandes pies de árboles que se admiran en los bosques, no darle a la aventura más que sonidos vagos pero profundos, como los de algunas copas frondosas que imitan los murmullos del mar, es un estado de vida que me parece digno de esfuerzo y muy adecuado para oponerlo a los hombres y a la suerte del día.”² Este vegetalismo de las cimas muestra que, para Maurice de Guérin, la imaginación es una vida en la altura. El árbol ayuda al poeta “a llevarse la altura”, a superar las cimas, a vivir una vida aérea. Por lo tanto, cómo sorprende este juicio de Sainte-Beuve respecto a esta página tan fiel en su ensoñación vegetal: “(Maurice de Guérin) soñaba en no sé qué metamorfosis en árbol.” No se trata aquí de un error de detalle, porque no hay errores de detalle cuando se juzga la imaginación de

² Un libro publicado en Ruán, en 1723, sin nombre de autor, con el título de *Principales merveilles de la Nature*, presenta aún un grabado donde el tronco de un árbol se prolonga por el tronco de un hombre. Mejor que toda actividad conceptual, la actividad onírica explica esta etimología.

los elementos en un poeta. Parece que Sainte-Beuve haya permanecido ajeno a esta imaginación dinámica que anima tantas páginas en la obra del solitario de Cayla. Concluyendo la reflexión que acabamos de citar, Sainte-Beuve no vacila en añadir: “Pero este destino de anciano, este fin digno de Filemón y de Baucis es bueno, todo lo más para la sabiduría de un Laprade. . .”

Seremos menos severos que Sainte-Beuve si comparamos la dulzura de las sugerencias del vegetalismo de Guérin con otras aplicaciones muy artificiosas de la leyenda de Filemón y Baucis. Así, en el cuento de Nathaniel Hawthorne: *El cántaro milagroso* (*A wonder book and Tangle wood-foes*), no hay ninguna virtud onírica en acción durante la súbita transformación de los dos viejos en roble y tilo.

En la obra de D. H. Lawrence podemos encontrar varias páginas en donde el soñador vive la metamorfosis en árbol. Por ejemplo (*Fantasia del inconsciente*): “Quisiera ser árbol algunos instantes. . . Vela allí como una torre, y yo, sentado, me siento al abrigo. Me gusta sentir que vigila y que me cubre. . .” A Lawrence le gusta “sentarse entre las raíces, acurrucarse allí, adherido a un cuerpo poderoso, y no preocuparse ya de nada. . . Heme aquí entre los dedos de sus pies como un insecto de los bosques, y él, silenciosamente, me cubre. Siento la masa y el surtidor de su sangre. . . Se vuelve hacia dos direcciones distintas. Con un impulso prodigioso, se proyecta hacia abajo, hasta el corazón de la tierra, allá donde los hombres muertos se hunden en la oscuridad, en el subsuelo denso y húmedo, y por otra parte, se vuelve hacia las alturas del aire. . . Tan vasto, tan poderoso y exultante en sus dos direcciones. Y en todo este tiempo, ni un rostro, ni una idea. ¿Dónde tiene su alma? Pero ¿dónde guardamos la nuestra?”³

³ Deberían examinarse otras páginas de Lawrence para una ensoñación terrestre del árbol. Lawrence vive la vida de las raíces como un terrestre. Observa en breves frases “la enorme codicia de las raíces, su lubricidad”. Piensa que el impulso del árbol lo debe todo

ante todas las cosas una *imagen de movimiento*, una determinación de movimiento vegetante.

Con esta página puede relacionarse —explicando a un poeta por un poeta— una hermosa imagen del vegetalismo de Maurice de Guérin (*Diario*): "¿Quién puede decirse en un asilo si no se encuentra en una altura, la más absoluta que haya podido escalar? . . . ¡Si pudiera llevarme a esas alturas! ¿Cuándo tendré calma? En otro tiempo los dioses hicieron crecer en torno (de ciertos sabios) una naturaleza vegetal que absorbía en su abrazo, a medida que se elevaba, su cuerpo envejecido, sustituyendo a su vida, gastada por la ancianidad, la vida fuerte y muda que reina bajo la corteza de los robles. Esos mortales, ya inmóviles, sólo se agitaban en la extremidad de sus ramajes conmovidos por los vientos. . . Nutrirse con una savia escogida por uno mismo entre los elementos, envolverse, parecerle a los hombres poderoso por las raíces y de una gran indiferencia, como ciertos grandes pies de árboles que se admiran en los bosques, no darle a la aventura más que sonidos vagos pero profundos, como los de algunas copas frondosas que imitan los murmullos del mar, es un estado de vida que me parece digno de esfuerzo y muy adecuado para oponerlo a los hombres y a la suerte del día."² Este vegetalismo de las cimas muestra que, para Maurice de Guérin, la imaginación es una vida en la altura. El árbol ayuda al poeta "a llevarse la altura", a superar las cimas, a vivir una vida aérea. Por lo tanto, cómo sorprende este juicio de Sainte-Beuve respecto a esta página tan fiel en su ensoñación vegetal: "(Maurice de Guérin) soñaba en no sé qué metamorfosis en árbol." No se trata aquí de un error de detalle, porque no hay errores de detalle cuando se juzga la imaginación de

² Un libro publicado en Ruán, en 1723, sin nombre de autor, con el título de *Principales merveilles de la Nature*, presenta aún un grabado donde el tronco de un árbol se prolonga por el tronco de un hombre. Mejor que toda actividad conceptual, la actividad onírica explica esta etimología.

los elementos en un poeta. Parece que Sainte-Beuve haya permanecido ajeno a esta imaginación dinámica que anima tantas páginas en la obra del solitario de Cayla. Concluyendo la reflexión que acabamos de citar, Sainte-Beuve no vacila en añadir: "Pero este destino de anciano, este fin digno de Filemón y de Baucis es bueno, todo lo más para la sabiduría de un Laprade. . ."

Seremos menos severos que Sainte-Beuve si comparamos la dulzura de las sugerencias del vegetalismo de Guérin con otras aplicaciones muy artificiosas de la leyenda de Filemón y Baucis. Así, en el cuento de Nathaniel Hawthorne: *El cántaro milagroso* (*A wonder book and Tangle wood-tales*), no hay ninguna virtud onírica en acción durante la súbita transformación de los dos viejos en roble y tilo.

En la obra de D. H. Lawrence podemos encontrar varias páginas en donde el soñador vive la metamorfosis en árbol. Por ejemplo (*Fantasia del inconsciente*): "Quisiera ser árbol algunos instantes. . . Vela allí como una torre, y yo, sentado, me siento al abrigo. Me gusta sentir que vigila y que me cubre. . ." A Lawrence le gusta "sentarse entre las raíces, acurrucarse allí, adherido a un cuerpo poderoso, y no preocuparse ya de nada. . . Heme aquí entre los dedos de sus pies como un insecto de los bosques, y él, silenciosamente, me cubre. Siento la masa y el surtidor de su sangre. . . Se vuelve hacia dos direcciones distintas. Con un impulso prodigioso, se proyecta hacia abajo, hasta el corazón de la tierra, allá donde los hombres muertos se hunden en la oscuridad, en el subsuelo denso y húmedo, y por otra parte, se vuelve hacia las alturas del aire. . . Tan vasto, tan poderoso y exultante en sus dos direcciones: Y en todo este tiempo, ni un rostro, ni una idea. ¿Dónde tiene su alma? Pero ¿dónde guardamos la nuestra?"³

³ Deberían examinarse otras páginas de Lawrence para una ensoñación terrestre del árbol. Lawrence vive la vida de las raíces como un terrestre. Observa en breves frases "la enorme codicia de las raíces, su lubricidad". Piensa que el impulso del árbol lo debe todo

¿Por qué es preciso que la palabra *posado* sea un vocablo burlón? Y, sin embargo, ¿qué hace el gallo sobre el campanario? ¿Qué hace el ave sobre el gran árbol de piedra? ¿No añade acaso un ala a la altura inmóvil? Las cimas rígidas no son totalmente aéreas. La imaginación dinámica quiere que todo se conmueva en la altura. Con el nombre de ensoñación *posada* vamos a presentar un tipo de ensoñación dinámica que, al pasar de lo real a lo imaginario, nos permitirá seguir la transición de la imaginación de las cimas a la imaginación del movimiento balanceado.

Encontraremos un ejemplo de ensueño *posado* que se da como experiencia familiar positiva en el *Titán* de Jean-Paul: "Con frecuencia, en el mes de mayo, tomaba por asilo la copa de un manzano inmenso cuyas ramas se hallaban dispuestas como un gabinete de verdor: le gustaba sentirse mecido, tan pronto blandamente, tan pronto en violentas sacudidas, a veces, la elevada cima que ocupaba herida por un torbellino, acariciaba la yerba fresca de la pradera, y después, levantándose con fuerza, volvía a ocupar su sitio en las nubes. Ese árbol le parecía el árbol de la vida eterna; sus raíces tocaban las regiones infernales; su cabeza soberbia interrogaba los cielos y él, el inocente Albano, solo en ese quiosco aéreo, habitante de un mundo fantástico creado por la varita de su imaginación, obedecía indolentemente a la tempestad que empujaba el tejado de su palacio diurno en la noche y de la noche al día." Todo se agranda en este texto, como conviene a una página realista de lo *Imaginario*; el árbol une lo infernal con lo celeste, el aire con la tierra; oscila del día a la noche y de la noche al día. También su balanceo exagera

a la tierra: "Un árbol crece derecho cuando tiene raíces profundas." Es esta "vida profunda" la que le asusta: "Me asustaban los árboles antaño. Tenía miedo de su codicia, del empuje ciego de su codicia... La voluntad de un árbol es algo que asusta."

la tempestad ¡la cima se inclina hasta el prado! Y, después, inmediatamente, ¡con qué fuerza el habitante ideal de la enramada es devuelto al cielo azul!

El que ha leído y soñado por encima de la tierra, en la ahorcadura de un viejo nogal, volverá a encontrar el ensueño de Jean-Paul. El exceso de movimiento no podrá molestarlo, porque la exageración sirve sólo para despertar los impulsos primeros. Comprenderá que el árbol es realmente una morada, una especie de castillo del sueño. Leerá, dinámicamente y oníricamente, estos grandes ritmos de Chateaubriand cuyo carácter profundo ha demostrado Pius Servien (*Lirismos y estructuras sonoras*): "... Cuando los vientos bajaban del cielo para mecer el gran cedro, cuando el castillo aéreo, edificado sobre las ramas, iba flotando con los pájaros y los viajeros dormidos en sus refugios, cuando miles de suspiros surgían de los corredores y las bóvedas del edificio móvil..." Movimiento del ser aéreo y aliento del poeta ¿no encuentran aquí, en la prosa de Chateaubriand, una unión tan íntima que puede verse en ella un hermoso ejemplo de poesía respiratoria y de poesía dinámica?

Podemos aproximar al ensueño *posado* la imagen de un *nido de las altas cimas*, de un nido que no tiene la tibieza de los nidos terrestres. Veremos un ejemplo en esta página donde Jack London (*Antes de Adán*) cree reconocer una reminiscencia del hombre arborícola: "El sueño más habitual de mi primera infancia: me parecía que era muy pequeño y que estaba acurrucado en una especie de nido hecho con ramas y briznas. A veces estaba acostado boca arriba. Parece que pasaba muchas horas en esta postura, atento al sol que jugaba en el follaje sobre mi cabeza y al viento que agitaba las hojas. Frecuentemente el nido mismo se mecía de un lado a otro cuando el viento era fuerte.

"Pero mientras descansaban así en mi nido, tenía siempre la sensación de que un abismo terrible se abría debajo de mí. No lo había visto nunca, no había mirado nunca por encima del borde del nido; pero sabía

la existencia de ese espacio vacío abierto justamente debajo de mí, que me amenazaba sin tregua como las fauces de un monstruo devorador." ¿Será preciso subrayar una vez más de paso esa metáfora de un abismo que es una fauce devoradora? La imagen se encuentra entre los escritores más diversos.

"Ese sueño —continúa Jack London—, en el cual yo era pasivo y que constituía más bien un estado que un acto, se repitió muy a menudo en el curso de mi primera infancia." Sobre esta base onírica Jack London escribió después su novela prehistórica. Los incidentes se hacen pronto demasiado humanos, pero el elemento del sueño tiene una forma primera. La ensañación explica la imagen del nido con todo sus privilegios. El nido —una de las palabras más valorizadas en todas las lenguas— conserva aquí un drama latente. No tiene la seguridad del antro y de la caverna. En el árbol, el vaivén es un peligro mientras el ser no toma conciencia de su agilidad, de su ligereza, de su habilidad para "agarrarse a las ramas". La vida en el árbol es de este modo un refugio y un riesgo. Se sueña frecuentemente, y siempre de la misma manera. Es una de las grandes ensañaciones naturales.⁴ Es, a la vez, una soledad peculiar y una adhesión a una vida aérea claramente dinámica.

Y sin la imaginación dinámica, ¿cómo podría atribuirse la fuerza al roble viril y paternal? En la *Swanevit* de Strindberg, cuando el duque protege a su hija contra la madrastra, la imagen dinámica se impone en seguida, sin ninguna preparación, en medio mismo de la primera escena dramática: "Swanevit corre hacia los brazos del duque. ¡Padre! Tú eres un roble real y mis brazos no pueden ceñirte, pero quiero ponerme bajo tu follaje al abrigo de las lluvias (esconde su cabeza bajo la barba del héroe que cubre su pecho hasta la cintura) y me meceré sobre tus ramas como un pájaro. Levántame,

para que trepe hasta la cima (el duque extiende su brazo como una rama).

"Swanevit trepa y se sienta sobre su hombro.
"Ahora tengo la tierra debajo de mí y el aire encima; domino el jardín de las rosas, la playa de arena blanca, el mar azul y los siete reinos."

Tal imagen carece de sentido en el reino de las formas; el onirismo tranquilo del vegetal no le da tampoco su vigor exacto. Sólo la imaginación dinámica puede tomar al árbol como *tema de exageración*; deja en la sombra imágenes de una pobreza formal insignie, las imágenes ridículas, como la barba que protege contra la tormenta. Todo es llevado por el movimiento que imagina, por la fuerza de ascensión que el ensueño dinámico acopia ante el roble majestuoso. Unas páginas después, el viejo duque, el viejo roble, coge a Swanevit en sus brazos y la lanza al aire cogiéndola de nuevo (Swanevit no es una niña, es una muchacha); "Pajarillo, vuela, planea por encima del polvo y conserva tu impulso." Vivir en el gran árbol, bajo el enorme follaje, es, para la imaginación, ser siempre un pájaro. El árbol es un depósito de vuelo. "El pájaro —dice Lawrence (*Fantasia del inconsciente*)— no es más que la hoja más alta del árbol, palpitante en las alturas del aire, pero tan firmemente adherida al tronco como otra hoja cualquiera." ¿No está, en efecto, obligado a volver siempre al nido? El árbol es un nido inmenso mecido por los vientos. No se siente su nostalgia como la de una vida cálida y quieta, se recuerda su elevación y su soledad. El nido de las cimas es un sueño de poder; nos devuelve el orgullo de la juventud, cuando creemos que nacimos para vivir encima "de los siete reinos".

Claro que se entiende que cuando un poeta nos confía como realidad positiva el recuerdo de las horas pasadas entre las frondas, hay que leerlo en lo imaginario. Es tan raro el niño del campo que se atreve a trepar por los álamos que, a nuestro juicio, hay que poner a cuenta de lo imaginario esta confianza de Maurice

⁴ Cf. George Sand, *Le chêne parlant*, p. 53.

de Guérin (*Trozos selectos*): "Subo a la cima de los árboles, la cima de los álamos me mece sobre los nidos de los pájaros." Sólo el ser entregado a un sueño todopoderoso puede querer mecerse, como un superpájaro, en la punta extrema del más alto de los árboles.

El *mecimiento en las cimas* está, por otra parte, admirablemente traducido en su *tonalidad cósmica* en una página del *Diario* de Maurice de Guérin. Es en el mes de mayo, las flores de los árboles están ya marchitas, los frutos que aspiran la energía vital en la extremidad de las ramas, ya han brotado. Entonces "una generación innumerable está actualmente suspendida en las ramas de todos los árboles... Todos esos gérmenes, incalculables en su número y su variedad, están ahí suspendidos entre el cielo y la tierra, en su cuna y entregados al viento que tiene la misión de acunar a esas criaturas. Los bosques futuros se mecen imperceptibles en los bosques vivos. Toda la naturaleza está absorta en los cuidados de su inmensa maternidad." Obsérvese que, en esta página, el antiguo adagio de la maternidad universal recibe un matiz nuevo: se anima en la vida acunada de las cimas. El bosque no es más que una cuna. No hay cunas vacías. El bosque vivo mece al bosque futuro. Por lo tanto, debe comprenderse que el mismo movimiento, el movimiento primitivo de la cuna da la dicha a la rama, al pájaro, al hombre soñador, y se lee en su perfecta continuidad esta otra página de Maurice de Guérin: "La rama florida, el pájaro que viene a posarse en ella para cantar o construir su nido, el hombre que contempla la rama y el pájaro, son movidos por el mismo principio en diversos grados de perfección." Como se ve, la unidad se hace en la contemplación de un solo movimiento, de un movimiento primitivo, el vaivén de la cuna. Demos un paso más, en vez de mirar soñemos: Por encima del árbol verde, más alto que la más alta cima, más alerta que el pájaro cantor, conoceremos la vida aérea en el más alto grado de su perfección.

