



El dinamismo de la imaginación y la pulsión de volar: una revisitación de Bachelard

por Fernando Burgos

Entre las incitantes propuestas que los estudios de Bachelard abrieran para aproximarse creativamente a la literatura se encuentra su consideración de la imaginación como “una potencia mayor de la naturaleza humana” (Bachelard 1965: 28), premisa anticipatoria de que la productividad de la imaginación no residía como comúnmente se pensaba en su capacidad de crear imágenes derivadas de la realidad sino en “la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad” (Bachelard 1978: 31). Alertándonos de este modo sobre la zona autónoma de operatividad de la imaginación así como de su fértil e incesante índole productiva y la urgencia de encontrar en el amplio horizonte de nuestros imaginarios los infinitos que la pueblan, es decir, los puntos alcanzados por la imaginación pura. En esta tentativa, Bachelard logró—además de enriquecer el aparato hermenéutico en torno a la elucidación de las obras literarias—ingresar en el devenir de la experiencia imaginaria, adentrándose así en una fenomenología trascendente de la visión. Una vez allí, el río creativo de las dinámicas vislumbradas, reproducía el flujo de lo imaginante como un ente vivo que no podía atarse a corrientes pragmáticas ni a fijaciones temporales. En nuestro ensayo revisamos algunos de esos principios esenciales de la poética bachelardiana sobre la imaginación, conduciéndolos posteriormente a un entendimiento de los procesos imaginativos pulsionales de la novela *Alsino* (1920) del escritor chileno Pedro Prado, en una lectura que la sitúa en la dinámica de una imaginación ascensional que en el caso específico de esta obra busca líneas polivalentes de realización artística que van desde la construcción poética de lo narrativo hasta el cumplimiento de impulsos psíquicos proyectados en las antípodas de lo racional.

Una escritura artística va a persistir en conllevar los portales metafóricos que nos redimen de la curiosidad más básica de la lectura: esa progresión de sucesos que van clamando por una desembocadura en la cual todo parece desovillarse y traer un satisfactorio sentido de desenlace. Este anhelo elemental es comprensible aunque reñido con la dinámica



del arte, con lo que esta quiere hacer germinar puesto que como Bachelard nos enseñara, el artista "quiere que la imaginación sea un viaje. Cada poeta nos debe, pues, su *invitación al viaje*" (Bachelard 1958: 12). Esa travesía acepta prioritariamente la consumación del enigma, y nada aseguradamente complaciente puede ser parte de ello, puesto que esa invitación lo es a una aventura despreocupada de las expectativas del lector. En esa apuesta se cruza el atrevimiento a ingresar en las ignotas rutas de lo imaginante donde todo aquello que estaba prohibido se va alejando en el espejo retrovisor de lo real hasta desvanecerse. No es que la imaginación se contenga en ciertas dimensiones. Por el contrario, las rebasa amplificándolas, y en su insuficiencia, las engendra. Ese magma imaginario así creado puede generar un sentimiento de asombro y hasta de desconcierto, pero nunca de indiferencia. En realidad, mayoritariamente, el asombro se va transformando en una inquietud por vivir la imagen en su magnitud interna desde la cual se quiere intuir el acto imaginativo, presintiendo en el fondo que en el proceso de imaginar, las puertas de la percepción acaban de ser traspuestas. En ese movimiento dialéctico confluyen todos los tiempos y espacios en giros de evanescencia y tangibilidad. La simbiosis auspiciada por tal polarización de lo imaginante no atesora presunciones de ningún tipo. Refleja tan sólo el grado confluyente de la capacidad radial y multitemporal con que opera la imaginación.

