

# ESCENARIOS DEL ESPACIO TRANSFIGURADO

## UNA APROXIMACIÓN POIÉTICA

Pedro Montero Gandullo



*Donde nos llevó la imaginación...*

## **Resumen**

Este trabajo pretende ofrecer al lector un punto más desde el cual lanzarse al mundo de lo imaginario. Para ello, hemos querido plasmar una serie de conceptos e investigaciones contemporáneas que sirvan de base para comprender la predisposición que el sujeto de la experiencia estética “adopta” a la hora de percibir el espacio (para ello nos adentramos en los planteamientos fenomenológicos sobre la percepción de Merleau-Ponty), y, posteriormente, de crearlo o re-crearlo a partir de la imaginación (utilizando las teorías de Bachelard, Sartre y Dufrenne). Una vez asentadas dichas bases teóricas, presentamos una serie de escenarios (artístico-estéticos), seleccionados por el autor, que atestiguan nuestra investigación mostrándonos como el espacio imaginario provoca la sensación de ser espacio transfigurado, en el cual resurgen ecos de un espacio sacralizado.

## **Palabras clave**

Fenomenología de la imaginación, fenomenología de lo imaginario, fenomenología de la percepción, poética del espacio, espacio vivido, espacio imaginario, espacio sagrado, experiencia estética, transfiguración.

## **Abstract**

This work pretends to offer the lector another point from which to enter into the world of the imaginary. For this purpose, we wanted to embody a serie of contemporary concepts and investigations that serve as basis for understanding the predisposition that the subject of the aesthetic experience “adopts” when it comes to perceiving space (for this we enter into the phenomenological approaches on the perception of Merleau-Ponty) and, later, to create it or re-creat it from the imagination (using the theories Bachelord, Sartre and Dufrenne). Once settled this theory base, we present a serie of scenarios (artistic-aesthetic), selected by the autor, which attest our research by showing us how the imaginary space cause the feeling of being transfigured space, in which resurges echoes of a sacred space resurface.

## **Keywords**

Phenomenologic of imagination, phenomelogic of imaginary, phenomenologic of perception, poetic of space, living space, imaginary space, sacred space, aesthetic space, transfiguration.

# ÍNDICE

Resumen

Palabras clave

Abstract

Keywords

Introducción.....	pág. 5
1. Predisposición del sujeto como receptor y creador del espacio.....	pág. 9
1.1.La <i>percepción activa</i> y el <i>mundo significante</i> en Merleau~Ponty.....	pág. 10
1.2.La imaginación de la <i>conciencia soñadora</i> .....	pág. 19
1.2.1. La imaginación poética en Gaston Bachelard: un nuevo reino para la Ontología.....	pág. 21
1.2.2. Sartre y Dufrenne en la Irrealidad del objeto estético.....	pág. 26
2. Del concepto “Transfigurar”, sus posibles sinónimos y su relación con la imaginación.....	pág. 30
3. Escenarios del espacio transfigurado: un recorrido para la metamorfosis espacial.....	pág. 35
Escenario I. De un dibujo con tizas de colores a las <i>Nymphéas</i> de Monet.....	pág. 36
Escenario II. Del Gótico al Neoplasticismo a través de un mundo de luz y color.....	pág. 43
Escenario III. Un armario con cajones metafísicos: un viaje desde el interior.....	pág. 47
Escenario IV. La figura de lo transfigurado: lucha contra los gigantes del viento y reposo en un castillo.....	pág. 51
Escenario V. Del juego al juguete o del juguete al juego: un circo en miniatura.....	pág. 53
Conclusión.....	pág. 58
Bibliografía.....	pág. 63

# **INTRODUCCIÓN**

## Introducción

El objeto de este trabajo es el estudio del espacio imaginario que surge en la experiencia estética. En concreto mi interés será el de hallar una serie de escenarios, que irán desde lo visual hasta lo literario, donde el espacio imaginario surge como espacio transfigurado, es decir, como espacio que se sitúa más allá del espacio real.

Una de las razones que me mueven a trabajar en este ámbito es que, en los movimientos filosóficos actuales, la cuestión sobre la imaginación y su correlato directo lo imaginario, parecen haber pasado a un segundo término. Así mismo, en cuanto a los planteamientos estéticos, a lo largo del S. XX el debate sobre la imaginación como proceso o instrumento en la experiencia estética estuvo muy presente gracias a las teorías de Bachelard, Sartre o Dufrenne, entre otros. Pero, al igual que en el ámbito filosófico más puro, en el ámbito estético también este tema pareció derivar a un segundo plano. Por lo que este trabajo surge con la intención de volver a poner el tema sobre la mesa, de actualizarlo, problematizarlo y ponerlo a servicio de nuevas interpretaciones. Porque la imaginación es mucho más que una vía de escape, es, como dijo Sartre, un modo primordial de libertad que sólo el ser humano posee.

De este modo elaboraré una investigación bibliográfica que reúna los términos más cercanos al ámbito de la imaginación, lo imaginario y que, de esta forma, no ayuden a comprender esto del “espacio transfigurado” y sus posibles escenarios.

Mediante una metodología fenomenológica-estética intentaremos abordar los fenómenos del espacio transfigurado, así como también el de las imágenes poéticas. Dice Bachelard que para adentrarnos en el estudio, filosóficamente hablando, de la imagen poética sería preciso llegar a una fenomenología de la imaginación, entendiéndose por esta: *el estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en la actualidad<sup>1</sup>*, es decir, en el presente mismo del resplandor de la imagen. Y, esto es a lo que nosotros, precisamente, queremos llegar: a intentar captar la verdad del espacio artístico, en cuanto

---

<sup>1</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p. 9.

espacio imaginario, en su momento mismo de aparecérsenos. Una metodología analítica-cientificista ahogaría el espacio imaginario reduciéndolo a un mero número de serie. Enfocando la cuestión, lo que quiero decir con esto es que, en tanto que la experiencia de la obra de arte (entendida en un sentido amplio) se presenta como inagotable, el momento imaginario de la misma, que se hunde en el universo infinito de las posibilidades poéticas que contiene, no puede reducirse y contenerse en un único tipo de experiencia. El pensamiento analítico-cientificista reduce la “realidad” del objeto a una serie de leyes generales y universales que siempre se cumplen, y cuando esto no ocurre surge entonces una anomalía, ¡algo hemos hecho mal! Sin embargo, este tipo de análisis racionalista sobre la “realidad” no tiene sentido aplicarlo sobre un ámbito como es el estético, donde las experiencias se presentan múltiples, diversas e irreductibles. En tanto que la metodología fenomenológica no reduce el fenómeno a número de serie, sino que lo respeta y lo salvaguarda en la “realidad” que se le presenta a sí mismo, resulta, entonces, el método propicio para este trabajo de investigación.

Este trabajo brota de la lectura: *La Poética del Espacio*, donde Bachelard aborda las imágenes del *espacio feliz* dentro de la imaginación. En este “espacio” la imaginación cobra fuerza y se adentra en la magia de las imágenes donde los valores positivos se realzan en el objeto estético, o, como en este caso, en el espacio. Esto mismo es lo que nosotros hemos querido plasmar en la sección de los “escenarios del espacio transfigurado”. A raíz de una serie de escenarios artísticos hemos querido adentrarnos en la magia que estos contienen y mostrar que gracias a la imaginación éstos rompen con los límites físicos que los sostienen, provocando así un ensanchamiento y engrandecimiento del mismo.

Previamente a todo esto, ha sido necesario abstraer los rasgos más importantes de la teoría de la percepción de Merleau-Ponty, centrados en la percepción activa, el mundo significativo y el espacio vivido, para así comprender la predisposición del sujeto a la hora de percibir o recibir *el mundo*. Posteriormente, hemos elaborado una recopilación de los aspectos más destacados sobre la teoría de la imaginación y lo imaginario a lo largo del S. XX. En concreto, hemos ahondado en la teoría de la imaginación de Bachelard, y esto no sólo por la estrecha relación con nuestro tema de investigación, sino porque además descubrimos que, en las imágenes poéticas, resultado de la facultad de la imaginación, encontrábamos *el umbral del Ser*. El espacio imaginario resulta entonces lugar donde el

Ser se manifestaba, y esto mismo otorga a la creación artística un estatus semejante a la obra del Creador. Finalmente rescatamos el conflictivo debate que se creó en torno a la idea de *irrealidad* del objeto estético, enfrentando así las teorías de Sartre y Dufrenne. También nos interesaba estudiar a esto dos autores por sus investigaciones en torno a la experiencia estética (Dufrenne) y, como dijimos anteriormente, por el postulado de la imaginación como modo primordial de libertad (Sartre). Con esta serie de nociones y autores principales nos hemos propuesto aclarar, y, de este modo, desterrar, la ilusoria idea del pensamiento tradicionalista que considera a la percepción y a la imaginación como las facultades pasivas del espíritu humano. Pero, sobre todo hemos asentado las bases para comprender la predisposición del sujeto a la hora de percibir el espacio y también a la hora de crearlo o re-crearlo.

Antes de adentrarnos en el recorrido seleccionado de los escenarios del espacio transfigurado, hemos comprendido la necesidad de ahondar en el concepto de transfiguración, así como también de sus posibles sinónimos y su estrecha relación con la imaginación. Una vez realizada dicha investigación sobre el concepto y haber asentado una teoría con los aspectos más relevantes de la experiencia estética, focalizada en el momento imaginario, hemos querido plasmarla en dicho recorrido. Éste integra una serie de obras significativas para el autor, pero tremendamente ilustrativas de la teoría anteriormente expuesta.

La investigación se realiza con el propósito de que no sólo tenga relevancia dentro del ámbito académico filosófico u estético, sino que, al tratar el tema de lo imaginario tanto en el ámbito de la creación artística como así también en los aspectos más “esenciales” del espacio, el trabajo cobra especial interés dentro del ámbito artístico mismo: desde la poseía a la arquitectura, pasando por la pintura o la escultura entre otras.



# **PREDISPOSICIÓN DEL SUJETO COMO RECEPTOR Y CREADOR DEL ESPACIO**

## **1. Predisposición del sujeto como receptor y creador del espacio**

En este apartado trataremos uno de los puntos esenciales de nuestra investigación. En primer lugar, veremos como el sujeto percibe el espacio, remarcando el *cómo* lo hace, y posteriormente, trataremos el tema de la imaginación (creativa) dentro del sujeto. Para ello, partiremos de los estudios sobre la percepción de Merleau-Ponty, para, posteriormente, adentrarnos en el tema de la imaginación expuesto, sobretodo, por Bachelard, pero también introduciendo las teorías de Sartre y Dufrenne y el conflicto filosófico que se crea entre ambos.

Por tanto, podríamos decir que este bloque se divide en dos secciones. Una dedicada a la percepción y otra dedicada a la imaginación. Ambos bloques tienen el propósito de destituir el pensamiento tradicional que considera dichas facultades en el ámbito de la pasividad humana, así como también adentrarnos en una nueva concepción del espacio. Un espacio que deja de ser pasivo, neutro y recipiente para adentrarse en la vivencia y en la vitalidad del mismo.

### **1.1. La percepción activa y el mundo *significante* en Merleau-Ponty**

Lo que me interesa sobretodo de la primera sección, es decir, de la percepción tomada desde el punto de vista fenomenológico, y, sobretodo merleaupontyano, es el tratamiento del espacio. Frente al espacio vacío o como recipiente, en sentido conceptual, que tradicionalmente han concebido tanto las filosofías racionalistas como las empiristas, la fenomenología de la percepción pone de manifiesto el espacio como espacio vivido. Y, este es uno de los puntos clave a la hora de interconectar la primera sección con la segunda, pues al igual que el espacio que percibimos es un espacio vivido, el espacio que abre la imaginación o la fantasía es un espacio que también se vive. Así, veremos cómo lejos de oponerse, este ámbito pre-reflexivo que es la percepción y el ámbito de lo imaginario o lo fantasioso, tienen bastantes puntos en común.

El espacio “recipiente” que defiende el pensamiento objetivo olvida una dimensión de la realidad. Es más, incluso diríamos que la ignora o la rechaza por resultar confusa o poco clara ante la mente conceptualizante. La dispersidad propia de la vivencia de los sujetos no parece concordar con el pensamiento reduccionista y globalizador. Pero, no es que queremos quitarle prestigio a los logros del pensamiento objetivo, pues gracias a éste el

avance en distintas disciplinas, como la física, las matemáticas, y la ciencia en general, es innegable y de tamaño colosal. Lo que queremos aquí es recuperar, dar voz, a una dimensión que también nos pertenece, que nos pertenece más que cualquier otra, y que esta razón utilitaria y dominadora de la tradición parece haber querido expulsar. Ahora cuando todo parece estar instalándose en un espacio objetivo es cuando más necesitamos recuperar ese espacio vivido.

El espacio vivido, donde transcurre la vida, *mi vida*, es el que se nos presenta en nuestra experiencia perceptiva. Aquel que toma las cosas como son para nosotros antes de cualquier conceptualización o tematización. Es este espacio en el que nos resolvemos diariamente y que nos invade por el simple hecho de haber sido arrojados al mundo. El espacio matemático, más que ningún otro, no permite la vivencia del sujeto. Pero la cuestión es: sin esta vivencia o experiencia directa de aquello que nos rodea, que sentimos y albergamos, ¿qué somos?

Aquí es donde entra la fenomenología y las teorías estéticas recientes, las cuales pretenden hacer notar esta otra dimensión de la realidad que es anterior a las todas las demás. El espacio vivido y sentido es el espacio primigenio y original del ser humano, y es en este espacio donde queremos situarnos.

Así pues, el espacio es existencial y la existencia es espacial (lo mismo ocurre con el tiempo). Dice Ponty: *No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo*<sup>2</sup>. Y un poco más adelante: *yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. La amplitud de este punto de apoyo mide el de mi existencia, pero, de todas formas, jamás puede ser total: el espacio y el tiempo que yo habito tienen siempre, por una parte y otra, unos horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista. La síntesis del tiempo, como la del*

---

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*. Planeta-Agostini. Gallimard, 1985, p. 156.

*espacio, está siempre por reiniciar*<sup>3</sup>. *La experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia*<sup>4</sup>.

Comprendiendo esto, podemos decir ahora que: habitamos el espacio de forma existencial, no conceptual, y que, el hecho de que lo hagamos, o vivamos, así, provoca la continua apertura de este. El espacio vivido no se cierra porque contiene una infinitud de puntos de vista. El espacio reduccionista propio del geómetra no encierra puntos de vista diferentes, todo se presenta de la misma manera, unificado en un solo modo de ver, o, mejor dicho, de pensar. Es ideal, pero no experiencial. El perspectivismo que refleja la experiencia queda expulsado del objetivismo. Y, sin embargo, es gracias a esta infinita apertura que nos ofrece la experiencia por la que transcurre y fluye la sustancialidad del objeto, sin dejarse atrapar por completo.