Así el árbol viene a ofrecer múltiples imágenes para una psicología de la vida vertical. A veces, el árbol es sólo una simple línea de llamada que debe guiar al soñador aéreo. Rilke, en sus *Cuartetas valesianas*, señala de este modo la línea esencial de un diagrama vertical:⁵

*Chopo, en su lugar justo
que opone su vertical
a la lenta verdura robusta
que se estira y que se exhibe.*

Se siente tanto mejor la acción vertical de la contemplación del árbol cuando éste se encuentra aislado. Parece que el árbol aislado sea el único destino vertical del llano y de la meseta:

*Absolutamente solo
.....
impones su vida enorme y soberana
a las llanuras.⁶*

En otros poemas de *Vergeles*, Rilke (*Poemas franceses*) siente que el árbol es, en el paisaje, el eje por donde el soñador pasa más normalmente de lo terrestre a lo aéreo.

*Allí se encuentra lo que nos queda,
lo que pesa y lo que nutre
con el paso manifiesto
de la ternura infinita.*

El nogal mismo, el árbol redondeado, el árbol "vuel-

⁵ Renan ha expresado bien esa necesidad de vertical. *Patrice*, p. 52: "Hay una multitud de paisajes cuyo único encanto es el campanario que los domina. Nuestras ciudades, tan poco poéticas, serían soportables si encima de los vulgares tejados no se elevara la flecha esbelta o la majestuosa torre?"

⁶ Verhaeren, *La multiple splendeur*.

to hacia todas partes", evocado por el alma de un aéreo,

...saborea
la bóveda entera de los cielos.

Cuando el tiempo es hermoso y tranquilo, mil hojas, mil palmas se estremecen, como se animan en un corazón nuevo millares de vaporosas ternuras. Shelley lo ha dicho (citado por Rabbe, *Shelley*, 1887, p. 296): "En el movimiento de las hojas primaverales, en el aire azul, se encuentra una secreta correspondencia con nuestro propio corazón." Una imaginación analizada tiene la ventaja de poder vivir en todos sus detalles esta "secreta correspondencia". Un lector apresurado no ve en ello más que un tema gastado, no simpatiza, al modo de Shelley, con ese movimiento con uso y dichoso del follaje primaveral, con la conmoción de la primera hoja desplegada que era, ayer aún, una dura yema, un ser venido de la tierra.

El árbol familiar, el ser sin rostro, adquirirá por la noche, envolviéndose en una bruma ligera, una calidad expresiva que, en un matiz borroso, posee un poder muy grande. Joachim Gasquet (*Hay una voluptuosidad en el dolor*), soñando en el crepúsculo, en una atmósfera reposada, después de las violencias del sol de la Provenza, después de la lucha ardiente del verde y el oro, escribe: "La carne traslúcida de las cosas nimba y mezcla las apariencias. Como un sol más casto, la luna ilumina el mar."

Un mismo impulso vertical, un mismo trabajo de la belleza del cielo son vividos en esta página de Paul Gadenne (*Siloe*, p. 369): "Este árbol vivía con todas sus fuerzas esparcidas: tenía un modo propio de apoderarse del cielo y de convocar a la naturaleza entera como testimonio en torno a su fervor. Describía, para ascender hacia el espacio y para tomarlo, un movimiento de una soltura soberbia, y su tronco orgulloso e impaciente se dividía en todas las ramas necesarias para absorber el ali-

mento del aire y trocarlo en belleza. Se veía florecer en su cima, como un ramillete, su cabeza redondeada a la medida del cielo..."

También en la tormenta, el árbol, como una antena sensible, inicia la vida dramática de la llanura. Se encuentra su huella en *El triunfo de la muerte*, de Gabriel D'Annunzio: "Se veía el arbolito agitarse con un movimiento casi circular, como bajo el esfuerzo de una mano que hubiese querido desarraigarlo. Durante algunos minutos, miraron los dos esa agitación furiosa que en la palidez, en la desnudez, en el inerte letargo de la campaña, tomaba una apariencia de vida consciente... El sufrimiento imaginario del árbol los ponía frente a su propio sufrimiento."

Y el poeta, en otra obra (*Poesía*), imagina una lucha del árbol contra la nube:

"En torno nuestro, extraños árboles surgían de la tierra como para tomar en sus brazos monstruosos la delicada nube.

"Ágil, la nube huía de ese terrible abrazo, dejando a su salvaje adversario tenues velos de oro."

Así, el árbol atormentado, el árbol agitado, el árbol apasionado puede dar imágenes a todas las pasiones humanas. ¡Cuántas leyendas nos han mostrado el árbol que sangra, el árbol que llora!

Incluso en ocasiones parece que el gemido de los árboles está más próximo de nuestra alma que el ulular lejano de una bestia. Se queja más sordamente, su dolor nos parece más profundo. El filósofo Jouffroy lo ha dicho con gran sencillez: "A la vista de un árbol sobre la montaña, batido por los vientos, no podemos permanecer insensibles: ese espectáculo nos recuerda al hombre, los dolores de su condición, una multitud de ideas tristes." La imaginación se conmueve precisamente a causa de la simplicidad del espectáculo. La impresión es profunda y, sin embargo, el valor expresivo del árbol que se doblega bajo la tempestad, es insignificante! Nuestro ser se estremece ante él por una simpatía pri-

mitiva. Ante este espectáculo comprendemos que el dolor está en el cosmos, que la lucha está en los elementos, que las voluntades de los seres son contrarias, que el descanso es sólo un bien efímero. El árbol que sufre colma el dolor universal.

VII

Se juzga con precipitación cuando sólo se ve en todas esas imágenes del árbol que se agita y se calma la simple manifestación de un animismo poético. Los críticos literarios invocan con demasiada frecuencia, en su *generalidad*, un animismo poético que no tiene sentido más que cuando ha encontrado sus imágenes peculiares. Es preciso que el poeta sepa ir a la fuente de los ensueños actuales, a los principios mismos de la vida imaginada. Siguiéndolo se verá que las imágenes primeras no son muchas. El árbol es una de ellas. Es el modelo de toda una serie de sueños donde se le ve constituirse en su copa y en sus ramas.

Por ejemplo, ¿quién no ha soñado, en pleno campo, cuando en el fresco octubre arde la hojarasca de las patatas, en las formas arborescentes del humo? En vez del surtidor de fuego, de la flor resplandeciente y sonora de las llamas que brotan del leño seco, he aquí la mata, he aquí el tronco, las primeras ramas, y luego, arriba en el cielo, las palmas y las volutas. Lentamente desplegado, el humo sube en el aire de la tarde. Un árbol inmaterial, todo azul, todo gris, crece ligero. Algo de un aroma muerto atraviesa la noche... Ante nosotros, algo vive y muere y nuestros sueños son interminables. El árbol del humo se halla en el límite del movimiento inmaterial y del movimiento vivo.

De ese árbol demasiado dibujado todavía, demasiado entregado a las obligaciones de la vista coloreada, un gran poeta (Valéry, *La joven Parca*) hará la imagen de un destino en que se revelan las múltiples seducciones de una *Einfühlung* aérea:

¡Hacia un aromático porvenir de humo,
me sentía llevada, ofrecida y consumida,
prometida del todo a las nubes felices!
Incluso creí ser el árbol vaporoso
cuya majestad levemente perdida
se abandona al amor de toda la extensión.
Me gana el ser inmenso.

Prolongado por el sueño, el árbol del humo llena el cielo. Charles Ploix recuerda que "en la mitología védica... el casquete de las nubes que envuelve la tierra y la oscurece es asimilado a un enorme vegetal". Este casquete de nubes, el soñador lo ha visto formarse en la tierra. Es la columna de humo de su hogar nocturno. Se aplasta y se extiende sobre la bóveda del cielo, negro follaje del árbol crepuscular.

VIII

Si nos acostumbramos a dejar vivir lentamente en nosotros las grandes imágenes, a seguir las ensoñaciones naturales, se comprenderá mejor la filiación de ciertos mitos. Así, la imaginación, estudiada en su principio dinámico, hará más natural el tema, en apariencia, tan raro, del árbol cosmológico.

¿Cómo puede un Árbol explicar la formación de un Mundo? ¿Cómo puede un objeto particular producir todo un universo?

En una época de pragmatismo generalizado, no se vacilaba en explicarlo todo por la utilidad. Bonavia, habiendo estudiado como botánico la flora de los monumentos de Mesopotamia, pretendía: que "el árbol sagrado de Asiria es simplemente una síntesis de las plantas antaño veneradas en el país, a causa de sus servicios: la palmera por sus dátiles, la vicia por su mosto, el pino o el cedro por sus maderas de construcción y combustibles, el granado por su importancia en la pro-

7 Goblet d'Alviella, *La migration des symboles*, 1891, p. 166.

ducción del tanino y en la elaboración de sorbetes". Tal conglomerado de utilidades determinaría un concepto de lo útil, pero dicha utilidad resulta insuficiente para explicar la fuerza original del sueño mítico, y Goblet d'Alviella, sin rechazar con bastante claridad la tesis de Bonavia, ve más justamente en el árbol sagrado "bien sea el símbolo vegetal de una divinidad poderosa... bien el simulacro de una planta mítica, como el roble alado sobre el cual —según una tradición fenicia transmitida por Ferecides de Syros— el dios supremo había tejido la tierra, el cielo estrellado y el océano".

De Gubernatis estudia detenidamente los mitos de los árboles cosmogónicos, de los árboles antropogónicos, de los árboles de la lluvia o de las nubes, de los árboles fálicos. Todos estos mitos nos habitúan a incluir las ideas de grandeza y de poder en las imágenes de nuestro ensueño. Que el Pipala, el árbol cosmogónico del *Rigveda*, sea visitado por los dos pájaros del día y de la noche, por el sol y por la luna, no rebaja en nada la escala del sueño, aunque turbe el pensamiento racional y objetivo. Que el árbol de la lluvia atraiga la lluvia, produzca la lluvia, que se asocie a la nube tronante, todo esto es también consecuencia de un poder de los sueños.

Nos parece, pues, que unos sencillos estudios sobre la imaginación actual pueden ayudarnos a encontrar de nuevo los principios oníricos de ciertos mitos. Si los símbolos se transmiten tan fácilmente es porque crecen sobre el terreno mismo de los sueños. La vida activa les llevaría, con harta frecuencia, la contraria. El ensueño sin fin, los nutre. En el curso de nuestros estudios sobre las imágenes primeras hemos tenido siempre en cuenta que una imagen fundamental debía, por el crecimiento mismo del sueño, pasar al nivel cósmico. El árbol, como todos los temas unificados del ensueño, podrá, pues, recibir, en cierto modo normalmente, un poder cosmogónico. Goblet d'Alviella, ocul-

tando mal su asombro, presiente dicho poder. Recuerda que "los caldeos deben incluirse entre los pueblos que han visto en el universo un árbol que tiene el cielo por cima y la tierra por pie o tronco." Indica que esta concepción, que se le antoja "infantil" porque no descubre su impulso imaginario, "parece haber desaparecido pronto en Mesopotamia" ante sistemas cosmogónicos más refinados. El poder pasa a la montaña. Pero —observación muy curiosa— las metáforas del árbol tienen un poder tan fundamental que vienen —contra toda razón— a dar su vida imaginaria a la montaña sagrada: "Oh tú que das sombra, Señor, que esparces tu sombra sobre el país, gran monte..." y se lee igualmente en el *Rigveda* (VII, 87, 2): "En el abismo sin base, el rey Varuna ha erguido la cima del árbol celeste." Parece que el árbol sujetara a toda la tierra entre sus raíces, y que su ascensión hacia el cielo tuviera la fuerza de sostener el mundo... Y en otro lugar: "¿Cuál es el árbol en el que han tallado el cielo y la tierra?" Y Goblet d'Alviella responde: "Es el árbol, ora del firmamento estrellado que tiene por frutos piedras preciosas, ora del firmamento nuboso que proyecta sus raíces o sus ramas sobre la bóveda celeste, como esos haces de nubes largas y filamentosas a los cuales la meteorología popular de nuestro campo ha dado el nombre de árboles de Abrahán." Así, el árbol poderoso alcanza el cielo, se instala en él y se prolonga sin fin. Se convierte en el firmamento mismo. Esto sólo puede sorprender a quienes ignoran que el sueño vive sus fines más que sus medios. Cuando la ensoñación vegetal se apodera de un soñador, lo devuelve a esa noche de Judea en que Booz vio un roble:

Que, saliendo de su vientre, iba hasta el cielo azul.

La cosmogonía por el árbol da una impresión de nobleza. R. B. Anderson la expresa muy bien (*Mitología escandinava*, 1886): "El fresno Igdrasil es una de las

concepciones más nobles que hayan jamás penetrado en ningún sistema de cosmogonía o de existencia humana. Es, en realidad, el gran árbol de vida, maravillosamente elaborado, y que se extiende sobre todo el sistema del universo. Suministra cuerpos al género humano por medio de sus ramas; extiende sus raíces a través de todos los mundos, y dispersa en los cielos sus brazos que dan la vida. Por él subsiste toda vida, incluso la de las serpientes que devoran sus raíces y pretenden destruirlo. . .” Y siguiendo su vida, se comprendería que puede soñarse que los animales “salen” del vegetal, que el árbol es verdaderamente su “árbol genealógico”; “los animales se mueven en él y en torno de él; cada especie animal tiene su lugar y su destino”. El águila, el halcón, la ardilla, no son los únicos que reciben sus beneficios: cuatro potros se alimentan con sus brotes, y R. B. Anderson concluye: “El carácter particular del mito de Igdrasil es su brevedad expresiva. ¡Qué hermoso es el espectáculo de un gran árbol! Sus ramas se extienden a lo lejos, su tronco cubierto de musgo, sus profundas raíces nos recuerdan lo infinito del tiempo; ha visto transcurrir los siglos antes de que nacióramos”; y “hace falta nada menos que un alma infinita para comprenderlo; ningún pincel puede pintarlo, ningún color puede representarlo. Nada está tranquilo; nada en reposo; todo es actividad. Es el mundo entero, y sólo puede ser comprendido por el espíritu del hombre, por el alma del poeta, y simbolizado por el flujo incesante del lenguaje. No es un tema para el pintor y el escultor, sino para el poeta. Igdrasil es el árbol de la experiencia poética de la raza gótica.” ¿Puede decirse mejor que el mito no se anima solamente con imágenes visuales y que puede manifestar una imaginación directamente parlante?

A veces una imaginación excesivamente cargada de fantasía fácil encuentra de nuevo, sin sospecharlo, algunos rasgos del árbol antropogónico, del árbol de vida que produce seres humanos. Así, Saintine narra el siguiente

sueño:⁸ A algunos pasos de distancia se elevaba un árbol inmenso, rutilante como los otros árboles, pero distinguiéndose entre todos por unas vainas gigantescas, la mayor parte de las cuales colgaban hasta el suelo. Me aproximé, abrí una de ellas y, sobre su pergamino satinado, encontré, con profunda sorpresa, separadas unas de otras por un ligero tabique, graciosamente plegadas sobre sí mismas, y dispuestas por capas como las judías en su vaina, sí, encontré. . . adivinenlo. . . mujeres, amigo mío, mujeres jóvenes y encantadoras. . . estupefacto, confundido, como yo retrocedía asustado ante el maravilloso descubrimiento, todas las vainas inclinadas sobre el suelo se abrieron espontáneamente. . . por dehiscencia, como decimos nosotros los botánicos; los lindos frutos del árbol encantado, desprendiéndose de su envoltura, lanzados a derecha e izquierda, brincaban y caían como las simientes de la balsamina cuando estalla su cápsula.”

Una leyenda transcrita por De Gubernatis (*loc cit.*, p. 18) dice que el árbol de Adán llega al infierno con sus raíces y al cielo con sus ramas.⁹ Pero un soñador del árbol vertical no necesita dicha leyenda para comprender el carácter oníricamente natural de los admirables versos donde La Fontaine nos habla del roble:

*Cuya cabeza del cielo era vecina
y cuyos pies tocaban el imperio de los muertos.*

Esta imagen ampliada ¿no es, en efecto, en el reino de la imaginación dinámica, una imagen natural?

Sin duda se evocará la cultura antigua para explicar la imagen del fabulista. Pero no es una razón para subestimar la ensoñación personal. Parece, en efecto, que la cultura, al darnos a conocer los mitos antiguos que se asemejan a ciertos temas de nuestros ensueños, nos trae

⁸ X.-B. Saintine, *La seconde vie*, 1864, pp. 81-82. A los psicoanalistas no les costará trabajo entender el sueño del inocente botánico.

