

N.º 2

estéticas

É T I C A Y E S T É T I C A

enero - junio, 2018

enero - junio, 2018

ISSN: 2590-5848

Dirección: Nina Alejandra Cabra Ayala
(Decana FCSHA)

Editor: Yairsiño Oviedo Correa
(Coordinador académico de la FCSHA)

Comité científico

Alejandro Rodríguez

Fernando Cuevas

Nancy Malaver Cruz

Jorge Palomino

David Fernando García

José Manuel Jaramillo



Comité Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte

Nina Alejandra Cabra Ayala

César Báez Quintero

Manuel Roberto Escobar

Nancy Malaver Cruz

Héctor Sanabria Rivera

Ruth Nélide Pinilla

- © *La poética del espacio*, Gaston Bachelard,

Copyright ©1975,

Fondo de Cultura Económica

Todos los derechos reservados.

Ciudad de México

Esta edición consta de 500 ejemplares

- © Ediciones Universidad Central

Calle 21 n.º 5-84 (4.º piso).

Bogotá, D. C., Colombia

PBX: 323 98 68, ext. 1556

editorial@ucentral.edu.co

Coordinación Editorial

Dirección: Héctor Sanabria Rivera

Coordinación editorial: Jorge Enrique Beltrán

Diseño y diagramación: Patricia Salinas Garzón
y Mónica Cabiativa

Preparación de textos: Yairsiño Oviedo Correa

Concepto original de cubierta: Laura Tatiana
Fernández (Departamento de Publicidad)

Impreso en Colombia • *Printed in Colombia*

Prohibida la reproducción o transformación total
o parcial de este material por cualquier medio sin
la autorización escrita del titular de los derechos
patrimoniales.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

I Contenido ■

- **Presentación**
La imagen poética desde
"Lo de dentro y lo de fuera"
de Gastón Bachelard 7
Aleyda Gutiérrez Mavesoy

- **Biografía mínima**
Gaston Bachelard 29
Camilo Andrés Puerto

- **Texto central**
La dialéctica de lo de dentro
y de lo de fuera (Capítulo IX
de *La poética del espacio*)..... 31
Gaston Bachelard

- **El cuento**
Paño de lágrimas 69
Diego Rodríguez Peña

- **Sobre la colección**
Presentación: colección *estéticas*
(fragmentos de ética y estética)..... 77
Yairsiño Oviedo Correa

La imagen poética desde “Lo de dentro y lo de fuera” de Gaston Bachelard

Aleyda Guriérrez Mavesoy

Profesora asociada del Departamento de Creación
Literaria, Universidad Central

Preferimos acentuar nuestra ruptura con el causalismo, alejando toda causalidad orgánica. Nuestro problema consiste en discutir imágenes de la imaginación pura, de la imaginación liberada, liberante, sin ninguna relación con incitaciones orgánicas. (Bachelard, 2000, p. 195)

En *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación*, Gastón Bachelard se propone estudiar la manera como el arte se hace imagen poética. Plantea que la pregunta ontológica *¿qué hay?* se configura en la imagen poética hacia una forma de fenomenología en estado “puro”, ya que se mueve en el espacio de la sublimación pura de *lo que hay*. Esa “pureza” se refiere al vaciamiento de los conceptos previos, las pasiones

y pulsiones clasificatorias, es decir, la imagen poética está libre de la carga social de los valores e íntima de los deseos. Bachelard aspira a que su enfoque sea una fenomenología del arte. Bajo la pretensión de separarse del discurso de las ciencias, del psicoanálisis o de la crítica literaria —como ciencia de la literatura—, busca abordar a la imagen poética desde una posición creadora, en tanto que intenta comprender el proceso ubicando a la interpretación en el mismo plano de la producción. Una fenomenología de este tipo ubica a la imagen poética no sólo en el poema, en el poeta o su intención, sino también en quien la recibe, por lo tanto, es ahí donde habita, en el plano de la imaginación poética. Esta sería la llave que abriría el camino para una fenomenología de la imaginación, más allá de los límites de la ciencia, la psicología o el psicoanálisis.