El espacio que percibimos o el objeto que contemplamos no se nos muestra de forma pura y neutral, sino que lo percibimos desde cierta perspectiva (que es la mía, la tuya, o la de aquel otro), y en tanto que somos sujetos diferentes tenemos diferentes modos de percibir el espacio u objeto en cuestión, aun incluso cuando estemos contemplando “lo mismo”. Esto no quiere decir que no podamos tener puntos de encuentro, sería ilógico afirmar tal cosa. Lo que queremos tratar de mostrar aquí es que el sujeto, en tanto que particular, desde su cuerpo, aborda la realidad desde una perspectiva que él solo posee. Y, aun cuando varios sujetos se pongan en la misma posición, en el mismo sitio, a la misma hora, y contemplando la misma escena, tendrán perspectivas diferentes. Sus miradas habrán ido a reposar a lugares distintos, aunque se encuentren en “el mismo lugar”. *Mirar un objeto es hundirse en el mismo*<sup>5</sup>, y como somos sujetos diferentes nos hundimos de forma diferente, o, lo que es lo mismo, habitamos el espacio de forma diferente. Y todo esto ocurre porque también el espacio nos afecta, porque también él está cargado de valores.

Pero, antes de adentrarnos en este espacio “simbólico”, es necesario saber que cuando Merleau~Ponty habla de percibir no está reduciendo la percepción a la mirada. Cuando

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 157.

<sup>4</sup> Ibid., p.165.

<sup>5</sup> Ibid., p.87.

percibimos lo hacemos con todo el cuerpo y de forma global. No sólo la mirada tiene ese poder de transportarnos o de hundirse en los espacios que contempla. Aunque la mirada ocupe un lugar central en la teoría merleau-pontyana como demostración de sus hipótesis sobre la percepción, no hay una primacía de este “sentido” frente al de la escucha o el olfato. Así pues: ¿quién no ha habitado un aroma? Un aroma o un olor familiar es un potencial para el recuerdo. El espacio del recuerdo puede activarse por ciertos olores o melodías familiares que atraen al presente un tiempo pasado, alterado posiblemente, pero sin que esto le quite la magia que posee. Y estas vivencias del recuerdo suelen abordarnos muy a menudo, por ejemplo, cuando, paseando por la calle, percibo el olor de ciertos perfumes femeninos que me son muy característicos (sólo “ese” posee la semilla germinadora de *mi* recuerdo), me atrapan en la vivencia de la infancia pasada, de la clase a la que hace bastante tiempo fui y el olor característico de la profesora que las impartió. Entonces, por un instante, vuelvo a vivir, como se suele decir, en “*aquellos maravillosos años de mi vida*”. Y, como ya he dicho, puede ser que el recuerdo esté alterado por mi conciencia imaginativa, pero eso no lo hace menos real, y el impacto que crea en mí tiene la misma fuerza. Volviendo al ejemplo, cuando esa persona anónima que porta el tesoro de mi recuerdo se aleja y se pierde en la multitud llevándose consigo el perfume, ese característico sentimiento de nostalgia florece en mí, porque por un instante el espacio acogedor, familiar e infantil, que continuamente buscamos a lo largo del resto de nuestra vida, estuvo en mí con todo su potencial, y, ahora, ya no está. Y miramos y buscamos olfateando intensamente por si podemos volver a encontrar a esa persona que pasó a nuestro lado y produjo todo esto. Y, cuando ya resignados nos rendimos a seguir buscando, solo esperamos que otra persona en el futuro vuelva a cruzárenos mientras paseamos y lleve consigo el mismo perfume. Así pues, y como prótesis de esto, transcribo aquí unos fragmentos de un poema de Cernuda, que han conseguido plasmar todo esto en unos cuantos versos:

*Pero insidioso evoca,*

*Aunque tan nuevo y fresco,*

*Otro igual, diferente,*

*Cruel, donde revive*

*Algo tuyo perdido*

[...]  
Y vuelve aquel anhelo  
De apresar un perfume,  
De estrechar una sombra,  
Mientras llevas las flores  
Vivas hacia los labios  
En confusión, besando  
Realidad y memoria,  
El deseo insumiso  
Al tiempo todavía  
Turbada el alma, ¿para  
Qué o quién?, con un suspiro.<sup>6</sup>

*El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema<sup>7</sup>. En el espacio mismo y sin la presencia de un sujeto psico-físico, no ninguna dirección, ningún interior, ningún exterior<sup>8</sup>. Es gracias a la experiencia corpórea, por ende, a la experiencia perceptiva, por la cual yo me sumerjo en la espesura del mundo<sup>9</sup>.*

Esto suele ocurrir, por ejemplo, dentro de la realidad que brota en el sueño. En ésta, no aparecemos sin cuerpo, sino que todo nuestro cuerpo se adentra en esta realidad y la vive con la misma intensidad con la que vivimos cuando nos encontramos despierto. El sufrimiento o el placer que nos brinda una pesadilla o un sueño placentero repercute en mi cuerpo, y este, interactúa, responde, en esta situación. Es más, cuando nos despertamos

---

<sup>6</sup> Cernuda, Luis, *La Realidad y el Deseo*. Madrid. FCE, 1970, p. 258. (Fragmentos pertenecientes al poema “*El Perfume*”).

<sup>7</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*. Planeta-Agostini. Gallimard, 1985., p. 219.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 220.

y hemos tenido una pesadilla o un sueño espeso y profundo, el cuerpo durante un buen tiempo sigue afectado, se encuentra “raro” o con una sensación extraña, incluso cuando se da el caso de que no recordamos lo que hemos soñado (que suele ser lo más frecuente). Lo importante aquí es darnos cuenta de que hemos estado presente en el sueño, viviendo la experiencia que este nos ha ofrecido. Por eso hay veces que nos levantamos de buen humor y otras, como se suele decir, “con el pie izquierdo”.

Pero, dejando de lado el mundo onírico, esto es igualmente aplicable, si no más, al mundo de la percepción cuando el sujeto se encuentra “despierto”; un mundo que percibo, en el que me sumerjo y que me afecta. Ya se empieza a entrever a lo que quiero llegar. Tanto Merleau-Ponty como posteriormente Dufrenne, y gracias a la fenomenología, consiguen ir más allá de la vieja discusión que la tradición ha llevado consigo entre la inclinación por la postura objetivista o la subjetivista. Tanto Ponty como Dufrenne mantienen una postura donde el sensor y lo sensible no se encuentran enfrentados. Ni uno es agente ni otro es meramente paciente. Entre el sujeto de la sensación y lo sensible (la imagen, el objeto, o en nuestro caso el espacio) se crea un intercambio. Encontramos en lo sensible cierto ritmo de existencia y, deslizándonos en esa forma de existencia que nos sugiere, nos remitimos a un ser exterior, tanto si es para abrirnos como para cerrarnos a él. El sujeto encuentra en lo sensible cualidades que irradian este modo de existencia, este poder de hechizo y “eso” que solemos llamar valores sacramentales. Y esto ocurre porque simpatizamos con las cosas, nos acoplamos a ellas y no las poseemos como objetos vacíos, neutrales, o tratados como meros instrumentos. Encontramos en lo sensible nuestra ley momentánea. El espacio (estético) encierra o abre un valor y un hechizo en el cual nos sumergimos. Cuando contemplo el color que el cielo me ofrece *me abandono al él, me sumerjo en este misterio, él se piensa en mí, yo soy el cielo que se aíuna, se recoge y se pone a existir para sí, mi consciencia queda atascada en este azul ilimitado*<sup>10</sup>. No pienso en la idea del color, lo vivo. Y aunque él se despliegue en mí, no soy un únicamente medio o instrumento donde él se realice. Sin el sujeto que experimenta, *lo sensible no pasa de ser una vaga solicitud*<sup>11</sup>. Mikel Dufrenne establece la experiencia estética,

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 230.

<sup>11</sup> Ibid., p. 229.

focalizada en la percepción estética, como un juego, una unión que se establece entre el objeto y el sujeto. Más en concreto, entre la expresión del objeto y el sentimiento del sujeto. Y, en este doble juego de la experiencia estética ambos están igualmente implicados. La falta de uno de ellos implica directamente la imposibilidad de que dicha experiencia se realice. Por tanto, ambos apuestan por la superación de las teorías objetivistas o subjetivistas donde uno es agente y otro es paciente (ya sea el sujeto o el objeto). Ni el objeto se me presenta neutro ni yo soy receptor-recipiente. El sujeto se presenta como sujeto activo dentro de la percepción y el objeto como objeto cargado de significación, de valores encerrados, de simbolismo. Nos vemos continuamente afectados por las cosas, pero también es así como nos relacionamos con ellas. Creamos un vínculo vivo entre ellas y nosotros. De nuevo, *el sujeto habita el espectáculo*<sup>12</sup>.

*La percepción del espacio no es una clase particular de “estados de consciencia” o de actos, y sus modalidades expresan siempre la vida total del sujeto, la energía con la que tiende hacia un futuro a través de su cuerpo y su mundo*<sup>13</sup>. La percepción del espacio no es un conglomerado de pensamientos sobre éste, sino las vivencias y experiencias que hayamos tenido, que tenemos y que tendremos sobre él. Cuando objetivamos algo lo separamos de la experiencia, le arrancamos esa atmósfera que lo rodeaba y hacemos de él algo superfluo y condensado. Esa atmósfera originaria que se funda en una relación directa con el espacio u objeto está cargada de simbolismo y afectividad. El objeto o el espacio que se nos presenta poético, estético, e incluso el que no es así, está cargado de expresividad (como decía Dufrenne), y a esa expresividad que es propia del objeto le corresponde cierta afectividad del sujeto; la percepción del espacio produce cierto sentimiento en el sujeto.

Testimonio de todo esto lo podemos encontrar en un pequeño poema escrito en prosa (esto no quita que lo reconozcamos como poema) de (otra vez), Luis Cernuda, que me veo casi en la obligación de transcribir entero por la enorme belleza que encierra de la

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 265.

<sup>13</sup> Ibid., p. 295.



primera a la última de las palabras que lo conforman (además de ser bastante ilustrativo de esto que venimos hablando):

*Por el camino solitario, sus orillas sembradas de chumberas y algún que otro eucalipto, al trote de las mulas del coche, volvía el niño a la ciudad desde aquel pueblecillo con nombre árabe. ¿Cuántos años tendría entonces: cinco, seis? Él mismo no lo sabía, porque el tiempo, la idea del tiempo no había entrado aún en su alma. Pero aquel anochecer entraría en ella otra idea nueva y terrible, a la que sólo el adulto puede, si es que puede, enfrentarse.*

*A través de la ventanilla del coche iba viendo cómo el cielo palidecía, desde el azul intenso de la tarde al celeste desvaído del crepúsculo, para luego llenarse lentamente de sombra. ¿Le alcanzaría fuera de la casa y de la ciudad la noche, de cuya oscuridad creciente le habían protegido hasta entonces las paredes amigas, la lámpara encendida sobre el libro de estampas?*

*Un miedo, de cuya aparición súbita en él acaso no se daba cuenta, atendiendo más al efecto que a la causa, le prevenía contra el mundo nocturno a campo abierto: el miedo frente a lo extraño y lo desconocido, y que comenzaba a traducirse para su conciencia infantil, con prisa, con afán, con angustia, en la presión de un movimiento incontenible (que las mulas del coche apresurasen el paso) huyendo hacia adelante.*

*Muchos años más tarde te dijo alguna vez que él mismo desconocía aquella voz que de su entraña salió, oscura, amedrentada, diciendo: «Que va a caer la noche, que va a caer la noche», para prevenir a los otros, que no le hacían caso, que nada podían quizá, contra aquel horror antes desconocido: el horror a los poderes contrarios al hombre sueltos y al acecho en la vida.*

*Tú, que le conociste bien, puedes relacionar (con el margen inevitable de error que hay entre el centro hondo e insobornable de un ser humano y la percepción externa de otro, por amistosa que sea) aquel despertar del terror primario y ancestral en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente, con la expresión que luego él*

*mismo iba a darle cuando hombre en un verso: «Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo»<sup>14</sup>.*

En este escenario la noche se presenta como *la sombra del tiempo*, como una envoltura que penetra por todos mis sentidos y nos hace sentirnos contingentes. La luz del día que nos brindaba el mundo de los objetos claros, perfilados y articulados, se presenta ahora, en la noche, abolido, como un mundo donde las cosas desaparecen. Nos vemos inmersos en el mundo, en la espacialidad, sin cosas. Arrojadnos a una profundidad sin fin, sin nada a lo que agarrarme. La noche presenta un terreno lleno, únicamente, de hostilidad, del que solo pretendo huir.

Al igual que encontramos esos espacios que nos atraen, que parecen protegernos, que nos abrazan con una calidez propia de los *espacios felices*, también encontramos estos *espacios de hostilidad*. En este poema Cernuda nos brinda esos dos espacios. Por una parte, la casa del niño, que tanto añora en ese momento, representa para él la salvación, el refugio de la amistad de las cosas; por otra parte, el camino de vuelta a casa, o más exactamente, la noche misma, se manifiesta como ese terrorífico escenario donde se encuentra indefenso. La oscuridad de la noche ha transformado el espacio del día. La disposición de los objetos en el espacio en el transcurso de la ida a la ciudad, cuando aún era de día, cambia completamente cuando, aun siendo “igual” (estrictamente hablando), en el espacio de la vuelta, de pronto se hace de noche. Es interesante ver como ciertos elementos, en este caso la luz o la ausencia de esta, cuando se aplican a lo que “estrictamente” era el mismo espacio, transforman el modo en que tenemos de percibirlos, y, por consiguiente, la emotividad con la que este nos afecta.

Las experiencias de la noche y, más aun, del sueño se nos presentan como experiencias de lo irreal. El mundo se contempla desde la distancia y nos volvemos hacia las fuentes subjetivas de nuestras consciencias. Pero no hablamos aquí de una distancia métrica y física, sino, más exactamente, de una distancia vivida. Aquella que encierra una relación entre las cosas y nosotros. Cuando nos sentimos lejanos de nuestro hogar tenemos la sensación de cierta vulnerabilidad. Mi casa simboliza la protección de la noche, del

---

<sup>14</sup> Cernuda, L. *Ocnos*. Madrid. Taurus, 1977, p. 11-12.

exterior, de mundo que ahí fuera nos espera y que está lleno de peligros. Cuando me siento lejos de ella no hablo de una lejanía kilométrica, sino emocional.

*El pensamiento objetivo rechaza los supuestos fenómenos del sueño, del mito, y, en general, de la existencia porque los encuentra impensables y porque no quieren decir nada que ella pueda tematizar. Niega el hecho o la realidad en nombre de lo posible y de la evidencia. Pero no ve que la evidencia se funda en un hecho. El análisis reflexivo cree saber lo que viven el soñador o esquizofrénico mejor que el mismo soñador o esquizofrénico; más aún: el filósofo cree saber lo que percibe, en la reflexión, mejor de cuando lo sabe en la percepción. Y solamente bajo esta condición puede rechazar los espacios antropológicos como apariencias confusas del verdadero espacio, único y objetivo<sup>15</sup>.*

Ahora bien, ¿acaso el paso del nivel pre-reflexivo a la reflexión requiere el rechazo del primero? O también: ¿es el pensamiento objetivo el único modo de pensar que poseemos? O, mejor aún: ¿el único modo de conciencia que poseemos? Es aquí donde entra el papel trascendental que nos ofrece la imaginación. Pero, ¿de qué manera entendemos aquí la imaginación? Comencemos, pues, una pequeña aproximación a los procesos creativos de la imaginación.