⁹ Cf. Virgilio, *Geórgicas*.

el *permiso de soñar*. Soñando en el árbol inmenso, el árbol del mundo, el árbol que se nutre de toda la tierra, el árbol que habla a todos los vientos, el árbol que lleva las estrellas... ¡yo no era un simple soñador, un sueña en balde, una ilusión viva! Mi locura es un sueño antiguo. En mi sueña, pues, una fuerza soñante, una fuerza que ha soñado antaño, en tiempos muy remotos, y que vuelve esta noche a animarse en una imaginación disponible. *De te fabula narratur*. Por el conocimiento de los mitos, ciertos ensueños, tan singulares, se declaran objetivos. Enlazan las almas como los conceptos enlazan los espíritus. Clasifican las imaginaciones como las ideas clasifican las inteligencias. No se explica todo mediante la asociación de las ideas y la asociación de las formas. Es preciso estudiar también la asociación de los sueños. A este respecto, el conocimiento de los mitos debe ser una reacción saludable contra las explicaciones clásicas de la poesía, y nos debe sorprender la falta de un estudio serio de la mitología en la educación de nuestro tiempo.

Así, después de la lectura de los mitos del árbol cosmogónico, parece que deben leerse con más simpatía ciertas páginas de la *Siloe* de Paul Gadenne, donde la imaginación del árbol se halla magnificada. He aquí, por ejemplo, una meditación ante un nogal gigantesco: "Era un ser inmenso y profundo, que había trabajado la tierra, año tras año, con todas sus raíces, y que había trabajado igualmente el cielo, tejiendo con esa tierra y ese cielo esa sustancia inquebrantable, y atando esos nudos contra los cuales el hierro no podría nada. Su impulso era tal, el movimiento de sus ramas tan noble y apuntaba tan alto, que obligaba a seguir su ritmo, a seguirlo con los ojos hasta la cima..." Y el soñador, "adherido al árbol, espalda contra espalda, pecho contra pecho... sintió pasar a su cuerpo algo del pensamiento, de la fuerza que animaban al gigante, al ser maravilloso".

Un vegetalismo imaginario, vivido en su intimidad, puede, por otra parte, presentar inversiones curiosas. En vez de vivir ociosamente la imagen objetiva de un árbol que el sol primaveral renueva y que el viento de otoño despeja, el vegetalismo apasionado imagina las diversas estaciones como fuerzas vegetales primitivas. Vive la ensoñación de un árbol *que produce las estaciones*, que ordena a todo el bosque que brote, que da su savia a toda la naturaleza, que llama a las brisas, obliga al sol a levantarse más temprano para dorar los follajes nuevos, en resumen, el sueño de un árbol que renueva sin cesar su poder cosmogónico. Vivir íntimamente el impulso vegetal es sentir en todo el universo la misma fuerza arborescente, es formar en sí una conciencia de hamadriada imperiosa que totaliza toda la voluntad de poder vegetal de un mundo infinito. En efecto, debe comprender que para una vida decididamente mítica *no hay dioses subalternos*. Quien vive como hamadriada, domina, con la voluntad íntima de un roble, todo el universo. Proyecta el *universo vegetal*. Para tal ensoñación el árbol cosmogónico no es, pues, una figura más o menos simbólica, en donde podrían agruparse algunas imágenes particulares. Es la *imagen primera*, la imagen activa que produce todas las otras imágenes.

Se nos explicará que confundimos, en fácil paradoja, el indicio y la causa; se nos dirá que el botánico de Candolle, en sus fantasías florales, se contentaba plantando en sus jardines "un reloj de flores". Cada planta abría su corola a una hora determinada obedeciendo las llamadas regulares del sol. ¿Vamos, pues, a pensar que el esclavo es el amo y que el macizo florido gobierna la luz? ¡Cómo se ríen los racionalistas! Pero el sueño no sigue la razón. Cuanto más fuerte es la razón que se opone a un sueño, más profundiza éste sus imágenes. Cuando el ensueño se entrega realmente, con todo su poder, a una imagen adorada, es dicha imagen la que lo

ordena todo. Entonces lo absurdo tiene una ley. Mientras se juzga el sueño por lo exterior, sólo se le reconoce una absurdidad descosida, fácil de imitar en obras que son únicamente parodias de la vida onírica. Se explica entonces el sueño por la pesadilla, sin ver que la pesadilla es la enfermedad del sueño, la ruptura y la desorganización de las fuerzas oníricas, la mezcla informe de las materias oníricas elementales. Pero el sueño, el ensueño dan, al contrario, a nuestro ser, una bienaventurada unidad. La vida vegetal, si está en nosotros, nos da la tranquilidad del ritmo lento, de su gran ritmo tranquilo. El árbol es el ser del gran ritmo, el verdadero ser del ritmo anual. Es el más claro, el más exacto, el más seguro, el más rico, el más exuberante en sus manifestaciones rítmicas. La vegetación no conoce la contradicción. Llegan las nubes para contradecir el sol del solsticio. Ninguna tempestad impide al árbol verdecer a su hora. Si nos educamos poéticamente soñando en un fitomorfismo, un xilomorfismo, comprenderemos en el sentido más fuerte declaraciones como las de D. H. Lawrence (*Fantasia del inconsciente*). Después de haber citado una frase de "ese libro ya pasado de moda, *La rama dorada*": "El ario primitivo ha debido creer que el sol era rejuvenecido periódicamente por el fuego del roble sagrado", Lawrence añade: "sin duda es eso. El fuego que se encuentra en el Árbol de Vida. Es decir, la vida misma. De suerte que debemos leer: "El ario primitivo ha debido creer que el sol era rejuvenecido periódicamente por la acción de la vida..." "En vez de que la vida proceda del sol, es la emanación de la vida misma, quiero decir de todos los animales y de todas las plantas, la que nutre el sol." De igual manera, yendo hasta la extremidad de los sueños, entregándose con todo el ser a una fuerza onírica particular del mundo vegetal, se comprenderá mejor la leyenda de los árboles-calendarios. Recordemos sólo un ejemplo. Terrien de la Couperie cita una tradición china¹⁰ "que habla de

una planta maravillosa: una vaina crecía cada día del mes hasta que el quince; luego caía una cada día hasta el treinta". En su excesiva precisión tal leyenda manifiesta con bastante claridad la voluntad de inscribir el día mismo en la actividad vegetal. Se comprenderá su verdadero sentido si se sueña realmente la fuerza de la yema, si cada mañana se va a ver al jardín o a lo largo del matorral una yema, la misma, para medir en ella la actividad de un día. Y cuando una flor va a abrirse, cuando el manzano va a dar su luz, su propia luz, blanca y rosa, se sabrá bien que un árbol es todo un universo.

¹⁰ Goblet d'Alviella, loc. cit., p. 193.

XI. EL VIENTO

Mas yo no soy el mar ni el rojo sol,
ni soy el viento con risa de doncella,
ni el viento inmenso que vigoriza, ni el viento
[que azota,
ni el espíritu que azota para siempre su propio
[cuerpo

hasta el espanto de la muerte.

WALT WHITMAN, *Hojas de yerba*. "Canto del estandarte a la aurora"

I

SI PASAMOS en seguida a la imagen dinámica extrema del aire violento, en un cosmos de la tempestad, veremos cómo se acumulan impresiones de una gran claridad psicológica. Parece que el vacío inmenso, al encontrarse de súbito ante una acción, se convierte en una imagen particularmente clara de la cólera cósmica. Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la *cólera pura*, de la cólera sin objeto, sin pretexto. Los grandes escritores de la tempestad, como Joseph Conrad (*El tifón*, *La tempestad*) han amado este aspecto; la tempestad sin preparación, la tragedia física sin causa. Poco a poco el clisé ha gastado la imagen: se habla de la furia de los elementos sin vivir su energía elemental. El bosque y el mar trastornados por la tempestad sobrecargan a veces la gran imagen dinámica simple del huracán. Con el aire violento podemos captar la furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento. Encontraremos allí imágenes muy importantes en las que se unen *voluntad e imaginación*. Por una parte, una voluntad fuerte que no está adherida a nada, y, por otra, una imaginación sin *ninguna* figura, se sostienen una a otra. Viviendo íntimamente las imágenes del huracán se aprende lo que es la voluntad furiosa y vana. El viento, en su exceso, es la cólera que está en todos lados

y en ninguna parte, que nace y renace de sí misma, que gira y se vuelca. El viento amenaza y ulula, pero sólo toma forma cuando encuentra polvo: visible, se convierte en una triste miseria. Sólo ejerce todo su poder sobre la imaginación en una participación esencialmente dinámica; las imágenes figuradas nos lo darían más bien bajo un aspecto irrisorio.

Encontraremos múltiples ejemplos de esta participación esencialmente dinámica en las obras de Jacob Boehme y William Blake. Junto a expresiones en donde la cólera está, por turnos, en el fuego, en la hiel, se hallan en Boehme (*De los tres principios de la esencia divina*) imágenes en que el soñador ve formarse la ira del cielo en "la cólera región de las estrellas".

Además, si se sigue en su trabajo imaginario a los grandes soñadores de cosmogonías, no es raro sorprender una verdadera valoración de la cólera. Una cólera inicial es una voluntad primera. *Ataca* la obra que hay que realizar. Y el primer ser creado por esta *cólera creadora* es un *torbellino*. El objeto primero del *homo faber* dinamizado por la cólera es el *vortex*.

Junto al torbellino imaginado por un intelectual plácido como Descartes, resulta interesante participar por medio de la imaginación dinámica en el torbellino cólera o creador de un Blake (*Segundo libro profético*). La imagen comienza débilmente:

"Los hijos de Urisen trabajan también allí y allí vemos los molinos de Teotormon, en los límites del lago de Unan-Adán." No nos dejemos detener por esa imagen de los molinos de Teotormon; sólo están allí para hacer "trepidar" la fuerza creadora. Siguiendo las lecciones de la imaginación dinámica, se encuentra la explicación de esta imagen que resulta oscura en el reino de las formas, pues apenas acaba de hablar el poeta de los molinos de Teotormon, los torbellinos se apoderan del cielo, arrastran el cielo. En el reino de lo imaginario, no es imposible que el molino haga girar los vientos. El lector que rechaza esa inversión deroga los prin-

cipios del onirismo. Puede comprender sin duda una *realidad*, pero ¿cómo comprendería una *creación*? Una creación debe imaginarse. ¿Y cómo imaginar, desconociendo las leyes fundamentales de lo *imaginario*?

La imaginación, cebada en el molino, se propaga, pues, en el universo: esos torbellinos son, dice Blake, "los vacíos estrellados de la noche, las profundidades y las cavernas de la tierra". "Esos molinos son océanos, nubes y ondas de irreprimible furor. Aquí son creadas las estrellas y plantadas las semillas de todas las cosas; y aquí el sol y la luna reciben su destino concreto." El torbellino cosmogónico, la tempestad creadora, el viento de cólera y de creación, no son captados en su acción geométrica, sino como donadores de poder. Nada puede ya detener el movimiento giratorio. En la imaginación dinámica todo se anima, nada se detiene. El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da imágenes, el grito da la palabra, el pensamiento. Por la cólera, el mundo es creado como una provocación, la cólera funda el ser dinámico. La cólera es el acto incipiente. Por muy prudente que sea una acción, por muy insidiosa que pretenda ser, debe franquear primero un pequeño umbral de cólera. La cólera es un mordente sin el cual ninguna impresión deja huella en nuestro ser; determina la impresión activa. Leyendo ciertas páginas de *La nave*, de Elémir Bourges, parece también que el rumor de los vientos iracundos produce directamente los monstruos del aire. Se les oye gritar "bajo la rueda de hierro del trueno". En la tempestad, "la Gorgona se multiplica con apariciones aéreas, monstruosas imágenes de sí misma", en una especie de espejismo sonoro que proyecta el espanto en las cuatro esquinas del cielo. El aquilón, vociferante, multiplica las fauces de los monstruos voladores. Para Elémir Bourges, la medusa es un pájaro de las tempestades. Es una simple cabeza voladora "igual a un extraño pájaro". Los pájaros siniestros, lejos de todo recuerdo de una ciencia de los augurios, como la entendemos en nuestros sueños tristes y no

nacen de los gritos desgarradores del viento? Oír es más dramático que ver.

En la ensoñación de la tempestad, no es el ojo el que da las imágenes, es el *oído asombrado*. Participamos directamente en el drama del aire violento. Sin duda, los espectáculos de la tierra vendrán a alimentar este horror sonoro. Así en *La nave*, el grito nacido en el aire amontona humos y sombras: "Una montaña de vapores invade las profundidades del cielo. Ya aparecen como mensajeras las geludas de plumaje de bronce, las repugnantes greas que no tienen huesos y parecen de ceniza. . . Un torbellino de alas de hierro, de crines, de ojos resplandecientes, llena la nube que se enciende. . ." Unas páginas después Elémir Bourges habla aun de "lobas aladas, geludas, arpias, estinfálidas". Así se reúnen, en los torbellinos del huracán, seres monstruosos y discordantes. Pero cuando se quiere seguir la producción de esos seres imaginarios, se reconoce pronto que la fuerza que los crea es un grito de cólera. Y no un grito surgido de un garrapateo animal, sino el grito de una tempestad. El *uránida* es primero el inmenso clamor de los vientos irritados. Y, siguiendo su génesis en los relatos cosmológicos, se asiste a la constitución de una cosmología del grito, es decir, de una cosmología que refine al ser en torno a un grito. El grito es a la vez la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica.

Pueden encontrarse ejemplos en donde los sueños forman imágenes alrededor de un ruido, de un grito: ¿por qué tendría sentido la imagen frecuente de las "víboras aladas" si el hombre no hubiera sufrido la angustia de los "silbidos del viento"? En una elipse rápida, Victor Hugo escribe: "El viento parece una víbora" (*La leyenda de los siglos*. "Los aldeanos a orillas del mar"). En muchos folclores se puede descubrir la contaminación de las imágenes del viento y las de la serpiente. En Abisinia, dice Griaule (*Juegos y diversiones abisínicos*), está prohibido silbar de noche "porque así se

atrae a las serpientes y los demonios". Ante el hecho de que se llama a los demonios con el mismo fin que a las serpientes, es preciso añadir a esta prescripción esas resonancias cósmicas. Aceptaremos esta sugerencia si comparamos la prohibición abisinia con las prohibiciones siguientes:¹ entre los yacutas no se debe "silbar en las montañas y turbar el reposo de los vientos dormidos". Del mismo modo, "los canacos silban o no silban según las épocas del año en que los alisios deben ser llamados o temidos". Dichas leyendas nos sitúan en el centro mismo de la actividad imaginaria. Puede darse forma de axioma a esta observación: hay actividad de la imaginación cuando hay tendencia a pasar al nivel cósmico. Las ensoñaciones valorizadas no se forman en el detalle de la vida. Lo primitivo teme más al mundo que al objeto. El espanto cósmico puede realizarse después en un objeto determinado, pero el espanto existe en un universo de ansiedad antes de todo objeto designado. Es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña, al hombre que escucha. . . El abisinio puede silbar de día. El día ha dispersado el fondo de los temores nocturnos. Serpientes y demonios han perdido su poder.

En esas condiciones, si hiciéramos una fenomenología del grito, respetando la jerarquía de lo imaginario, sería preciso partir de una fenomenología de la tempestad. Después se intentaría compararla con una fenomenología del grito animal. Por otra parte, nos sorprendería mucho el carácter inerte de las voces animales. La imaginación de las voces sólo escucha las grandes voces naturales. Se tendrá entonces, en el detalle mismo, la prueba de que el viento que grita se halla en el primer plano de la fenomenología del grito. El viento grita de algún modo antes que la bestia, las jaurias del viento aúllan antes que los perros, el trueno gruñe antes que el oso. Un gran soñador despierto como William Blake no se equivoca (*Segundo libro profético*):

¹ André Scheffner, *Origine des instruments de musique*, p. 233.

*Balido, ladrido, mugido, rugido
son olas que azotan la ribera del cielo.*

De igual modo Laforgue (*Obras Completas*, II, p. 152) oye berrear a "todas las walkyrias del viento". Los Djinns de Victor Hugo son las "visiones" de un "oyente".

Podrían citarse muchos poemas en que la tempestad es la fuerza primera, la voz primera. ¿Qué sería Osían sin la vida de sus tempestades? ¿Y no es la simpatía hacia la tempestad lo que presta vida a los cantos de Osían para tantas almas? ²

Escuchar la tempestad con el alma en tensión, es, a la vez —o por turnos comulgar, en el Horror y la Cólera, con un universo desenfrenado. En su hermosa tesis sobre Maurice de Guérin, M. E. Decahors ha observado muy bien esa extraña actitud en que nuestra imaginación ante la tempestad, suscita el drama que teme, "en que el alma y la naturaleza se yerguen con toda su estatura, una frente a otra". En esta simple confrontación, un ser tan dulce como Maurice de Guérin conoce impresiones de cólera creadora (*Trozos escogidos*): "Cuando saboreo esta especie de bienestar en la irritación, sólo puedo comparar mi pensamiento (es casi una locura) con un fuego del cielo que se estremece en el horizonte entre dos mundos." Cólera muy aérea que no quebrará nada sobre la tierra, pero que estremece a un ser en su fibra más íntima, fuera de todo motivo de irritabilidad.

En la sombría ensoñación que Edgar Poe titula *Silencio*, puede descubrirse un resentimiento que, en vez de vengarse en el agua, como en un complejo de Jerjes, se vengaría en el aire. Podríamos, pues, hablar de un *Jerjes del aire*: "Entonces maldije los elementos de la maldición del tumulto; y una terrible tempestad se incubó en el cielo donde un momento antes no

² Cf. de Sénancour, *Obermann*, p. 326.

corría un soplo de aire. Y el cielo se puso livido por violencia de la tempestad..."