Una perspectiva de este tipo permitiría que la imagen poética deje de ser “objeto” para integrarse en el sujeto que intenta interpretarla, en contraste con el enfoque psicologista al que considera reduccionista —especialmente en contra del psicoanálisis, que plantea la búsqueda de las claves de

interpretación en la persona del poeta¹—. Bachelard estima que este tipo de estudios puede dar cuenta de las motivaciones del poeta, pero no del efecto estético que se produce tanto para quien produce, como para quien recibe y cobra forma la imagen poética. La poesía se hace fenómeno de libertad porque es espacio en donde tiene lugar la imagen poética, pero ella no es el poema, —aunque resida en él—, como tampoco es producto del sueño —aunque viene de la ensoñación—; para Bachelard, la imagen poética sólo es posible porque tiene lugar en el plano en el que confluyen expresión y recepción.

Para comprender esta cuestión ontológica se propone estudiar la manera en que el espacio se hace imagen poética y, entre todas las consideraciones posibles, se queda con un espacio en particular: la casa. Su arquitectura de una

1 Para ratificar esta idea, Bachelard se vale de C.G. Jung, al citarlo textualmente: “Así, el psicoanálisis de la obra de arte se ha apartado de su objeto, ha transportado el debate a un terreno generalmente humano, en ningún modo peculiar al artista y sin importancia para su arte”. (Jung citado por Bachelard, 2000, p. 19)

poética del espacio se construye sobre la base del análisis de las imágenes poéticas que los escritores hacen sobre la casa. Le interesa porque configura para él, el espacio feliz, el espacio del alma; pero, no el de una alegría fácil, sino la del alma como la casa del ser, en ella 'alojamos' la memoria y el olvido: "No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están 'alojados'. Nuestro inconsciente esta 'alojado'. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos', aprendemos a 'morar' en nosotros mismos" (2000, p. 23).

Para Bachelard el espacio feliz es el espacio vivido, ¿Cómo se puede determinar la casa como espacio feliz? La constituyen varios rasgos: es un espacio amado y ensalzado que, como tal, se configura como espacio de protección y es defendido contra cualquier fuerza negativa, pero también se perfila como el espacio de los valores imaginados que suelen hacerse rápidamente valores dominantes. Estos rasgos hacen que las imágenes de la casa nos constituyan y al mismo tiempo seamos nosotros quienes las constituimos. Por tanto, el espacio feliz es espacio vivido. La casa —el alma— no es sólo intimidad frente a exterioridad, puesto que en la imagen poética *Dentro* no es sinónimo de protec-

ción, ni *Fuera* de peligro. Antes de considerar los alcances de la imagen poética de la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera —que va más allá de lo cerrado y de lo abierto—, estudiemos brevemente la manera como el autor propone el análisis de las imágenes poéticas.

Una poética de la creación artística

Ya habíamos mencionado que en *Poética del espacio* Bachelard aborda la cuestión de la imagen poética como discurso artístico diferenciado del discurso de las ciencias. Adelantemos ahora la distinción que hace entre imagen poética y concepto: a este último le interesa producir conocimiento, mientras que la primera apunta a la ontología del ser, en la medida en que activa un tipo de “saber” que no es estático, sino que se actualiza en cada encuentro entre ella y quien la percibe. La imagen poética despierta la conciencia del sujeto que produce, pero también de quien recibe la imagen. En ello radica su actualidad, en la manera como activa cada subjetividad y, por ello mismo, se ubica en el umbral de las subjetividades: transubjetividad que —se— transforma y —se— renueva en cada encuentro con el lector.

En contraste, el discurso de las ciencias se rige bajo la lógica causal que implica en sí misma una idea de progreso: “exige que la nueva idea se integre en un cuerpo de ideas experimentadas, aunque ese cuerpo se someta, a causa de la nueva idea, a una elaboración profunda, como sucede en el caso de todas las revoluciones de la ciencia contemporánea” (Bachelard, 2000, p. 7). Siendo así, el discurso de las ciencias supone un estado inicial de las cosas, “un pasado” que enmarca el estado actual del objeto de estudio y que, a su vez, permitiría su inclusión en un *continuum* de significaciones y relaciones que llevarían a explicar dicho objeto como producto de ese estado inicial. En ello residiría su novedad, en el modo como incursiona en ese *continuum* para generar conocimiento nuevo.