## **1.2. La imaginación de la conciencia soñadora**

La cuestión de la imaginación ha sido un debate constante (fenomenológico, sobre todo), que se ha mantenido a lo largo del siglo XX. Autores como Bachelard, Sartre, Dufrenne o Marc Richir nos acercan a planteamientos contemporáneos acerca de lo imaginario o lo fantasioso y la fuerza que estos acarrearán. En los debates actuales de filosofía este tema parece estar ciertamente distanciado, como en un segundo plano. A mí me parece de vital importancia recuperarlo aquí, no sólo para los planteamientos estéticos, sino también, tal como decía Sartre, como un modo primordial de afirmar la libertad.

Para la experiencia estética resulta de vital importancia el tema de la imaginación, ya que éste se presenta como un momento crucial dentro de ésta, pero ciertamente dudoso y poco

---

<sup>15</sup>Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*. Planeta-Agostini. Gallimard, 1985, p. 304.

claro dentro de la misma. El “conflicto” entre los planteamientos de Sartre y Dufrenne sobre este tema vienen a raíz de este motivo. Antes de llegar a este “conflicto”, que representa la culminación de esta sección, creo que lo más oportuno sería adentrarnos en el mundo que Bachelard nos brinda en torno al tema de la imaginación, en primer lugar, por la inocencia con la que lo hace y, en segundo lugar, porque no trata a la imaginación como mera reproducción y conservación de imágenes en la memoria, sino que toma a la imaginación como una potencia creadora y productora. Otro motivo que justifica *con creces* su centralidad dentro de este apartado, es su obra: “*La Poética del Espacio*”, la cual ha sido fuente principal de inspiración para este trabajo.

Antes de comenzar en serio y como ya he comentado antes, espero que quede claro en este apartado, no estamos tratando la imaginación como la había planteado la filosofía tradicional, es decir, la imaginación meramente reproductiva y conservativa de imágenes ancladas en el pasado. El pensamiento tradicional objetivista consideraba a la imaginación como una facultad pasiva y secundaria de la razón, a la vez que dependiente de la percepción o de la memoria. Por otro lado, lo imaginario no sería más que la acción del espíritu de formar imágenes y de conservarlas por el intermedio de la memoria. De esta forma, y junto a la sensibilidad, la imaginación ocupaba una de las regiones de la pasividad corporal en el sujeto. Con Kant esto empieza a cambiar un poco, pues, aunque las funciones de la imaginación sigan siendo las mismas que las de la pasividad corporal, ya se la reconoce no como mera facultad pasiva, sino como imaginación trascendental. Esto quiere decir que la imaginación, y, por ende, las imágenes, entran en el reino de la posibilidad.

Estos planteamientos tradicionales, que reducen la imaginación a una facultad de “segunda categoría” e incluso peligrosa para un conocimiento fiable, van siendo superados, ampliados o rechazados, por los planteamientos filosóficos posteriores, que sitúan a la imaginación en una posición central y con la dignidad que se merece, la cual parecían haber querido quitarle. Por ello mismo, Bachelard se nos presenta aquí como un autor revelador, a la vez que principal, dentro de los planteamientos sobre lo imaginario e incluso sobre lo fantasioso. Al igual que Ponty pondrá la percepción en su lugar, lo mismo ocurrirá en el ámbito de la imaginación con la figura de Bachelard, la cual

representa toda una revolución dentro de la misma. Aquí la imaginación deja de estar por debajo de la razón para pasar a ser *una facultad mayor del espíritu humano*<sup>16</sup>.

### 1.2.1. La imaginación poética en Gaston Bachelard: un nuevo reino para la Ontología

*El alma vuela, ocas, más allá de los parques*

*Y aun más allá del viento y sus discordias*

[..]

*Y el alma vuela, ocas, solitaria,*

*Antes que vuestros fríos carruajes, a los cielos*

WALLACE STEVENS, *Harmonium*

La imaginación es ya productora, creadora, y, aquello que crea, procede de los más interior que posee el ser humano: el alma. Las ensoñaciones con las que me hundo en el reino de la imaginación tienen su ser propio, proceden de una *ontología directa*.

Para no perdernos en este apartado, que parece difícil de explicitar, comenzaremos con una aproximación a la definición que Bachelard dará acerca de la imaginación, para luego adentrarnos en su correlato directo: lo imaginario, aunque en el caso de Bachelard hablaremos de la *Imagen Poética*. Es aquí, en la imagen poética, donde encontraremos un reino para la ontología, así como una explicación de la posición del sujeto dentro de esta “experiencia estética”.

Dice Bachelard: *La imaginación no es, como lo supone la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que **sobrepasan** la realidad, que **cantan** la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad*<sup>17</sup>, y, en otra ocasión: *La imaginación en sus acciones vivas nos desprende a la vez del pasado y de la*

---

<sup>16</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p. 26.

<sup>17</sup> Bachelard, G. *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la Imaginación de la Materia*. México. FCE, 1978, p. 31. (Lo destacado es mío)

*realidad. Se abre en el porvenir. A la función de lo real (...) hay que unir una función de lo irreal igualmente positiva (...). Una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. Y un poco más adelante: Y, en la poesía, el compromiso del ser imaginante es tal, que ya no es el simple sujeto del verbo adaptarse. Las condiciones reales ya no son determinantes. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar -siempre a despertar-al ser dormido en su automatismo<sup>18</sup>.*

La imaginación en su proceso de creación de imágenes no está sometida necesariamente a una base empírica, a la sensibilidad o al pasado, tal y como la planteaba el pensamiento tradicional. La imaginación es una facultad que *sobrepasa* la realidad, que la *canta*. Cantar es desplegar y dar paso al ritmo que la realidad esconde, que no deja ver. La realidad no está conformada únicamente por lo real, sino también por lo irreal. Y es aquí, en esta paradójica contradicción, donde el poder de la imaginación descansa y encuentra su principio de libertad. La imaginación creativa es siempre un barco con dirección al futuro, al porvenir. Un futuro siempre abierto y posible que nos desprende del pasado y de la realidad de lo real.

Frente a la creencia tradicional que consideraba a la imaginación como una facultad pasiva frente a la razón, la imaginación en la teoría de Bachelard se presenta como una facultad activa de producción de imágenes. Hemos de tener en cuenta que cuando hablamos de imaginación no estamos hablando de imágenes (poéticas), que sería el resultado de esta actividad, cuando hablamos de imaginación hablamos de una actividad pura y espontánea del espíritu (o, mejor dicho, del alma) humano. Hablamos de una actividad que resulta difícil de comprender, de conceptualizar. Y es que, a diferencia de la razón, la imaginación no trata de conceptualizar, sino de experimentar, de vivir, de dar forma y engendrar una imagen, una posibilidad de vivencia de lo no vivido (en sentido estricto-fáctico). No se trata de percibir la realidad, sino de imaginarla, es decir de “crearla”. Cuando sobrepaso la realidad, me situó al margen de la misma, caigo al abismo de la posibilidad de *lo irreal*, lo que ahora no es ni ha sido y que tampoco me importa que

---

<sup>18</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p.26-27.

sea, porque ya está siendo en mi imaginación. Y en este infinito mar de posibilidades de la realidad de lo irreal encuentro mi principio de libertad, porque es aquí donde afirmo una distancia, donde me sumerjo en otros mundos posibles y me evado de la realidad de lo real. “Neutralizo” el mundo de lo real para dejarme llevar por mi imaginación.

Este *nuevo espacio* conformado por esas imágenes poéticas, que son la semilla que hace germinar todo esto, enriquece el espacio de lo real, lo amplía. Hace resurgir una serie de valores que se pasan por alto en la realidad de lo real y que aquí, en el espacio imaginado, se realzan. Así cuando Bachelard habla de las imágenes del *espacio feliz* nos dice que son *espacios ensalzados: A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. Y, seguidamente: 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. (...). Concentra ser en el interior de los límites que protege*<sup>19</sup>.

Otro aspecto importante de la teoría de Bachelard que no podemos olvidar y que ya se ha entredicho, en cierta forma, es que cuando hablamos de imaginar no estamos hablando de pensar. Son dos formas diferentes *ver* o de *mirar*. La conciencia imaginante no actúa de la misma forma que la conciencia racional. El sujeto que se adentra en una imagen poética, entendiendo ésta en sentido amplio (aquí entenderemos “imagen poética” tanto si se refiere a la imagen que nos brinda un poema, como a la de una obra de arte, o a la de un objeto cotidiano, pero que se nos presente estético, es decir: que nos atraiga y nos arrastre a su mundo), no lo hace mediante un saber previo y razonable del mundo y los objetos. La fenomenología de la imagen sitúa a ésta antes que al pensamiento. Por ello, dice Bachelard: *El mundo imaginado esta justamente colocado antes que el mundo representado, el universo justamente situado antes que el objeto. El conocimiento poético*

---

<sup>19</sup> Ibid, p.28.

*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*<sup>20</sup>.

Decíamos antes que la imaginación inquieta, seduce, despierta a un ser dormido en su automatismo: *“en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una Ontología directa”*. Adentrándonos en el estudio de la imagen poética nos adentramos también en el estudio de la predisposición del sujeto cuando se hunde en este mundo, producto de la imaginación, y en *el umbral del Ser*.

La imagen se presenta como un resaltar súbito, como un acontecimiento singular y efímero, a la vez que concentrado, del psiquismo. Así pues, cuando un poeta, un pintor o un escultor, entre otros, nos ofrece una imagen poética, ésta puede ejercer una acción sobre nuestras almas. Esta transubjetividad de la imagen no es algo que pueda determinarse completamente, sino que permanece abierta siempre. Pues la imagen, a diferencia del concepto, que se presenta como algo constitutivo, es esencialmente variable, dinámica.

De esta forma, la imagen no puede tomarse como objeto digno de análisis (al estilo científicista/objetivador de sentido), sino como realidad específica en sí misma. Cuando me sumerjo en la imagen mi conciencia se asocia sistemáticamente con esta. *Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones. (...). En esta unión, por la imagen, de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa, el fenómeno encuentra un campo de innumerables experiencias*<sup>21</sup>. Esta infinitud de posibles experiencias que nos ofrece una imagen poética es la que la hace irreductible, siempre abierta a nuevas interpretaciones, sensaciones, vivencias. Así también, es interesante ver como en la realidad de la imagen el sujeto y el objeto se tornan. El sujeto se “pierde” en la realidad de la imagen y, a la inversa, la realidad de la imagen en el sujeto. La dualidad se transforma en un reflejo de sus componentes. Y, en esta

---

<sup>20</sup> Bachelard, G. *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la Imaginación de la Materia*. México. FCE, 1978, p. 209.

<sup>21</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p.10-11.



realidad dinámica de la imagen, no hay proyecto, no hay saber previo. La conciencia se presenta como conciencia ingenua y la imagen siempre como un origen (recordemos que la imagen se sitúa antes que el pensamiento). Luego la fenomenología de la imagen o de la imaginación no es una fenomenología del espíritu, sino, más bien, una fenomenología del alma. Bachelard quiere dejar claro este punto, pues, es muy común confundir ambos términos y tratarlos como sinónimos, y no es así, al menos en *esta* filosofía.

El espíritu implica un saber, un proyecto, un objet(iv)o. Por el contrario, el alma siempre inaugura. Es un continuo comienzo, un situarse en el origen, un habitar nuevo de una forma que se complace con ella. Frente a la intencionalidad asociada a los fenómenos del espíritu, la conciencia asociada al alma se presenta más reposada; *en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa*<sup>22</sup>. Así pues “*para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia*<sup>23</sup>”. De este modo, tanto en la poesía como en la pintura misma, será la fenomenología del alma la que revele el *primer compromiso* con la obra, la primera que venga a habitar ese espacio que se nos ofrece ante nuestra *mirada*, nuestra *escucha* o nuestra *lectura*.

Gracias a la *repercusión* de una simple imagen poética (trátase esta de un poema, obra pictórica o arquitectónica o cualquier otra), se produce un verdadero despertar de la creación poética en el alma del espectador. Esta repercusión, producto de la imagen, es una llamada a la profundización de nuestra existencia. Una vez la imagen haya alcanzado las profundidades de nuestra alma, entonces comenzarán a experimentarse en el sujeto las *resonancias* de la misma, esto es: sentimientos, ecos, recuerdos del pasado, que *se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo*<sup>24</sup>. La multiplicidad de las resonancias que se hayan en la superficie provienen siempre de la unidad de ser que encontramos en las profundidades de nuestra alma, siempre gracias a la repercusión de una imagen poética simple, pero con una fuerza misteriosa y potencialmente elevada.

---

<sup>22</sup> Ibid, p.13.

<sup>23</sup> Ibid, p.13.

<sup>24</sup> Ibid, p. 14.

Es, justamente aquí, donde dejamos de “ver” una obra para comenzar a vivirla o que ella viva (se realice) en nosotros. El ser de la imagen parece ser nuestro ser. Aunque hallamos recibido la imagen tenemos la impresión de haberla creado, o al menos debíamos haberla creado, nosotros mismos. El sujeto receptor de la imagen ahora se torna creador de la misma. O, si se quiere ver de otro modo, ella se cumple en mí. Ella *nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser*<sup>25</sup>, resulta siempre un origen. Luego, por esta creatividad del ser que habla, la conciencia imaginante resulta ser un origen.

La imagen poética se presenta entonces como un punto no de evasión ya, sino de encuentro. De encuentro con el umbral del ser. Un espacio ontológico donde el sujeto se sumerge para encontrarse con lo más profundo de su ser. Y, en esta expresión poética encontramos una tonificación de nuestra vida, la emergencia del “lenguaje” (dicho con matices universales), o, un simple y potente impulso vital.

### **1.2.2. Sartre y Dufrenne en la *Irrealidad* del objeto estético**

Las teorías sobre la experiencia estética tanto en los planteamientos de Sartre como en los de Dufrenne son dignos de mención en nuestro trabajo. Aunque haya puntos en los que ambas teorías se alejen hay otros muchos en los que coinciden. El tema de la imaginación y lo imaginario ha sido uno de los puntos de mayor conflicto filosófico entre ambas teorías. Pues, aunque finalmente Dufrenne llegue a reconocer la Irrealidad del objeto estético y que, en cierta medida, *la obra de arte es un irreal*<sup>26</sup>, no podrá soportar el que Sartre se “deshaga” del soporte físico del objeto estético. Y es que, también es justo decirlo, muchas veces los conflictos comienzan por un simple malentendido.

Como nuestro trabajo va de suyo con este conflicto, nos sumergiremos brevemente en él. Y es que, encontramos en él un punto más para comprender todo lo que conlleva la experiencia estética, todo lo que se produce entre un sujeto y un objeto estético, todo lo

---

<sup>25</sup> Ibid, p.15.

<sup>26</sup> Jean-Paul Sartre. *Lo imaginario*. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1976, p. 278.

que, a fin de cuentas, provoca el sentimiento de maravillarnos ante el mundo en que nos hundimos.

