

Espacio e imagen como principios organizadores de un poemario: revisitando el viejo “arte de la memoria” a través de *La casa encendida* de Luis Rosales

CARLOS PEINADO ELLIOT
Universidad de Sevilla

El concepto de *imaginatio* tal vez sea la clave más importante para la comprensión del *opus*.

C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*

José Ángel Valente (2008: 140), en su ensayo “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, reflexiona sobre el poder “esemplástico” de la imaginación, su “poder mágico de síntesis”, como la califica Cernuda siguiendo a Coleridge. Es la imaginación secundaria, que recrea, idealiza y unifica (Coleridge, 382-383). Esta unificación de la experiencia que produce la imaginación supondría la culminación del proceso poético, capaz de conciliar multiplicidad y unidad en la obra. Para Cernuda y Valente, este proceso unitivo es idéntico al que produce la contemplación, que unifica el alma. Conocimiento, imaginación y unidad confluyen en la obra poética, como camino de síntesis alquímica.

El “valor cognitivo y sanador de la imaginación” (Arnau, 20) hunde sus raíces, como ha estudiado Arnau, en la Antigüedad: pensar es imaginar. La tradición romántica, heredera del neoplatonismo renacentista, que a su vez se remonta a formas neoplatónicas medievales, llega de este modo hasta la actualidad. Así ha estudiado Corbin la imaginación creadora en Ibn’Arabî, para quien Dios crea el mundo imaginándolo (Corbin, 212) y el hombre participa de esta capacidad creativa de la imaginación, “imaginando su mundo, imaginando los mundos, imaginando su Dios y sus símbolos”, actividad que no es vana ficción, sino participación en la revelación (Corbin, 219).

No partimos aquí, por tanto, de un concepto subsidiario de la imaginación, como simple adorno o accesorio de otras facultades cognitivas, sino como “la facultad psíquica por excelencia, aquella que es responsable última, mediante la configuración y la síntesis, de todas las formas de intelección y transmisión” (Duch y Chillón 235). Así lo observan Duch y Chillón (248) remontándose a la “imaginación primera” de Aristóteles, próxima a la concepción de la imaginación como facultad generadora de la “síntesis transcendental pura” en Kant, que llega a la “imaginación primaria” de Coleridge, agente “de toda percepción”, repetición del acto creador del “Yo soy” (382). Pero ya Giordano Bruno (esencial en la vinculación entre memoria e imaginación) identifica conocimiento e imaginación, pues esta facultad, “con la ratio en su más amplia acepción [...] [,] constituye la función intermediaria de todo conocimiento interno” (Gómez de Liaño, 1982: 234-235). Esta potencia o (imposible escapar, como veremos en el artículo, de la metáfora espacial) lugar se funde e identifica con la memoria (Bologna, 31):

El espacio sin fin en el que la realidad percibida y transformada en rastro de memoria se hunde, sin poder llegar jamás a tocar el fondo del fondo (lo que el Maestro Eckhart llamaba *grund ohne grund*), además de ser sorprendentemente inmenso, también es horrible por el fermento de la imaginación, terrorífico en la multiplicidad dinámica de las formas en eterna metamorfosis que lo habitan: “Magna est vis memoriae, nescio quid horrendum, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas! Et hoc animus est, et hoc ego ipse sum” (Conf., X 17, 1).

La imagen de la noche, de la que surgen las imágenes, inmensidad poderosa que se abre en la profundidad de la psique, se encuentra igualmente en Hegel (154):

“Esta imagen le pertenece [al Espíritu], se halla en su posesión, él es su dueño, se guarda en su tesoro, en su noche, la imagen es *inconsciente*, es decir: no se destaca como objeto de representación. El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad lo encierra todo, una riqueza de representaciones sin cuento, de imágenes que no se le ocurren actualmente o que no tiene presentes. Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el *puro uno mismo*, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo [...] En esa noche se ha recogido lo que es. Pero también está sentado el movimiento de este poder. [Poder de extraer las imágenes de esta noche o de dejarlas caer en ella].

Esta concepción llevará a la hipótesis del inconsciente colectivo, pero también al “imaginario radical” de Castoriadis, una “masa informe que está en la raíz de lo simbólico”, un conjunto magmático de representaciones (Belinsky, 77). La noche, el caos, la materia en Hegel se caracterizan como madre que “lo encierra todo precisamente en su aniquilación” (Hegel, 71). Y el docente debe, siempre con cuidado, indicar al alumno a través del ejercicio la existencia de este espacio en el que surgen las imágenes y junto al cual debe permanecer, como se observa en el poema “Mem” de *Tres lecciones de tinieblas* (Valente, 2006: 402), donde se describe la espera iniciática de quien quiere acceder a la palabra. Este debe aguardar junto a las aguas, que se simbolizan con imágenes que recuerdan el ámbito originario descrito por Hegel:

En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.

La imaginación ocupa esa función mediadora: desde la imaginación activa del hombre que participa de la imaginación teofánica de Dios (en Ibn'Arabi), bisagra que enlaza a Dios y al hombre, hasta la concepción de la imaginación como potencia que ocupa “la zona de los reinos intermedios”, irrupción de lo nuevo, “lo ilimitado de los múltiples horizontes que, dentro de los límites de la estructura, abren posibilidades de cambio”, transgresión que trae la promesa del origen nuevamente a la historia (Belinsky, 148).