Una imaginación impulsada a lo por imaginar puede restaurar lo ya imaginado, acometer su movimiento inverso, o transformarlo. Es un punto sin amarras, una puerta por donde se ha colado la diseminación de los tiempos. Siendo que es inherente a la imaginación la aptitud de remontar un universo sin tiempos así como la de plasmar la totalidad conjunta de ellos, en este nuevo espacio se fortalecerá la comprensión de la Historia (la inscripción de las oscilaciones del destino humano) y de la *historia* (la materia diegética tácita o implícita de lo ficticio) como la de un flujo posible no sólo sujeto a continuas interpretaciones sino que también posible sólo en la pluralidad de sus lecturas y re-escrituras. La admiración que despertara la obra de Nietzsche en Bachelard alcanza su cenit cuando en relación al modo específico como el pensador alemán diera nuevo vigor a una poética de lo ascensional así como a la cuestión más amplia de ubicar la génesis formativa de lo que constituye la realidad humana, el autor de *La poética del espacio*, señalara: "Veremos con qué facilidad, de que 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" (*Ibidem*: 28). Es decir que toda materia creativa amalgamada a los avatares de la imaginación dirige la apertura de sus universos a la potencialidad de sus reconstrucciones, desabrochando así la avidez de su mudanza. En este movimiento que va desde la imaginación hacia el pensamiento se puede divisar los modos constitutivos de transmisión cultural y asomarse mínimamente a aquello apreciado en el arte por sus velos de *universalidad*. Quien crea dirigiendo su escritura a las convicciones de su tiempo, por más originales, radicales, transgresoras, y revolucionarias que aparezcan en el presente de su creación, ha desechado la inteligencia transformacional de la imaginación. Ha optado, en ese caso, por ingresar en el imperio de la presunción y en la construcción de un tiempo artístico que realza el pasado en lugar del albedrío de la imaginación artística. Una obra creativa



emergida desde el poder rizomático de lo imaginante trae consigo su necesidad de ser reanimada tantas veces sea posible y de sustentar su vivificación precisamente en lo que nutre su génesis: la agitada actividad de su re-imaginación, cuestión que nos trae de regreso a la conexión del pensamiento de Bachelard con el de Nietzsche ya que para el autor de *Más allá del bien y del mal* la necesidad de lo imaginativo y la de su predominancia en el campo de la artes y de la mitología están enraizadas en lo que él llamó la pulsión metafórica del ser humano destinada no sólo a la *traslación* de sentidos figurados sino que principalmente a la comprensión de lo metafórico en el vasto plano inventivo que abre las cajas fuertes y bastiones en los que defensivamente se suele instalar el orden conceptual:

El impulso de formar metáforas—esa fundamental resolución del espíritu humano que no puede ser desconsiderada ni por un instante sin desdeñar al propio ser humano—no consigue en realidad ser sometido y casi nunca domesticado por el hecho de construir una fortaleza derivada de sus propios productos efímeros—a saber, los conceptos—un mundo regular y rígido. Esta pulsión busca otro canal y nuevos registros para su actividad, encontrándola, generalmente, en el mito y el arte. Esta actividad confunde constantemente los compartimentos y clasificaciones provenientes de conceptos al establecer nuevas figuraciones, metáforas, metonimias, en una constante mostración del deseo de hacer y rehacer el mundo existente del ser humano en vigilia de un modo tan irregular, multiforme, incoherente, intrascendente, encantador, y transformador como el mundo de los sueños. (Nietzsche 2010: 42-43)¹.

Esta pulsión que esencia todo el devenir humano no puede para Bachelard contenerse en una mera descripción de lo real. Lo que nutre y moldea la formación sociocultural de un individuo y de los pueblos pertenece a esa inagotable vertiente de uno de los más ricos dones de que haya sido dotado el espacio humano: la imaginación. En su dominio nada ha sido hecho de una vez y para siempre, a la vez que todos los tiempos y espacios son alcanzables en el mero instante de su enunciación. Instancia precisa en la que pueden desenvolverse en extensas travesías o en una desenfrenada confluencia témporo-espacial de inadmisibles representaciones para las ciencias físicas. Una de las más sugestivas provocaciones de lo imaginante reside en su capacidad de convocación de lo insólito por esa liberación de lo rutinario que convoca una explosión de lo inusitado, y que se va a alzar como el requisito *sine qua non* que impulsa la aventura humana del descubrimiento de sí mismo y de lo otro, confirmándole una y otra vez a ese inquisitivo sujeto en el proceso mismo de imaginar que su relación cognitiva con el mundo es una realización imposible sin el ejercicio de la imaginación. Muy explícitamente Bachelard lo consignó así: “El auténtico viaje de la imaginación es el viaje al país de lo imaginario, al dominio mismo de éste” (Bachelard 1958: 13). Descartó el pensador francés, asimismo, que se tratara de llegar a un lugar como lo podría ser la detención en una utopía determinada. Lo que importaba realmente era el recorrido sin espacios de partida ni de arribo.

¹ Mi traducción.