Para Sartre la conciencia imaginante, aunque parte de un principio común: proponer al objeto como una nada (y, en esta nada, era donde reinaba la libertad), puede presentarse de varias formas. En concreto Sartre formula cuatro formas en las que la conciencia imaginante propone (o no) a su objeto. Vemos aquí que la imaginación no se reduce a un tipo de imaginación, sino que se presenta como una facultad amplia y actuante de diversas formas. Cuando proponemos al objeto como inexistente, como ausente o como existente en otro lugar, estamos hablando de fantasía, de recuerdos y de conciencia de imagen. Para Sartre estas son tres de las cuatro formas en las que podemos hablar de conciencia de imagen o de imaginación. El tema del recuerdo, por ejemplo, será uno de los puntos flacos por los que atacaran a la teoría sartreana de la imaginación, pues resulta ciertamente dudoso el fenómeno del recuerdo y la acción de la imaginación en el mismo, *pero esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión*. Volviendo a nuestras cuatro formas, solo nos quedaría por definir una. Ésta es la que representa a la conciencia imaginante “estética”, y ella *no* propone al objeto como existente, porque lo “neutraliza”. Y, como nuestro tema va de experiencia estética y, en este punto, de la predisposición del sujeto como receptor y creador del espacio, nos situaremos sobre todo en este último modo de conciencia imaginante.

En Sartre, es en la espontaneidad y actividad de la conciencia imaginante donde se “revela”, propiamente dicho, ese *algo* de la obra de arte. Pues a diferencia de Dufrenne y, por supuesto, de Merleau-Ponty, Sartre aún mantiene el pensamiento de la pasividad de la percepción. Para Sartre el carácter representativo de la obra (“condición de referencia” o función análoga), se da en la conciencia imaginante y no en la percepción. Así como también el “conjunto sintético irreal”. Dufrenne intentará mostrar que estas condiciones de las que habla Sartre se ven satisfechas en una teoría del arte fundada en la percepción. Él mantiene la necesidad de la imaginación dentro de la experiencia estética, sin por ello desechar a la percepción a la caja de la pasividad. Comparte la idea de Sartre de que es gracias a la conciencia imaginante por la que se hace posible proponer una *tesis de irrealidad* dentro de la obra, pero sin por ello desechar lo propiamente *real*, es decir, el soporte físico.

La “neutralización” de la posición existencial de un objeto real, esto es: el soporte físico: el tipo de pigmentación, la técnica utilizada, el grosor de la pincelada... (aquello de lo que precisamente se encarga de analizar el conservador y restaurador de arte), en Dufrenne se produce en el acto perceptivo, mientras que en Sartre en el fenómeno imaginario. Y es aquí, en la neutralización de todo esto, donde Sartre encuentra el modo primordial de libertad que nos ofrece la imaginación, pues “suprimiendo” o “negando” lo dado en sí (*en-soi*), lo factico, sobrepasa/supero la realidad de lo real (para él: la percepción), y me situó en un espacio de irreductibilidad. Así nos dice: *Para imaginar, la conciencia debe ser libre en relación con toda realidad particular, y esta libertad debe poder definirse a través de o por medio de un “ser-en-el-mundo” que es a la vez constitución y aniquilación (néantisation) del mundo; la situación concreta en el mundo tiene que, en cada momento, servir de motivación singular, para la constitución del irreal (imaginaire)*<sup>27</sup>.

En Dufrenne el objeto estético se compone de la realidad en su doble conjunción, es decir, de la realidad de lo real como, así también, de la realidad de lo irreal. Y estos se enriquecen mutuamente, se complementan entre sí. La realidad de lo irreal no es un sinsentido, sino una anticipación, una fuente de posibilidad que se distancia de la realidad de lo real y que permite su llegada (por esto mismo, al final Dufrenne terminará utilizando el término *pre-real*, pues para él la imaginación no “negaba” lo real, sino que lo complementaba). Gracias a la presencia de lo irreal en la imagen, le ofrece a ésta oportunidades de mostrarse fuera de sí. Ahora bien, ¿Dónde anclar todo esto con respecto a la imaginación?

En el sujeto-espectador (no creador), la imaginación emana como un instrumento para el disfrute de la obra de arte, o, mejor dicho, para la comunicación que se crea entre ambos. La imaginación es aquí un desvelador de la verdad de la imagen, al menos de una parte de la verdad, pues aclara significaciones transmitidas por la obra. Gracias a su capacidad de sobrepasar las cosas y de sintetizarlas (tal como decía Bachelard), abre el mundo del objeto para que podamos recibir su realidad. Aunque sea una facultad de recibimiento, de

---

<sup>27</sup> J-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1986 [1940], p. 357.

reproducción, de representación, no es una facultad pasiva, pues lleva dentro de sí cierta innovación. Produce algo que va más allá de la percepción, de la limitación corporal. La imaginación rompe las fronteras materiales de la obra. La imaginación en su espíritu unificador se hunde en las profundidades de objeto, pero al hacer esto lo contempla desde la distancia, se separa de él, abre un mundo, *su* mundo. Y, para que todo esto se haga posible, se requiere de la neutralización, porque, gracias a ella, “suprimimos” la presencia material, tanto del soporte material como del sujeto (esto quiere decir: *yo*, como sujeto, me transformo durante la experiencia estética de la obra en medio, en instrumento, por el cual la obra se despliega, se realiza en nosotros. Esto se entiende muy bien con el caso del actor. Pues él ya no *él*, estrictamente hablando, sino el personaje al que interpreta. Es el personaje el que se realiza en él), para traer la presencia espiritual de las cosas, sin por ello descartar la primera.

El planteamiento de la experiencia estética de Dufrenne se estructura en tres niveles, todos ellos necesarios y dependientes de su anterior. Estos son: el soporte sensible, el contenido representacional y la forma expresiva de apariencia. La experiencia se presenta como una totalidad que engloba estos tres niveles. El tercero de ellos representa la culminación de la experiencia estética: el sentimiento que se produce en el sujeto gracias a la expresión de la obra (florece una unión). Pero no por esto, una vez alcanzada dicha culminación, podemos “deshacernos” de los otros dos niveles. Como ya he dicho, los tres se hacen necesarios durante la totalidad del proceso de la experiencia estética. La imaginación conforma el paso del primer nivel (pre-reflexivo/percepción) al segundo (consciente). Luego, la imaginación, más que ir contra la percepción, trabaja en conjunto, pues ambas preparan el terreno para la culminación de la experiencia estética.

Dufrenne, ampliando los análisis de Ponty, critica la idea de considerar al objeto estético como imaginario (o intelectual), pues para él éste está siempre abocado a la percepción, aunque antes haya tenido que apartarse o distanciarse de ella. Y, como dije al principio de este apartado, mucho de los conflictos que se crean (si no casi todos...), suelen emerger de un simple malentendido. Pues, puede ser que Sartre no “cancelase”, estrictamente hablando, el arraigo sensible de la obra de arte, sino que lo que hizo fue enfatizar la función representativa, así como Dufrenne acentuó la condición expresiva de la misma.

**DEL CONCEPTO *TRANSFIGURAR*, SUS POSIBLES  
SINÓNIMOS Y SU RELACIÓN CON LA IMAGINACIÓN**

## 2. Del concepto *transfigurar*, sus posibles sinónimos y su relación con la imaginación

*Poesía no es vida, es la transfiguración de la vida*

OCTAVIO PAZ, *De una palabra a otra: los pasos contados.*

*El mundo se bañaba en su imaginación,*

[...]

*Una escarpada música que siempre parecía*

*Estar cayendo, estar desvaneciéndose*

WALLACE STEVENS, *The Man with the Blue Guitar.*

En este apartado trataremos de indagar en el concepto principal que aparece en el título de este trabajo, así como también en sus posibles sinónimos, que, aparte formar una gran lista, aportan claridad a aquello que tratamos de exponer. Por otro lado, este gran conglomerado de sinónimos presenta una estrecha relación con la “definición” que Bachelard ofreció sobre la imaginación. Por tanto, en primer lugar, intentaré limitarme a exponer la definición y la etimología del término *transfiguración* y sus posibles sinónimos, y en un segundo momento por qué están tan estrechamente relacionados con la imaginación.

Hundiéndonos en las raíces de un término descubrimos una buena parte de sus orígenes. Lanzarse al estudio etimológico de un término despliega un vasto mar de significaciones posibles que nos acercan cada vez más a la realidad del mismo, sin por ello cerrarla definitivamente. El que busca ansiosamente la definición última y exclusiva de un término le arranca la vida, la experiencia o el recorrido infinito que este ha de tener. Así pues, y sin más preámbulos, lancémonos al vasto océano de la *transfiguración*.

Etimológicamente hablando *transfiguración* proviene del latín *transfigurare*, y viene a significar: “hacer cambiar de aspecto”. Dividiendo la palabra obtenemos: *Trans-figura-re*. Por el prefijo *trans* entendemos aquello que atraviesa, que sobrepasa, que va de un lado a otro, que es del otro lado o que está más allá. *Figura*, que en latín se escribe igual,

viene a significar: “imagen que es producto de un modelado, efigie o forma”. Así también, *-ura*, el prefijo que compone *fig-ura*, es aquel que marca una actividad o resultado, y, sobre la raíz del verbo *figere* se entiende: modelar, formar, copiar o simular una realidad.

Ahora, por *transfigurar* ya no sólo entenderemos el cambiar de aspecto, sino también la actividad o resultado de *sobrepasar* la forma, el modelo o la copia; ¿es quizás un ir más allá de la realidad? No adelantemos acontecimientos.

En cuanto a términos como *transferir* (llevar de un lado a otro, trasladar...), *transformar* (cambiar de forma), o incluso el de *transgredir* (en sentido de sobrepasar unos límites formales: la forma alterada, la figura alterada), serán utilizados de forma sinónima al concepto de *transfigurar*. Finalmente, metamorfosis, compuesta por (1) el prefijo *meta*: más allá; (2) la palabra *morfé*: forma o figura; (3) la raíz *-osis*: indica cambio de estado. Académicamente está definida como mutación, evolución, o cambio de una cosa que se convierte en otra diferente. Es el término más antiguo ya que proviene del griego *μεταμόρφωσις*. Aunque generalmente se utiliza como el proceso de mutación de los animales (por ejemplo, el de la larva en mariposa), o el de personajes en animales (sobre todo en la mitología griega), en este trabajo lo aplicaremos al espacio. Transformación de un espacio determinado en otro diferente (¿indeterminado?): *hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición entre lo de fuera y lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica*<sup>28</sup>, sino que se sitúan en otro ámbito, en el ámbito de lo imaginado o imaginario.

Si hacemos memoria, recordaremos que, en el apartado anterior, cuando Bachelard define la imaginación, dice que ésta *es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad*. Entonces, ¿no es acaso esto mismo lo que refleja el prefijo *trans*?, ¿no es acaso *sobrepasar* situarse en un más allá de lo dado?, ¿no es acaso transfigurar o transformar situarse al otro lado de la figura o de la forma, de la misma manera que la imaginación sitúa a la imagen en el ámbito de la posibilidad de lo irreal (entendiendo irreal por lo anteriormente expuesto)? Y, de esta forma, ¿no es entonces también el *espacio*

---

<sup>28</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p. 270.



*transfigurado*, en tanto que espacio que evoca a nuestra imaginación, un espacio que llama a lo más profundo de nuestro ser, es decir, a nuestra alma? Finalmente, ¿tendrá entonces sentido considerar este *espacio transfigurado* como *espacio trascendental*?

De todo esto podemos sacar una breve, pero importantísima conclusión: el prefijo *trans* implica un movimiento, o si se quiere: un desplazamiento. Gracias a lo *trascendental*, a lo *trans* o *tras* me situó en otro ámbito. No diré que este nuevo ámbito sea ni superior, ni inferior, pero sí afirmaremos que es diferente. También podemos interpretarlo como un cambio de estado sufrido que ha generado algo distinto. En cualquier caso, se ha engendrado algo nuevo. Algo se ha creado. Ahora bien, ¿cómo? Dice Zubiri: *el trans consiste en el modo mismo según el cual la realidad humana es un in plasmado en un ex*<sup>29</sup>, y desde Kant la imaginación ya es trascendental porque se sitúa en el reino de la posibilidad. Lo que quiero decir con todo esto es que la transfiguración del espacio es un proceso dinámico que despliega algo interno, interior e íntimo al hombre (proviene del alma), hacia lo externo, exterior y éxtimo. La imaginación trasfigura el mundo provocando así que este reaparezca en un sobre-realidad. Por tanto, y volviendo al tema de la imaginación, ésta no huye, propiamente dicho, en un irreal, sino que gracias a la posibilidad que nos brida la irrealidad de la realidad de las cosas, muestra el mundo de una nueva forma. Y, en consecuencia, es así como se presenta y justifica la creación artística. Ésta ya no es mera representación de objetos, sino inauguración de un nuevo espacio, un espacio que llama a lo imaginario, un espacio trasfigurado.

Como apéndice de lo anteriormente expuesto, en una antología sobre la obra del poeta norteamericano Wallace Stevens, Andrés Sánchez Robayna, encargado de la edición, traducción y prólogo de la misma, escribe: *Hay momentos incluso, en esta obra poética, en los que la imaginación parece inventar la realidad y devolvernos así a la verdadera o más profunda realidad*<sup>30</sup>. Y un poco más adelante, hablando sobre los paisajes que nos ofrecen los poemas de Stevens, dice: *eran al mismo tiempo reales e imaginarios; partía*

---

<sup>29</sup> Zubiri, X. *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid. Alianza Editorial, 1996, p. 189.

<sup>30</sup> Stevens, Wallace. *De la simple existencia*. Barcelona. Random House Mondadori, 2006, p. 18.

*de lo real para llegar a la verdadera realidad, la realidad de la transfiguración de la realidad: la realidad de la imaginación<sup>31</sup>.*

---

<sup>31</sup> Ibid, p.19.

**ESCENARIOS DEL ESPACIO TRANSFIGURADO: UN  
RECORRIDO PARA LA METAMORFOSIS ESPACIAL**

### 3. Escenarios del Espacio Transfigurado: un recorrido para la metamorfosis espacial

Habiendo llegado teóricamente a *la realidad de la imaginación*, lo presente, de aquí en adelante, recoge una serie de escenarios donde la trasfiguración del espacio real hace emerger un espacio imaginario más amplio y cargado de valores.

Se reúnen así un conjunto de lugares donde el sujeto no pasa desapercibido ni queda insensible ante la sublimidad de las obras. Este conjunto aquí presente va desde la literatura hasta la arquitectura, pasando por la pintura o la escultura. El número de escenarios que presentan una transfiguración en el espacio es enormemente elevado (si no infinito...), por lo que este conjunto representa una selección reducida y seleccionada de un número de posibilidades mucho mayor. Así como también, exponen de manera clara y concisa aquello que venimos tratando.

#### Escenario I. De un dibujo con tizas de colores a las *Nymphéas* de Monet

*Desde un rincón sentado,  
Mira la luz, la hierba,  
Los troncos, la musgosa  
Piedra que mide el tiempo*

*Al sol en la glorieta,  
Y las ninfeas, copos  
De sueño sobre el agua  
Inmóvil de la fuente*

LUIS CERNUDA, *La Realidad y el Deseo*.