Pero, por otra parte, la imaginación es una fuerza unitiva en sus creaciones, pues, como “dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación”, según observa Durand (1981: 26) siguiendo a Bachelard. La imaginación muestra leyes de representación que son homogéneas, pues su movilidad no es indeterminada, sino “específica” (Bachelard, 1958: 10-11), ya que la imaginación tiene “verdaderas leyes de imágenes sucesivas, un auténtico sentido vital” (Bachelard, 1958: 12). Bachelard observa la existencia de una “imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material” (Bachelard, 1978: 8): la causalidad no se pierde en el ámbito de lo imaginario.

Este poder unificador de la imaginación empapa el cuerpo del libro, como un conjunto orgánico, afectando a todos sus estratos. Precisamente es esta una

de las carencias que en mi experiencia docente he encontrado en los TFM's que entregan los alumnos: o bien los libros carecen de unidad (siendo una recopilación de poemas), o bien la unidad era impuesta externamente (cuando no arbitrariamente). Pero esta manipulación externa (por parte de un yo consciente) nos muestra la frontera entre imaginación y fantasía. En la imaginación, el yo es guiado, no maneja los poderes del símbolo; al contrario sucede en la fantasía (Raff, 102). La imaginación, por su dirección unificadora, constituye un principio de creación de un poemario.

Como es sabido, un libro de poemas puede consistir simplemente en una recopilación de composiciones poéticas, elaboradas en un periodo de tiempo más o menos homogéneo o que responden a un estilo común. De hecho, el impulso poético primero se refleja en el poema, de modo que una voz tan autorizada en el panorama de la poesía española actual como Olvido García Valdés (2009) puede afirmar que "para [ella], la unidad de medida es el poema, no es el libro".

Sin embargo, desde el origen de la poesía y mucho más a partir del simbolismo, se entiende que el poemario puede ser una unidad, de tal modo que el conjunto (por las relaciones que las partes entre sí establecen) sea más que la suma de cada una de estas partes. El todo adquiere una significación superior gracias a la posición que cada poema ocupa en el conjunto del libro y a las relaciones que establece con el todo y con el resto de composiciones. Por consiguiente, aunque cada poema pueda leerse separadamente, su significado solo se capta en toda su complejidad en la medida en que se inserta en el conjunto; más aún, en algún caso podría malinterpretarse (o recibir una interpretación diferente), si no se sitúa a la luz del poemario y del haz de relaciones que pone en juego.

La importancia de la unidad en un poemario es materia sabida, tanto más cuanto que en numerosos premios literarios se valora esta idea de conjunto. De ahí la búsqueda (por parte de nuestros alumnos poetas) de formas de estructuración que puedan conducir sus trabajos a un efecto unitario. Como la forma más evidente de alcanzarla (desde el *Cancionero petrarquista* hasta *Diario cómplice*, de García Montero) es la historia (principalmente amorosa), esta constituye el paradigma principal en muchas de las aventuras creadoras de los estudiantes. Rige en dicha tendencia la sabiduría que late en el principio aristotélico de unidad de acción (Aristóteles, 34): "Así, pues, al igual que en otros tipos de imitación ésta resulta de imitar un solo objeto así, también la obra, que es la imitación de una acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo unitario".

No e
rio como
delo trad
ria. Esta t
el presen
tanto una
de los te
supersign
habrá de
camino ir

En e
práctica
diversos
sición en
fructífero
(2007). P
que crist
así como
(Peinado
alumno a
para la e
método
unidad (Pe
el objetiv
la imagin

El n
ñado de
espacial-
demos c
conocim
varias se
cir a un
contacto
guiar un
de mane

No es esta, sin embargo, la única vía que poseemos para alcanzar un poemario como unidad. Mi propósito en esta breve intervención es exponer otro modelo tradicional que enlaza fuertemente con la imaginación: el arte de la memoria. Esta tradición de siglos propone un modelo que vincula imagen y espacio. En el presente trabajo, se proponen unas actividades a los alumnos para desarrollar tanto una imagen global que structure el libro como su conexión con cada uno de los textos que lo componen, de manera que la estructura funcione en cuanto supersignificante al servicio de la poética interna. Pero el proceso de aprendizaje habrá de respetar la forma característica de esta arte, que se nos presenta como camino iniciático.

En el proceso de este taller (dado que lo consideramos necesario para la práctica de la escritura poética), tratamos de trabajar la creación atravesando los diversos niveles de la retórica, aunque haremos más hincapié durante la exposición en la “*inventio*” y la “*dispositio*”. La retórica se muestra como un camino fructífero en el aprendizaje de la técnica poética, según ha subrayado Hunley (2007). Partiremos siempre de un modelo, pues este proporciona una guía en la que cristalizan estructuras (formas, que el alumno debe interiorizar y conocer), así como motivos, imágenes y recursos que pueden funcionar de manera seminal (Peinado, 8). El análisis en clase, a través del comentario crítico, posibilita que el alumno asimile no solo el impulso subyacente al modelo, sino algunas estrategias para la elaboración del propio texto. Aunque la “*imitatio*” no es en absoluto un método de aprendizaje desdeñable, a pesar de la crítica realizada por la modernidad (Peinado, 7), no es la base del proceso que aquí desarrollamos, pues para el objetivo que perseguimos es fundamental en primer lugar la potenciación de la imaginación.