Así, es tras la obra de Bachelard que el enfoque en la cuestión de la imaginación deviene un arsenal fenomenológico de indagaciones sobre sus procesos y dinámicas, apartándose a la imaginación de su sustantivación estática. Más que un nombre ésta viene a concebirse como un verbo, una capacidad en estado, una potenciación impregnante, y un estado latente a través del cual imaginar es explorar el futuro para redimensionar el pasado y desandar la falsa sensación de equilibrio y certidumbre que suele dar la arrogancia de autoafirmación, corrección y entendimiento del presente. Imaginar pasa a ser el retornar al pasado para vivirlo todo una vez más tal como fue y cómo habría sido bajo otras marcas históricas. No es un atropello de la Historia ni un quebrantamiento de sus peculiaridades culturales sino una re-comprensión del futuro que la propia historia olvidó. En la imaginación verbalizada como actividad incesante se dinamizan las vivencias y transformaciones de los periodos idos, pero también de los que vendrán. Es la única manera de ampliar las percepciones del presente, captando las limitaciones de su provincianismo vestido de sabiduría e investido por lo tanto de un poder que nunca mereció ni le correspondía. Imaginar viene a ser un cuestionamiento del conocimiento no porque no nos sirva como instrumento de búsqueda sino porque en una comprensión puramente empírica de éste se puede apagar la iluminación de lo que ha quedado por explorar, asumiéndolo erróneamente como conocido o irrelevante.

El imaginar no desemboca, por tanto, en un estatuto ni en una plataforma de ideas, más bien lo desanda todo y hasta acaba con la petulancia y convicciones del conocimiento presente. No se habla aquí de una negación del conocimiento sino de un disputar sus seguridades porque cuando conocimiento e imaginación se conciben unitariamente se quiebran los confinamientos de su sospechado alcance y se desaprueban las nociones prejuiciosas que comporta inherentemente una concepción positivista del conocimiento a través de la cual el progreso se convertiría en un objetivo en sí, siendo que éste es tan sólo una medida relativa de una sociedad. No debería sorprendernos así que el denominado progreso de una civilización pudiese ser percibido por otra como atraso. Así también ocurre con los productos culturales, especialmente con los artísticos que se han distanciado del dinamismo de la imaginación. Su celebridad coetánea es hospedaje del olvido en otra época y su declarada o velada intención pedagógica o moral de su contemporaneidad, anatema en otro periodo. Al sumergirse en las ideas bachelardianas sobre el dinamismo de la imaginación no sorprende para nada cuando el autor de *El materialismo racional* indicara que había que desandar la comprensión unívoca y trillada de la imaginación por su disposición a formar imágenes en cuanto lo más esencial a su dinamismo era la capacidad transformadora de ellas. De allí, la enorme sustanciación que para Bachelard recoge el término *imaginario*: "Gracias a los *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad" (*Ibidem*: 9). Acudiendo al texto "Milton a Poem" de William Blake, Bachelard subrayará la instancia del poema en la que mientras la memoria y la razón se plasman como *estados* y la razón como un estado que va a ser aniquilado por otra implantación racional, la imaginación se asocia a las pulsaciones siempre cambiantes de la vida y jamás a un orden en reposo. Así, lo *imaginario* es la resonancia transformacional de la imaginación.



De este modo, el reto para Bachelard lo representó el conectarse a la conductividad de lo imaginario, a su alcance durante el movimiento, lo cual puede incluso alcanzar la ausencia de imágenes en un silencio que no por ello deja de proyectarse como significante. En la visión nietzscheana esa presencia de lo imaginario en movimiento—que sería para Bachelard uno de los grandes focos de atención dentro de una fenomenología de la imaginación—se asociaba a la capacidad poética como el gran manantial del espíritu humano: “Es de noche: ahora hablan más fuerte todos los *surtidores*. Y también *mi alma es un surtidor*. Es de noche: sólo ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante. En mí hay algo insaciado, insaciable, que quiere hablar. En mí hay un ansia de amor, que habla asimismo el lenguaje del amor” (Nietzsche 2008: 163). Bachelard examinó esa dimensión poética, relacionándola primeramente a los principios elementales del cosmos—agua, tierra, aire, y fuego—para expandirla luego a toda una metafísica de la imaginación para lo cual tuvo que dirigirse a la transubjetividad de la imagen, a su esfera fenomenológica de producción “es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual” (Bachelard 1965: 10), sin dejar lugar a dudas respecto de su diferenciación con el concepto: “En efecto, la imagen poética es esencialmente *variable*. No es como el concepto, *constitutiva*... Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es *antes* que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma” (*Ibidem*: 10, 11). De aquí, la sugerencia bachelardiana de colocarse en la instantaneidad de la imagen, de suerte que se pueda aspirar a un estado de comunión con el ser propio de la imagen, con su plano ontológico.