En una cita de *La poética del Espacio*, Bachelard transcribe un pequeño relato que Herman Hesse hizo en su revista: *La Fontaine*. El texto es el siguiente: *Un prisionero ha pintado sobre el muro de su calabozo un paisaje en el que un pequeño tren penetra en un túnel. Cuando sus carceleros vienen a buscarlos les pide amablemente “que esperen un momento para que yo pueda entrar en el trencito de mi tela a fin de comprobar algo. Como de costumbre, se echaron a reír porque me consideraban como un débil mental. Me hice pequeño. Entré en mi cuadro, subí al trencito que se puso en marcha y*

*desapareció en lo negro del túnel. Durante unos instantes se percibió todavía un poco de humo en copos que salían del redondo orificio. Luego ese humo se desvaneció y con él el cuadro y con el cuadro mi persona”<sup>32</sup>.*

Este pequeño fragmento no sólo nos acerca a una mejor comprensión de esto que hemos llamado “espacio transfigurado”, sino que de hecho se presenta ya como espacio transfigurado.

En el relato “encontramos” dos mundos. Uno en el que se encuentra inicialmente el preso, lo carcelarios y el dibujo como “soporte sensible”, y otro en el que el preso se ha desvanecido ya del primer mundo para adentrarse en uno nuevo. Este nuevo espacio es el espacio transfigurado, un espacio imaginario que se crea gracias a la unión que florece entre la imaginación del preso y la pinturilla del muro (que, extrañamente, yo siempre la imagino realizada con tizas de colores). El dibujo se presenta como medio de escape (imaginativamente hablando), como todo un mundo, como toda una morada de libertad, de seguridad, frente a la hostil frialdad de la cárcel.

La imaginación del preso halló en la negrura y la oscuridad del túnel su principio de libertad. No sabemos muy bien por qué se desvaneció después, pero lo que sí sabemos es que cuando esto ocurrió, tanto el cuadro como su persona se desvanecieron también. Y, no es que el preso o el dibujo dejaran de existir de repente, lo más seguro es que ambos se encontrasen todavía en la celda del preso, sino que la realidad que entre ambos se había engendrado, ese encuentro “mágico”, de pronto había dejado de ser. El distanciamiento que la imaginación había proporcionado al preso respecto de la “realidad de lo real” de repente se había desvanecido, se había dejado atrás ante un mundo, otra vez, más frío.

Pero, todavía incluso, cabe otra interpretación de la última frase del relato, ¿nos es posible, quizás, que, en ese último momento, cuando todo se desvanece, en vez de una vuelta al mundo real, lo que realmente quiso decir Hesse es que el preso se instaló completamente en el espacio imaginario? Lo cierto es que el relato, o al menos, lo que

---

<sup>32</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p. 186.

tenemos de él, acaba así: dejándonos en la duda e imaginando un abanico de posibilidades de lo que el futuro deparó a nuestro preso soñador.

Pero, lo que sí es cierto es que el muro rígido, opaco, intransferible de la cárcel se había dejado derrumbar por la imaginación del preso. Dice Bachelard :*Cuántas veces se ha recordado que Leonardo Da Vinci recomendaba a los pintores faltos imaginación ante la naturaleza, que contemplaran con ojos soñadores las grietas de un viejo muro*<sup>33</sup>. Y es que, tan sólo hace falta una pequeña grieta o, como en este caso, una pequeña pintura, para que la salida de este mundo o la entrada de uno nuevo se le presente a uno. Y, cuando esto ocurre, la emergencia de este *nuevo mundo* lo vivo tan rica y auténticamente como vivo en el mundo de “lo real”.

En esta historia como en tantas otras, el dibujo no representa un mero revestimiento o un elemento decorativo del muro, sino todo un mundo de posibilidades instalado en él, pero sin encontrarse, estrictamente hablando, en él. Lo que quiero decir con esto es: que el dibujo, como tal, se presenta para la conciencia imaginante como un punto de partida abierto en posibilidades desde el cual uno parte al mundo de la imaginación, ese “nuevo” mundo, que transfigura el mundo real, que lo despliega y lo canta.

Es extraño, porque cada vez que leo este relato de Herman Hesse, aflora en mí el recuerdo de un viaje que hice a París, y, más en concreto, de mi visita al museo de l’Orangerie [Ilust. 1,2,3]. En dicho museo encontraremos siempre dos salas inundadas de agua, aire y vegetación. Encontraremos siempre lo que los críticos de arte contemporáneo han bautizado como: *la capilla Sixtina del impresionismo*<sup>34</sup>: las *Nymphéas* de Monet.

---

<sup>33</sup> Ibid., p.186.

<sup>34</sup> Del mismo modo, André Masson llamó a l’Orangerie: “*La Capilla Sixtina del arte abstracto*”. Se identificó la pérdida de los contornos de las figuras y, más tarde, de la figura misma, en los lienzos de Monet, un antecedente del arte abstracto. Véase las *Nymphéas* de la última etapa de Monet.



Ilustración 1: *Les Nymphéas : Soleil Couchant*. Claude Monet, 1914-1918. Fuente: <https://www.musee-orangerie.fr/fr/article/lensemble-de-lorangerie>

Cuando me adentro en las salas de l'Orangerie de momento me doy cuenta de que no estoy en un espacio "corriente". Ya de por sí, nuestra predisposición como sujetos receptores cambia cuando sabemos que vamos a ir a un museo. Empezamos, no ya a *ver* de forma diferente, sino a *mirar* de forma diferente. Nuestra puesta de atención cambia radicalmente. Y esto ocurre porque sabemos que no se trata del espacio "normal" y "corriente" de ahí afuera. No es el espacio que recorro para ir a la tienda o al trabajo. Ahora bien, esto no quiere decir que esa mirada quede únicamente reservada para la visita a los museos. Esta predisposición del sujeto se adopta también a la hora de ir a una obra musical, teatral o incluso de un simple paseo. Así como también, esta predisposición no se reduce únicamente a la mirada, como ya dijimos en apartados anteriores, sino también a la escucha, al olfato o la gusto. En cualquier caso, y volviendo a nuestro tema, aun sabiendo a lo que voy, cuando visito la obra de Monet en l'Orangerie, mi sorpresa y asombro, cuando recorro estas dos salas, es siempre muchísimo mayor de las expectativas con las que inicialmente iba; ocurre siempre como algo súbitamente inesperado.

Las pinturas murales<sup>35</sup> me abordan inmediata y constantemente una vez que me adentro en el recinto. Me atrapan en un mundo, en *su* mundo que ahora *lo hago mío*. Y, por supuesto, este *nuevo* mundo que se engendra mediante la obra y mi imaginación no

---

<sup>35</sup> Concretamente no son murales. La pintura no está realizada sobre el muro del edificio. Se trata de lienzos de tamaño considerable que Monet fue pidiendo y aumentando a medida que se adentraba en el trabajo de las *Nymphéas*.

termina con el final del lienzo. La obra, como ya veremos a lo largo de esta serie de escenarios, es mucho mayor que el soporte que la sostiene; excede por completo los límites físicos que la componen.

Al principio, contemplo los cuadros con cierta extrañeza, es como si todo se encontrase difuso, emborronado, pero poco a poco tengo la sensación de encontrarme en uno de esas pérgolas redondas y elevadas del suelo, pero esta vez, en lugar de estar situadas en la solidez de la tierra, es como si encontrasen flotando en un estanque apacible o en un río de aguas calmas. Y, de repente, esa polvareda de manchas coloreadas estalla, como el *Big bang*, para crear un universo. Un universo poético dominado por el mundo acuático. Un lugar fantasmagórico lleno de reflejos, fluideces, reverberaciones, irisaciones, fosforescencias, roces y estremecimientos de nuestras sensaciones, en el cual descubro una “*traducción agitada, dislocada, desplazada, donde la forma pierde su consistencia para participar en un juego ondulante y jadeante*”<sup>36</sup>. Y sin darme cuenta de ello, me hundo en la realidad poética e imaginaria que la obra me ofrece. No me encuentro ya contemplando los nenúfares, o mejor, las *ninfeas*, desde la pérgola, desde la lejanía, sino sumergido completamente en este universo acuático donde lo sólido se ha perdido en el olvido.

En esta contemplación no hay lugar para construcciones racionales de la obra. Se trata de dejarse llevar por el flujo inestable y continuo de las impresiones que nos ofrece. La inteligencia conceptualizante, que encierra y aquieta aquello que trata de definir, no tiene cabida dentro de la experiencia directa de la obra. Ésta se abraza a la fugacidad e indefinible verdad de la vida, y pronto no habrá más que cielo y agua y el tiempo que los acompaña. De esta forma, con el recorrido de mi cuerpo y mi conciencia imaginante me transporto al flujo temporal de la obra. Vivo los atardeceres, las apacibles horas de una mañana soleada, el paso de las nubes con formas reconocibles por el cielo y casi puedo notar como una brisa primaveral acaricia mi cara. Descubro así, el dinamismo vital y temporal de la obra, la magia que excita e incita a volver a disfrutar de ella, y que la obra encuentra su punto de partida en el lienzo que la contiene, pero que continuamente lo

---

<sup>36</sup> Huyghe, R. *Monet y Proust: una nueva visión del mundo*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1986, p. 32.



excede para mostrarnos, y así nosotros poder *crear*, una realidad mucho mayor: “Los puntos de referencia de la forma y hasta los del espacio real, mensurable, se han abolido. El agua ni siquiera es una superficie: el azul aéreo, reflejado, instala en él sus nubes, sus claridades, su ilimitada profundidad: la orilla, los árboles, han desaparecido; y allí, en plena agua, pero también en pleno cielo, confundidos el uno y la otra, surgen, de no se sabe dónde, los estallidos coloreados de los pétalos sobre los islotes suspendidos de las hojas<sup>37</sup>. Una realidad ignota y otra reconocible se abrazan y se confunden en esta comunidad del cielo y el agua, en este nuevo arte poético que nace de lo fluido.



Ilustración 2: *Les Nymphéas : Les Nuages*. Claude Monet, 1914-1918. Fuente: <https://www.musee-orangerie.fr/fr/article/lensemble-de-lorangerie>

Gracias al despliegue de la obra, proceso en el cual la imaginación juega un papel principal, y al distanciamiento respecto al soporte físico-sensible de la misma, el espacio real y tangible del museo se torna en espacio irreal. Las *Nymphéas* de Monet ofrecen un mundo ilimitado donde el cielo, el agua y los reflejos, anulan los objetos sólidos. Tan sólo observamos, si acaso, algunas evocaciones concretas. Como consecuencia, también la solidez del espacio real se vuelve fluida. La dureza del muro que contiene la obra se torna blanda. De alguna forma, el muro ha caído. Los límites físicos de la sala desaparecen, se desvanecen. El sujeto se instala en un *nuevo* mundo. Un espacio imaginario se levanta en el espacio propiamente real. Nadie puede aprensarlo, solo el espectador sabe dónde está y ni el mismo puede describirlo a la perfección, solo le queda vivirlo en la fugacidad de la imaginación. La [Figura 1] representa el movimiento que la conciencia imaginante del espectador efectúa en la contemplación de la obra. En ella, las flechas representan la salida del mundo de lo real o la entrada en el mundo de las ensoñaciones. En el espacio imaginario la dicotomía entre los términos de *entrada* y *salida* quedan superados. Ambos se presentan semejantes. Así mismo, este espacio imaginario queda representado por las

---

<sup>37</sup> Ibid. P. 35-36.

líneas discontinuas (espacio imaginario como espacio indeterminado), mientras que el espacio real queda contenido en la figura oval.

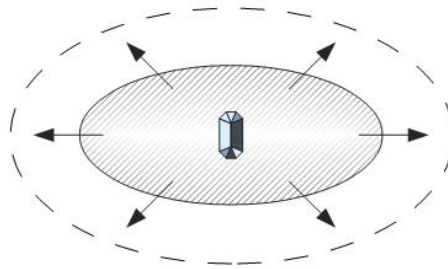


Figura 1

Para finalizar con este maravilloso escenario, lugar propicio para las ensoñaciones de un soñador despierto, hemos de decir que también nuestro autor de referencia ha sabido admirar y captar la magia que Monet regaló a los parisinos. Dice: *El mundo quiere ser visto: antes de que hubiera ojos para ver, el ojo del agua, el gran ojo de las aguas tranquilas observaba como se abrían las flores. Y es en este reflejo - ¡quién dirá lo contrario! - en el que el mundo tomo conciencia, por primera vez, de su belleza. Del mismo modo, desde que Claude Monet miró las ninfeas, las ninfeas de I'le-de-France son más bellas, más grandes*<sup>38</sup>. ¡Qué regalo ese de engrandecer y embellecer el mundo!



Ilustración 3: *Les Nymphéas : Reflets Verts*. Claude Monet, 1914-1918. Fuente: <https://www.musee-orangerie.fr/fr/article/lensemble-de-lorangerie>

---

<sup>38</sup> Bachelard, G. *Les Nymphéas ou les surprises d'une aube d'été*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1986, p. 430.

## Escenario II. Del gótico al neoplasticismo a través de un mundo del luz y color

Tanto en el relato de Herman Hesse como en las *Nymphéas* de Monet, el muro aparece presente como elemento que sostiene las obras. Y, lo que es más interesante, en ambos escenarios éste acaba siendo abolido.

El muro como elemento arquitectónico nace para solucionar una necesidad de cierre. Y, por esto mismo, se le ha considerado durante ciertos periodos de tiempo, a lo largo de la historia, elemento inerte y de poco potencial estético. O, por el contrario, como un elemento de gran valor, tanto estético como plástico (como ocurrió, por ejemplo, en la Grecia Clásica o en el Renacimiento). En cualquier caso, incluso a día de hoy, el muro sigue siendo uno de los problemas principales de la arquitectura.

Dejando de lado los aspectos formales, no podemos negar la poética que encierra el fenómeno del muro. Pues no solo encierra un espacio, sino que lo delimita con otro. ¡Quién sabe que habrá detrás de un muro! Seguramente todo un mundo de posibilidades, de ensoñaciones de un espacio secreto, privado o íntimo. *Algo* que ha sido separado porque es diferente, porque se quiere salvaguardar de la mirada del otro. Pero, ¿no es también el muro, como en el caso de nuestro preso soñador, un elemento negador de la libertad, un elemento tras el cual se halla la conquista de mi libertad? Entonces, vencer el muro se convierte en acto de liberación. Mi mirada ya no se topa con un límite impuesto, el horizonte se presenta ante mí y yo me dejo llevar por él. ¡Cuántas interpretaciones posibles! ¡Cuántas vivencias diferentes sobre el muro!

Volviendo a nuestro tema, a lo largo de la historia la lucha por vencer el muro se ha efectuado mediante revestimientos (como cuadros, murales, fotografías o posters hoy), paredes móviles o, como en el caso del Gótico, mediante un mundo laminado de luz y de color: las vidrieras. Las vidrieras del gótico representan la conquista de la luz y el color frente a la oscuridad procedente de los muros rígidos y opacos del Románico. Y, no es que uno sea superior a otro (recordemos la poética del muro), pues, en su estado puro las catedrales góticas eran igual de oscuras y sombrías que las catedrales románicas. La sustitución del muro por las vidrieras góticas nace para aumentar su evocación poético-simbólica. De este modo, la catedral gótica goza de la luz divina y se carga de valores simbólicos. Y es que *si algo puede atestiguar en esta tierra la existencia de un poder divino, es la luz; y un instinto remoto lleva al hombre a reconocer por ella esa divinidad*

*posible, aunque el fundamental sosiego que la luz difunde traiga consigo angustia fundamental equivalente, ya que en definitiva la muerte aparece entonces como la privación de la luz*<sup>39</sup>.