El nivel analítico, crítico y expositivo (arriba indicado), debe ir acompañado de una acción o actividad que propicie la interiorización del esquema espacial-imaginario por parte del alumno, pues partimos (aunque aquí no podemos desarrollarlo) de la comprensión de la escritura como proceso de un conocimiento que solo se puede cumplir en este mismo acto. Aunque haya varias sesiones de estudio de un modelo propuesto, la actividad debe conducir a un ámbito de experiencia (de iniciación, como hemos dicho) a través del contacto con lo imaginario, espacio de surgimiento de las imágenes que van a guiar unitariamente el proyecto del alumno, despertándose “como de sí”, no de manera intencional:

BET

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.

Tres lecciones de tinieblas, libro al que pertenece el poema "Bet" (Valente 2006: 397), se organiza como una meditación en torno a las letras (que son números y palabras) del alefato hebreo. Cada letra supone un símbolo primordial que puede fecundar un poema (o varios), recogiendo la tradición de los símbolos como alfabeto de la imaginación, según ya manifestó Plotino. Los ejercicios de la imaginación pretenden poner en contacto al alumno con esta casa/memoria anterior, donde bullen los símbolos, revelándose de acuerdo con la situación de cada participante.

Pero además este poema "Bet", cuya palabra hebrea significa "casa", profundiza en la necesidad de crear un cuerpo, una "casa" para que el hálito, el espíritu advenga sobre la corporeidad, la carne que es el poema. Nos abre así este texto a uno de los grandes vectores organizativos (junto al temporal: el poema como historia) que es el espacio. Una organización espacial del poemario en la que los puntos o lugares sean fuerzas simbólicas, pues entrar en contacto con el espacio es volvernos a las imágenes primordiales que anidan en nuestro interior.

En efecto, la relación del hombre con el espacio no es una relación neutra, científica, sino comprendida y mediada por la imaginación, como observa Bachelard (1975: 28):

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado.

La relación de la espacialidad con las imágenes y la memoria, demostrada por las investigaciones científicas más recientes (Castelhano y Krzys), se conoce desde antiguo y supone la base de las técnicas sobre el arte de la memoria para recordar un discurso. La importancia del sistema de la memoria para el apren-

dizaje de la poesía ya fue expuesta en una obra fundamental, *Five Canons*, de Tom C. Hunley (109-115), si bien no lo aplica a la construcción de poemarios, sino (como era originariamente) al aprendizaje memorístico y, en menor medida, a la invención de imágenes extrañas (Hunley 114-115). Pero el arte de la memoria es ante todo un esquema que actúa de manera proteica en la mente, suscitando una red de imágenes a partir de unos principios que dan unidad y sostienen la multiplicidad: determinadas imágenes (que, como veremos, pueden tener una raíz arquetípica) se convierten en la matriz de un proceso metamórfico ilimitado. Así lo sostiene en su filosofía Ignacio Gómez de Liaño, (Vinatea, 15):

Pero lo más destacado de este método, [...], es su capacidad para introducir un esquema dinámico en la actividad intelectual, poniendo las imágenes en acción, e integrándolas en la imaginación creadora. En este sentido, el arte de la memoria es una actividad que moviliza las imágenes, fundamentalmente en el espacio,—de ahí que pensar sea transitar— para convertirlas en “máquinas de funcionamiento simbólico”, que van más allá de los meros conceptos al posibilitar el descubrimiento de estructuras y arquetipos del ser.

Observamos en la cita anterior cómo el arte de la memoria es un instrumento cognoscitivo basado en la imaginación, que pretende enlazar interioridad y revelación del ser. La tradición remonta a Demócrito la consideración de la psique humana como locativa o espacial, por la relación que guarda con el espacio. Por ello, la proyección de la imaginación en el espacio servirá de diseño que ayuda a una exploración en la propia interioridad. En *La casa encendida* hallamos un ejemplo tanto de exploración de la interioridad, como de la relación entre ésta y revelación del ser.

El funcionamiento del arte de la memoria es conocido: su invención por parte de Simónides, el procedimiento de construcción mental de un espacio que ha de ser memorizado y sobre cuyos lugares se depositan las imágenes que sostienen las partes del discurso que debe ser recordado... Esta tradición que se extiende desde la Antigüedad hasta la Ilustración ha sido descrita en obras fundamentales, como las de Frances A. Yates. Esta memoria artificial (Yates, 22) se basa en la unión de lugares e imágenes: el lugar ha de ser un espacio que se pueda recordar fácilmente (una casa, un templo, un rincón). Las imágenes son formas de aquello que se pretende recordar, funcionando como “un alfabeto interno” (Yates, 23).