A la maldición del tumulto sucede pronto en el cuento de Poe la maldición del silencio, pero esta misma dialéctica hace resaltar el deseo del soñador aéreo de ser el amo de los tormentas. Domina los vientos, los lanza y los recoge. Tumulto y silencio son dos formas muy características de la voluntad de poder en Poe.

II

Todas las fases del viento tienen su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada. Veremos dicho matiz en una página de Gabriel d'Annunzio (*Contemplación de la muerte*): "Y el viento era como el pesar de lo que ya no es, era como la ansiedad de las criaturas no formadas aún, cargado de recuerdos, henchido de presagios, compuesto de almas desgarradas y de alas inútiles."

Volveremos a encontrar las mismas impresiones de vida encarnizada y dolorosa en unos versículos que Saint-Pol Roux (*La rosa y las espinas del camino*) consagra al "Misterio del Viento". En una cosmicidad excesiva, porque está mal preparada, el poeta hace nacer al viento de un sueño de la Tierra: "Cuando los deseos del porvenir o los pesares del recuerdo despiertan en cualquier parte de ese cráneo gigantesco, el Globo —el viento se levanta." Después, como si el sueño de la tierra debiera agitarse en soplos contrarios, el poeta evoca todas las desuniones del viento: "El espacio está compuesto de almas dispersas, a la expectativa o bien en irremediable exilio de la materia, cuya moción diversa inspira, ramas, velos y nubes." Para el poeta bretón cada soplo de aire está animado, es un jirón de aire que ha vivido año, es un tejido aéreo que va a vestir un alma.

Otro bretón, en un poema admirablemente limitado al núcleo poético de las impresiones, escribe:

*Hay alguien
en el viento.*³

El poema de Saint-Pol Roux continúa la ensoñación del recuerdo y la de la voluntad de vivir: "Teóricas del devenir o del volver a ser, esas almas pasadas o actuales, unas por nacer y otras muertas a la tierra, atizan su potencialidad hacia la antigua o la futura alegría de vivir, seres impersonales en busca de un valor tangible: entonces se precipitan cabalgatas que chocan y en donde se desgarran los huesos y la piel de su ambición, escalando los montes, inundando los valles en una vertiginosa impaciencia de ser. Es el viento que pasa."

III

La página de Saint-Pol Roux adolece sin duda del exceso de imágenes que fue uno de los males del simbolismo, pero está sinceramente soñada en el sentido del animismo violento del viento, animismo dividido, oprimido, empujado, que crea una multitud de seres en la tempestad. El poeta ha vuelto a encontrar, de un modo inconsciente en sus estrofas el núcleo onírico de muchas leyendas, ¿Cómo no reconocer allí, en efecto, sólo por su movimiento, el tema de la *cacería infernal*, de la cabalgata invisible y violenta, sin dulzura y sin tregua? Si ese tema puede imponerse sin preparación, es que la cacería infernal es una ensoñación natural más que una tradición. La pondríamos con gusto como ejemplo para formar la noción de *cuento natural*; es el *cuento natural* del viento ululante, del viento de las mil voces, de las voces quejumbrosas y las voces agresivas. El color y las formas se añadirán sin ley alguna. El cuento de la cacería infernal no es un cuento de lo

³ Guillévic, Terraqué, p. 71.

visible. Es el cuento del viento. Menechet⁴ habla de las leyendas del país de Gales acerca de "los perros del infierno a los que se llama también, algunas veces, perros del cielo. . . Se les oye a menudo perseguir la caza en el aire. . . Unos dicen que esos animales son blancos y tienen las orejas rojas; otros pretenden, al contrario, que son negros. Participan quizá de la naturaleza del camaleón, que se alimenta de aire como ellos".

Collin de Plancy recuerda la leyenda árabe de la creación del caballo (*loc. cit.* artículo "Caballo"): "Cuando Dios se decidió a crear el caballo, llamó al viento del Mediodía y le dijo: 'Quiero sacar de tu seno un nuevo ser, condénsate y despójate de tu fluidez.' Y fue obedecido. Entonces tomó un puñado de dicho elemento y apareció el caballo."⁵ Pueden encontrarse en otros muchos relatos, creaciones menos pintorescas, pero en el fondo más propiamente oníricas, de los caballos del viento. Se comprenderá que los creadores son los caracteres dinámicos más que los caracteres formales. Así Schwartz habla de los espectáculos de la cacería de las nubes (*Wolkenjagd*) y podría creerse que los contornos de la nube son las formas inspiradoras. Pero leyendo con más cuidado los documentos reunidos por Schwartz, se entiende que es la dinámica de la tormenta lo que inspira al soñador. Se trata de la cacería del huracán (*Gewitterjagd*).⁶ Schwartz relata muchas otras imágenes en las que combaten los vientos. Extraño combate que manifiesta a menudo una acción vigorosa sin

⁴ Cit. por Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*.

⁵ En el Enrique V de Shakespeare, el Delfín habla así de su corcel (acto III, esc. vii): "Cuando lo monto, planeo, soy un halcón: hiende el aire; la tierra canta cuando la toca, el cuerno de su casco es más armonioso que la flauta de Hermes. . . es de aire puro y de fuego y los elementos pesados, la tierra y el agua, sólo surgen en él en el momento en que, tranquilo, aguarda pacientemente que su amo lo monte." Así los cuatro elementos son necesarios para "explicar" el caballo en el reino de lo imaginario.

⁶ F. L. W. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlín, 1879, pp. 52-153.

objeto. Empero, puede verse en ella, como la mitología naturalista,⁷ un episodio de la lucha de la noche contra la luz. La batalla de las nubes contra el cielo es entonces presentada como el asalto de los gigantes contra los dioses olímpicos.

Gerhardt Hauptmann (*La campana sumergida*), ha ensayado también la síntesis de la nube amenazadora y de los gritos del viento: "En los precipicios y los abismos se reúnen duendes negros, preparados para la cacería salvaje. Pronto herirán los oídos los ladridos de la jauría. Los gigantes de la bruma edifican, en el espacio despejado, sombríos burgos de nubes, con torres amenazadoras y terribles muros, y, lentamente, se acercan a tu montaña, para aplastarte."

Schwartz asocia a las imágenes de cacería infernal, la imagen de las "cazadoras de cabelleras de serpientes". El análisis "imaginario" de la noción de las Erinias puede partir de esa aproximación. Dicho análisis debe sorprender la imagen en su formación, en su mínimo de rasgos —y naturalmente, desprendiéndose de todas las lecciones de la tradición— cuando la furia que corre sólo es todavía un viento furioso. ¿Qué es lo que persigue? ¿Qué persigue el viento? Pregunta desprovista de sentido para la imaginación puramente dinámica de la furia. Un autor le hace decir a Orestes: "Vosotros no las veis. . . pero yo sí las veo. . . me persiguen." Como la cacería infernal, la Erinia totaliza al perseguidor y al perseguido. Y esta síntesis, realizada en una imagen dinámica primera, va lejos. Parece que pueda totalizar el recordamiento y la venganza, tan grande es la desdicha del viento.

IV

La ambivalencia del viento, que es dulzura y violencia, pureza y delirio, no puede señalarse mejor que revivien-

⁷ Cf. Charles Ploix, *Le surnaturel dans les contes populaires*, 1891, p. 41.

do, con Shelley, su doble ardor destructivo y vivificante (*Oda al viento del oeste*):

Salvaje viento oeste, sopla incluso el otoño.

.....
Alma salvaje que te mueves por todo el espacio
¡Oh destructor y vivificador, escucha, oh escucha!
oh irresistible! —si solamente
pudiera volver a ser lo que fui en mi infancia,

camarada de tu vagabundeo a través del espacio,
cuando el superar tu rapidez celeste
parecía apenas locura, nunca me hubiera debatido,

nunca te hubiera suplicado como hago en mi angustia,
¡Oh! Levántame como una ola, como una hoja, como una
[nube.

¡Me derrumbo sobre las espinas de la vida! ¡Sangro!

El peso demasiado grande de las horas ha paralizado, ha en-
[corvado

un ser que se te parecía con exceso, indomable, rápido y altivo.
¡Haz de mí tu lira, hazme cantar como el bosque!
¡Y eso aunque mis hojas caigan como caen las tuyas!

El tumulto de tus poderosas armonías
hará brotar de mí, como de él, una música profunda, otoñal,
dulce aunque triste. Alma ardiente,
¡sé mi alma! Sé yo mismo, oh impetuoso.

Hallaremos la misma vitalidad del viento que sopla
en un poema de Pierre Guéguen (*Juegos cósmicos*,
"Sobre la montaña"):

El viento del oeste con su gran cuerpo huracán
me tocaba con sus dedos fogosos,
adhería su boca a mi boca
y me insuflaba su alma ruda.

Y comentando precisamente la *Oda al viento del*
oeste, M. Cazamian señala en la poética de Shelley "la
prodigiosa intuición de los lazos profundos entre las

grandes fuerzas físicas y la vida humana". "Alma en
movimiento" dice también M. Chevillon, "eso es lo
que Shelley ve transparentarse en todos lados" (*loc. cit.*
p. 111). Pero el alma del mundo, renovada en la ins-
piración del poeta, tiene en todas partes una individua-
lidad profunda. La ráfaga es salvaje y pura. Muere y
renace. Y el poeta sigue la vida misma del soplo cósmico.
En el viento del Oeste, respira un alma oceánica,
un alma virgen de todo contacto terrestre. Y la vida
es tan grande que el otoño mismo tiene un porvenir.

Es necesario observar que, para la imaginación, el
origen del viento es más importante que su meta? Un
racionalista sonreirá leyendo en los *Poemas en prosa* de
Renée Vivien, el poema *Los cuatro vientos*. Se asom-
brará de que el viento del norte le diga al soñador:
"Deja que te lleve a las nieves", y el viento del sur: "Dé-
jame llevarte hacia lo azul." Pensará que es el viento
del Oeste que puede servirnos para un viaje hacia el
Oriente. Pero al sueño no le importa esta "orientación"
sabia. Da al viento del norte, a Bóreas, rey de los Vien-
tos, como dice Píndaro, todos los poderes de un más
allá hiperbóreo. Y de igual manera, el viento del sur
nos trae todas las seducciones del país del sol; la nos-
talgia de una eterna primavera.

El alma que ama el viento se anima, además, en
los cuatro vientos del ciclo. Para muchos soñadores, los
cuatro puntos cardinales son sobre todo las cuatro pa-
trias de los grandes vientos. Los cuatro grandes vientos
nos parece que fundan, en muchos aspectos, el *Cuatro*
cósmico. Entregan la doble dialéctica del calor y del
frío, de lo seco y lo húmedo. Los poetas vuelven a en-
contrar por instinto esta orientación dinámica, esta
orientación primitiva:

El Sur, el Oeste, el Este, el Norte
con sus palmas de oro,
con sus puños de hielo
se devuelven el viento que pasa.⁸

⁸ Verhaeten, *La multiple splendeur. A la gloire du vent.*

Verhaeren, en las llanuras de Flandes, ha vivido verdaderamente el dinamismo de todos los soplos del aire:

*Si amo, admiro y canto con locura,
el viento,
y si bebo su vino fluido y vivo
hasta la hez,
es porque hace crecer mi ser entero y es que antes
de filtrarse por mis pulmones y mis poros,
hasta la sangre de la que vive mi cuerpo,
con su fuerza ruda o su dulzura profunda
inmensamente, ha abrazado el mundo.*

Si se lee este poema en la atmósfera de energía en que ha sido escrito, se comprende pronto que es una verdadera respiración. Se le puede poner como ejemplo de esos poemas respirados de los que vamos a hablar en el siguiente capítulo. Se sentirá mejor su acción respiratoria si se le compara a otro poema igualmente bello, pero que pertenece a la poesía escuchada. Lo tomamos en *La leyenda alada de Wieland*, del simbolista Viellé-Griffin:

*Escucha: el viento pasa: escucha:
El viento pasa y llora y se lamenta
¡como un cuerno
que solloza y se apaga
alá lejos,
o tan cerca!
Una flecha que silba en el oído. . .*

V

Un estudio capaz de profundizar en todos los detalles sobre las impresiones dinámicas que fundan las imágenes de los poetas debería prestar una gran atención a la psicología de la frente. Se observaría entonces que la frente es sensible al menor soplo, que conoce el viento de una impresión primera. Pierre Villey (*El mundo de los ciegos*) hace de ella el "sentido de los obstáculos" en el ciego. Los ciegos "localizan, en genetal, en la fren-

te o en las sienas las sensaciones" devueltas al aire por los "objetos que se encuentran a la altura del rostro. . . Todos los que han estudiado a los ciegos han señalado este hecho. Ya se menciona en la *Carta de Diderot sobre los ciegos*." Basta jugar con un abanico para reconocer la suma delicadeza de ese sentido frontal que la vida ordinaria olvida.

Los poetas que cantan las brisas y los soplos primaverales confiesan a veces esta seducción:⁹

*Ibamos los dos solos y andábamos soñando
ella y yo, los cabellos y el pensamiento al viento.*

Claro que cuanto más fuerte es el viento aparecen con mayor claridad los elementos dinámicos de la poesía de la frente. Cuando los vientos, como dice Shelley, "exhalan salud y renovación, y la alegría de un valor joven" parece que la frente se vuelve altiva. El rostro, en vez de una aureola que irradia, recibe una aureola de energía. Afrontar la dificultad, no es luchar, con la frente obstinada, contra una tarea terrestre; no es bordear en una navegación oblicua: es realmente caminar cara al viento desafiando su poder. Todas las grandes fuerzas del universo suscitan formas de valor. Determinan sus propias metáforas.

No sorprenderá, pues, que la poesía, por una inversión que le es natural, atribuya al viento un rostro y una frente:

*La frente del viento parece
como un alba en el bosque.¹⁰*

VI

Las relaciones entre el viento y el hálito merecerían un largo estudio. Volveríamos a encontrar en ellas esa

⁹ Verlaine, *Nevermore*.

¹⁰ Verhaeren, *Les visages de la vie*. *Le vent*.

do, con Shelley, su doble ardor destructivo y vivificante (*Oda al viento del oeste*):

Salvaje viento oeste, sopla incluso el otoño.

.....

*Alma salvaje que te mueves por todo el espacio
¡Oh destructor y vivificador, escucha, oh escucha!
oh irresistible! —si solamente
pudiera volver a ser lo que fui en mi infancia,*

*camarada de tu vagabundeo a través del espacio,
cuando el superar tu rapidez celeste
parecía apenas locura, nunca me hubiera debatido,*

*nunca te hubiera suplicado como hago en mi angustia,
¡Oh! Levántame como una ola, como una hoja, como una
[nube.
¡Me derrumbo sobre las espigas de la vida! ¡Sangro!*

*El peso demasiado grande de las horas ha paralizado, ha en-
[corvado
un ser que se te parecía con exceso, indomable, rápido y álvivo.
¡Haz de mí tu lira, hazme cantar como el bosque!
¡Y eso aunque mis hojas caigan como caen las tuyas!*

*El tumulto de tus poderosas armonías
hará brotar de mí, como de él, una música profunda, otoñal,
dulce aunque triste. Alma ardiente,
¡sé mi alma! Sé yo mismo, oh impetuoso.*

Hallaremos la misma vitalidad del viento que sopla en un poema de Pierre Guéguen (*Juegos cósmicos*, "Sobre la montaña"):

*El viento del oeste con su gran cuerpo hurtaño
me tocaba con sus dedos fogosos,
adhería su boca a mi boca
y me insuflaba su alma ruda.*

Y comentando precisamente la *Oda al viento del oeste*, M. Cazamian señala en la poética de Shelley "la prodigiosa intuición de los lazos profundos entre las

grandes fuerzas físicas y la vida humana". "Alma en movimiento" dice también M. Chevrillon, "eso es lo que Shelley ve transparentarse en todos lados" (*loc. cit.* p. 111). Pero el alma del mundo, renovada en la inspiración del poeta, tiene en todas partes una individualidad profunda. La ráfaga es salvaje y pura. Muere y renace. Y el poeta sigue la vida misma del soplo cósmico. En el viento del Oeste, respira un alma oceánica, un alma virgen de todo contacto terrestre. Y la vida es tan grande que el otoño mismo tiene un porvenir.

¿Es necesario observar que, para la imaginación, el origen del viento es más importante que su meta? Un racionalista sonreirá leyendo en los *Poemas en prosa* de René Vivien, el poema *Los cuatro vientos*. Se asombrará de que el viento del norte le diga al soñador: "Deja que te lleve a las nieves", y el viento del sur: "Déjame llevarte hacia lo azul." Pensará que es el viento del Oeste que puede servirnos para un viaje hacia el Oriente. Pero al sueño no le importa esta "orientación" sabia. Da al viento del norte, a Bóreas, rey de los Vientos, como dice Píndaro, todos los poderes de un más allá hiperbóreo. Y de igual manera, el viento del sur nos trae todas las seducciones del país del sol; la nostalgia de una eterna primavera.