El mayor exponente gótico, que explotó esta idea hasta su extremidad, posiblemente sea la Santa Capilla (*Sainte-Chapelle*) parisina: una habitación en el cielo desde la tierra de los mortales. Nosotros nos situaremos en el interior de la capilla superior, la parte más suntuosa del edificio, la cual estaba consagrada a las reliquias de la Pasión de Cristo. De hecho, la vidriera situada en el eje del edificio, justo encima del gran relicario (que contenía 22 reliquias) contiene 54 escenas dedicadas a la Pasión, aunque no hagan ninguna alusión particular a las reliquias. A día de hoy las reliquias que sobrevivieron a la Revolución se conservan en el tesoro de la catedral de Notre-Dame de París. En cualquier caso, nuestro tema aquí no son las reliquias perdidas, ni siquiera la religión o la historia bíblica representada en las vidrieras. Lo que queremos poner en el punto de mira es el espacio sagrado que se ha logrado en la Santa capilla, gracias, sobre todo, a la tremenda fuerza poética que ejercen la mágica luz y el destellante color de sus vidrieras. Por supuesto, este logro de espacio sagrado no se habría logrado sin toda la ornamentación restante, la estructura, los elementos y materiales escogidos, etc., que el edificio contiene. Y, aunque la importancia de estos resulte casi equivalente al de las vidrieras, nosotros nos queremos situar en la magia del cristal coloreado, la luz que traspasa sobre él y el espectáculo que se despliega a través de ellos.

Al igual que ocurre con el escenario de Monet en l'Orangerie, cuando uno se adentra en este escenario surge de repente ese sentimiento de lo inesperado. Por mucho que uno haya visto fotografías del lugar o haya leído artículos y estudios sobre el mismo, la sorpresa viene a nuestro encuentro en cuanto subimos por esas recónditas y oscuras escaleras de caracol y nos adentramos en el lugar. Y, en ese mismo instante, parece que uno haya venido a instalarse a un lugar celestial. En ese contraste de luz tornasolada, el visitante percibe la nave con un aspecto de irrealidad. Y, de la misma forma, olvida todo saber previo que tenía sobre el lugar para entregarse a la magia del mismo.

---

<sup>39</sup> Cernuda, L. *Ocnos*. Madrid. Taurus, 1977, p. 75.

Cuando uno alza la vista contempla que *la luz filtrada por las vidrieras es la que fundamentalmente crea el aspecto sensible de esta espacialidad sacra y celeste, de modo que la vidriera viene a ser origen de la luz policromada, como si fueran piedras preciosas con luz propia cuyos destellos, al teñir el suelo y toda la arquitectura, le dan el mismo carácter a la piedra*<sup>40</sup>, y, de este modo, *las vidrieras de la iglesia por las cuales se transmite la claridad del sol, significan la Sagradas Escrituras que nos protegen del mal y en todo momento nos iluminan*<sup>41</sup>. La historia bíblica se despliega en un espectáculo de luz único procedente de un sinfín de universos diminutos postrados en los ventanales. *Estas paredes luminosas como piedras preciosas delimitan herméticamente el recinto, y no lo ponen en comunicación con el Cielo porque la catedral gótica es el mismo cielo*<sup>42</sup>.

Nadie, ni el cristiano de la Edad Media ni el hombre actual, queda inadvertido, o, mejor dicho, insensible cuando visita a la Santa Capilla. Este ambiente o atmosfera mágica, sea uno creyente o no, traspasa todos los poros de nuestra piel y nos ponen en comunión con todo un espectáculo que se despliega en dicho recinto y que, lejos de permanecer únicamente allí, invaden nuestra imaginación y nos conducen a un éxtasis profundamente estético. Y, entonces, a uno le cuesta negar que se encuentra en presencia de Dios, del Ser o de *algo* que escapa por completo a nuestro entendimiento. Un sueño de colores luminosos dominados por el rojo, el azul y el dorado me envuelven y me hacen caer (o, aún mejor, elevarme) a las vivencias de las Sagradas Escrituras e incluso más allá de estas.

Afino la mirada y recorro las vidrieras desplegando las historias allí contenidas, desde la creación del mundo, el hombre y el pecado original, hasta la culminación del apocalipsis contenido en el rosetón. Despliego la historia de Abraham, recordando la angustia de la que Kierkegaard nos hablaba en *Temor y Temblor*; separo las aguas con Moisés; derribo el templo de Dagón con Sansón; contemplo la infancia de cristo, la última cena y el día de la crucifixión; voy en búsqueda de las reliquias y encuentro la Verdadera Cruz; y, finalmente, un mundo apocalíptico y el juicio de Cristo me espera antes de la salida. Las

---

<sup>40</sup> Esteban Lorente, J. F. *Introducción General al Arte*. Madrid. ITSMO, 1996, p. 115-116.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 116.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 116.

iconografías se abren como un despliegue en nuestra imaginación, que contempla y completa aquello que hay más allá de los vitrales. Pero, como hemos dicho antes, antes de afinar la mirada y recorrer este sin fin de historias, un mundo poético de luces y colores azules, rojos y dorados me invaden por completo. Y si uno conoce la obra de Theo van Doesburg o el movimiento *De Stijl*, le es imposible no encontrar ciertas similitudes debido a la elección de la pigmentación en las vidrieras.

El interior de la Santa Capilla está dominado por tres colores principales, que, como ya hemos comentado, son el rojo, el azul y el dorado, y que además, a diferencia de otros vitrales de la época, los colores aquí mantienen una intensidad bastante notable. El color se conserva en un estado bastante puro, limpio e intenso, al igual que ocurre con los colores presentes las obras neoplásicas. Las vidrieras del *Gran Pastoral (Grote Pastorale)* [Ilust. 3], de Theo van Doesburg, que representan cuatro actividades típicas de la vida



Ilustración 3: *Gran Pastoral*, Theo van Doesburg, 1921. Fuente: <https://www.museumdrachten.nl/collectie/dada-stijl/theo-van-doesburg-de-grote-pastorale-1921-stained-glass-windows-at-de-rijkslandbouwwinterschool-drachten/>

del agricultor, parten de una transfiguración o abstracción geométrica donde los colores principales son el azul y el rojo, pero también el amarillo y el naranja. Por lo cual, resulta bastante lógico suponer que la contemplación de una obra puede activar el recuerdo de otra antes contemplada o conocida. Además, este recuerdo suele aflorar, no de manera racional, sino más bien carnal. Nuestro cuerpo interioriza los espacios y los elementos que allí se presentan, y, cuando un escenario “semejante” se presenta ante nosotros, éste lo pone en comunión con el otro anterior. Este proceso se podría identificar con eso que Merleau-Ponty llamó “sabiduría carnal”.

Una de estas abstracciones geométricas sobre las actividades de la vida agrícola (2 de las 8 “figuras” presentes en los dos paneles vitrales), las realiza van Doesburg mediante la transfiguración (nunca mejor dicho) de *El Sembrador*, de Vicent van Gogh. Mediante un procedimiento de abstracción van Doesburg coge la figura de *El Sembrador* y procede a la esquematización y geometrización de la misma (la [Ilust. 4] muestra el proceso y resultado de la misma). De

esta forma, genera una realidad irreal y geométrica de la forma, presentándonos así una nueva realidad, otro modo de ver las cosas. Un mundo geométrico donde la figura se divide y se fragmenta en un conjunto de cuadrados y rectángulos que, lejos del quietismo, presentan un gran dinamismo gracias a su composición y elección de colores. En tanto que el cuadro, o en este caso el vitral, va más allá de sí mismo, surge en nosotros la necesidad de imaginarlo, de atrapar aquello situado fuera del cuadro. Algo que no está, pero que, de alguna manera, sí que está. El distanciamiento imaginario surge, así como un modo de completitud, de ampliación, de la obra. El espacio visual despliega el mundo geométrico.

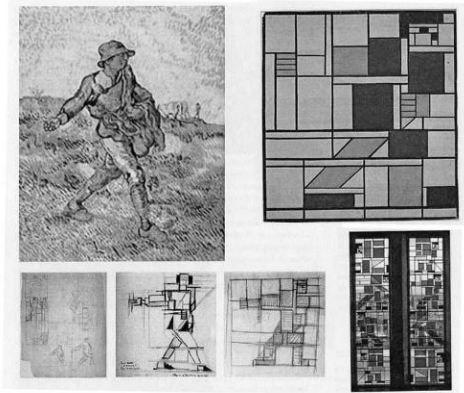


Ilustración 4: Proceso de creación de una de las “(trans)figuras” del *Gran Pastoral*, Theo van Doesburg, 1921. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/437623288766480393/>

### Escenario III. Un armario con cajones metafísicos: un viaje desde el interior

*Todo poeta de los muebles –sea un poeta en su desván, un poeta sin mueble– sabe por instinto que el espacio interior del viejo armario es profundo. El espacio interior del armario es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera<sup>43</sup>. ¡Qué de imágenes del secreto nos regala un armario! ¡Qué cantidad de ensueños de intimidad aguardan tras sus puertas!*

En este apartado se ofrece al lector dos escenarios centrados en la magia que producen los armarios y los cajones. Dos realidades completamente diferentes, pero en las cuales un *algo* ha hecho que coincidan en un encuentro mágico. En el interior de un armario como en el de un cajón, habita un sinfín de posibilidades en las cuales nuestra imaginación se baña para no encontrarlos nunca vacíos. En el interior de un armario, como en el del cajón, siempre hay *algo*.

---

<sup>43</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p.112.



*Ilustración 6: Armario con paño blanco*, Carmen Laffón, 2005. Fuente: <https://www.academiacolectaciones.com/pinturas/mostrar-autores.php?id=laffon-de-la-escosura-carmen#&gid=1&pid=1467>



*Ilustración 5: Armario, Arcón y Repisa*, Carmen Laffón, 2005. Fuente: <http://masdearte.com/armarios-retratos-y-jardines-de-carmen-laffon/>

*El universo intimista de Carmen Laffón, el personalísimo clima que consigue crear en torno a la sencillez y misterio de lo cotidiano, es capaz de emocionarnos a través del color y las sugerencias de la materia, pero también de trasladarnos sutilmente desde lo real al inquietante mundo de los sueños<sup>44</sup>.*

Como podemos observar, los *Armarios* risueños de Carmen Laffón aparecen casi siempre completamente cerrados, cubiertos por una fina tela (que parece extraída de una vieja y fina sábana veraniega) [**Ilust. 5**], o, de manera, misteriosamente entreabierto [**Ilust. 6**]. El misterio se oculta en el interior. Nuestra imaginación se regodea en ese sinfín de misteriosos secretos y tesoros que el armario nos oculta.

Un armario tapado con un fino paño blanco nos embarca en la aventura del tiempo pasado. Un tiempo donde el armario, recipiente de nuestros tesoros, no se ha abierto nunca. Desde tiempos pasados, el armario continúa albergando esos objetos imaginarios que uno prefigura que todavía se encuentran allí. El armario cerrado o tapado, así como también

---

<sup>44</sup> Delgado, Gerardo. *Carmen Laffón. Armarios, Retratos y Jardines*. (Celebrado en Granada del 1 de junio al 16 de julio, 2006). Sevilla: Fundación Rodríguez-Acosta, 2006. P. 13.



el ligeramente entreabierto, encierra en su interior un profundo misterio que lo mantienen a uno alerta e inquieto, curioso y expectante de que, cuando por fin se abra, se encuentren allí todos sus tesoros imaginados, todas las esperanzas que uno había puesto en su interior.

De la misma forma, en el interior del armario creemos encontrar una profunda verdad: la intimidad de su dueño. Este simple objeto cotidiano es mucho más que un simple objeto. El armario habla de su dueño, encierra dentro de sí a toda una persona, a toda una vida. Los tesoros encontrados en su interior harán que nuestra imaginación se sumerja en una nueva vida, una nueva vida ya pasada, una vida revivida.

La atmósfera ligeramente difuminada que Carmen Laffón consigue crear en sus obras nos sitúan en un sueño borroso donde lo pasado viene a nuestro encuentro y donde afloran lugares perdidos y llenos de misterios en nuestra imaginación. El encuentro con la obra impulsa a nuestra imaginación hacia nuevas rutas o caminos que el objeto pugna. El objeto nos habla de nuevas realidades que contiene, pero que en la cotidianidad de la vida pasan desapercibidas. Gracias al mundo imaginario y soñoliento que Carmen Laffón nos ofrece, el mundo recupera su belleza y, aún más, su misterio. Y, así como Laffón consigue restaurar la magia en lo cotidiano, Oteiza nos lanza al mundo reinante de la posibilidad a través de sus cajas vacías y metafísicas [Ilust. 6 y 7]. Y, como hemos dicho antes, en el mundo de la imaginación un armario o un cajón nunca se presentan vacíos. En los infinitos mundos posibles el vacío solo representa un origen, el punto de partida desde el cual nuestra imaginación llenará ese *nuevo* mundo

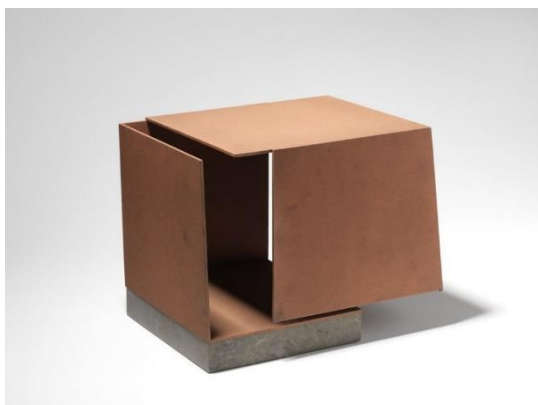


Ilustración 6 e Ilustración 7: Caja metafísica por conjunción de dos triédros, Jorge Oteiza, 1959. Fuente: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/oteiza-jorge/caja-metafisica-conjuncion-dos-triedros>

*Las cajas metafísicas no son, como puede parecer a primera vista, una escultura formada por planchas o chapas metálicas, sino un lugar-caja donde la escultura, espacio vacío, espiritual, se muestra. Una habitación para el espíritu (...). Es decir que las planchas metálicas que vemos no forman parte de la escultura, sino que designan su lugar en sentido aristotélico: lo primero que envuelve a aquello (la escultura) de que es el lugar, pero que no es parte de la cosa (escultura) que envuelve<sup>45</sup>.*

La escultura, como puede entonces deducirse, solo aparece en el encuentro de nuestra mirada poética con ella. Incluso en los espacios más geométricos y calculados se requiere de la imaginación para el desvelamiento de una verdad más profunda, una verdad oculta e invisible para aquellos que no se atreven a traspasar el mundo visible y racional. Las planchas metálicas empleadas por Oteiza designan, al igual que los muros de un templo, un espacio místico, sagrado, separado del espacio de la cotidianidad. Un espacio donde el milagro, encuentro con el *Ser*, se hace posible. De este modo, las cajas de Oteiza no están vacías, sino expectantes a una llegada, la llegada de la escultura en la cual el espectador es completamente partícipe. El espectador, desde las recónditas esquinas de la caja, busca sacar, con la mirada propia de un soñador, a la escultura escondida. Y, de esta forma, da comienzo al juego del escondite.