Los lugares han de formarse en un espacio solitario (para favorecer la concentración), deben ser disímiles (para diferenciarlos), ni excesivamente grandes

ni demasiado pequeños, ni muy iluminados ni en exceso sombríos, como señala *Retórica a Herenio* (201-202). El autor de *Ad Herennium* (206), indica la importancia de construir imágenes extrañas o impactantes para que puedan recordarse con mayor facilidad:

Por consiguiente, deberemos formarnos imágenes de la clase de las que pueden ser guardadas largo tiempo en la memoria. Lo lograremos estableciendo semejanzas tan marcadas como podamos; empleando imágenes que no sean mudas ni etéreas sino que representen algo; confiriéndole una belleza excepcional o una fealdad singular; embelleciendo algunas, por ejemplo, con coronas o vestidos de púrpura, para poder retener mejor su parecido; afeando otras (...) para que su aspecto sea más llamativo; o atribuyendo a las imágenes rasgos divertidos [...]. Porque recordamos con facilidad estas mismas cosas cuando son reales y no nos cuesta recordarlas cuando las imaginamos si están bien caracterizadas.

Es precisamente esta recomendación de la rareza o excepcionalidad de las imágenes la que más ha subrayado Hunley (114-115).

El arte de la memoria (como decíamos anteriormente) no era simplemente una técnica para retener discursos o textos en el recuerdo, sino que se plantea (de manera nítida en los neoplatónicos) como una vía de conocimiento del universo. Así se observa en Giulio Camillo, creador del Teatro de la Memoria (o de la Sabiduría), que pretendía realizar una réplica del universo entero. Disponiendo imágenes que se basaban en los arquetipos en un teatro neoclásico, iba vinculando imágenes secundarias hasta abarcar todo el saber. No era un conocimiento meramente intelectual, sino un conocimiento iniciático (de tradición esotérica) que abarcaba las tres operaciones del alma (Bologna, 21): producción, conversión, perfección (*deificatio*). De este modo, como señala Bologna (34), el Teatro “fue constantemente un operador epistémico, un instrumento de pedagogía espiritual: plasmación y transformación de la mente, basado en conocimientos y competencias individuales, transmisibles mediante actos de carácter iniciático-sapiencial más que didáctico-científico”. Se trata de un proceso vinculado a la tradición alquímica, que procura una “arquitectura o una ingeniería psicológica” (Bologna, 23), edificando el alma como un templo (Bologna, 35). Tal será, igualmente, el fin que observamos en el poemario de Rosales.

Este instrumento de (auto)descubrimiento se encuentra en el origen de la estructura de algunas de las obras cimeras de la literatura occidental, como *La*

Comedia dantesca (Yates, 119). Se trata de vincular estructura del lugar y escritura, como leemos también en Vicente Luis Mora (106-107):

Antiguamente, la arquitectura era literatura: inscripciones latinas en las bóvedas, retablos que incorporaban la Biblia, capiteles grafiados. [...] Ahora ocurre al contrario: la espacialidad interna y externa (ordenación de los elementos, la primera; apariencia estructural para el lector, la segunda), son caracteres indispensables de la obra artística contemporánea: «La estructura del espacio se convierte en modelo de la estructura espacial del universo, y los elementos internos del texto constituyen el lenguaje de la modelación espacial» (Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*). [...] [L]uego disolver, menospreciar, postergar, la experiencia del locus es en última instancia arriesgarse a perder de vista el eje de coordenadas de lo humano. Borrar las huellas. Si toda ciudad es un discurso (Barthes), también toda escritura es una ciudad en sí misma, con sus barrios estructurales, sus pasadizos, sus calles significantes, sus personajes que pululan por ella (véase el texto-medina árabe utilizado por Orhan Pamuk en *El libro negro*) como historias. La Literatura ya no puede concebirse fuera de la Arquitectura, alejada de las dimensiones urbanísticas en las que cada vez más se desarrollan la mayoría de las relaciones humanas. Leamos el lugar. Localicemos, en fin, la escritura.

LA CASA ENCENDIDA: UN RECORRIDO INICIÁTICO

Tomaremos como hilo un espacio originario, la casa. Ya Quintiliano (430), en el libro XI de *Instituciones oratorias*, menciona que “para aprender de memoria algunos buscan [...] una casa grande y dividida en muchas habitaciones retiradas”, ordenándose el lugar de la memoria según el recorrido por la casa (431):

Y así todo esto lo ordenan de este modo: el primer pensamiento o pasaje del discurso le destinan en cierto modo a la entrada de la casa, el segundo al portal de ella, después dan vuelta a los patios, y no sólo ponen señales a todos los aposentos por su orden o salas llenas de sillas, sino también a los estrados y cosas semejantes.