El alma que ama el viento se anima, además, en los cuatro vientos del cielo. Para muchos soñadores, los cuatro puntos cardinales son sobre todo las cuatro patrias de los grandes vientos. Los cuatro grandes vientos nos parece que fundan, en muchos aspectos, el *Cuatro cósmico*. Entregan la doble dialéctica del calor y del frío, de lo seco y lo húmedo. Los poetas vuelven a encontrar por instinto esta orientación dinámica, esta orientación primitiva:

*El Sur, el Oeste, el Este, el Norte
con sus palmas de oro,
con sus puños de hielo
se devuelven el viento que pasa.⁸*

⁸ Verhaeren, *La multiple splendeur. A la gloire du vent.*

Verhaeren, en las llanuras de Flandes, ha vivido verdaderamente el dinamismo de todos los soplos del aire:

*Si amo, admiro y canto con locura,
el viento,
y si bebo su vino fluido y vivo
hasta la hez,
es porque hace crecer mi ser entero y es que antes
de filtrarse por mis pulmones y mis poros,
hasta la sangre de la que vive mi cuerpo,
con su fuerza ruda o su dulzura profunda
inmensamente, ha abrazado el mundo.*

Si se lee este poema en la atmósfera de energía en que ha sido escrito, se comprende pronto que es una verdadera respiración. Se le puede poner como ejemplo de esos poemas respirados de los que vamos a hablar en el siguiente capítulo. Se sentirá mejor su acción respiratoria si se le compara a otro poema igualmente bello, pero que pertenece a la poesía escuchada. Lo tomamos en *La leyenda alada de Wieland*, del simbolista Viellé-Griffin:

*Escucha: el viento pasa: escucha:
El viento pasa y llora y se lamenta
¡como un cuerno
que solloza y se apaga
ald lejos,
o tan cerca!
Una flecha que silba en el oído...*

V

Un estudio capaz de profundizar en todos los detalles sobre las impresiones dinámicas que fundan las imágenes de los poetas debería prestar una gran atención a la psicología de la frente. Se observaría entonces que la frente es sensible al menor soplo, que conoce el viento de una impresión primera. Pierre Villey (*El mundo de los ciegos*) hace de ella el "sentido de los obstáculos" en el ciego. Los ciegos "localizan, en general, en la fren-

te o en las sienas las sensaciones" devueltas al aire por los "objetos que se encuentran a la altura del rostro... Todos los que han estudiado a los ciegos han señalado este hecho. Ya se menciona en la *Carta de Diderot sobre los ciegos*." Basta jugar con un abanico para reconocer la suma delicadeza de ese sentido frontal que la vida ordinaria olvida.

Los poetas que cantan las brisas y los soplos primaverales confiesan a veces esta seducción:⁹

*Ibamos los dos solos y andábamos soñando
ella y yo, los cabellos y el pensamiento al viento.*

Claro que cuanto más fuerte es el viento aparecen con mayor claridad los elementos dinámicos de la poesía de la frente. Cuando los vientos, como dice Shelley, "exhalan salud y renovación, y la alegría de un valor joven" parece que la frente se vuelve altiva. El rostro, en vez de una aureola que irradia, recibe una aureola de energía. Afrontar la dificultad, no es luchar, con la frente obstinada, contra una tarea terrestre; no es bordear en una navegación oblicua: es realmente caminar cara al viento desafiando su poder. Todas las grandes fuerzas del universo suscitan formas de valor. Determinan sus propias metáforas.

No sorprenderá, pues, que la poesía, por una inversión que le es natural, atribuya al viento un rostro y una frente:

*La frente del viento parece
como un alba en el bosque.¹⁰*

VI

Las relaciones entre el viento y el hálito merecerían un largo estudio. Volveríamos a encontrar en ellas esa

⁹ Verlaine, *Nevermore*.

¹⁰ Verhaeren, *Les visages de la vie*. Le vent.

fisiología aérea tan importante en el pensamiento indio. Los ejercicios respiratorios adquieren, como es sabido, en esas relaciones un valor moral. Son verdaderos ritos que comunican al hombre con el universo. El viento, para el mundo, el hálito, para el hombre, manifiestan "la expansión de las cosas infinitas". Llevan a lo lejos el ser íntimo haciéndole participar en todas las fuerzas del universo. En *La Chandoya-Upanishad* se lee: "Cuando el fuego se va, va al viento. Cuando el sol se va, va al viento. Cuando la luna se va, va al viento. Así el viento absorbe todas las cosas. . . Cuando el hombre duerme, su voz se va en el hálito, lo mismo que su vista, su oído, su pensamiento. Así el hálito lo absorbe todo."

Viviendo íntimamente esa aproximación del hálito y del viento se preparan de verdad las síntesis saludables de la gimnasia respiratoria. Una apreciación acerca de la ampliación de la caja torácica no es más que el signo de una higiene sin profundidad íntima, de una higiene que se priva de su acción eminentemente saludable sobre la vida inconsciente. El carácter cósmico de la respiración es la base normal de las valoraciones inconscientes más estables. El ser obtiene un beneficio total si conserva las participaciones cósmicas.

Sería por otra parte interesante seguir en detalle las síntesis imaginarias de las prácticas de la psicología respiratoria y las prácticas de la psicología ascensional. Por ejemplo, la altura, la luz, el hálito en el aire puro pueden ser asociados dinámicamente por la imaginación. Subir respirando mejor, respirar directamente no sólo aire, sino también luz, participar en el aliento de las cimas, son impresiones e imágenes que truecan sin fin su valor y que se sostienen unas a otras. Un alquimista hablará del oro astral en estos términos: "Es una sustancia ígnea y una continua emanación de corpúsculos solares que, por el movimiento del sol y de los astros, en perpetuo flujo y reflujo, llenan todo el universo; lo penetran todo en la extensión de los cielos, en la tierra y en sus entrañas.

Respiramos continuamente ese oro astral; sus partículas solares entran en nuestros cuerpos y se exhalan de ellos sin cesar."¹¹ Los soplos balsámicos, los vientos perfumados viven en dichas imágenes. Y éstas se forman en la ensañación de un viento soleado.

Se hallarán preciosas observaciones sobre las síntesis del hálito, de la altura, de la luz, en los trabajos y la tesis de un joven médico.¹² Una psicología completa del aire debería examinar a fondo todos esos trabajos. A nosotros sólo nos corresponde estudiar la imaginación del aire, e incluso queremos limitarnos al estudio de las metáforas literarias del aire. Nos basta indicar que esas metáforas tienen una raíz profunda en la vida material. Al aire, a la altura, a la luz, al viento poderoso o suave, al soplo puro y fuerte se asocian normalmente metáforas poéticas bien elaboradas. Tal síntesis anima al ser entero. Vamos a insistir un poco en el siguiente capítulo, sobre este aspecto de la imaginación del aire.

¹¹ *Entretiens d'Eudoxe et de Pyrophile*, Apud Biblioteca de Filósofos Químicos, nueva ed., París, 1741, t. III, p. 231.

¹² Francis Lefébure, *La respiration rythmique et la concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie*, Argel, 1942.

XII. LA DECLAMACIÓN MUDA

La respiración es la cuna del ritmo.

Cit. por K. KIPPENBERG en
su libro sobre Rilke.

I

En su forma simple, natural, primitiva, lejos de toda ambición estética y de toda metafísica, la poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar. El *aliento poético*, antes de ser una metáfora, es una realidad que podría encontrarse en la vida del poema si quisiéramos seguir las lecciones de la *imaginación material aérea*. Y si se prestara mayor atención a la *exuberancia poética*, a todas las formas de la dicha de hablar dulcemente, rápidamente, gritando, murmurando, salmodiando... se descubriría una increíble pluralidad de *alientos poéticos*. Lo mismo en la fuerza que en la dulzura, en la cólera poética que en la ternura, veríamos que actúa una economía dirigida de los hábitos, una administración feliz del aire que habla. Tales son al menos esas poesías que *respiran bien*, los poemas que son bellos esquemas dinámicos de respiración.

Hay palabras que, apenas pronunciadas, apenas murmuradas, apaciguan en nosotros los tumultos. Cuando sabe unir las en su verdad aérea, el poema es a veces un maravilloso calmante. El verso áspero y heroico, sabe conservar también una reserva de aliento. Da a la voz breve que manda una duración vibrante, al exceso de fuerza da la continuidad. Un aire tónico, una materia valerosa corre a raudales en el poema. Toda poesía —no sólo la poesía declamada, sino la poesía leída en silencio, como vamos a sugerir muy pronto— está subordinada a esa economía primitiva de los hábitos. Los tipos imaginarios más diversos, bien pertenezcan al aire, al

agua, al fuego, o a la tierra, o bien pasen del ensueño al poema, participan de una imaginación aérea por una especie de necesidad instrumental. El hombre es un "tubo sonoro". El hombre es un "junco parlante".

II

Charles Nodier, nuestro buen maestro, ha sucumbido varias veces a la tentación de establecer, al margen del saber histórico, una etimología fundada en los órganos vocales, etimología muy actual que nos permitiría captar activo, en nosotros, en nuestra boca misma el movimiento fónico. Esta fonética en acción, en su ontogénesis, reproduce la filogénesis enseñada por los libros sabios. En su *Examen crítico de los diccionarios de la lengua francesa* (1828), da así, como una idea "más ingeniosa que sólida", una etimología imaginaria de la palabra "alma". Busca su "mimologismo",¹ es decir, el conjunto de las condiciones bucales y respiratorias que deben volver a encontrarse por una imitación fisiognómica del *rostro parlante*. Vamos a ver, con el ejemplo de la palabra *alma*, como esta etimología mimica nos entrega una valoración profunda del *gesto vocal*, una valoración aérea.

Dejemos, pues, a los sabios decir que la palabra *alma* es una contracción de la palabra *anima* de los latinos, siguiendo ese determinismo de la pereza para articular que es, en muchos aspectos, el determinismo de la evolución fonética. Vivamos la palabra, como la vivíamos cuando jurábamos amar "con toda nuestra alma", amar "hasta el último suspiro". Vivámosla "respirándola". Se nos aparecerá entonces como un *mimologismo de*

¹ Sin duda Charles Nodier no tiene ya la autoridad que le daban hace un siglo su ingenio y su buen humor. Ya en 1850 su teoría del "mimologismo" era considerada como fruto de "un espíritu paródico y falsificador" (cf. F. Génin, *Recréations physiologiques*, 1856, t. I, p. 10). Pero la paradoja no debe ser desdeñada por un psicólogo de la imaginación poética.

la *expiración completa*. Si se pronuncia la palabra alma en su plenitud aérea, con la convicción de la vida imaginaria, en el tiempo justo en que se ponen de acuerdo la palabra y el aliento, se comprenderá que sólo adquiere su valor sonoro exacto al extinguirse el aliento. Para expresar la palabra alma desde el fondo de la imaginación, el aliento debe dar su última reserva. Es una de esas palabras raras que acaban una expiración. La imaginación puramente aérea quisiera verla siempre en el final de la frase. En esa vida imaginaria del aliento, nuestra alma es siempre nuestro *último suspiro*. Es un poco de alma que va a reunirse con el alma universal.

Para sentirlo mejor, tratemos de poner en silencio todo nuestro ser —no escuchemos más que nuestro aliento—, volvámonos aéreos como él, no hagamos más ruido que el de un hálito, un hálito leve —e imaginemos sólo las palabras que se forman en nuestro aliento. Al abandonarnos, esa alma de un soplo, se le oye decir su nombre, se le oye decir *alma*. La *a* es la vocal suspirada, la palabra alma pone un poco de sustancia, un poco de materia fluida que da un realismo al último suspiro.

Pero este lugar, el de la expiración postrera, que la mimología fija a la palabra *alma*, se comprenderá tal vez mejor si nos ejercitamos en vivir la curiosa dialéctica respiratoria de las palabras vida y alma.

Tratemos aun de poner nuestro oído, nuestro oído sofiador, de acuerdo con esta voz íntima informulada, con esta voz únicamente aérea, con una voz que se ensordecería ya si conmoviera las cuerdas vocales y que sólo necesita el aliento para hablar. En esta sumisión total a la imaginación aérea, oiremos pronunciar *sobre el alienato mismo*, antes de pensarlas, las dos palabras: *vida y alma* —Vida aspirando, alma expirando. La vida es una palabra que aspira, el alma es una palabra que expira.

En una ebriedad de imaginación aérea acentuada hasta su papel cósmico, podrá encontrarse, en la doble mimología de las palabras *vida y alma*, el tema imagina-

rio del *ejercicio respiratorio*. En vez de aspirar un aire anónimo, tomaremos a pleno pulmón la palabra vida, y devolveremos la palabra alma, dulcemente, al universo. El ejercicio respiratorio, lejos de ser la "puesta en marcha" de una maquinaria vigilada por un higienista, es entonces una función de la vida universal. El ser verdaderamente aéreo vive en un universo sano. Entre el universo y el ser respirante hay la misma relación que entre la salud constituyente y la salud constituida. Las bellas imágenes aéreas nos vitalizan.

Y ahora si queremos dar, como no vacilamos en darle, la primacía a lo imaginario sobre lo real, estaremos mejor preparados para comprender la fonética mimológica de Charles Nodier expresada en sus detalles. ¿Se trata, pues, de la palabra *alma*? Nodier escribe: "En la formación de dicha palabra, los labios, apenas entreabiertos para dejar escapar un soplo, recaen cerrados y sin fuerza uno contra otro." ¿Se trata de la palabra *vida*? Entonces la mimología es exactamente contraria: entonces los labios "se separan dulcemente y parecen aspirar el aire".

En nuestro comentario, nos hemos reducido a dar un paso más en el desarrollo de la paradoja de Nodier. Si se nos sigue por ese camino, se entenderá que en el ritmo vida-alma así respirado los labios pueden permanecer inmóviles. En este caso es realmente el aliento el que habla, el aliento que es el primer fenómeno del silencio del ser. Escuchando ese soplo silencioso, apenas parlante, se comprende bien su diferencia del silencio taciturno, el de los labios fruncidos. En cuanto la imaginación aérea despierta, termina el reino del *silencio cerrado*. Y empieza el reino del silencio que respira... Comienza el reino infinito del "silencio abierto"...

III

Si pudiéramos generalizar nuestras observaciones sobre la imaginación del aliento, creemos que conducirían a

proponer, para los poemas, obligaciones neumáticas muy distintas de las obligaciones de la cesura. Más exactamente, esas dos clases de obligaciones se revelarían como complementarias. La cesura se expresaría como un número, la neumatología del verso como un volumen. El verso tendría a la vez una cantidad y un espesor. Viviría de una realidad aérea que se hinche y se distiende al mismo tiempo que se anima con un movimiento sonoro que se acelera y se retarda. Una materia aérea vendría a habitar una forma verbal. Su consistencia ligera bastaría para agrupar los números de los versos, para corregir esa pobreza de desfile que tienen los poemas cronometrados.

Mutilamos el poema al desinteresarnos de esa materia aérea, de ese soplo. Por otra parte, no se comprende el papel de dicha materia aérea en un examen puramente fonético, en donde el aliento es trabajado, martillado, laminado, conmovido, empujado, recobrado, encerrado en las palabras. La imaginación aérea reclama intuiciones más primitivas. Reclama las verdades de aliento, la vida misma de un aire parlante. Quiérase o no, una materia aérea fluye en todos los versos; no es un tiempo materializado, ni tampoco una duración viva. Tiene el mismo valor concreto que el aire que respiramos. El verso es una realidad neumática. El verso debe someterse a la imaginación aérea. Es una criatura de la dicha de respirar (Verhaeren, *El múltiple esplendor. El verbo*):

Palabras enlazadas entre sí, palabras hoscas o tiernas

.....
El hombre al pronunciarlos respira más a gusto.

Y pueden verse todas las posiciones secundarias del pensamiento profundo de Paul Valéry (*Poesías. El afianzamiento a los poemas*) que escribe:

"Un poema es una duración en el curso de la cual, lector, respiro una ley que fue preparada; yo doy mi

aliento y las máquinas de mi voz; o solamente su poder, que se concilia con el silencio." Para encontrar dicho poder, vamos a demostrarlo, es preciso llevar la ley del poema en la voluntad. La poesía de Valéry revela un poder, una omnipotencia voluntaria.

IV

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

Para ello es preciso captar, antes de toda impresión sonora, antes de cualquier necesidad de traducir las magias de la visión —en resumen, antes de todo impulso procedente de la representación y de la sensibilidad—, la *voluntad de hablar*. En ningún punto del reino de la voluntad es tan corto el trayecto que va de la voluntad a su fenómeno. Si se capta la voluntad en el acto de la palabra, ésta aparece en su ser incondicionado. Allí es donde hay que buscar el sentido de la ontogénesis poética, el punto de unión entre esas dos potencias radicales que son la imaginación y la voluntad. Es en la voluntad de hablar donde puede decirse que la voluntad quiere la imagen o que la imaginación imagina el querer. Hay síntesis de la palabra que manda y de la palabra que imagina. Por la palabra, la imaginación manda y la voluntad imagina.

Este aspecto metafísico, que desarrollaremos en otro lugar, se aclarará en seguida si reflexionamos en la primacía de lo vocal sobre lo sonoro. Esto equivale a tomar conciencia del ser parlante, del ser que vive las impresiones de una garganta ricamente *inervada*. El poeta nos ayuda a tomar dicha conciencia. "Informamos al lector —nos dice Paul Claudel (*Posiciones y proposiciones*, I, p. 11)—, le hacemos partícipe de nuestra acción creadora o poética, ponemos en la boca secreta de su

espíritu una enunciación de tal objeto o de tal sentimiento que es grato a la vez a su pensamiento y a sus órganos físicos y de expresión."