En esta misma veta formulada por Bachelard, uno de los alcances significativos de la imaginación residiría en su disposición de dar y recibir, de integrarse e integrarnos en la escritura del universo, en los signos latentes que han quedado sin nombrar. Integrarse es aquí explorar sin huellas, lo que en términos derridianos comportaría la noción de saber descoserse al tiempo que acoplarse: “Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir” (Derrida 2007: 94). Lo que se articularía en tal relación dialógica sería un juego de contrarios, de tensiones y de conjunciones de una entidad desconforme con su elaboración concluyente en el que los procesos de imaginar y conocer, leer y escribir no sólo tolerarían sino que además promoverían el añadido continuo de las resonancias que la propia multiplicidad de la imagen genera en la aproximación de una fenomenología de la imaginación. Este poder transmisor de lo imaginante provendrá del hecho de haber considerado a la imagen en su propio ser tal como Bachelard lo propusiera, de suerte que esa intimidad con su aureola, alcance en la lectura un sentimiento de creatividad:

Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser. (Bachelard 1965: 15).



La propuesta de Bachelard propende a la completitud del ser—la potenciación de su devenir—en el acto de reimaginar, de reafirmar la máxima operatividad plural de la imagen a través de una dinámica de lecturas sin marcas temporales o con temporalidades no lineales en la cuales se pueda incluso inventar un desplazamiento hacia el futuro de su gestación, es decir, hacia las puertas que esa imagen dejó abiertas para ser nuevamente exploradas o bien a los resquicios de un determinado imaginario que fueron cerrados por razones ideológicas, socioculturales o de otro tipo, o a los prejuicios que marcaron su realización, o a las preguntas deshechas en el tiempo de la historia. La pulsión de reimaginar nos pone sobre aviso en lo que concierne a nuestras limitaciones socioculturales, nos hace más humildes y atentos a las fallas y trampas de nuestras percepciones. El nacimiento del todo cultural más sofisticado que podamos concebir no garantiza infalibilidad ni legitima el establecimiento definitivo de las “verdades” allí constituidas. En este sentido toda construcción cultural es una fortaleza vulnerable, una edificación que en algún punto de su acontecer histórico va a ser derrumbada. La imaginación en este caso anticipa la relatividad de los saberes acumulados por la institucionalidad social al tiempo que prepara su sobrevivencia como legado dispuesto a su recreación.

Mientras se puede afirmar que una obra de arte es una construcción en el tiempo, en el sentido de inscribirse en proyecciones ideológicas que sitúan los cambios del arte de acuerdo con la contingencia de sus diferentes nódulos socioculturales, el carácter trascendente de la imagen convoca una resonancia susceptible de atravesar diversos planos temporales que admiten en el mismo proceso una opción atemporal. Aun en medio de una historicidad oscura—o sea en los ecos de una Historia impositiva, hegemónica y por ende antihumanista—la imaginación artística es capaz de entregar una luminosidad, no importa cuan diminuta sea, en ese afán de religar y renacer que porta la imagen. Como cuerpo transcurso, lo imaginante adviene indistintamente pasado, presente y futuro sin ser nunca lo mismo. Es un factor *agencial* de lo cinemático situado en las antípodas de la conceptualización, así como de una noción física, o de una puramente cronológica. Una captación dinámica de la imagen no sólo produciría una apertura sobre el potencial de su ser ahí, de su identidad imaginaria sino que aun más importantemente inauguraría el horizonte de su extensión hermenéutica. La producción imaginaria no sólo resulta en la consecución corpórea de la escritura, de la pintura, la escultura u otras manifestaciones del arte sino que alcanza primordialmente el advenimiento de la imaginación. ¿Hacia donde va entonces la mirada del lector? Pensamos que debería dirigirse al torrente imaginativo evocado por los verbos metafóricos de imágenes cuyos universos se introducen en una noción redimensionada de lo real, una en la que la experiencia onírica es parte integral de ella.