Se trata de un “universal” simbólico, que genera obras cuya estructura son las estancias o espacios de una casa, al margen de cualquier conocimiento sobre el arte de la memoria (como he observado, sin ir más lejos, en alumnos de Escritura Creativa). Este símbolo apunta a la unificación de lo múltiple en lo uno, al recogimiento de lo disperso al que conduce la meditación, poniendo orden (junto con la memoria) en el espíritu. La casa, que “posee la misma es-

estructura templar que el alma” (Bologna, 36), es por ello un símbolo esencial de contemplación. Se constituye en espacio para la indagación exterior e interior, lugar intermedio de conocimiento, donde el hombre se recoge y puede buscar su propia integración. Como afirma Bachelard (1975: 29), “nuestra alma es una morada” y al recorrer los cuartos con la memoria “aprendemos a “morar” en nosotros mismos” (Bachelard, 1975: 29). Por eso el ejercicio que proponemos al final (y que prepara el comentario de *La casa encendida*) es una indagación en la historia personal, una búsqueda en el tejido de relaciones que nos constituye, mediante este símbolo primordial, que conduce a la unificación a través del lugar (Bachelard, 1975: 29):

Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. Psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir, con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topografía.

Recorrer imaginariamente la casa despierta recuerdos, personajes, escenas del pasado vinculadas con las distintas estancias y rincones, pues los recuerdos surgen con su localización, de ahí que recorrerlos (topografía) es estudiar la propia vida: “en ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes el papel predominante” (Bachelard, 1975: 38).

No debe entenderse esta exploración desde una concepción solipsista, pues la casa no sólo es el espacio de entrelazamiento afectivo con la familia, sino que está abierta a los otros y, más aún, constituye un cosmos, nuestro primer universo (Bachelard, 1975: 70), como queda de manifiesto en la obra de Rosales. La primera casa conecta con la casa originaria, “edificio perfecto” anterior al tiempo, cuando el hombre estaba en comunión con la naturaleza (Rykwert, 172). Regresar a la morada originaria supone un intento de renovación, de regreso a un tiempo originario o sagrado, un rito iniciático que conecta (al igual que en el poema “Bet”) “cabaña, tierra y mundo por un lado, y cabaña y cuerpo por otro” (Rykwert, 225). La casa es cuerpo y templo.

Lógicamente, en estas breves páginas no podemos hacer un análisis en profundidad de *La casa encendida*, que ya cuenta con una importante bibliografía y varios análisis a partir de la poética del espacio de Gaston Bachelard, como se puede ver en Molina (110-126) y en Mónica Jato, quien relaciona la resurrección espiritual del yo poético con el efecto que, según Bachelard, tiene habitar estas imágenes “estabilizadoras”, que abren a empezar otra vida desde “las profun-

tidades del ser” (Jato, 5-6). El objetivo del presente estudio es señalar algunas de las líneas que se pueden trabajar en clase según la exposición anterior para propiciar el ejercicio creativo final: la relación entre espacialidad, imaginación y reunificación del yo como camino de conocimiento iniciático; la vinculación entre este proceso imaginativo y la concepción unitaria de un poemario. El libro de Rosales pertenece precisamente a una etapa en la que el “objetivo formal [del poeta] se centró [...] en la unidad lírica del poemario entero” (Montetes-Mairal, 1998: 248).

Encontramos en la obra un yo poético que se encuentra en un momento de crisis personal, como se observa desde el primer verso: “Si el corazón perdiera su cimiento” (229). Se debe a la soledad, “humanamente solo” (232), que se manifiesta en imágenes de muerte (“lo mismo que un suicida”, “un luto de hombres solos”), de naufragio (232), o en el simbolismo de la caída, tan repetido en el inicio del libro: “sigue cayendo todo”, “sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío y había llegado a ser más importante que la vida” (235). El yo está endaustrado, cortado de su relación con el pasado y el futuro: “en una vida que no tiene memoria perdurable, / que no tiene mañana” (233). Se empieza con un yo fragmentado, aislado, en estado de muerte, y a través de un camino de iluminación (en el que se funden memoria e imaginación), lo roto vuelve a ligarse y, de este modo, sana. Paso de la división a la unión, de la muerte a la vida, como observó el propio autor en una entrevista (Montetes-Mairal, 2010: 157):

El tema de *La casa encendida* —lo describe su autor— es el de la irreversibilidad del tiempo, que nos hace darnos cuenta de cómo nuestra existencia está partida, escindida en trozos, y cómo entre esos trozos no existe la relación vital que debería haber. Una luz se enciende en una habitación, alumbrando la presencia invisible de los padres que ya han muerto; otra luz se enciende en otra habitación alumbrando a Juan Panero, el amigo muerto también; la tercera luz, en la tercera habitación, trae la invocación de la novia, que todavía no puede estar en la casa. Es la familia, es la amistad y es el amor, o sea los tres afectos fundamentales del hombre en su vida. Se sucedieron en el tiempo sin llegar a conocerse nunca, pero yo tenía la necesidad de sentirlos juntos. La memoria los va trayendo, uno a uno, en sucesivas iluminaciones de la casa a oscuras. Cuando, en el epílogo, toda la casa esté encendida, es porque se ha producido el milagro de la memoria que junta a los seres entrañablemente queridos como partes de nuestra propia vida.

A lo largo del libro vamos a asistir a un ritual de iniciación que lleva al renacimiento del yo. Al principio del libro se acumulan imágenes de nacimiento o surgimiento, que remiten al simbolismo del claustro materno, reuniendo memoria y madre, pues el espacio de la madre es el único en el que se puede escuchar la llegada de ese niño, el nuevo nacimiento del yo que está viniendo (238-239):

[...] siento de pronto,
ahogada en la espesura de silencio que me rodea,
como una vibración mínima y persuasiva
de algo que se mueve para nacer,
y es un ruido pequeño,
casi como un latido que sufriera,
como un latido en su claustro de musgo,
como un niño de musgo que porque duele tiene nombre,
tiene ese nombre que únicamente puede escuchar la madre,
ese nombre que ya duele en el vientre,
que ya empieza a decirse a su manera [...].