Para Bachelard, el discurso de las ciencias se concentra en el pasado. Visto así, se convierte en una red que impone un orden causal al proceso de construcción de las imágenes del mundo. Pero para los estudios del texto artístico —y su proceso de producción— es aún más potente la idea de la fenomenología de la imaginación que plantea que, para aprehender a la imagen poética —esa representación en segundo grado de las representaciones del mundo— es

necesario ubicarse en el presente de dicha imagen, es decir en quien la activa en el proceso de lectura. Su esencia no estaría en que se la pueda incluir en un cuerpo de sentido, sino en el hecho mismo de que al hacerse presente ante una subjetividad —otra— su presencia se hace actualidad esencial para el lector.

En su introducción a la *Poética del espacio* afirma que “Sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (Bachelard, 2000, p. 9). Aceptarlo así, es considerar que la lógica del discurso artístico es la de la ruptura con cualquier idea de una relación causal entre el texto, quien lo produce y el mundo en el que y para el que lo produce, porque “No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (Bachelard, 2000, p. 7), lo cual implica que el estudio de la imagen poética sólo sea posible a partir de los textos mismos.

Esta propuesta es coherente con su planteamiento de que es en el presente —en el encuentro del lector con la imagen poética— que se la puede estudiar, tal como puede verse en *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación*, donde examina el discurso poético a la luz de las imágenes poéticas que los autores plasman en sus obras y no a partir de los planteamientos teóricos sobre el autor, su estilo o su obra en general. Recordemos que a dicha metodología Bachelard la denomina fenomenología de la imaginación.

Profundicemos ahora en esta idea: ¿por qué fenomenología? Porque señala a la imagen *antes* del pensamiento. Este *antes* le mueve a ser *conciencia ingenua* —en tanto vaciada de conceptos—, libera al poema del saber —constructo social de los conceptos— y lo hace lenguaje —potencia de comunicar, pero también de significar—. Puesto que está fuera de la idea de conocimiento —*no necesita saber*—, es en la superación de información de primer grado —la que nuestros sentidos nos proporcionan mediados por la cultura— que la imagen poética se hace *conciencia ingenua*.

Por todo esto, Bachelard afirma que la imagen poética remite a una ontología del ser. A través de ella, la imagi-

nación poética alcanza la sublimación de la experiencia del ser en el mundo. La fenomenología de la imaginación poética sería una fenomenología del alma pues, como concluye Bachelard valiéndose de Pierre-Jean Jouve: “La poesía es un alma inaugurando una forma” (Bachelard, 2000, p. 11). En la producción de las imágenes del mundo intervienen la función de lo real —*continuum*, pasado— y la función de lo irreal —*variable*, presente— del psiquismo humano. Cómo prever sin imaginar, se pregunta Bachelard para explicar que la primera función remite a la actividad de la significación de la acción —*existencia*— y la segunda a la significación de la poesía —*sublimación de la existencia*—. De este modo cobra toda su importancia la imaginación poética, porque “Entonces se ve bien que la obra resalta de tal manera por encima de la vida, que la vida ya no la explica.” (Bachelard, 2000, p. 20).

Esta postura sobre el discurso poético, y en particular sobre la imagen poética, se aleja de la separación dicotómica de alma-espíritu pues, en la perspectiva de Bachelard, ambos hacen parte del proceso de creación. Alma y espíritu están asociados a dos tipos de acciones distintas del ser, el espíritu tiende a la exuberancia —*extrañamiento de la ex-*

perencia del mundo—, mientras que el alma a la profundidad —entrañamiento de dicha experiencia—; el espíritu señala al poema y el alma a su efecto en la imagen poética, como explica Bachelard:

El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero 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.

(Bachelard, 2000, p. 11)

Para Bachelard el proceso de creación se entiende como el transcurrir que va de la ensoñación hasta la imagen poética. Es en el estado de ensoñación —que no es el del sueño, sino un estado alterno entre el sueño y la vigilia— que surge la imagen poética.