La caja se convierte así en lugar sagrado, como antaño ocurrió con el templo cristiano. Un lugar de comunión con una realidad superior, invisible para los ojos, pero no para el alma humana. La imagen vacía de la caja (el interior) permanece a la espera de que lo más profundo de nuestro ser, nuestra alma, salga a la búsqueda de aquello que el lugar contiene al margen de lo visible, de lo real. La escultura permanece así en un espacio indeterminado (¿imaginario?) dentro de un espacio determinado. El espacio irreal-vacío (dentro de la realidad de las cosas) no se crea como ilusión o falsedad el objeto estético, sino como requisito de su acontecer. Como despliegue de la totalidad de la realidad que el objeto contiene de suyo, pero de la cual una buena parte (irreal) queda oculta en la cotidianidad del objeto.

---

<sup>45</sup> Manterola, P. (2006). *La escultura de Jorge Oteiza: Una interpretación*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza. P. 25.

Tanto en el caso de los *Armarios* de Carmen Laffón como en el de las *Cajas Metafísicas* de Oteiza, la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera acaba en cuanto dichos objetos se “abren” al encuentro, y, entonces, *todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de la intimidad*<sup>46</sup>. El encuentro con el interior del armario o, en el caso de Oteiza, con la escultura, es un encuentro con lo íntimo, con lo íntimo propio de cada uno. El armario no se abre literalmente, al igual que la caja de Oteiza, sino imaginativamente. Abre nuestros deseos de habitar poéticamente el espacio con imágenes de ensueños. Y, *para alguien que valúa bien, alguien que se sitúa en la perspectiva de los valores de intimidad, esta dimensión puede ser infinita*<sup>47</sup>. Cuando se comprueba qué hay realmente en el interior de estos objetos la magia se pierde, se desvanece. Muere esa realidad imaginaria donde el armario cerrado contenía un sinfín de tesoros, muchísimos más de los que el armario contiene y contendrá cuando es abierto en la realidad. Sin embargo, gracias a las imágenes que nos ofrecen Laffón u Oteiza, la posibilidad de abrir dicho objeto queda imposibilitada. En el primer caso porque lo real del cuadro, su soporte material, no se puede manipular como un armario real (esto es lógico), y, en el segundo caso, porque, aun abriendo las planchas metálicas y separándolas las unas de las otras, no encontraríamos nada diferente. Este encuentro acontece en otro lugar, que, como ya hemos comentado, se presenta como lugar sagrado, un lugar más profundo, indeterminado. Un lugar desde el cual sólo se penetra dejando atrás lo positivo por lo imaginario y en el que se requiere un continuo esfuerzo de cumplimiento por parte de la subjetividad expectante. Este tipo de espacios “incompletos” reclaman la participación del espectador como realización de la obra.

#### **Escenario IV. La figura de lo transfigurado: lucha contra los gigantes del viento y reposo en un castillo**

*–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, pocos más, desafortados*

---

<sup>46</sup> Bachelard, G. *La Poética del Espacio*. México. FCE, 2018, p. 120.

<sup>47</sup> *Ibid.* P. 120.

*gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de la faz de la tierra.*

*–¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.*

*–Aquellos que allí ves –respondió su amo– de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.*

*–Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento (...)<sup>48</sup>.*

Y, de este modo, da comienzo la batalla contra los gigantes del viento...

Este es uno de los pasajes más famosos y representativos, si no el que más, de la obra de Don Quijote, donde Cervantes opone dos realidades completamente distintas: la realidad de Sancho, instalada en lo real (lo visible), y la realidad de Don Quijote instalada en lo irreal que se despliega del lugar (y que se mira con otros ojos). Don Quijote se presenta como la figura de lo transfigurado. A partir de su imaginación caballeresca, desconfigura el lugar para darle un nuevo aspecto, el aspecto que él desea que tenga. Esta metamorfosis espacial, producto de las ensoñaciones de Don Quijote, estalla en un escenario donde los molinos de viento, que muy bien ve Sancho Panza, se transforman en gigantes con los que Don Quijote debe entablar batalla.

De todo esto se da cuenta, por supuesto, Ortega y Gasset cuando en *Meditaciones del Quijote*, hablando de poesía y realidad, escribe: *con Don Quijote entraría a formar parte de la realidad su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente las aventuras. (...). Por eso con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo a interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre<sup>49</sup>. Don Quijote toma así el rol de la figura fronteriza entre el mundo real-antipoético y el mundo imaginario-poético. Pero es gracias a él, por el cual la realidad*

---

<sup>48</sup> Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid. Castalia, 1997, p. 147.

<sup>49</sup> Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Revista de Occidente, 1975, p. 121.

entra en lo poético (o viceversa), para elevar la aventura a una potencia estética mucho mayor. Y, cuando esto ocurre, la realidad se abre, se despliega, *para dar cabida al continente de lo imaginario y servirle de soporte*<sup>50</sup>. Las novelas de caballerías, que albergan la fantasía de Don Quijote, entran en la realidad gracias al levantamiento de un espacio imaginario donde las aventuras que Don Quijote ha leído se alzan en el espacio mismo para que él también pueda vivirlas. Y, siendo esto así, la vida imaginaria supera a la vida real, porque hace de ésta el soporte propicio para su despliegue.

La transformación quijotesca de los elementos materiales-espaciales, pero también de los personajes se encuentra a lo largo de toda la novela. De la misma forma que los molinos de viento se transforman en gigantes y las ventas en castillos, los personajes de la novela que, en la “realidad” de la misma, aparecen con tal o cual característica, oficio, etc., se presentan para Don Quijote como enemigos, alabadores, y otros cuantos roles deseados que aparecen en sus novelas de caballerías. Esta transformación casi extrema sitúa a nuestro personaje en un escenario imaginario donde el espectáculo, con sus bienes y con sus males, tiene una repercusión directa en lo real de él mismo. Y, por esto mismo, sale casi siempre tan mal parado y sintiendo que ha sido engañado o hechizado por otro personaje también “inventado”.

Como vemos la oposición entre ambos mundos (imaginario-real), se ve continuamente trastocada. Ambos mundos están relacionados. Lo que ocurra en uno de ellos tendrá repercusiones directas en el otro.

#### **Escenario V. Del juego al juguete o del juguete al juego: un circo en miniatura**

*¿Quién ha visto alguna vez un niño que intenta apresar en su mano un rayo de sol?*

LUIS CERNUDA, *Ocnos*.

Siendo éste el último escenario que este trabajo aborda, he intentado introducirme en lo más puro y profundo de los escenarios que la imaginación nos ofrece y he encontrado que éste se encuentra en la infancia, en el espacio infantil imaginario: en *el juego* y en su

---

<sup>50</sup> Ibid. P. 122.

compañero directo *el juguete*. El juguete nos lleva directamente al juego, pero no necesariamente el juego requiere del juguete, por lo que el juego se halla en un nivel más profundo, en una dimensión más amplia, de lo imaginario.

Cuando el niño se adentra en los juegos fantásticos que su imaginación le proporciona, el mundo entero no es sino escenario de este nuevo mundo. No existe nada para él que no sea elemento del juego. El espacio se transforma en el escenario de la temática imaginada y su nombre real ha sido desterrado por un nuevo nombre, su nombre de ficción. Y, si alguien osa a llamarlo por su nombre real, este no responde y se enfada, porque ese ya no es su nombre. En el juego, el niño se abandona por completo a los derroteros a los que su imaginación le lleve. Sus deseos lo han llevado a esta nueva realidad y ésta solo finaliza cuando él cree oportuno que finalice. Y, como en el caso del Quijote, esta nueva realidad invade a su anterior, reduciéndola a mero soporte de su espectáculo.

Muchos son los estudios que hay acerca del juego de los niños, pero ahora vamos a intentar introducirnos en la magia del juguete. El juguete en las manos de un niño es, al igual que el juego, un potencial imaginario, una semilla desde la que brota un nuevo mundo. Las posibles realidades que de este broten dependerán en buena medida de sus características (temática, colorido, formas, ...), pero, sobre todo, de todas las combinaciones posibles que el niño quiera darle. En otras palabras, de todas las realidades que entre ambos quieran y puedan crear. El juguete de los niños es una potencia para un mundo soñado y el juego, la vivencia misma de este mundo.

*Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión*<sup>51</sup>. En el juego el mundo se expande, no conoce límites. La imaginación no limita, sino que, por el contrario, se expande hasta donde quiera llegar. Las imágenes de la infancia, aquellas que el niño haya querido crear, de las que luego poetas, novelistas y artistas hayan querido plasmar y salvaguardar de la desdicha de los hombres, *son para nosotros manifestaciones de la infancia permanente*<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Bachelard. (2002). *La poética de la ensoñación*. México. FCE, 2002, p. 151.

<sup>52</sup> Ibid. P.152.

La infancia se nos muestra siempre psicológicamente bella. Y, esta belleza infantil permanece en lo más profundo de nuestros recuerdos, reanimándonos y volviendo a ponernos en el dinamismo de esta belleza viva. El ensueño infantil era fenómeno de libertad. Daba al niño la libertad, una libertad inocente que no conocía limitaciones.

El campo escultórico que nos ofrece el artista americano Alexander Calder presenta un escenario donde nuestra infancia resurge de nuevo. Es imaginada de nuevo. Al recrearla o reimaginarla, nos ofrece la posibilidad de encontrarnos de nuevo con ella, así como también, de vivir, o, revivir, nuestras ensoñaciones de niño.



*Ilustración 8: Red Horse and Green Sulky.* Alexander Calder, 1926. Fuente: <https://www.wikiart.org/es/alexander-calder/red-horse-and-green-sulky-1926>

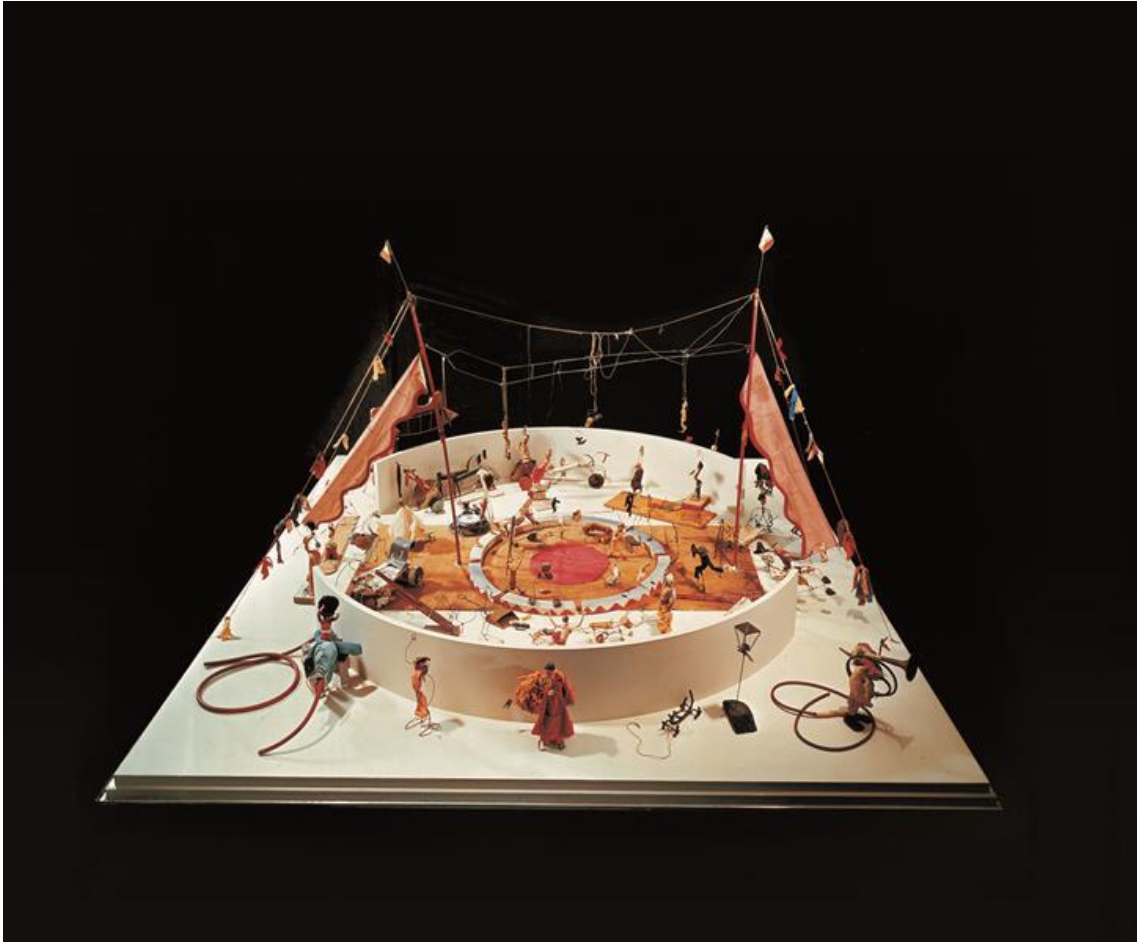


*Ilustración 9: Duck and Snake.* Alexander Calder, 1926. Fuente: <https://www.wikiart.org/es/alexander-calder/duck-and-snake-1926>

Al igual que el perfume era un potencial para el recuerdo de la infancia (Luis Chadourne dijo: *Mi infancia es un ramo de olores*), y nos hundía en las vivencias de la niñez, el juguete [Ilust. 8 y 9] a el adulto le recuerda que hay todo un núcleo de infancia instalado en el alma humana desde el cual puede partir de nuevo a la existencia poética del mundo. ¡Cuántas imágenes nos hacen revivir la niñez! Y lo extraño es, que el mundo y todo lo que allí habita, parece estar en constante consonancia con los recuerdos de la infancia de cada uno. Es como si los ensueños de la infancia de cada uno se ocultasen en ciertos rincones del mundo y al pasar por delante de éstos uno se sintiese succionado por las vivencias que contienen.

Los escenarios que Calder nos muestra van directamente a esto de lo que hablamos. No son exclusivamente “obras de arte”, sino juguetes de verdad. Potenciales para viajar a un tiempo pasado y vivir la magia que este contiene. Son una apuesta por volver a la libertad de la infancia. Una apuesta que nos sitúa ante la posibilidad, aquella que antes poseíamos,

de que el mundo fuese aquello que nosotros deseábamos que fuese. ¡Qué manera de contener la libertad! ¡Qué gran poética encierra un juguete!