La figura del niño va a reaparecer en varios momentos del poemario. En ocasiones, de manera imaginaria, mostrando la transformación que se intuye o se va produciendo, que metamorfosea el estado de muerte, de inercia (“porque todo es igual”) con el que comienza el libro (242): “como si el cuerpo me sirviera de venda y me cegara, / y yo estuviera siendo / de una materia casi cristal de niño, / casi nieve de niño alucinado, / porque todo es distinto y tú lo sabes”. En otras ocasiones, regresa a la infancia a través de la memoria, como su evocación de los domingos de la niñez (277) y de la fiesta del Corpus, tiempo que conecta con lo sagrado (278-282). Porque en la infancia se encierran las fuerzas (a través del amor maternal, representado en la casa familiar, y del tiempo sagrado) que pueden dar fuerza nuevamente a la vida: “nos puede hacer volar, más alto, año tras año, / nos puede hacer vivir, más hondo, hora tras hora” (277).

El simbolismo que remite a rituales de iniciación (especialmente el bautismo, que implica un nuevo nacimiento) es continuo desde el inicio¹: desde una posible alusión en el baño del yo poético, recién llegado a la casa (232), al paso de la oscuridad a la luz a través del rito del lucernario. En una imagen que recuerda la liturgia pascual, en la que los fieles encienden su vela recibiendo su luz de otra vela

¹ Se le menciona también directa o metafóricamente en algunos versos: “Y TODO SE HACÍA JOVEN CON LA TRISTEZA EBRIA Y BAUTISMAL DEL AÑO NUEVO” (267); “por este bautismo / era difícil contemplarla de tan clara que era” (253).

que a su vez se ha encendido del cirio (simbolizando la recepción de la fe, que no se consigue por esfuerzo propio, sino que es un regalo), así se va a producir la iluminación: a través de los corazones de sus padres, su amigo muerto y su novia. De esta manera se anticipa el renacimiento final al comienzo del libro (239-240):

Y es un sonido de algo interior que vibra,
de algo interior que está subiendo a mi garganta como el agua en un pozo,
igual que esa palabra que no has pensado aún mientras la estás diciendo,
y después se hace radiante, ávido, irrestañable,
y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de vela que se
enciende con [otra,
y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón que yo he
tenido antes, y con otro que yo entristezco todavía,
y con otro
que yo puedo tener, que estoy teniendo ahora,
un corazón más grande,
un corazón para vivirlo, descalzo y necesario,
un corazón reunido,
reunido de otros muchos [...].

El simbolismo del agua constituye uno de los principios imaginarios del libro: “dársenas sacramentales” (260). Se observa en la lluvia dentro de la casa, que todo lo anega: incluso empapa a la mujer “sentada y última a la que llega el agua a las rodillas” (261), recordando el pasaje del agua que brota del templo en el profeta Ezequiel (Ez 47). La imagen de caída, que articula el fragmento (unida a la soledad y la tristeza), nos sitúa ante una imagen de muerte o descenso al abismo, que se corrobora con la posible alusión al personaje de Jonás: “mientras comprendo que estoy solo, / y que mi soledad es como un vientre de pescado” (261). Es necesario este hundimiento en las aguas de muerte para poder renacer. Al fondo (como vimos también en el poema de Valente), se encuentran las aguas maternas, de las que es posible nacer de nuevo. De este modo, el simbolismo diurno (la caída simboliza muerte) trueca (mediante la paradoja o inversión mística) en régimen nocturno, pues la caída se torna en plácido regreso a la madre, a la fuerza regeneradora del amor (277-278):

[...] dentro de un solo beso que no acaba,
que no puede acabar,
mientras me hundo
más y más cada vez dentro del agua,
más y más cada vez dentro y cayendo,

como una piedra lenta que camina hacia el fondo
del abrazo total,
del abrazo total que vivo ahora
madreamarado, al fin, sobre tu pecho;
y siento que tu carne está mirándome,
y puede ser que yo sea niño,
y puede ser que estemos en Granada,
y puede ser que tú me estés contando cómo la conociste.

Como observa Rykwert (240), en los rituales de iniciación que persiguen cumplir con el deseo de renovación de los iniciados, se apela a la cabaña primitiva. Aquí el regreso a la casa transporta a la casa de la infancia, a un espacio originario y sagrado, donde es posible la resurrección de la persona.

El movimiento que va a llevar a la resurrección no procede del propio yo, sino que es otro quien lo pone en movimiento, llamándolo. Responde a la estructura propia de lo sagrado (se produce una epifanía o manifestación que hace salir de sí), respondiendo al modelo neoplatónico en el que belleza y llamada se identifican (etimología de "kalós" a "kallein"): "y como toda luz está diciendo un nombre, / y como en toda luz se siente una llamada" (243). Este trascender al yo marca también la verdadera imaginación frente a la fantasía (Raff, 82-83). Y, en efecto, el yo tiene que salir de sí: "en la misma frontera de mi alma" (Rosales 243). Esta salida se acentuará en el siguiente encuentro (con María).