Esta mirada lleva a pensar otro tipo de orden de correspondencia entre los elementos que componen a la imagen poética. Bachelard toma en consideración las relacio-

nes de resonancia y repercusión. Basado en el principio de resonancia de Eugéne Minkowsky advierte que para la comprensión de una imagen necesitamos escuchar la “sonoridad del ser de la imagen”, cómo resuena en nuestro intelecto y dialoga con el mundo —extrañamiento—; pero también cómo repercute en nosotros y dialoga con nuestra intimidad —entrañamiento—. En sus términos, “el poeta habla en el umbral del ser” (Bachelard, 2000, p. 8), ese límite, es el borde en el que se ubica a quien produce y a quien recibe la imagen. Los incluye a ambos en el “ser de la imagen”: “El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí” (Bachelard, 2000, p. 8). Esa es la actualidad esencial que hace surgir el doble eco: resonancia del poema en relación dialógica que hace repercutir el pasado íntimo en el instante en que la imagen poética toca el umbral de ambos seres. Este es un modo de explicar el proceso de creación artística como despliegue de la imaginación poética, tanto en quien produce la imagen como en el que la recibe. Más adelante expone esta misma idea con precisión:

Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a

una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. (Bachelard, 2000, p. 12)

Ha de comprenderse de esta manera la insistencia que hace Bachelard sobre ir más allá de los límites que impone la geometría al mundo —el espacio como cosa material— para proponerlo como fenómeno ontológico — poner en cuestión *lo que hay*—, ya que para él no se trata sólo de medidas, figuras o planos, sino de las imágenes que construimos de los espacios, sobre todo de los valores que le damos a dichas imágenes y que a través de la imagen poética se revelan con mayor nitidez. Ese proceso que lleva a cabo la imaginación en la configuración del espacio pone en juego lo real —*saber*— y lo irreal —*no saber*— para salirse de las dicotomías, pero también la noción del tiempo como determinante de nuestras representaciones del mundo. En el siguiente apartado trabajaremos más sobre estas ideas.

Más allá de la dialéctica de lo interno y de lo externo

La pregunta por *lo que hay* se hace particular cuando se extrae de cualquier noción de tiempo —pasado o futuro, para dejarla habitar en el ahora del presente—, la espacializa en la dialéctica de *lo de dentro* y *lo de fuera*, que es una manera de expandir la ontología del *ser ahí* —al ser en acción o el ser de la existencia—, en donde el primero remitiría al *ser aquí* —dentro de la casa— y el segundo al *ser allá* —fuera de la casa—. Este es un despliegue del ser en la dicotomía de lo cerrado y lo abierto, lo seguro y lo peligroso, lo preso y lo libre, lo concreto y lo vasto; en otras palabras, es un juego dicotómico de lo positivo y lo negativo en el que se ha construido como mito la relación violenta entre uno y otro.

Ahora bien, Bachelard cuestiona la manera en que a la pregunta por *lo que hay* se le ha impuesto una cierta “cancelación geométrica” al incluirse la noción de *estar ahí*. Su controversia se enfoca al lugar en el que habría de posicionarse el análisis, en el *estar* —el ser, que bien podría ser

el entrañamiento— o en el *ahí* —existencia, que podría corresponder al extrañamiento—; y si es en el *estar ahí* pareciera que la fenomenología sólo podría remitir al ser en su exterioridad. Las expresiones geométricas impondrían unos límites y esos límites se transformarían en barreras. Mientras que para Bachelard lo que sucede es que “Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.” (Bachelard, 2000, p. 187). Visto así, dentro y fuera no son categorías dicotómicas sino dialógicas. Por ende, para dar cuenta de ese ser “desfijado”, la fenomenología debería buscar el lenguaje libre de la “cancerización geométrica”, a la manera como el poeta se permite la movilidad de la expresión dentro de los límites que impone la lengua.

Esa movilidad del ser *desfijado* se ejemplifica bien en la dicotomía de *lo de dentro* y *lo de fuera* que analiza Bachelard en relación con la casa como imagen poética. Recordemos que casa y alma se corresponden en el discurrir de la imaginación poética. El mito de la dicotomía entre *lo de dentro* y *lo de fuera* señalaría una relación conflictiva entre el ser y la

existencia basada en la oposición —lo positivo frente a lo negativo— del encuentro del alma y el mundo. Bachelard afirma que a veces es en el alma en donde el ser está más abierto al mundo, así como el lugar más cerrado puede ser el mundo, estos matices se bifurcan en las valoraciones que hacemos y constituyen nuestra percepción de *lo que hay*:

Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede vivir de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar, en un capítulo anterior, que la miniatura sabe almacenar grandeza. (Bachelard, 2000, p. 188)

Este planteamiento es central para el autor, ya que la relación de *lo de dentro* y *lo de fuera* se revela en la imagen poética como *matiz de ser*; cada imagen es una particular forma de esa diversidad de matices. Para demostrar esta tesis utiliza el método de la fenomenología de la imaginación, que consiste en el examen de imágenes poéticas concretas como argumentos para su explicación.