Esa dinámica admitiría, ciertamente, su propia metamorfosis, el punto en que la imaginación deja de pertenecer a su fuente de producción para diseminarse en representaciones polimorfos generadas por lecturas y relecturas que ya en sí mismas albergan una dispersa materia proveniente de discursos orales y textuales existentes o en vías de creación, modificados y en proceso a serlos, demolidos y en construcción, dislocados y por



ensamblar que registran pasajes, inferencias, conjeturas, reflejos, rupturas, reflexiones, parlamentos, silencios rellenos, diálogos intervenidos, citas, duplicaciones, disentimiento y coerción de lecturas disipadas por la emergencia o anuncio de otras. En un paso ulterior de este crisol se encuentra un dominio aun más escurridizo en el que todos los signos de la superposición primero y la interpenetración luego de diferentes lecturas exteriorizan una total simbiosis y redistribución de significantes cuyo ilimitado campo de aperturas promueve un retorno precisamente de su formación imaginante. Por ello Bachelard llamaría la atención sobre aquella distorsión del 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” (Bachelard 1958: 176). De suerte que los vasos comunicantes de las metáforas se articulan en un ritmo de creatividad que prescindiendo de la fijación del pensamiento deviene llaves de portabilidad de la imaginación. Es un modo además de crear un nuevo espacio en el que ocurrirá el desperdigamiento en el cuerpo osmótico de ese universo imaginario, facilitándose así la rotación y retroalimentación de los signos, en la búsqueda aleatoria de su redistribución independientemente del desconcierto de su acabado. En el interior de esta dinámica vibra la experiencia de los campos de lo imaginante en cuanto devenir.

En esa ansia de completitud inagotable y de cifras avizoradas en la inmediatez de las señales recibidas se está ya en la invitación bachelardiana a “una tesis de la imaginación como valor psíquico fundamental” (*Ibidem*: 176). En lugar de una sensación de final, lo que arriba en esta instancia es un sentimiento de devenir, la sorpresa de una construcción que ha comenzado como de-construcción de lo recibido, como apertura de un universo que no porta contenidos de referencia hacia un pensamiento sino la propuesta de un viaje, de una conductividad deseante. Señala al respecto Bachelard: “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” (*Ibidem*: 177).

En los mitos gravitan los sedimentos del subconsciente. En el de Ícaro, el aherrojamiento de lo real perturba hasta la necesidad de exteriorizar la necesidad de liberarse de tal prisión, desgravándose. Es por ello que al versionarse como mito se precisa de una historia para preservar su narratividad. Y en este caso, una historia que también registra la realidad de un modo opresivo, específicamente, Creta convertida en la cárcel de Dédalo, de la cual él desea escapar. Como he indicado en otro ensayo, sólo una dialéctica de la imaginación puede crear un puente de comprensión entre el nacimiento del mito y su destemporalización:

Si en una fenomenología del mito identificáramos la metáfora de su dinámica como la silueta del rostro imaginario de la Historia podríamos explorar ese espacio al modo de una lectura radar del despliegue de ésta. Por otra parte, sabemos que los discursos mitológicos se sitúan fuera del tiempo histórico lo cual crea un terreno sumamente resbaladizo para quienes intentan sondear en la reconstrucción sociocultural del mito, especialmente cuando la observación empírica no es posible y los textos que podrían



facilitar su restitución son mínimos o inexistentes. No obstante esta dificultad, la imaginación no coloca frenos a sus retos; muy por el contrario, sigue agujijoneándonos ostensible e incitantemente. (Burgos 2009: 14).