Las luces que se encienden se identifican con un cuarto y una persona. No son luces abstractas, sino que es la luz de una vida (de un corazón) que alumbra o enciende la casa, la vela del yo poético. Así, la mirada de Juan Panero "parecía que iba quemándose mientras miraba" (244). El segundo cuarto, que también estaba apagado y ahora "empieza a encenderse" (259), se vincula a la mujer. Y nuevamente la relación personal supone una salida, un éxtasis hacia el otro (única manera de encontrar el espacio final de la unión), que traspase el espejo de la auto-referencialidad, de la caída en sí mismo:

Como si caminase a través de un espejo,
rompiendo luna y cuerpo juntamente,
rompiéndome a mí mismo
para sufrir por alguien,
para nacer de nuevo y sentir el cristal, astillado y cortante, en el cuello y
[en los bordes del útero,
y sangrar de una vez, mientras corría
[...] para llegar a ella.

En este segundo espacio llega el momento de la prueba: cruzar el espejo, “sufrir por alguien”, como decisión necesaria para el nuevo nacimiento. Es destacable en este caso (más que en la escena anterior) cómo la casa se abre al cosmos: llueve, hay barcas, está en el mar... Nos introducimos en un absoluto Weltinnenraum rilkeano, más aún que en el pasaje de Juan Panero. Como observa Montetes-Mairal (2007: 73-74), el libro pretende borrar “las fronteras del espacio y el tiempo para que el tú, el lector y el poeta [...] superen sus limitaciones físicas y psíquicas y converjan hacia el principio del tiempo y del mundo, aboliendo espacio y tiempo, retornando a la pureza de los orígenes”.

Sin embargo, el yo poético vuelve al estado de caída y abatimiento (269): “Se hizo la oscuridad cuando te fuiste, Juan, / se volvió a hacer la oscuridad, / cuando tú te has marchado, María [...]”. Si bien la decisión de atravesar el espejo crea la condición de recepción, el renacimiento no puede alcanzarse por la propia fuerza, sino que es el regalo de otro, en este caso de la propia matriz, de la fuente o voz primera. El poeta prosigue su recorrido por la casa (la cocina, el baño), produciéndose la identificación entre cuerpo y casa (271): “y ahora me siento en el pasillo / igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial, / y me rodea la sombra como si fuera sangre”. En la “cabaña de iniciación” se produce esta misma identificación (Rykwert, 234): al unirse con la casa, el iniciado se une y reconcilia con su propio cuerpo, con el “hierosgamos”, la historia sagrada y el orden cósmico.

De aquí lo arranca la voz definitiva, llamándolo, de nuevo como una vela, con el símbolo pascual (271): “¿no estoy oyendo algo como una voz que arde?”. Es la voz de la madre, que lo introduce en la tercera etapa, etapa final de transformación. Esta voz lo llama desde el salón, lugar de reunión familiar, donde se puede producir la reunificación de todos. Los padres muertos provocan la reconciliación final de cuanto estaba fragmentado: “pero ahora es diferente porque ya están aquí y eran mis padres, / murieron y son todo, / me lo han reunido todo para siempre” (274). Le van regalando esa casa de la memoria donde están todos reunidos y que no podrá perder ya. Como dijimos, la casa está abierta al cosmos y es un tejido de relaciones con los vivos y los muertos. Lejos de todo solipsismo, se trata de una casa común, que tiene como paradigma la casa de la infancia: “Y PUEDE SER QUE ESTEMOS TODAVÍA UNOS DENTRO DE OTROS / y puede ser que habitemos aún aquella casa de la infancia / donde el latido del corazón tenía las mismas letras que la palabra hermano” (282).

La figura materna (la madre y Pepona) constituye el cimiento de la casa de la infancia (285). Esta casa se desmorona tras la muerte de Pepa, pero ahora vuelve surgir a través de la imaginación (285), pues gracias al regreso de sus padres “se ha ordenado todo” (287). La casa se convierte en el templo celeste: “un lugar, sin minuciosidades, que Dios debe tener ya preparado para nosotros” (300). Es una casa cósmica que abarca “todos los hombres que han pisado la tierra” (301). Se ha cumplido el camino de sanación y renacimiento: el protagonista es “un niño que despierta en un túnel” (300). De ahí que las imágenes iniciáticas (nacimiento, despertar, iluminación) se condensan. Es un proceso, por tanto, de resurrección, de acceso a una vida nueva, a la que llaman los resucitados. Por eso la imagen de la casa encendida debe interpretarse a través de la primera figura (Juan Panero), a quien le dijo el yo poético: (249) “lo estás viviendo todo ya junto y encendido”. Este vivir junto y encendido es la vida resucitada. Se trata de un auténtico “apocalipsis por imaginación”, como observa Abrams (1992) en la tradición romántica. El cimiento de la poética de Rosales (241) se encuentra en la memoria: “La palabra del alma es la memoria”. Pero esta no ha de entenderse como una mera memoria biográfica, sino que “sabe más” que el propio recuerdo y se remonta al origen. Por ello, el espacio está “preñado de la memoria del poeta y de todos aquellos que le precedieron y le habrán de suceder, un ámbito que abarca la memoria de los vivos y la de los muertos en comunión. [...] El lugar de la comunión, el espacio sagrado” (Montetes-Mairal, 1998: 80). Recuerda este proceso a “la casa de los iniciados inmortalizados, en cuanto complejo de seres vivos” (Rykwert 234): el yo accede a una vida resucitada, en la que está en compañía de otros resucitados (muertos ya o vivos).