Inicia con el poema *El espacio en las sombras* de Henri Michaux para hacer el análisis de la imagen poética del miedo a partir de *afuera-adentro* como espacio sincrético en el que se invierten los valores convencionales de lo íntimo como claridad y de lo externo como vacío: la fuerza centrípeta de lo íntimo —condensación— se estalla para dispersarse y la fuerza centrífuga de lo exterior —dispersión— se condensa para volver a su centro. Uno de los versos de Michaux, “Destruído por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme”, le permite a Bachelard concluir que de este modo el alma pierde la geometría porque el miedo no está ahí en el exterior, así como tampoco es producto de recuerdos íntimos, *flota afuera-adentro*.

El análisis del poema de Michaux también le permite hacer su declaración de lo que debería hacer una fenomenología de la imaginación a partir de lo que sería su perspectiva de la dicotomía entre el psicoanálisis y su propuesta. El psicoanálisis necesita de la reducción reflexiva para entender al sujeto que produce la imagen. La fenomenología tiende a la comprensión de la imaginación pura mediante la exageración, porque cada imagen poética, al llevar al extremo la di-

cotomía *dentro-fuera*, borra los límites, los invierte, los hace estallar para configurar una nueva relación. Para terminar de demostrar esta primera posibilidad de la exageración como “natural” a la imaginación pura, vuelve a la inversión de la claustrofobia-agorafobia que produce la imagen poética del *dentro-fuera*, en el verso “El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez” de Jules Supervielle.

El otro elemento que constituiría a la fenomenología de la imaginación sería la consideración de *lo mismo* y de *lo otro* en términos de *lo abierto* y *lo cerrado*. Hacia un primer movimiento, en el del lenguaje, la expresión poética tiende a abrir, mientras que el sentido incita a cerrar. Un segundo movimiento busca manifestarse en lo abierto y ocultarse en lo cerrado. Por ello plantea que en la superficie del ser se multiplican las posibilidades de implicación y contacto entre estos elementos de la dicotomía y por eso prefiere ubicar al ser a medio camino de uno y otro: *el hombre es el ser entreabierto*.

Esta concepción le permite introducir una nueva imagen poética: la puerta. De nuevo, fiel a su método, cita varios

versos de diferentes poetas para tejer el hilo de imágenes que configuran el accionar de la imaginación pura. La puerta se hace espacio del *ser entreabierto* porque es vacilación que aumenta la incertidumbre del *ser ahí*, ¿la puerta se abre para dejar entrar o salir? ¿la puerta se cierra para impedir el paso de lo externo o para hacer presa al alma en su intimidad? Por eso, “El poeta la toma para sí. Sabe que hay dos ‘seres’ en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbólica.” (Bachelard, 2000, p. 188).

Finalmente, Bachelard se concentra en la imagen poética de *dentro*. Recordemos que lo hace porque su interés está en la casa —el alma en donde alojamos nuestros recuerdos y nuestros olvidos—. A través de los versos de varios poetas analiza la inversión de las clasificaciones, el giro de las perspectivas en el espacio concreto del cuarto. Los ejemplos de los versos que cita corroboran ese trastrocamiento de la dicotomía *dentro-fuera*: la prisión puede estar afuera y la celda interior llegar a ser espacio de libertad. Así como el todo puede estar adentro y llegar a vivirlo en la instancia interior del ser, es posible también que resida en el espacio indeterminado de afuera.

La fenomenología de Bachelard busca comprender la manera en que la imaginación pura se manifiesta en expresión poética. Al detenerse en el estudio de las imágenes poéticas de la casa, la puerta, el cuarto ha permitido ver los diferentes *matices de ser* de la dicotomía de lo de dentro y lo de fuera. Al plantearse este tipo de enfoque, Bachelard afirma que la fenomenología de la imaginación requiere del analista una disposición creadora, en tanto que debe buscar llevar al extremo el juego retórico y simbólico que el texto despliega. Por eso, “Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración” (Bachelard, 2000, p. 197). Este gesto creador es lo que permite pensar en su propuesta de fenomenología de la imaginación como una fenomenología de la creación artística.