La misma narratividad del mito requiere de ciertos elementos reales con los cuales se evite su confusión con la creación de una leyenda maravillosa que por lo mismo podría perder su universalidad. De allí, la coherencia de los elementos, Dédalo–el padre de Ícaro–es un arquitecto probado en cuyo récord se encuentra la construcción del laberinto del minotauro y la inventiva máquina-vaca en la cual se ha metido Pasifae, la esposa de Minos, para consumir su propia pasión sexual con un toro que pertenece al plano de las divinidades clásicas. La minuciosa construcción de las alas con hilo y cera permitirán que padre e hijo vuelen escapando de la isla donde están prisioneros. Ícaro no cumple con la advertencia de evitar volar cerca del mar o del sol porque sólo en esa desobediencia entendemos que las pulsiones subconscientes que finalmente afloran no pueden tener barreras de contención. Esto es suficiente para el arribo de la imaginación y las interpretaciones del mito: en “Paisaje con la caída de Ícaro” (1558) de Brueghel, Ícaro es apenas un detalle de la pintura–la caída final en el mar–y quizás por ello se hace central; en “Icaro” (1588) de Hendrik Goltzius se puede divisar en el fondo a Dédalo todavía en vuelo y en posesión de sus alas, mientras en un primer plano, bajo los rayos del sol, el enfoque se da en un Ícaro sin alas y en plena caída. En “Dedalo e Icaro” (1869) de Frederic Leighton, el padre prepara al hijo para el vuelo. Las lecturas del mito, aparte de la pintura, se darán en la literatura y en el cine. Y en el caso de Ícaro se cruzará con las representaciones del ser alado en general, lo cual incluye, la del ángel y ciertamente, la del ángel caído. En contraste con la cuestión desobediencia y de la visualización mítica de la caída como producto de esa egolátrica soberbia, en *Alsino*, se busca alcanzar el punto de una altura imposible, el más allá de la elevación que contienen en sí la destrucción fulminante: “Hace ya horas que Alsino asciende sin cesar. Se encuentra a una altura vertiginosa, dos veces mayor que la que alcanzan los últimos cóndores. Y sigue, sigue en su vuelo imperturbable” (Prado 1985: 264). Es decir que ese encuentro con una altura infinita e irrealizable comprende el complemento de la caída que trae la incineración de su cuerpo y conversión en cenizas que se integran a la naturaleza.

El escrutinio de una imaginación alada en la novela *Alsino* de Pedro Prado supone en una primera instancia atender a su nivel de reinscripción de una temática relacionada al vuelo humano como facultad o aspiración individual proveniente ya sea de la mitología, de la pintura, o de otros textos culturales. Es sólo descartando la noción de una escritura que se inventa y que no incluiría textos referenciales, que podemos apreciar la real significación de su aporte, permitiéndonos, además, el reconocimiento de su novedad en el modo en que esa imaginación se transforma. En esta redimensión del arte, la idea de originalidad significará expresamente la entrega de una multiplicidad de imágenes que incorporan un proceso de desintegración y reconstrucción y que por lo mismo rechaza la noción de un imaginario que lo es por primera vez como si existiese el poder de una creatividad absoluta. En lugar de una



tabula rasa lo que aviva al ser de la imaginación son los cruces de todos los signos posibles y las aperturas creativas atentas a las inquietantes visiones de lo desconocido.

De esta manera se puede entender y apreciar el hecho de que una producción imaginaria sea sólo una tentativa en el universo de las comprensiones. *Alsino* plantea una visión del vuelo del ser humano como capacidad de conocimiento acompañada de una poética del psiquismo ascensional. Si prescindimos del prejuicio del cual se puede rodear el término conocimiento, no nos debería sorprender el entorno campesino del personaje, su condición misérrima y analfabeta. Tampoco el hecho de que *Alsino* haya sido criado por su abuela a quien en el espacio pueblerino donde estos personajes habitan se le considere una curandera y una bruja, cuestión que impacta con más fuerza aún en la percepción del personaje central de la novela puesto que en esta impresión prejuiciosa, *Alsino* carecería de la preparación cultural para iniciar una búsqueda relativa al conocimiento. Lo que en la narratividad de esta novela hará la diferencia es la universalidad de la experiencia onírica: "Anoche, otra vez, Poli, volé... Volé sobre la casa y el lago. Y era tan fácil, que yo me decía: mañana cuando despierte, no me olvidaré de todo lo que debo hacer para volar... anoche quería volar y volaba. No hacía nada, no movía los brazos, no saltaba; sólo quería volar y volaba" (Prado 1985: 11-12). Al soñar que la facultad de volar no requiere esfuerzo alguno y que hacerlo es posible para todo aquel que deje su peso en tierra, *Alsino* se asombra de no haber tenido antes esa ocurrencia. Y una y otra vez, sólo con la fuerza de su propia voluntad se desprende suavemente del suelo, elevándose poco a poco hasta desplazarse con rapidez por el aire en una demostración de que la supuesta pulsión de lo imposible en el plano de lo real es perfectamente realizable como voluntad del psiquismo aéreo. Bachelard señaló precisamente que en el sueño del vuelo no se hace necesario para nada la racionalidad explicativa de que esto se pueda llevar a cabo sólo con un accesorio reconocible y real como lo sería el de las alas: "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" (Bachelard 1958: 40).