En una garganta despertada así por los poemas, se sienten actuar mil fuerzas de evolución, mil fuerzas de declamación. Y estas fuerzas son tan fogosas, tan múltiples, tan renacientes, tan inesperadas, que el ser humano está continuamente ocupado en vigilarlas. La voluntad que quiere hablar consigue difícilmente ocultarse, disfrazarse, esperar. Bajo esta vigilancia, con reglas tradicionales, la poesía clásica, la retórica tal y como se enseña, aplastan miles de fuerzas parlantes. El lenguaje ya constituido es también una censura nerviosa que mantiene sin cesar en sus normas esclerosadas las resonancias permitidas a las cuerdas vocales. Pero, pese a la razón, pese al lenguaje, la imaginación parlante, cuando se la devuelve la libertad de aliento, propone de todas maneras imágenes verbales nuevas.

Pero más cerca de la voluntad pura podemos encontrar huellas aún más radicales de dicha primacía de lo vocal sobre lo sonoro. Apelamos a la experiencia de todos los que saben experimentar las *alegrías vocales* sin hablar, de todos los que se animan en una lectura muda, de todos los que ponen en el umbral de su mañana la aurora verbal de un bello poema.

Una primera clasificación de los poemas según su valor en la lectura silenciosa, según su poder de declamación muda, dejará en primer lugar a los que no suscitan ninguna fatiga vocal, los que inducen los sueños vocales inexpressados. Son perfecciones vocales donde la forma de las palabras contiene el volumen exacto de materia aérea que les corresponde. Estarán, de alguna manera, superritmados, se beneficiarán de un surrealismo del ritmo, en el sentido de que tomarán directamente el ritmo de la sustancia aérea, el ritmo de la materia del soplo. No es el oído el que debe juzgarlo, sino la *voluntad poética* que proyecta los fenómenos bien asociados. Esta proyección es, con toda evidencia, hablada

antes de ser oída y si vamos al principio de la proyección, es palabra *querida* antes de ser hablada. De suerte que la poesía pura se forma en el reino de la voluntad antes de aparecer en el orden de la sensibilidad. A *fortiori*, está muy lejos de ser un arte de la representación. Nacida en el silencio y la soledad del ser, desprendida del oído y de la visión, la poesía nos parece, pues, el primer fenómeno de la voluntad estética humana.

Queridos y vueltos a querer, mimados en sus voluntades esenciales, tales son en su raíz los valores vocales de la poesía. Dan lugar, asociándose, a sinfonías nerviosas que animan ya el ser silencioso. Son los valores dinámicos más alertas y más juguetones. La voluntad los encuentra, en el silencio y la vacante del ser, cuando no se precipita para animar las masas musculares, cuando se entrega a la irracionalidad de la palabra ingenua. Y así es como se presentan primero, sobre las cuerdas vocales, los hermosos fenómenos de una voluntad muy específicamente humana a la que podemos denominar *la voluntad de logos*. Esos fenómenos primeros de la voluntad de logos, se ven bien pronto provistos por la dialéctica de la razón y de la palabra, la dialéctica de lo que reflexiona y de lo que se expresa. Por otra parte, resulta curioso comprobar que *razón y palabra* puedan degenerar fundiéndose en un mismo verbalismo, en una tradición inerte del pensamiento y del lenguaje. Pueden también endurecerse en obstinación y estrépito. Deberá evitarse dicho endurecimiento y dicha degeneración volviendo al principio del silencio, uniendo el silencio reflexivo y el silencio atento y reviviendo la voluntad de hablar en su estado naciente, en su vocalidad primera, toda virtual, blanca. La razón silenciosa y la declamación muda aparecerán como los primeros factores del devenir humano. Antes de toda acción, el hombre necesita decirse a sí mismo, en el silencio de su ser, lo que *quiere* llegar a ser; necesita *probarse* y *cantarse* su propio devenir. Ésta es la función voluntaria

de la poesía. La poesía voluntaria debe, por lo tanto, ponerse en relación con la tenacidad y el valor del ser silencioso.

V

Estimamos que el debate de la poesía pura debería reanudarse situando en su origen el problema de la poesía voluntaria, es decir, de una poesía que informa directamente la voluntad, que se presenta como una expresión necesaria de la voluntad. Es decir, nos proponemos juzgar la poesía pura, no en su resultado, sino en su impulso, en el momento en que es voluntad poética. Sin duda las poesías de dulzura y de relajamiento son las más, pero se las caracteriza mal cuando se las toma como vacaciones de la voluntad, como un renunciamiento al querer. Hay que observarlas mejor: entonces se captará en ellas la acción sorda de una voluntad que quiere dulzura. Contemplación y voluntad sólo son antitéticas en sus formas generales. La voluntad de contemplar se manifiesta en las grandes almas poéticas.

Así, se ha dicho, que la obra poética de Paul Valéry llevaba la huella de un pensamiento vuelto a pensar; valdría más, a nuestro juicio, decir de un pensamiento querido y vuelto a querer. Y se encontrarán múltiples pruebas de ello si se restablece, como nos proponemos, la primacía de lo vocal sobre lo auditivo. Reléanse, por ejemplo, las dos primeras estrofas del *Cementerio marino*:

*Este techo que cruzan las palomas,
entre los pinos vibra, entre las tumbas.
Al mediodía exacto abre sus fuegos
el mar, ¡el mar que siempre recomienza!
¡Oh regalo, después de un pensamiento:
entregarse a la calma de los dioses!*

*¡Qué puro afán consume, de relámpagos,
tantos diamantes de invisible espuma
y qué paz nos parece concebir!*

*Cuando sobre el abismo un sol reposa,
puro trabajo de una eterna causa,
el tiempo es luz y el sueño saber.*

Las duras *e* que se acumulan en ellas son fonemas de la voluntad, y más precisamente, fonemas de la voluntad de calma. Son mucho más bellas para querer que para decir. Son queridas y requeridas. En ellas, la voluntad quiere su poema, la voluntad todo humana, de la calma. En un universo poético que se redujera a los valores auditivos, determinarían movimientos demasiado angulares. En el universo poético verdaderamente inicial, en el universo vocal, se presentan como bellas causas de hálito, causas en donde se afirman juntos el poder y la calma. Situadas en cada verso, con espacios justos, dinamizan la declamación muda. Fijan su volumen con una medida asombrosa, una medida que despliega una verdadera cantidad de *materia* poética. Allí se superan las leyes de la cesura. Allí se encuentran las leyes de la palabra. Creemos que podemos presentar esas dos estrofas como uno de los ejemplos más luminosos de una "masa de calma" encerrada en la vocalidad de los versos.

CONCLUSIÓN

I. LA IMAGEN LITERARIA

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone...*

Las melodías que se oyen son dulces, pero las que no oímos son más dulces aún; así, tiernos caramillos, tocad siempre, no para el oído sensual, sino, aún más seductores, modulad para el espíritu, cantos silenciosos...

KEATS, *Oda a una urna griega*

I

HAY músicos que componen sobre la página blanca, en la inmovilidad y el silencio. Los ojos muy abiertos, creando por medio de una mirada tendida en el vacío una especie de silencio visual, una mirada silenciosa que borra el mundo para hacer callar sus ruidos, escriben la música. Sus labios no se mueven, incluso el ritmo de la sangre agota su tambor, la vida espera, la armonía va a llegar. Oyen entonces lo que crean en el acto de creador. Ya no pertenecen a un mundo de ecos o de resonancias. Oyen los puntos negros, las corcheas, las blancas, caer, estremecerse, deslizarse, rebotar sobre el pentagrama. Para ellos, el pentagrama es una lira abstracta, ya sonora. Cozan allí sobre la página blanca, de la polifonía consciente. En la audición real, las voces pueden perderse, ensordecerse, ahogarse; la fusión puede hacerse mal. Pero el creador de música escrita tiene diez oídos y una mano. Una mano para unir, cerrada sobre la estilográfica, el universo de la armonía; diez oídos, diez atenciones, diez cronometrías para escuchar, para tender, para regular el flujo de las sinfonías.

Hay también poetas silenciosos, silenciarios, poetas

que hacen callar primero un universo demasiado ruidoso y todos los estrépitos rimbombantes. Oyen, ellos también, lo que escriben en el momento mismo de escribirlo, en la lenta medida de una lengua escrita. No transcriben la poesía, la escriben. ¡Que otros "ejecuten" lo que ellos han escrito en la página blanca! Que otros "reciten" en el megáfono de las dicciones pomposas. Ellos saborean la armonía de la página literaria en donde el pensamiento habla, y la palabra piensa. Saben antes de escandir, antes de oír, que el ritmo escrito es seguro, que la pluma se detendría por sí misma ante un hiato, que la pluma rechazaría las alteraciones inútiles, negándose a repetir tanto los sonidos como los pensamientos. ¡Qué dulce es escribir así removiéndose todas las profundidades de los pensamientos reflexivos! ¡Hasta qué punto se siente uno liberado de todos los tiempos absurdos, saltarines, salitrosos! Gracias a la lentitud de la poesía escrita los verbos vuelven a encontrar el detalle de su movimiento original. En cada verbo vuelve, no ya el tiempo de su expresión, sino el tiempo justo de su acción. Los verbos que giran y los verbos que lanzan no confunden ya su movimiento. Y cuando un adjetivo viene a florecer su sustancia, la poesía escrita, la imagen literaria, no dejan vivir lentamente el tiempo de los florecimientos. Entonces la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio. Deja, vivo, bajo las imágenes, el silencio que atiende. Construye el poema sobre el tiempo silencioso, sobre un tiempo al que nada martillea, que nada urge, al que nada ordena, sobre un tiempo dispuesto a todas las espiritualidades, el tiempo de nuestra libertad. ¡Qué pobre es la duración viva al precio de las duraciones creadas en los poemas! Poema; bello objeto temporal que crea su propia medida. Baudelaire ha soñado ese pluralismo de los modos temporales (*Pequeños poemas en prosa*, "Prefacio"): "¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, bastante flexible y bastante como-

vida para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?" ¿Es preciso señalar que Baudelaire ha designado en tres líneas casi todas las actitudes fundamentales del dinamismo prosódico con su continuidad, sus ondulaciones y sus acentos súbitos? Pero es sobre todo en su polifonía donde la *poesía escrita* supera toda dicción. Escribiendo, reflexionando, la polifonía despierta como el eco de un epilogismo. La poesía verdadera tiene siempre varios registros. El pensamiento corre tan pronto por encima como por debajo de la voz cantante. Hay al menos tres planos visibles en ese polilogismo, que deben encontrar el acuerdo de las palabras, de los símbolos y de los pensamientos. La audición no permite soñar las imágenes con profundidad. Yo he pensado siempre que un modesto lector saboreaba mejor los poemas copiándolos que recitándolos. Pluma en mano se tiene alguna oportunidad de borrar el injusto privilegio de las sonoridades, se aprende a revivir la más vasta de las integraciones, la del sueño y la del significado, dejando al sueño tiempo de hallar su signo, de formar lentamente su significación.

En efecto, ¿cómo olvidar la acción significativa de la imagen poética? El signo no es aquí una llamada, un recuerdo, la marca indeleble de un pasado lejano. Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria, es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria. La poesía no expresa algo que le es extraño. Incluso una especie de didactismo puramente poético, que expresara poesía, no daría la verdadera función del poema. No hay *poesía* antecedente al acto del verbo poético. No hay realidad antecedente a la imagen literaria. La imagen literaria no viene a vestir una imagen desnuda, no viene

a dar la palabra a una imagen muda. La imaginación habla en nosotros, nuestros sueños hablan, nuestros pensamientos hablan. Toda actividad humana desea hablar. Cuando esta palabra toma conciencia de sí misma, entonces la actividad humana desea escribir, agenciar los sueños y los pensamientos. La imaginación se encanta con la imagen literaria. La literatura no es, pues, un sucedáneo de cualquier otra actividad. Da fin a un deseco humano. Representa una *emergencia* de la imaginación.

La imagen literaria promulga sonoridades que hay que llamar, de un modo apenas metafórico, *sonoridades escritas*. Una especie de oído abstracto, apto para captar voces tácitas, se despierta escribiendo; impone cánones que concretan los géneros literarios. Mediante un lenguaje amorosamente escrito, se prepara una especie de audición proyectante, sin pasividad alguna. La *Natura audiens* se adelanta a la *Natura audita*. ¡La pluma cantal! Si se aceptara esta noción de una *Natura audiens*, se comprendería todo el valor de los ensueños de un Jacob Boehme (*loc. cit.*): "Ahora bien, ¿que hace el oído para que oigas lo que suena y se mueve? ¿Dirás que *eso viene* del sonido de la cosa exterior que suena así? No. Debe ser algo que capte el sonido, que *incalifica* con el sonido, y que distingue el sonido que se toca o se canta..." Un paso más y el ser que escribe oye el Verbo escrito, el Verbo hecho para los hombres.

Para quien conoce la ensoñación escrita, para quien sabe vivir, vivir plenamente, al correr de la pluma, ¡lo real está tan lejos! Lo que se tenía que decir queda tan pronto suplantado por lo que se escribe por sorpresa, que se siente muy bien que el lenguaje escrito crea su propio universo. Un universo de las frases se coloca en orden sobre la página blanca, en una coherencia de imágenes que tiene leyes a menudo muy diversas, pero que conserva siempre las grandes leyes de lo imaginario. Las revoluciones que modifican los universos escritos se ha-

cen en provecho de universos más vivos, menos estereotipados, pero sin borrar jamás las funciones de los universos imaginarios. Los manifiestos más revolucionarios son siempre nuevas *constituciones* literarias. Nos hacen cambiar de universo, pero nos albergan siempre en un universo imaginario.

Además, incluso en imágenes literarias aisladas, se sienten actuar esas funciones cósmicas de la literatura. Una imagen literaria basta a veces para transportarnos de un universo a otro. En esto la imagen literaria aparece como la función más innovadora del lenguaje. Este evoluciona por sus imágenes mucho más que por su esfuerzo semántico. En una meditación alquímica, Jacob Boehme oye "la voz de las sustancias" después de su explosión, cuando ésta destruye la "gehena de la astringencia", cuando ha "franqueado la puerta de las tinieblas". También la imagen literaria es un explosivo. Hace estallar de súbito las frases hechas, quiebra los proverbios que vienen rodando de siglo en siglo, nos hace oír los sustantivos después de su explosión, cuando han abandonado la gehena de su raíz, cuando han franqueado la puerta de las tinieblas, cuando han traspasado su materia. Resumiendo, la imagen literaria pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación.

El verbo que se escribe tiene sobre el verbo hablado la inmensa ventaja de evocar ecos abstractos donde los pensamientos y los sueños repercuten. La palabra enunciada nos toma demasiada fuerza, exige demasiada presencia, no nos deja el dominio total de nuestra lentitud. Hay imágenes literarias que nos envuelven en reflexiones indefinidas, silenciosas. Se advierte entonces que un silencio de profundidad se incorpora a la imagen misma. Si descamos estudiar esa integración del silencio en el poema, no hay que convertirlo en la simple dialéctica lineal de las pausas y del estrépito, a lo largo de una recitación. Es preciso comprender que el principio del silencio en poesía es un pensamiento oculto, un pensa-

miento secreto. En cuanto un pensamiento hábil para esconderse bajo sus imágenes acecha en la sombra a un lector, los ruidos se sofocan, la lectura empieza, la lenta lectura sofocadora. Buscando un pensamiento oculto bajo los sedimentos expresivos se desarrolla la geología del silencio. Encontraremos en la obra de Rilke múltiples ejemplos de ese silencio textualmente profundo en que el poeta obliga al lector a escuchar el pensamiento, lejos de los ruidos sensibles, lejos del antiguo mummulo de los verbos de antaño. Y cuando se hizo dicho silencio se comprende el extraño hábito expresivo, el impulso vital de una confesión:

*No, no es nada amar, muchacho, aunque
tu voz fuerce a tu boca, —pero aprende
a oír el sobresalto de tu grito. Pasa.
Cantar de veras, ¡ahí es otro aliento,
un soplo en torno a nada. Un vuelo en Dios. Un viento.*

Así el consejo de alcanzar el silencio es expresado por una voluntad de volverse aéreo, de romper con una materia demasiado rica o de imponer a las riquezas materiales, sublimaciones, liberaciones, moviidades. Por los sueños del aire, todas las imágenes se hacen altas, libres, móviles.

Que las más bellas imágenes literarias no sean comprendidas de golpe, que se revelen poco a poco en un verdadero devenir de imaginación y en un enriquecimiento de los significados, es prueba de la posibilidad de un epilogismo que designa la imagen literaria como función psicológica muy especial sobre la que debemos insistir un poco.