Es inevitable cerrar considerando los vasos comunicantes con otras formas de concebir el espacio: la disolución de los límites que implica la *frontera* de Yuri Lotman, el *dialogismo* de Miajil Bajtín —ese lugar en que la diferencia se torna espejo de lo propio, el espacio en el que el otro revela mi mismidad—; también el planteamiento de Cornelius Castoriadis de una ontología de la creación en relación con

la destrucción como creación de un nuevo espacio, de un nuevo tipo de ser en el que se discute la identidad social, puesto que la nueva creación consiste en poner en duda —destruir— las significaciones “naturalizadas” por la sociedad. Y no se pueden olvidar los conceptos de *hibridez* —que tanto se ha trabajado en América Latina con Néstor García Canclini a la cabeza— y *entremedio*, propuesto por Homi Bhabha, que nos hablan de ese *espacio otro* o *tercer espacio* que es la cultura fuera de los límites coloniales. Por otra parte, las exploraciones conceptuales en torno a la imaginación como el concepto de *pensamiento narrativo* de Jerome Bruner, así como el de *pedagogía de la imaginación poética* que hace George Jean revelan la importancia de explorar la relación imaginación-conocimiento. Estas posibles relaciones en torno a la superación de las dicotomías para el estudio del espacio revelan la importancia y vigencia de las reflexiones de Bachelard sobre la poética del espacio y la ensoñación.

Bibliografía

Bachelard, G. (1998). *La poética de la ensoñación*.
Bogotá: F. C. E.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*.
Bogotá: F. C. E.

Vincent Van Gogh, *Anciano en pena [en las puertas de la eternidad]*,
1890. Óleo, 81 x 65 cm.



| Gaston Bachelard

Camilo Andrés Puerto
Egresado de Comunicación Social y Periodismo,
Universidad Central

Nacido en Bar-sur-Aube el 27 de junio de 1884 (Francia), Bachelard es la prueba de la capacidad del ser humano para afrontar cualquier obstáculo y desarrollar habilidades en cualquier campo del saber. Filósofo, poeta, físico, profesor y crítico literario, Bachelard es un *autor inclasificable*; pues sus intereses iniciaron con la historia de la ciencia moderna y contemporánea y, paralelamente, prestó total atención a la imaginación literaria.

Tanto su vida, como su trabajo académico y profesional, se movieron entre lo concreto y lo imaginario, de lo cual es ejemplar el hecho de haber sido nombrado oficial de la Legión de Honor Francesa en el año 1951, miembro de La Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1955 y ganador del Gran Premio nacional de las Letras diez años después.

Antes y después de su muerte, el 16 de octubre de 1962, su pensamiento ha inspirado y servido como cimiento de los más diversos intelectuales contemporáneos, lo cual lo encumbra como aquella “llama de una vela” que, al igual que en la antigüedad, hace “pensar a los sabios”.

La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera (Capítulo IX de *La poética del espacio*)

Gaston Bachelard

Las geografías solemnes de los límites humanos...

(Paul Éluard, *Les yeux fertiles*, p. 42)

Porque estamos donde no estamos.

(Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, p. 59)

*Una de las máximas de educación práctica que han
dominado mi infancia: no comas con la boca abierta.*

(Colette, *Prisons et paradis*, p. 79)

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo

positivo y de lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera el ser y el no ser. La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que —se quiera o no— espacializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría? Lo abierto y lo cerrado son para él pensamientos. Lo abierto y lo cerrado son metáforas que añade a todo, incluso a sus temas. En una conferencia en donde Jean Hyppolite ha estudiado la sutil estructura de la denegación, bien diferente de la simple estructura de la negación, ha podido justamente hablar² de un “primer mito de lo de fuera y lo de dentro”. Hyppolite añade: “Ustedes sienten qué alcance tiene ese mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro: es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos. Lo que se traduce en su oposición formal se convierte más allá en alienación de hostilidad entre ambos”. Y así, la simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. La oposición formal no puede permanecer tranquila. El mito la trabaja.

² Jean Hyppolite, comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud, *apud La psychanalyse*, núm. 1, 1956, p. 35.

Pero no debe estudiarse ese trabajo del mito a través del inmenso dominio de la imaginación y de la expresión, dándole la falsa luz de las intuiciones geométricas.³

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del *aquí* y del *allá*. Se da a esos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados. Muchos metafísicos exigirían una cartografía. Pero en filosofía todas las facilidades se pagan y el saber filosófico se inicia mal a partir de experiencias esquematizadas.