Esta aspiración irrefrenable de elevación en *Alsino* repercute significativamente en su desarrollo espiritual sólo en la medida que le proporcionen un alcance de libertad, un levantamiento por sobre los elementos de degradación que le conducirán a un devenir escritor no como se entiende socialmente sino como simple relator de su experiencia de vuelo en términos de una experiencia gnóstica. Es una ensoñación de completitud en la que todos los caminos se unen, formando una red cósmica por la que circula lo inefable. En el lado no onírico será necesario, ciertamente, una representación simbólica de lo que he señalado, lo cual en la novela se traduce en la creación de una narratividad paralela sobre el origen de las alas del personaje. En este punto se accede a la dimensión de lo real en la cual el sueño de volar conduce a su ensayo objetivo desde la altura de un árbol, punto de desplazamiento que consecuentemente trae una caída de *Alsino* en la que se quiebra los huesos de la espalda, apareciéndole en ese lugar una joroba—a la que se le llama también alforja como la de los peregrinos que salen a rodar tierras lejanas—y que progresivamente se va transformando en



alas. Esta visualización material de las alas no elimina el vasto mundo onírico en el que se sume Alsino en el que los vuelos aparecerán como un acto completamente connatural que no precisa de otra cosa más que la expresión de su deseo que luego, durante la vigilia, se transfiere en un plano de pulsiones incontrolables y especialmente de enigmáticos llamados. Exclama Alsino: “Cantemos ¡oh! voces, ¡oh! sentimientos ¡oh! *deseos incomprensibles*; ayudadme todos y cantemos a la vez, al compás de las alas y del aire que van haciendo melodioso; cantemos *esta necesidad de volar y volar!* (Prado 1985: 73).

Esta ansia de vuelo se va a transmutar en apetencia de posesión de lo otro, de aquello que podría captar una entrada en la condición metafísica del ser humano y por ende contribuir al discernimiento de una percepción más íntima de su propia pulsión de volar cuya realización, por otra parte, carecería de sentido sin su recuperación verbal y escrita. En términos de una dinámica de la imaginación, los parámetros de libertad y reclusión en la novela se asocian a las zonas de elevación (el espacio del vuelo) y la sujeción de la tierra (la ignominia de ser incomprendido, acosado y confinado) de suerte que la vocación de contar renace junto con el albedrío del vuelo. Así, la competencia de relator que adquiere Alsino podrá entregar la versión de su vuelo que además es la versión que plasma su diferencia. En otras palabras, la persecución del volar resulta el devenir de la narración y el ser diferente ocasiona el estigma que Alsino debe acarrear consigo mismo.

Estos movimientos de la imaginación sirven de germen a la escritura de sí mismo como un registro de sus deseos en el que se logra producir una visión conjunta de la naturaleza y de la degradación de lo humano que eventualmente debe ser redimida con su muerte. Para Bachelard, en este viaje de lo imaginante se está arribando—sin descifrar todavía el enigma—al punto de la visión: “La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. Verá si tiene ‘visiones’. Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones” (Bachelard 1978: 31). En esta integración al ser del universo, Alsino—desencadenado de la degradación terrestre vis a vis su obsesiva pulsión de volar—puede hablarle a todos los elementos primordiales del cosmos en un acercamiento que lo identifica plenamente con la naturaleza, llegando a ser su completa expresión. En esa plasmación ascensional no se le representa ni como un ángel-hombre ni como un ángel-mujer ni como ángel-asexuado sino como una sustanciación de la naturaleza, es decir como un ente alado universalizado cuya figuración humana enlaza a una visión panteísta. Realización en la que sus vuelos y percepciones son himnos al sol, al mar, a las frutas, al viento, y a la lluvia que lo bautiza.