Tomada en su voluntad de trabajar la expresión, la imagen literaria es una realidad física con un relieve peculiar, más exactamente, es el relieve psíquico, el psiquismo en varios planos. Graba o levanta. Vuelve a encontrar una profundidad o sugiere una elevación. Es polifónica porque es polisemántica. Si los sentidos se dividen demasiado, puede caer en "el juego de las pala-

bras". Si se encierra en un sentido único puede caer en el didactismo. El verdadero poeta elude ambos peligros. Juega y enseña. En él el verbo reflexiona y refluye. En él, el tiempo se pone a esperar. El verdadero poema despierta un deseo invencible de ser releído. Se tiene en seguida la impresión de que la segunda lectura dirá más que la primera. Y la segunda —muy al contrario que en una lectura intelectualista— es más lenta que la primera. Es recogida. No se acaba nunca de soñar el poema, no se acaba nunca de pensarlo. Y a veces viene un gran verso, un verso cargado de tal dolor o de tal pensamiento que el lector —el lector solitario— murmura: y ese día no será leído más.

Mediante el trabajo interno de sus valores poéticos, la imagen literaria nos muestra que la formación del doble es una actividad lingüística normal y fecunda. Incluso cuando no se presenta una lengua culta para encerrar el nuevo sentido, una sensibilidad lingüística manifiesta bastante la realidad de los dobles sentidos. Estos sentidos dobles, estos triples sentidos son los que se truecan en las "correspondencias". Doble, triple y cuádruple se constituirían mejor si pudiéramos afirmar y prolongar las impresiones siguiendo los ensueños de la imaginación material en dos, tres o cuatro elementos imaginarios.

Pero demos ahora un ejemplo de imagen literaria donde sentimos la actividad de un triple poético. La encontraremos en la desviación de un cuento de Edgar Poe, de manera incidental. Es precisamente para nosotros una de esas oportunidades de interrumpir la lectura, y nunca hemos acabado de pensar en ella.

En el cuento *El hombre de las multitudes*, Edgar Poe sueña al caer la tarde ante la multitud agitada de una gran urbe. A medida que la oscuridad aumenta, la multitud se hace más criminal. Mientras las gentes honradas vuelven a sus casas, la noche "saca de su guarida todas las infamias". Y, poco a poco, el mal del día agonizante recibe, al ennegrecerse, la tonalidad de

un mal moral. La luz del gas, artificio impuro, proyecta "sobre todas las cosas una luz resplandeciente y agitada". Y luego, sin más preparación, se imponen las transposiciones múltiples de esta curiosa imagen sobre la que llamamos la atención del lector (*Nuevas historias extraordinarias*): "Todo era negro, pero brillante —como ese ébano al que se ha comparado el estilo de Tertuliano."

Si, habiendo vivido en otros poemas de Edgar Poe la imagen amada del ébano recordamos que el ébano es para él el agua melancólica —pesada y negra—, se sentirá actuar una primera transposición material cuando el crepúsculo, todavía aéreo hace un instante, se convierte en una materia nocturna, compacta y brillante, animada, bajo el gas, por malos reflejos. Y apenas se forman estas primeras ensufaciones la imagen se evade: el soñador recuerda, como una profecía sombría, del estilo de Tertuliano. He aquí el tríptico: la noche, el ébano, un estilo. Y en una profundidad mayor, en una dispersión más amplia, del aire ensombrecedor —del agua—, tal vez aún una madera metálica —luego una voz escrita—, una voz dura, desplazándose en masa —acentuada como una dura profecía— el sentido de la desgracia, de la falta, del remordimiento. . . ¡Cuántos sueños en dos líneas! ¡Cuántos trueques de materias imaginarias! La imaginación del lector, después de una lenta estancia en el mundo de los ensueños, ¿no se revela acaso como pura movilidad de imágenes? Entonces ya son posibles los escorzos violentos. Si tal noche es negra como un estilo implacable, tal otra es negra y pegajosa como una melopea lúgubre. Las imágenes tienen un estilo. Las imágenes cósmicas son estilos literarios. La literatura es un mundo válido. Sus imágenes son primeras. Son las imágenes del sueño parlante, del sueño que vive en el ardor de la inmovilidad nocturna, entre el silencio y el murmullo. Una vida imaginaria —¡la vida verdadera!— se anima en torno a una imagen literaria pura. Y pensando en la imagen literaria

hay que decir con O. de Milosz (*La confesión de Lemuel*, p. 74):

*Pero éstas son cosas
cuyo nombre no es sonido ni silencio.*

¡Qué injusta es la crítica que sólo ve en el lenguaje una esclerosis de la experiencia íntima! Al contrario, el lenguaje se anticipa siempre un poco a nuestro pensamiento, hierve un poco más que nuestro amor. Es la hermosa función de la imprudencia humana, la jactancia dinamogénica de la voluntad, lo que exagera el poder. Varias veces, en el curso de este ensayo, hemos subrayado el carácter dinámico de la exageración imaginaria. Sin dicha exageración, la vida no puede desarrollarse. En todas las circunstancias, la vida toma demasiado para tener bastante. Es preciso que la imaginación tome demasiado para que el pensamiento tenga lo suficiente; que la voluntad imagine demasiado para realizar bastante.

2. FILOSOFÍA CINEMÁTICA Y FILOSOFÍA DINÁMICA

Dotado de una vista más sutil, verás
todas las cosas que se mueven.

NIETZSCHE, *Voluntad de poder*.

I

EL BERGSONISMO, en su revolución contra la filosofía del concepto, ha reivindicado justamente el estudio directo del cambio como una de las tareas más urgentes de la metafísica. Sólo un estudio directo del cambio puede ilustrarnos acerca de los principios de la evolución de los seres concretos, de los seres vivos; él sólo puede

enseñarnos la esencia de la cualidad. Explicar el cambio por el movimiento, la cualidad por vibraciones, es tomar la parte por el todo, el efecto por la causa. Si la metafísica quiere explicar el movimiento, deberá examinar seres en los cuales un cambio íntimo sea verdaderamente la causa del movimiento. Bergson ha demostrado que el estudio científico del movimiento, dando el primer lugar a los métodos de referencia espacial, conducía a geometrizar todos los fenómenos del movimiento sin tocar nunca directamente al poder de devenir que el movimiento manifiesta. El movimiento, examinado objetivamente, como lo hace la mecánica, no es más que el transporte en el espacio de un objeto que no cambia. Si tuviéramos que estudiar seres que se desplazan para cambiar, en los cuales el movimiento es una voluntad de cambio, debería reconocerse que el estudio objetivo y visual del movimiento —estudio completamente cinemático— no prepara la integración de la voluntad de moverse en la experiencia del movimiento. Y Bergson ha demostrado, repetidas veces, que la mecánica —en realidad, la mecánica clásica— no nos daba más que los trazados lineales de los fenómenos más diversos, líneas inertes, siempre advertidas en su acabado, nunca verdaderamente vividas en su desarrollo circunstanciado, a *fortiori* nunca captadas en su productividad.

Se entiende que la abstracción realizada por la mecánica está enteramente justificada desde el punto de vista peculiar desde el cual se emprende la investigación científica cuando estudia el movimiento físico. Pero si se desea estudiar seres que *producen* verdaderamente el movimiento, que son causas verdaderamente iniciales de movimiento, podrá ser útil sustituir una filosofía de descripción cinemática por una filosofía de producción dinámica.

Ahora bien, esta sustitución será facilitada, a nuestro juicio, si se acogen las experiencias de la imaginación dinámica y de la imaginación material. M. Le Senne ha observado que la obra de Bergson, partiendo

de la psicología para ir a la moral, había pasado de las imágenes del agua a las imágenes del fuego. Pero estimamos que hay otras imágenes, tomadas en sus aspectos materiales y en sus aspectos dinámicos, que podrían ofrecer al bergsonismo motivos de explicación más adecuados. Las imágenes que proponemos conducirían a sostener la intuición bergsoniana —que a menudo sólo se ofrece como un modo de conocimiento ampliado— por las experiencias positivas de la voluntad y de la imaginación. ¿No debe, por otra parte, sorprendernos que una obra de tan gran alcance no haya confrontado los problemas que plantean la imaginación y la voluntad? Por falta de una adhesión apasionada a la materia misma de sus imágenes, estimamos que el bergsonismo se ha quedado a veces, en muchos aspectos, como cinematismo y que no ha llegado siempre al dinamismo que tiene en potencia. Se podría, pues, en nuestra opinión, multiplicar el bergsonismo si se le pudiera hacer adherirse a las imágenes en las que es tan rico, considerándolo en la materia y la dinámica de sus propias imágenes. Desde este punto de vista, las imágenes no serían ya simples metáforas, no se presentarían simplemente para suplir a las insuficiencias del lenguaje conceptual. Las imágenes de la vida harían cuerpo con la vida misma. No podría conocerse la vida mejor que en la producción de sus imágenes. La imaginación sería entonces el terreno de elección para la meditación de la vida. Además con una sola palabra se puede corregir lo que parece excesivo en esta paradoja: bastaría, en efecto, decir que toda meditación de la vida es una meditación de la vida psíquica. E inmediatamente todo queda claro: es el empuje del psiquismo que tiene la continuidad de la duración. La vida se contenta con oscilar. Oscila entre la necesidad y la satisfacción de la necesidad. Y si es preciso demostrar cómo dura el psiquismo, bastará confiarse a la *intuición imaginante*.

Demos en seguida un ejemplo de crítica fundada en las imágenes, de crítica "imaginaria".

Para explicar el valor dinámico de la duración que debe solidarizar el pasado y el porvenir, no hay, en el bergsonismo, imágenes dinámicas más frecuentes que el empuje y la aspiración. Pero estas dos imágenes ¿se hallan realmente asociadas? ¿No desempeñan, en la exposición, el papel de conceptos en imágenes más que de imágenes activas? Se separan en un análisis que, bien visto, sigue siendo conceptual, entregado a una dialéctica lógica. La imaginación va a resistir esa dialéctica fácil: practicaremos tranquilamente el enlace de los contrarios. Formularemos complacidos nuestra objeción citando los versos de Rilke (*Vergeles*: 1, II):

*Así vivimos en extraño dilema
entre el arco lejano y la flecha demasiado penetrante.*

El arco —el pasado que nos empuja— está demasiado lejos, es demasiado antiguo, está demasiado envejecido. La flecha —el porvenir que nos atrae— es demasiado huidiza, demasiado aislada, demasiado quimérica. La voluntad necesita trazos más ricos en el porvenir, más urgentes en el pasado. Para emplear el doble sentido, con el que le gusta jugar a Paul Claudel, la voluntad es un designio y un diseño. [Estas dos palabras suenan igual en francés.] Pasado y porvenir están mal solidarizados en la duración bergsoniana precisamente porque se ha subestimado en ella el designio del presente. El pasado se jerarquiza en el presente bajo la forma de un designio: en éste los recuerdos realmente envejecidos quedan eliminados. Y el designio proyecta en el porvenir una voluntad ya formada, ya dibujada. El ser durante tiene, por lo tanto, en el instante presente en que se decide la realización de un designio, el beneficio de una verdadera presencia. El

pasado ya no es simplemente un arco que se distiende, ni el porvenir una simple flecha que vuela, puesto que el presente tiene una eminente realidad. El presente es esta vez la suma de un empuje y de una aspiración. Y se comprende entonces lo que afirma un gran poeta: "En el instante está todo: el consejo y la acción" (Hugo von Hofmannsthal, *La mujer sin sombra*). Prodigioso pensamiento donde se reconoce en su plenitud el ser humano deseante. Es el ser que consulta a la vez su propio pasado y la sabiduría de su hermano. Amasa sus pensamientos personales y los consejos ajenos comprometiéndolo un psiquismo polimorfo en una acción elegida con discernimiento.

Ante semejante complejidad, creemos que no será posible solidarizar el empuje y la aspiración limitándose a las imágenes dinámicas sugeridas por la vida común, por la vida de los esfuerzos comunes, demasiado adheridos al manejo de los sólidos. Pero ¿por qué no tomar para describir una duración que nos transporta enteros, las únicas imágenes donde soñamos ser transportados por un movimiento nacido de nosotros mismos? La imaginación aérea nos ofrece dicha imagen en la experiencia vivida del vuelo onírico. ¿Por qué no confiar en ella? ¿Por qué no vivir en ella todos los temas, todas las variaciones?

Se objetará sin duda que nos referimos a una imagen muy especial. Se objetará también que nuestro deseo de pensar sobre una imagen podría satisfacerse con el vuelo del pájaro igualmente llevado en su totalidad por su impulso y que es asimismo dueño de su trayectoria. Pero esos trazos alados en el cielo azul ¿son para nosotros algo más que el trazo de creta sobre el pizarrón cuyo carácter abstracto se ha denunciado tantas veces? Desde nuestro punto de vista particular, conservan la marca de su insuficiencia: son visuales, dibujados, simplemente dibujados, no vividos en su voluntad. Investígnese lo que se quiera, sólo el vuelo onírico nos permite, en nuestra totalidad, constituirnos como mó-

vil, como un móvil consciente de su unidad, viviendo desde el interior la movilidad total y una.¹

III

Así el problema esencial que se plantea ante una meditación que debe darnos las imágenes de la duración viva, es, a nuestro juicio, el de constituir al ser como *movido* y *moviente* a la vez, como móvil y motor, como empuje y aspiración.²

Y es aquí donde volvemos a nuestra tesis, sumamente concreta y que hemos defendido a lo largo de este ensayo: para constituirse verdaderamente como el móvil

¹ Tal vez resulta interesante ver los esfuerzos de un poeta por totalizar las experiencias del avión, del esquí, del vuelo, del salto y las ensañaciones de una niña, a fin de dar la imagen dinámica del impulso vital. Francis Jammes (*La leyenda del ala o María-Isabel*) imagina la escena siguiente: "Un solo visitante, que vagaba, pasó cerca de ella y quedó largo tiempo contemplando a un pollo que picoteaba fuera de la granja. No sabía mucho acerca de ese señor; sólo que se llamaba Henri Bergson y hablaba con dulzura, las manos casi siempre metidas hasta el pulgar en los bolsillos de su chaqueta. Le había oído interrogar a su padre sobre el mecanicismo del avión. El rey del aire y el filósofo habían manifestado sus puntos de vista respectivos sobre la manera en que un payaso, que ella había admirado mucho en el circo Medrano, efectuaba un doble salto peligroso.

— "Yo me pregunto, había anticipado Bergson, si con suficiente voluntad de poder, el hombre no lograría volar sin alas—. María-Isabel había sonreído interiormente, pues sabía a qué atenerse respecto a la mínima virtud de planear al nivel de la nieve, con esquíes, y subiendo."

² En esta síntesis del *movido* y del *moviente* realiza Saint-Exupéry la *unidad* del avión y del aviador en el momento del despegue. He aquí la salida de un hidroavión (*Tierra de los hombres*): "Con el agua y el aire, entra en contacto el piloto [de hidroavión] que despega. Cuando los motores están embalados, cuando el aparato hiende ya el mar, contra un duro chapoteo, el casco suena como un gong y el hombre puede seguir ese trabajo en el estrechamiento de sus lomos. Siente cómo el hidroavión se carga de poder, de segundo en segundo, a medida que adquiere velocidad. Siente cómo se prepara en esas quince toneladas de materia la madurez que permite el vuelo. El piloto cierra las manos sobre los mandos, y poco

que sintetiza en sí el devenir del ser, hay que realizar en sí mismo la impresión directa de aligeramiento. Ahora bien, moverse en un movimiento que compromete el ser, en un devenir de ligereza, es ya transformarse como ser moviente. Es preciso que seamos masa imaginaria para sentirnos autores autónomos de nuestro devenir. Nada mejor para esto que tomar conciencia de ese poder íntimo que nos permite cambiar de masa imaginaria y convertimos, imaginativamente en la materia que conviene al devenir de nuestra duración presente. De un modo más general, podemos cuajar en nosotros plomo o aire leve; podemos constituirnos como móvil de una caída o de un impulso. Damos así una sustancia a nuestra duración en los dos grandes matices de la duración que se entristece y de la duración que se exalta. Es imposible, en particular, vivir la intuición de un impulso sin esa labor de aligeramiento de nuestro ser íntimo. Pensar fuerza sin pensar materia, es ser víctima de los ídolos del análisis. La acción de una fuerza en nosotros es necesariamente en nosotros conciencia de una transformación íntima.

El poeta no yerra cuando canta su yo aéreo (Pierre Guéguen *Jeux cosmiques. Sensation de soi*):

—Yo, este cuerpo animado tan ligero para sí mismo

.....
Algún éter secreto en mis huesos
me aligera lo mismo que un pájaro.

a poco, en sus palmas huecas percibe ese poder como un don. Los órganos de metal de los mandos, a medida que se les concede ese don, se convierten en mensajeros de su poder. Cuando éste está maduro, con un movimiento más simple que el de cortar algo, el piloto separa el avión de las aguas y lo instala en los aires." ¿Es preciso subrayar que esta participación del piloto en la madurez del vuelo es una participación de la imaginación dinámica? El pasajero no puede gozarla. No vive la preparación de la ligereza por dinamismo en las quince toneladas de materia adosadas al piloto activo. El dueño del vuelo, en su ebriedad dinámica, se funde con su máquina. Realiza la síntesis del *movido* y el *moviente*. Se reconoce bien aquí el programa de la intuición bergsoniana del movimiento. Cf. D'Annunzio, *Forse che si forse che no*.