3 Hyppolite pone de relieve la inversión psicológica profunda de la negación en la denegación. Daremos después, al simple nivel de las imágenes, ejemplos de dicha inversión.

II

Estudiemos un poco más de cerca esta cancerización geométrica del tejido lingüístico de la filosofía contemporánea.

En efecto, parece que una sintaxis artificial viene a soldar los adverbios y los verbos para formar excrescencias. Esta sintaxis, multiplicando las uniones, obtiene frases-palabras. Las fachadas de las palabras se funden en su interior. La lengua filosófica se convierte en lengua aglutinante.

A veces, a la inversa, en vez de soldarse, las palabras se desligan íntimamente. Prefijos y sufijos —sobre todo los prefijos— se desueldan: quieren pensar solos. Entonces a veces las palabras se desequilibran. ¿Dónde está el peso mayor del *estar allí*, en el *estar* o en el *allí*? ¿En el *allí* — que sería preferible llamar un *aquí*— debo buscar primero mi ser? O bien, ¿en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un *allí*? De todas maneras uno de los términos debilita siempre al otro. Con frecuencia el *allí* está dicho con tal energía que la fijación geométrica resume brutalmente los aspectos ontológicos de los problemas. Y resulta una dogmatización de los filosofemas desde las instancias de la expresión. En la tonalidad de la

lengua francesa, el *ahí* es tan enérgico, que designar al ser por un *estar-allí*, es erigir un índice vigoroso que colocaría fácilmente al ser íntimo en un lugar exteriorizado.

Pero ¿por qué ir tan aprisa en las designaciones primeras? Se diría que el metafísico ya no se toma tiempo para pensar. Nosotros creemos que para un estudio del ser vale más seguir todos los circuitos ontológicos de las diversas experiencias de ser. En el fondo, las experiencias de ser que podrían legitimar expresiones “geométricas” se encuentran entre las más pobres... hay que reflexionar dos veces antes de hablar en francés del *estar-allí*. Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.

¡Y qué espiral es el ser del hombre!⁴ En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe *enseguida* si se

4 ¿Una espiral? Expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas y regresará al galope.

corre al centro o si se evade uno de él. Los poetas conocen bien este ser de la vacilación del ser. Jean Tardieu escribe:

Pour avancer je tourne sur moi-même

Cyclone par l'immobile habité.

[Para avanzar giro sobre mí mismo

Ciclón por lo inmóvil habitado.]

(Jean Tardieu, *Les témoins invisibles*, p. 36.)

En otro poema, Tardieu había escrito (*ob. cit.*, p. 34):

Mais au-dedans, plus de frontières!

[Pero dentro, ¡no más fronteras!]

Así el ser en espiral, que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. El ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija. En el reino de la imaginación, apenas se ha *anticipado* una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser el ser de otra expresión.

A nuestro juicio, deben evitarse los conglomerados verbales. La metafísica no tiene interés en verter sus pensamientos en

fósiles lingüísticos. Debe aprovechar la extrema movilidad de las lenguas modernas permaneciendo, sin embargo, en la homogeneidad de una lengua materna, siguiendo precisamente la costumbre de los verdaderos poetas.

Para aprovechar todas las lecciones de la psicología moderna, de los conocimientos adquiridos sobre el ser del hombre por el psicoanálisis, la metafísica debe ser, pues, resueltamente discursiva. Debe desconfiar de los privilegios de evidencia que pertenecen a las intuiciones geométricas. La vista dice demasiadas cosas a la vez. El ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No está *bordeado* por la nada. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firme al acercarse a un centro de ser. Y si es el ser del hombre lo que se quiere determinar, ¿no se está nunca seguro de estar más cerca de sí “entrando” en sí mismo, yendo hacia el centro de la espiral? Con frecuencia es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior. Daremos después un texto poético donde la prisión se encuentra en el exterior.

Si se multiplicaran las imágenes, tomándolas en los dominios de la luz y de los sonidos, del calor y del frío, se prepararía una ontología más lenta, pero sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas.

Hemos querido hacer estas observaciones generales porque, desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. Es preciso que estemos libres respecto a toda intuición *definitiva* —y el geometrismo registra intuiciones definitivas— si queremos seguir, como lo haremos después, las audacias de los poetas que nos llaman a refinamientos de experiencia de intimidad, a “evasiones” de imaginación.