EJERCICIO

El análisis de *La casa encendida* sirve para realizar un recorrido iniciático con el yo poético, al tiempo que el alumno se familiariza con los valores simbólicos del espacio. A continuación, se realiza con los alumnos un ejercicio de “inventio”. Consiste en recorrer mentalmente la casa de la infancia (puede ser la casa de los padres, aunque algunos alumnos van con la imaginación a la casa de verano, la casa de los abuelos...). Es necesario crear un ambiente adecuado en la clase: en primer lugar, se puede tener una conversación en la que hablen con sus compañeros de las casas de la infancia. A continuación se realiza un ejercicio de

visualización o imaginación guiada, tras una relajación. El alumno entra en las distintas estancias (cuarto propio, cuarto de los padres, salón, cocina...), recreando los detalles de las habitaciones y recordando algún familiar relacionado con ellas o alguna escena allí sucedida. De este modo se fija la vinculación entre espacio e imagen. Tras finalizar el ejercicio de imaginación guiada, debe fijar lo visto a través de un texto o ayudándose del dibujo. Se le invita a seguir recorriendo imaginariamente la casa y las escenas que han surgido, dejando que estas lo interpelen durante los días siguientes. A partir de ahí, finalmente, escribe un texto (engarzando con algún pasaje bien del pasado o bien imaginario, pero inspirado por el espacio y la figura familiar-tutelar).

La actividad propuesta se configura así como un ejercicio, a través del cual, mediante el símbolo, el alumno lleve a cabo una aventura cognoscitiva, que se plasmará en la escritura. El resultado estará inspirado por la imaginación y podrá articular un texto unitario partiendo de distintas estancias o moradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Cátedra.
- Anónimo (1997). *Retórica a Herenio*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Arnaú, Juan (2020). *Historia de la imaginación. Del antiguo Egipto al sueño de la ciencia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Bachelard, Gaston (1958). *El aire y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Belinsky, Jorge (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bologna, Corrado (2017). *El Teatro de la Mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Castelhano, Monica S. y Krzys, Karolina (2020). "Rethinking Space: A Review of Perception, Attention, and Memory in Scene Processing", *Annual Review of Vision Science*, 6, 563–86.
- Coleridge, Samuel Taylor (2010). *Biographia Literaria*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Corbin, Henry (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabí*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Duch, Lluís y Chillón, Albert (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación. Vol. I*. Barcelona: Herder.

- Durand, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*. Madrid: Taurus Ediciones.
- García Valdés, Olvido (2009). "La unidad de medida en poesía es el poema, no el libro", entrevistada por Fernando Caballero, (en línea). 16 de mayo de 2009. *El Norte de Castilla*. Disponible en <https://www.elnortedecastilla.es/20090516/palencia/unidad-medida-poesia-poema-20090516.html>
- Gómez de Liaño, Ignacio (1982). *El idioma de la imaginación*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1984). *Filosofía real*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hunley, Tom C. (2007). *Teaching Poetry Writing. A Five-Canon Approach*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Jato, Mónica (2001). "La casa encendida, de Luis Rosales: hacia una poética del espacio", *Ojancano: revista de literatura española*, 19, 3-20.
- Molina García, Diego (2004). *La poética de Luis Rosales*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Montetes-Mairal y Laburta, Noemí (1998). "Luis Rosales: una poética de la memoria (génesis poética y crítica)", *Moenia, Revista lucense de Lingüística & Literatura*, 4, 235-256.
- Montetes-Mairal y Laburta, Noemí (2007). "Luis Rosales, creciendo hacia la casa encendida", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 687, 59-98.
- Montetes-Mairal y Laburta, Noemí (2010). "Introducción", en Luis Rosales (2010).
- Mora, Vicente Luis (2008). *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Peinado Elliot, Carlos (2020). "Principios para una enseñanza de la escritura creativa en la universidad", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 196.798, 1-12.
- Quintiliano, Marco Fabio (2020). *Instituciones oratorias*. Independently published.
- Raff, Jeffrey (2022). *Jung y la imaginación alquímica*. Girona: Atalanta.
- Rosales, Luis (2010). *La casa encendida, Rimas, El contenido del corazón*. Madrid: Cátedra.
- Rykwert, Joseph (1974). *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Valente, José Ángel (2006). *Obras Completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2008). *Obras Completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Vinatea Serrano, Eduardo (2006). *Memoria, imaginación y sabiduría. La filosofía de Ignacio Gómez de Liaño*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Servicio de Publicaciones, Editorial Dykinson.
- Yates, Francis A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.