El vivir onírico junto con la realización de lo ascensional crea en Alsino nuevos modos de relacionamiento con lo que le rodea. Primero, la formación de un cuerpo erótico que cumple los deseos de iniciación sexual:

Y fue besándola aquí y allá, en cada disco de sol, como si quisiera con sus labios hasta de ellos limpiarla. La razón perdida se recostó sobre la joven como en un blando lecho. Enervado fue enderezándose sobre sus rodillas; y, cuando, acometido de furor, púsose



sobre ella, agitado, a temblar, sus alas vibraron rápidas como en un vuelo. Quejábase más dulcemente la joven. Abriendo sus ojos parecía mirar desde un mundo distante. (Prado 1985: 97).

Segundo, la ductilidad de su cuerpo que habiéndose desgravado de lo terrenal, logra en la infinitud aérea una conversión poética que se va intensificando en la novela hasta que esta misma puede confundirse con el género poético. Hay muchas instancias de tal transformación, por ejemplo, las palabras de Alsino al bebé de Rosa: "Mis manos aman el roce de tu rostro, de tan grata suavidad e inefable tibieza, que ellas quédanse deseando no tocar en adelante cosa alguna, para que perdure, limpio y sin mezcla, el don divino que a tu solo contacto reciben" (*Ibidem*: 229). Tercero, la ceguera de Alsino como símbolo no sólo de una peregrinación existencial que otorga el saber filosófico sino que además el de la videncia, pudiéndose así extraer una verdad que está más allá de su experiencia personal y con la cual se observa el destino total de la humanidad:

Y vendrán tiempos de confusión, y los mismos pueblos dominadores fermentarán como las cubas donde hierve el mosto . . . Pronto todo danzará en torno de la propia hoguera del mundo, y como los leños al consumirse fingen graciosas actitudes, habrá pasajeras acciones, bellas y grandes, pero todas efímeras, tal el resplandor de las brasas que se hunden. A aquel crepúsculo sangriento seguirá la era de una larga noche, en la que los hombres serán presas de terribles alucinaciones. Y cuando llegue el día ansiado, nadie lo reconocerá y seguirá la confusión y el desencanto. (*Ibidem*: 236-237).

Finalmente, posicionado entre los ejes de lo intuitivo (la inmediata atracción que su ser provoca, especialmente entre mujeres, niños y seres de la naturaleza) y lo racional y pragmático (los latifundistas que lo acosan y quienes quieren establecer un valor monetario sobre su cuerpo), Alsino debe redimir la grosera materialidad terrenal y morir incinerándose en la atmósfera en una caída que lo reducirá a cenizas que no tendrán valor utilitario sino espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard G., 1978, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México.

Bachelard G., 1958, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México.

Bachelard G., 1992, *Fragmentos de una poética del fuego*. Trad. de Hugo F. Bauzá, Paidós, Buenos Aires.



Bachelard G., 1965, *La poética del espacio*, Trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México.

Burgos F., 2009, "Laberinto, zona cero: *Los reyes de Julio Cortázar*", *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 25.1, pp. 14-29.

Derrida J., 2007, *La diseminación*. Trad. de José María Arancibia, Editorial Fundamentos, Madrid.

Nietzsche F., 2008, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid.

Nietzsche F., 2010, *On Truth and Untruth. Selected Writings*. Trad. y Edición de Taylor Carman, Harper Collins, New York.

Prado P., 1985, *Alsino*, Editorial Nascimento, Santiago: Chile.

Fernando Burgos es Graduado de Profesor de Español por la Universidad de Chile y doctorado en Lenguas Romances por la Universidad de Florida. Actualmente es Profesor Titular en la Universidad de Memphis, Estados Unidos. *La novela moderna hispanoamericana* (Madrid, 1985, 1990) *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* (Caracas, 1995), *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX* (3 tomos, Madrid, 1997), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (Madrid, 2004), *Un lector y un escritor tras el enigma: la narrativa de Enrique Jaramillo* (Panamá, 2010) se encuentran entre los once libros que ha publicado. Ha contribuido con más de setenta artículos aparecidos en revistas europeas, latinoamericanas y estadounidenses. Ha sido invitado a dictar conferencias magistrales en la Universidad de Cincinnati, Estados Unidos y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú y distinguido con varios premios de investigación, tales como el Dunavant Professorship, el Premio SPUR (Superior Performance in University Research), y el Premio de Reconocimiento Distinguido en la Investigación y Creatividad en las Humanidades.

fburgos@memphis.edu