La meditación activa, la acción meditada es necesariamente un trabajo de la materia imaginaria de nuestro ser. La conciencia de ser una fuerza pone a nuestro ser en el crisol. Allí somos una sustancia que se cristaliza o que se sublima, que cae o que asciende, que se enriquece o se aligera, que se recoge o que se exalta. Prestando cierta atención a la sustancia de nuestro ser meditante, hallaremos, pues, dos direcciones del *cogito* dinámico según busque nuestro ser la riqueza o la libertad. Toda valoración deberá tener en cuenta esta dialéctica. Primero necesitamos dar un valor a nuestro ser para estimar el valor de los otros seres. Y en este aspecto tiene tanta importancia la imagen del pesador en la filosofía de Nietzsche. El *yo pienso luego peso* no se halla enlazado inútilmente por una etimología profunda. El *cogito* ponderal es el primero de los *cogito* dinámicos. Y a él hay que referir todos nuestros valores dinámicos. En esta estimación imaginada de nuestro ser se encuentran las primeras imágenes del valor. Si, al fin, se piensa que un valor es esencialmente, valoración, por lo tanto, cambio de valores, se comprende que las imágenes de los valores dinámicos se encuentran en el origen de toda valoración.

Para estudiar este *cogito* valorizante, ¡qué útiles resultan entonces las dialécticas extremas de enriquecimiento y de liberación tales como las sugieren las imaginaciones terrestre y aérea de las cuales una sueña con no perder nada y otra con darlo todo! La segunda gestión es más rara. Describiéndola se corre siempre el riesgo de escribir un libro presuntuoso; se tiene en contra a todos los que limitan el realismo a la imaginación terrestre. Parece que para ésta dar es siempre abandonar, hacerse ligero, perder gravedad, sustancia. Pero todo depende del punto de vista: lo que es rico en materias es frecuentemente pobre en movimientos. Si la materia terrestre, en sus piedras, en sus sales, en sus cristales, en sus arcillas, en sus minerales, en su metal es el apoyo de riquezas imaginarias infinitas, dinámica-

nente es el más inerte de los sueños. Al aire, al fuego —a los elementos ligeros— pertenecen, al contrario, las exuberancias dinámicas. El realismo del devenir psíquico necesita lecciones etéreas. Nos parece que, sin una disciplina aérea, sin un aprendizaje de la ligereza, el psiquismo humano no puede evolucionar. O que, al menos, sin la evolución aérea, el psiquismo humano no conoce más que la evolución que efectúa un pasado. Fundar el porvenir exige siempre valores de vuelo. Meditamos en ese sentido una admirable fórmula de Jean-Paul que, en *Hesperus*, el más aéreo de todos sus libros, escribe: "El hombre... debe ser levantado para ser transformado."

IV

En el reino de las imágenes se pretenderá en vano separar lo normativo y lo descriptivo. La imaginación es necesariamente valoración. Mientras una imagen no revela un valor de belleza, o, hablando más dinámicamente, viviendo el valor de belleza, mientras una imagen no ejerce una función pascalista, pascalizante, mientras no inserta el ser imaginante en un universo de belleza, no desempeña su oficio dinámico. Si no levanta el psiquismo no se transforma. Así, una filosofía que se expresa por medio de imágenes pierde una parte de su fuerza no confiándose totalmente a sus imágenes propias. Una doctrina del psiquismo que plantea el psiquismo como esencialmente expresivo, imaginante y valorizante, no vacilará en asociar en todas las circunstancias, la imagen y el valor. Creer en las imágenes es el secreto del dinamismo psíquico. Pero si las imágenes son las realidades psíquicas primeras, tienen una jerarquía, y una doctrina de lo imaginario debe trabajar para desprender dicha jerarquía. En particular las imágenes fundamentales, aquellas donde se compromete la imaginación de la vida, deben adherirse a las materias elementales y a los movimientos fundamentales. Subir o bajar —el aire y la tierra— estarán siempre asociados

a los valores vitales, a la expresión de la vida, a la vida misma.

Por ejemplo, si se trata de medir la traba de una materia que entorpece una vida que desea lanzarse, habrá que encontrar imágenes que absorban verdaderamente la imaginación material, imágenes que asocien el aire y la tierra. Si se plantea de modo más sutil la dialéctica de la subida y del descenso, del progreso y del hábito sobre temas puramente dinámicos de manera que se reconozca en la materia un impulso de retroceso, un movimiento que se amortigua, habrá que animar los grandes impulsos de la imaginación dinámica.

La imagen de un surtidor que recae y detiene su impulso, sólo puede servir de ilustración casi conceptual. Es visual, es del orden del movimiento dibujado y no del movimiento vivido. No despierta en nosotros ninguna participación. En lo que concierne a la psicología temporal, dicha imagen totaliza dos instantes alejados. El acto de la recaída no se inscribe en el acto mismo del surtidor. El drama del impulso y de la materia, que se trata de representar no se incuba en esta imagen. El filósofo poeta no ha encontrado allí la enorme contradicción de la vida que a la vez sube y desciende, que se lanza y vacila, que se transforma y se endurece. Necesitamos otros sueños materiales, otros sueños dinámicos para vivir el drama de los progresos de la vida. Por otra parte, si la vida es valoración, ¿cómo podría expresarla una imagen totalmente desprovista de valor? El surtidor no es más que una vertical helada, una figura del jardín, la más monótona, apenas móvil. Es el símbolo del movimiento sin destino.

Puesto que se trata de vivir a un tiempo la valoración de la vida y la desvaloración de la materia, entreguémonos en cuerpo y alma a la imaginación material. Busquemos nuestras imágenes en la obra de los que han soñado y valorado más largamente la materia. Dirijámonos a los alquimistas. Para ellos transmutar es perfeccionar. El oro es la materia metálica elevada al más alto

grado de perfección. El plomo, el hierro, son metales viles, inertes a fuerza de ser impuros. Sólo tienen una vida tosca. No han madurado bastante bajo tierra. Claro que la escala de perfección que asciende del plomo al oro arrastra no sólo los valores metálicos, sino los valores de la vida misma. El que produzca el oro filosofal, la piedra filosofal, conocerá también el secreto de la salud y de la eterna juventud, el secreto de la vida. Proliferar constituye la esencia de los valores.

Después de recordar en unas líneas el onirismo profundo del pensamiento alquímico, veamos cómo se forman las imágenes del impulso mineral en acción, en una simple destilación. Demostremos cómo, esta imagen que, en un espíritu moderno, se encuentra completamente racionalizada y, en consecuencia, despojada de todos sus valores oníricos, nos da, vivida alquímicamente, todos los sueños del impulso contrariado.

En efecto, para un alquimista, una destilación es una purificación que eleva la sustancia aligerándola de sus impurezas. Pero aquí se pone en juego la simultaneidad de la subida y de la bajada, que falta en la imagen del surtidor: elevar y aligerar se logran, de acuerdo con la profunda fórmula de Novalis, *uno actu*. A lo largo de la ascensión se produce una "descensión", según la expresión de los alquimistas. En todas partes y en un solo acto algo sube porque algo desciende. La ensoñación inversa, donde la imaginación puede decir que algo baja porque algo sube, es más rara. Designa a un alquimista más aéreo que terrestre. Pero de todas maneras la destilación alquímica (lo mismo que la sublimación) procede de la doble imaginación material de la tierra y del aire.

Entonces para obtener la *pureza* por la destilación o por la sublimación un alquimista no se confiará tan sólo a una potencia aérea. Juzgará necesario provocar una fuerza terrestre para que las impurezas terrestres sean retenidas en la tierra. El descenso así activado favorecerá la ascensión. Para ayudar a esta acción terres-

tre muchos alquimistas añaden impurezas a la materia que van a purificar. Ensucian para limpiar mejor.³ Lastada con un suplemento terrestre la materia que va a purificarse seguirá una destilación más regular. La sustancia pura, atraída por la pureza aérea, subirá más fácilmente arrastrando menos impurezas, si una tierra, si una masa de impurezas atraen enérgicamente las impurezas hacia abajo.⁴ ¡Estado de espíritu, estado de sueño, bien inertes para un destilador moderno! Puede decirse que las operaciones modernas de destilación y de sublimación son operaciones de una sola flecha: ↑, mientras que en el pensamiento del alquimista son ambas operaciones de dos flechas: ↓↑, dos flechas suavemente unidas como dos sollicitaciones contrarias.

Estas dos flechas unidas para divergir nos representan un tipo de participación que sólo el sueño puede vivir perfectamente: la participación activa en dos cualidades contrarias. Esta doble participación en un solo acto corresponde a un verdadero maniqueísmo del movimiento. La flor y su aroma aéreo, la semilla y su gravedad terrestre se forman, en sentido contrario, juntas. Toda evolución va sellada por un doble destino. Las fuerzas coléricas y las fuerzas pacificadoras trabajan tanto el mineral como el corazón humano. Toda la obra de Jacob Boehme está hecha de ensueños distendidos entre las fuerzas aéreas y las fuerzas terrestres. Jacob Boehme es así un moralista del metal. Ese realismo metálico del bien y del mal da una medida de la universalidad de las imágenes. Nos hace comprender que la imagen gobierna el pensamiento y el corazón.

Creemos, pues, que la imagen de la sublimación material, como ha sido vivida por generaciones de alqui-

³ Parece que la sustancia muy sucia es más susceptible a la acción mundificativa. La voluntad de limpiar se exalta sobre un cuerpo inmundado. He aquí uno de los principios de la imaginación material dinámica.

⁴ La somme de Geber, Bibliothèque des Philosophes Chimiques, ed. Paris, 1741, t. I, p. 178.

gr:
vil
vic
ro
on
de
pi
y
fei

fu
m:
un
ge
tar
toc
me

un
sus
ne
ger
con
lar
gún
en:
en:
qu
a t
ma
bli
de

o l
sól
un:
sea
vot

32

mistas, puede dar cuenta de una dualidad dinámica en la que materia e impulso actúan en sentido inverso permaneciendo estrechamente solidarios. Si el acto de evolución deposita una materia para surgir y rechaza el resultado ya materializado de un impulso anterior, es un acto de doble flecha. Para imaginarlo bien, es preciso la doble participación. Sólo la imaginación material, la imaginación que sueña materias bajo las formas, puede suministrar, uniendo las imágenes terrestres y las imágenes aéreas, las sustancias imaginarias en donde se animarán los dos dinamismos de la vida: el dinamismo que conserva y el dinamismo que transforma. Y llegamos siempre a las mismas conclusiones: la imaginación de un movimiento reclama la imaginación de una materia. A la descripción puramente cinematográfica de un movimiento —aunque fuese de un movimiento metafórico— hay que añadir siempre la consideración dinámica de la materia trabajada por el movimiento.

V

La metafísica de la libertad podría también fundarse sobre la misma imagen alquímica. En efecto, esta metafísica no puede contentarse con un destino lineal donde el ser, en la encrucijada de los caminos, se imagina libre de elegir entre el de la izquierda y el de la derecha. Apenas hecha la elección todo el camino seguido revela la unidad. Pensar acerca de dicha imagen equivale a elaborar, en vez de la psicología de la libertad, la psicología de la vacilación. Y aun ahí hay que rebasar el estudio descriptivo y cinematográfico del movimiento libre para alcanzar la dinámica de la liberación. Debemos comprometernos en nuestras imágenes. Es precisamente una dinámica de la liberación la que animaba el ensueño de los alquimistas en las largas maniobras de la sublimación. ¡Son innumerables en la literatura alquímica las imágenes del alma metálica prisionera en una materia impura! La sustancia pura es un ser vola-

dor; hay que ayudarle a desplegar sus alas. En todas las circunstancias de la técnica de purificación, pueden añadirse las imágenes de liberación en que lo aéreo se desprende de lo terrestre y viceversa. Liberar y purificar están en la alquimia, en total correspondencia. Son dos valores, mejor dicho, dos expresiones de un mismo valor. Pueden, pues, comentarse una y otra sobre el eje vertical de los valores que se sienten actuar en las imágenes finas. Y la imagen alquímica de la sublimación activa y continua nos entrega verdaderamente la diferencial de la liberación, el duelo enconado de lo aéreo y lo terrestre. En esta imagen, la materia aérea se convierte en aire libre, la materia terrestre en tierra fija, a la vez y al mismo tiempo. Nunca hemos comprendido tan bien que en la alquimia esos dos devenires divergentes se hallan íntimamente ligados. No podríamos describir el uno sin referirnos al otro. Pero, de nuevo, no basta la referencia en las figuras, la referencia geométrica. Hay que entrar en una referencia verdaderamente material entre levadura e inflamamiento, entre masa y humo. La vida cualitativa como la conocemos, como la amamos, cuando se espía con alma de alquimista, es la aparición del color nuevo. Sobre la materia negra se presagia ya una leve blancura. Es un alba, una liberación que surge. Entonces realmente todo matiz un poco claro es el instante de una esperanza. Correlativamente, la esperanza de la claridad reprime activamente la negrura. En todas partes, en todas las imágenes, repercute la dialéctica dinámica del aire y de la tierra. Como escribe Baudelaire en la primera hoja de *Mi corazón al desnudo*: "De la vaporización y de la centralización del Yo. Todo está ahí."

VI

Podríamos además enlazar nuestras dos conclusiones y plantear el problema de la liberación en el plano mismo de la imagen literaria. En efecto, en el lenguaje activo

de la literatura, el psiquismo quiere reunir, como en todas sus funciones, el cambio y la seguridad. Organiza hábitos de conocimiento —conceptos— que van a servirlo y aprisionarlo. Esto en favor de la seguridad, de la triste seguridad. Pero renueva sus imágenes, y por la imagen se produce el cambio. Si se examina el acto por el cual la imagen deforma y rebasa el concepto, se sentirá actuar una evolución de dos flechas. En efecto, la imagen literaria que se acaba de formar se adapta al lenguaje antecedente, se inscribe como un cristal nuevo en el terrón del lenguaje, pero antes, en el instante de su formación, la imagen literaria ha satisfecho necesidades de expansión, de exuberancia, de expresión. Y ambos devenires están enlazados, porque parece que para decir lo inefable, lo evasivo, lo aéreo, todo escritor necesita desarrollar temas de riquezas íntimas, riquezas que tienen el peso de las certidumbres íntimas. Desde entonces, la imagen literaria se presenta en dos perspectivas: la perspectiva de expansión y la perspectiva de intimidad. En sus formas primitivas, esas dos perspectivas son contradictorias. Pero cuando el ser vive su lenguaje genéticamente, entregándose con todo su corazón, con toda su alma a la actividad literaria, a la imaginación parlante, las dos perspectivas de expansión y de intimidad se revelan curiosamente homográficas. La imagen es tan luminosa, tan bella, tan activa cuando expresa el universo como cuando expresa el corazón. Expansión y profundidad, en el momento en que el ser se descubre con exuberancia, están dinámicamente enlazadas. Se inducen mutuamente. Vivida en la sinceridad de sus imágenes, la exuberancia del ser revela su profundidad. Recíprocamente, parece que la profundidad del ser íntimo es como una expansión respecto a uno mismo.

En cuanto se sitúa el lenguaje en su lugar, en el extremo mismo de la evolución humana, se revela en su doble eficacia: pone en nosotros sus virtudes de claridad y sus fuerzas de sueño. Conocer verdaderamente

las imágenes del verbo, las imágenes que viven bajo nuestros pensamientos, de las que viven nuestros pensamientos, daría a éstos una promoción natural. Una filosofía que se ocupa en el destino humano, debe, no sólo 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 sueño.

INDICE GENERAL

Introducción. <i>Imaginación y movilidad</i>	9
I. El sueño de vuelo	30
II. La poética de las alas	85
III. La caída imaginaria	116
IV. Los trabajos de Robert Desoille.	140
V. Nietzsche y el psiquismo ascensional	159
VI. El cielo azul	202
VII. Las constelaciones	220
VIII. Las nubes	231
IX. La nebulosa	245
X. El árbol aéreo	251
XI. El viento.	278
XII. La aclamación muda	294
Conclusión. 1. <i>La imagen literaria</i>	304
2. <i>Filosofía cinemática y filosofía dinámica</i>	312

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1994 en los talleres de
Editorial Presencia Ltda., calle 23 No. 24-20,
Santafé de Bogotá, D.C.
Se tiraron 2.000 ejemplares.

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO - B DE LA R



2 9004 00993815 9

Gaston Bachelard
EL AIRE Y LOS SUEÑOS

En este libro el lector encontrará, tratada con un sentido eminentemente lírico, la función de la poesía y sus estrechas relaciones con lo imaginario. La imaginación no sólo es la facultad de formar imágenes, sino de transformarlas en una movilidad constante. "Si no hay cambio de imágenes — escribe el autor —, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay imaginante." Desde la psicología y la filosofía Bachelard aborda ese problema con el fin de descubrir cómo el poeta une el dinamismo psíquico y la reflexión filosófica en la imagen poética.

Además de ser una forma de comunicación, las palabras adquieren en la poesía nuevos significados y se unen a los símbolos y a los pensamientos para constituir los tres planos en que se expresa la realidad de "lo poético". Mas la poesía, cree Bachelard, no es simplemente lo que sus palabras describen ni lo que evocan ni lo que afirman; por debajo del verso y de su significado, prevalece el silencio que es un pensamiento oculto, secreto, aflorado desde sus raíces hundidas en el sueño. Así, ni la grandilocuencia ni la declamación ni la sonoridad definen lo poético.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
COLOMBIA



9 789589 093733