*Ilustración 10: Calder's Circus.* Alexander Calder, 1926-1931. Fuente: <https://www.wikiart.org/es/alexander-calder/calder-s-circus-1931>

Las obras de Calder no están hechas para contemplarlas a distancia, sino para que el espectador se sumerja en la realidad que estas contienen y la lleven hasta su extremo. Son manipulables, movibles y cambiantes porque son juguetes, y los juguetes no están ahí para mirarlos, sino para darles vida. Y, en tanto que le damos la vida, también nosotros vivimos esa nueva vida. La hacemos nuestra y nos sumergimos en su mundo. El *Calder's Circus* [Ilust. 10] es un claro ejemplo de esto. Calder nos lo entrega como escenario de juego. Caemos en la magia del circo y le damos la trama que allí queramos que acontezca. Las figuras no están fijas, por lo que, cada movimiento, representa una versión diferente de la obra. La realidad de este circo no se cierra, sino que siempre se encuentra expectante a la versión de cada uno de los nuevos espectadores que lo manipule. Y así, siendo el circo ya mágico y sorprendente, se hace aún más mágico y sorprendente. La obra de



Calder no sólo nos invita a recordar la libertad de nuestra infancia, sino a efectuarla de nuevo. Por un instante hemos vuelto a ser niños y hemos encontrado allí la verdadera paz, pues, como dice Bachelard: *la ensoñación hacia nuestra infancia, la más dulce de nuestras ensoñaciones, debe darnos la paz*<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Ibid. P.200.

## **CONCLUSIONES**

## Conclusiones

La investigación expuesta anteriormente tenía como propósito principal adentrarnos en el mundo de lo imaginario y comprenderlo, o al menos, vivirlo, desde dentro. Para ello no sólo nos hemos centrado en los estudios sobre la predisposición del sujeto a la hora de percibir el espacio, sino también en su proceso de crearlo o re-crearlo. De este modo nos adentramos en los estudios de la imaginación como facultad productora y espontánea del espíritu humano, así como también, de sus productos directos, es decir, las imágenes poéticas (entendidas en un sentido más amplio del que Bachelard les otorgó) y el espacio transfigurado como espacio imaginario. Y, lejos de quedarnos en el estudio teórico de este *nuevo* espacio, hemos querido ofrecer una serie de escenarios que no sólo apoyan nuestra teoría, sino que, además, atestiguan nuestra tesis de que, en el proceso de la experiencia estética, el espacio imaginario se levanta sobre el espacio real, pero no como distanciamiento o huida en un irreal, sino como reaparición del mundo en una sobre-realidad. Una sobre-realidad producto directo del corazón del espectador, de la libertad que opera en él.

Hemos descubierto que las imágenes poéticas no son únicamente “expresión”, sino todo un despertar. El despertar de una serie de sentimientos que le corresponden a la creación artística por parte del sujeto-espectador y que nos enseñan a ver de otro modo el mundo en el que nos encontramos. Gracias a la imaginación el espectador desvela la verdad oculta de la obra de arte. Descubre un conjunto de realidades posibles, así como también un aspecto de lo pre-real (recordemos la imaginación en Dufrenne) que fundamenta toda realidad, reactivando en nosotros la fuerza del deseo y de la imaginación.

Recordando la dualidad de la realidad entre “lo real” y “lo irreal”, podemos concluir que la imaginación no se instala, o como hemos dicho antes, no huye, en una completa irrealidad, negando así la obra de arte, desde la cual parte. Sino que, por el contrario, la conciencia imaginante se distancia del estado actual de las cosas, esto es, de lo real, para así descubrir toda una nueva dimensión repleta de las posibilidades esenciales de la obra. Gracias a la imaginación el sujeto-espectador descubre lo que no le es dado en su experiencia actual de la obra (esto es, en la percepción). Este carácter “irreal” de la imaginación se debe, única y exclusivamente, a que, al alejarse y adentrarse en este nuevo mundo que la obra le ofrece, “lo real” considerado desde nuestro mundo no coincide o no

concuenda con “lo real” de este nuevo mundo. Como ya dijimos, la imaginación no niega la percepción, la imaginación es, como dice Bachelard, *la aventura de la percepción*<sup>54</sup>. Trabaja con la función de lo irreal, pero no genera irrealidades. La imaginación productora parte del objeto real, se adentra en él y descubre un universo de posibilidades del mismo; “canta”, “despliega” o “sobrepasa” la realidad, pero no la niega. Gracias a ella el hombre el hombre posee la capacidad de habitar en esos mundos oníricos posibles que, en la cotidianidad del objeto, se encuentran ocultos. De este modo, al igual que hizo Dufrenne, podemos decir que más que mostrarnos la irrealidad del objeto, la imaginación evoca lo pre-real del mismo. Toda creación artística ha sido una pre-realidad. El artista parte de este mundo, se hunde en las posibilidades poéticas no-visibles del mismo y engendra la obra de arte, que, a su vez, la ofrece al mundo como un mundo de partida, un mundo inicial desde el cual partir hacia nuevas posibilidades, nuevos modos de ver y de mirar aquello que nos rodea. De este modo la imaginación quedaba justificada como sobre-realidad.

Dice Dufrenne: *la imaginación no deja de ampliar el campo de lo real que le es ofrecido, y de darle su profundidad espacial y temporal, por lo que la apariencia adquiere una densidad y una consistencia, y lo real se convierte en un mundo, se integra en una totalidad inagotable*<sup>55</sup>. Por eso mismo, lo real y lo irreal, o, mejor dicho, lo pre-real, no se encuentran enfrentados. Uno no niega al otro, sino que lo complementa, lo amplía. Cuando la imaginación entra en contacto con las cosas del mundo, las penetra y descubre sus esencias, mostrándonos así la otra parte que siempre queda oculta. Algo así como lo invisible que hay en la visibilidad de las cosas.

La intención por la cual se han presentado una serie de escenarios del espacio transfigurado, es el hecho de que, en éstos, las creaciones artísticas (entendidas en un sentido amplio), se nos presentan como metamorfosis, es decir, como deseo de ser “lo otro-posible”. Nos ofrecen lugares donde vivir y habitar ese “otro lado” de la “realidad” (concepto que, por cierto, no deja nunca de ampliarse, modificarse y retraerse, lo cual

---

<sup>54</sup> Bachelard, G: *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México FCE, 1994, p. 397.

<sup>55</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la Experiencia Estética (vol. 2)*. Valencia. Fernando Torres Editor, 1983, p. 34-35.

genera de él una apariencia de inestabilidad bastante acertada). Gracias a ellos vemos como la intimidad encerrada de la obra se despliega gracias a la imaginación del espectador. Esta intimidad o invisibilidad oculta, como ya hemos comentado, va más allá de la obra como soporte sensible (la obra es mayor que los límites que la contienen), pero no es ajena a la sensibilidad de la misma.

Hemos descubierto que la obra o el objeto estético contiene un mundo, un mundo de significaciones y vivencias que se despliegan en el espectador, el cual las hace suya. La obra no se nos muestra neutra, al igual que el mundo en el que vivimos (como ya vimos con Merleau-Ponty). Pero, ni mucho menos el sujeto representa la parte pasiva de la experiencia estética. Entre ambos se crea un intercambio donde a la expresión de la obra le corresponde el sentimiento del sujeto. Es más, es gracias al sujeto, como acabamos de decir, por el cual se descubre esa “esencialidad posible” que la obra contiene. No hay despliegue de la misma sin la actividad e interacción del sujeto.

Finalmente, en este infinito abanico de posibilidades del ser de la obra, el cual descubro gracias a la imaginación, me percaté de que la obra de arte no se agota nunca. Se necesitarían infinitas perspectivas para adentrarse en las infinitas posibilidades que la obra contiene, lo cual es lógicamente imposible. Así también, hemos hecho mención al espacio transfigurado no solo como espacio imaginario, y todo lo que esto conlleva, sino también como símil de espacio sagrado, en un sentido bastante cercano a la teoría de Eliade<sup>56</sup>, o espacio mágico. Todos ellos presentan un grado de semejanza bastante considerable, el cual no estaría de más indagar en investigaciones futuras. Pero la causa principal por la cual esta serie de espacios han sido mencionados en este proyecto como conceptos sinónimos, es por la estrecha relación que todos comparten con la ontología. No solo el espacio sagrado nos pone en comunión con el Ser, sino que hemos visto que también, en el estudio de las imágenes poéticas, éstas se revelan como umbral del ser.

Para concluir definitivamente, hemos de anunciar que este trabajo se presenta como parte de una investigación mayor que se efectuará en el futuro (nunca mejor dicho) sobre el

---

<sup>56</sup> Léase *Lo Sagrado y Lo Profano* de Mircea Eliade. La primera parte va dedicada al espacio sagrado, mientras que la siguiente al tiempo sagrado.

tiempo imaginario, un tiempo que se abre al porvenir. El tiempo que no pasa desapercibido ni indiferente, en el que, en su transcurso, trastoca la temporalidad del sujeto. El tiempo en el que *nos acordamos de haber sido, no de haber durado*<sup>57</sup>. A medida que vayamos adéntranos en la fragmentación principal de la “realidad humana”: espacio y tiempo, en tanto que vividos, nos iremos aproximando cada vez más a aquello a lo que Hölderlin, y más tarde Heidegger, hicieron mención como el *lugar donde poéticamente habita el hombre*.

---

<sup>57</sup> Gaston Bachelard, *La intuición del instante*. Buenos Aires. Siglo Veinte, 1980, p. 38.

## Bibliografía

Álvarez Falcón, L. (2013). Arquitectura y fenomenología. Sobre La arquitectónica de la indeterminación en el espacio. *Eikasia: revista de filosofía.org*, 47, 815-836.

Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/239850083/Arquitectura-y-Fenomenologia-Sobre-La-Arquitectura-de-La-Indeterminacion-En-El-Espacio>

Antonio Beristain, S.J. (1992). Otra puerta abierta a, y en, el horizonte. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 7-16). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

Arce Sáinz, M. M. (2004). Vicente Rojo, imaginación y transfiguración artística. *Graffylia: revista de la facultad de filosofía y letras*, 4, 45-50. Recuperado de: <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Graffylia/4/45.pdf>

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la Imaginación de la Materia*. México: F.C.E

Bachelard, G. (2002). *La poética de la ensoñación*. México: F.C.E

Bachelard, G. (2018). *La poética del espacio*. México: F.C.E

Baudelaire, C. (2017). *La reina de las facultades*. En *Salones y otros escritos sobre arte*, (pp. 235-238). Madrid: Cofás

Baudelaire, C. (2017). *El gobierno de la imaginación*. En *Salones y otros escritos sobre arte*, (pp. 239-243). Madrid: Cofás

Borrás Gualis, G.M., Esteban Lorente, J.F., Álvaro Zamora, I. (1996). *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Istmo

Bosco Díaz-Urmeneta, J. *Carmen Laffón. El paisaje y el lugar*. (Sevilla, primavera de 2014). Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014.

Carlson, S. (2016). Imaginaciones fenomenológicas (esquematismo, consciencia de imagen, phantasia): aproximaciones entrelazadas. *Eikasia: revista de filosofía.org*, 71, 59-78. Recuperado de: [https://www.academia.edu/26840483/Imaginaciones\\_fenomenol%C3%B3gicas\\_esquematismo\\_consciencia\\_de\\_imagen\\_phantasia\\_aproximaciones\\_entrelazadas](https://www.academia.edu/26840483/Imaginaciones_fenomenol%C3%B3gicas_esquematismo_consciencia_de_imagen_phantasia_aproximaciones_entrelazadas)

Castillo Rojas, R. (1990). La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard. *Rev. Filosofía*, 28, 65-70. <https://es.scribd.com/document/357278027/La-Imaginacion-Creadora-en-El-Pensamiento-de-Gaston-Bachelard>

López Sáenz, M.C. (1998). Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad. *Ágora: Papeles de Filosofía*, 17, 2, 145-165. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1129>

Cernuda, L. (1970). *La Realidad y el Deseo*. México: F.C.E

Cernuda, L. (1977). *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*. Madrid: Taurus

Claver Nzeyimana, P. (2017). *Intersubjetividad liberadora en la esencia de una experiencia estética: aportación de las consideraciones del arte musical de los «banyarwanda» acerca de la fenomenología de Mikel Dufrenne*. (Tesis doctoral).

Recuperado de:  
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/22578/TD00287.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

De Barañano, K.M. (1992). Acerca del concepto de espacio en la historia del pensamiento. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 21-40). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

De Barañano, K.M. (1992). Sobre el Silencio del Abismo. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 69-79). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

De Barañano, K.M. (1992). Sobre los Lugares Sagrados. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 81-88). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

De Barañano, K.M. (1992). Escritos sobre el Espacio del País Vasco. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 89-104). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

De Barañano, K.M. (1992). La Realización Escultórica de los artistas vascos. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 105-123). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

De Cervantes. M. (1977). *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Castalia

Delgado, G., Sevilla, S. *Oteiza: proposición experimental*. (Celebrado en Madrid del 5 de febrero al 20 de marzo, 1988). Madrid: Fundación caja de pensiones.

Delgado, G. *Carmen laffón. armarios, retratos y jardines*. (Celebrado en Granada del 1 de junio al 16 de julio, 2006). Sevilla: Fundación Rodríguez-Acosta, 2006.

Dufrenne, M (1983). *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Valencia: Fernando Torres Editor

Durand, G. (1968). Las hermenéuticas instaurativas. En *La imaginación simbólica*, (pp. 68-92). Argentina: Amorrortu.

González Galván, H. (1994). *La teoría de la imaginación en Gaston Bachelard*. México: UABCS

Heidegger, M. (1992). Bauen-Wohnen-Denken o Construir, Habitar, Pensar. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 125-161). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

Heidegger, M. (1992). Die Kurnst und der Raum o El Arte y el Espacio. En De Barañano, K.M, *Chillida-Heidegger-Husserl*, (pp. 41-68). País Vasco: Michalena-artes gráficas.

Heidegger, M. (2017). "... Poeticamente habita el hombre..." ("...Dichterisch wohnt der mensch.."). *Revista de Filosofía*, 7(1-2), pp. 77-91. Recuperado de <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871/46941>

Huyghe, R. (1986). Monet y Proust: una nueva visión del mundo. En Estebal Leal, P., *Claude Monet*, (pp. 23-26). Madrid: Ministerio de Cultura



- Hoog, M. (1986). El jardín de las ninfeas. En Estebal Leal, P., *Claude Monet*, (pp. 83-88). Madrid: Ministerio de Cultura
- Kendall, R. (1989). *Monet por sí mismo*. Barcelona: Plaza & Janés Editores
- Lutereau, L. (2014). *Dimensiones de la estética fenomenológica de M. Dufrenne: Percepción, ontología y afectividad*. (Tesis doctoral). Recuperado de: [http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/4380/1/uba\\_ffyl\\_t\\_2014\\_894964.pdf](http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/4380/1/uba_ffyl_t_2014_894964.pdf)
- Manterola, P. (2006). *La escultura de Jorge Oteiza: una interpretación*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini
- Ortega y Gasset, J. (1975). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente.
- Saison, M., Barcia González, J. (2005). Leer a Mikel Dufrenne hoy. *Ágora: Papeles de Filosofía*, 24, 1, 215-233. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1269>
- Sartre, J.P. (1976). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada
- Stevens, W. (2006). *De la simple existencia*. Barcelona: Random House Mondadori
- Warncke, C-P. (1993). *De Stijl: 1917-1931*. Alemania: Benedikt Taschen
- Zubiri, X. (1987). Primera parte: el espacio. En *Espacio. Tiempo. Materia*, (pp. 9-205). Madrid: Alianza.