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece

la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar, en un capítulo anterior, que la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo.

De todas maneras, lo de dentro y lo de fuera vividos por la imaginación no pueden ya tomarse en su simple reciprocidad; en adelante, no hablando ya de geometría para decir las primeras expresiones del ser, eligiendo puntos de partida más concretos, más fenomenológicamente exactos, nos daremos cuenta de que la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices.

Siguiendo nuestro método habitual, discutamos nuestra tesis con un ejemplo de poética completa, pidamos a un poeta una imagen bastante nueva en su *matiz de ser* para que nos dé una lección de amplificación ontológica. Por la novedad de la imagen y por su amplificación estaremos

seguros de repercutir por encima o al margen de las certidumbres razonables.

III

En un poema en prosa, *El espacio en las sombras*, Henri Michaux escribe:⁵

“El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio.

“Ciertas (sombras), sobre todo uniéndose por última vez, hacen un esfuerzo desesperado por ‘ser en su sola unidad’. Mal les va. Yo encontré una.

“Destruído por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme.

“Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún

durante siglos, pero destinado a extinguirse *completamente*, como si nunca hubiera sido.”

Tomemos toda la lección filosófica que nos da el poeta. ¿De qué se trata en esa página? De un alma que ha perdido su “estar-allí”, de un alma que va a decaer del *ser de su sombra* para pasar, como un ruido vano, con un rumor *insituable* en los se-dice del ser. ¿Fue? ¿No fue más que el ruido que es ahora? ¿Su castigo no es no ser más que el eco del ruido vano, inútil, que fue? ¿No era hace poco lo que es ahora: una sonoridad de las bóvedas del infierno? Está condenada a repetir la palabra de su mala intención, una palabra que, inscrita en el ser, ha trastornado al ser.⁶ Porque el ser de Henri Michaux es un ser culpable, culpable de ser. Y nosotros estamos en el infierno y una parte de nosotros está siempre en el infierno, puesto que estamos emparedados en el mundo de las malas intenciones. ¿Por qué candorosa intuición localizamos en un infierno el mal que no tiene límite? Esta alma, esta sombra, ese ruido de una sombra que, según nos dice el poeta, quiere su uni-

6 ¿Otro poeta no ha dicho acaso: “Piensa que una simple palabra, un nombre, basta para quebrantar las paredes de tu fuerza”? Pierre Reverdy, *Risques et périls*, p. 23.

dad, la oímos desde fuera sin tener la seguridad de que esté dentro. En este “horrible dentro-fuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada. Su aniquilamiento durará “siglos”. El rumor del ser de los se-dice, se prolonga en el espacio y en el tiempo. En vano el alma recluta sus últimas fuerzas, se ha convertido en remolino del ser que se acaba. El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados. Viviendo la página de Henri Michaux, se absorbe una mezcla de ser y de nada. El punto central del “estar-allí” vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, ¿esta materia de la posibilidad de ser! Estamos expulsados del reino de la posibilidad.

En ese drama de la geometría íntima, ¿dónde hay que habitar? El consejo del filósofo de entrar en uno mismo para situarse en la existencia, ¿no pierde acaso su valor, su significado mismo, cuando la imagen más flexible del

“estar-allí” acaba de ser vivida siguiendo la pesadilla ontológica del poeta? Observemos bien que esta pesadilla no se desarrolla en grandes sacudidas de espanto. El miedo no viene del exterior. Tampoco se compone de viejos recuerdos. No tiene pasado. Tampoco tiene fisiología. No tiene nada en común con la filosofía del aliento entrecortado. El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un “horrible afuera-adentro”.

Y la pesadilla es simple porque es radical. Intelectualizaríamos la experiencia diciendo que la pesadilla está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera. Es todo el espacio-tiempo del ser equívoco que Michaux nos da como *a priori* del ser. En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota.

Se puede ciertamente evitar la entrada por la puerta estrecha de tal poema. Las filosofías de la angustia tienen principios menos simplificados. No prestan su atención a la actividad de una imaginación efímera porque han inscri-

to la angustia, mucho antes de que las imágenes la activen en el corazón del ser. Los filósofos se conceden la angustia y sólo ven en las imágenes manifestaciones de su causalidad. No se preocupan en absoluto de vivir el ser de la imagen. La fenomenología de la imaginación debe asumir la tarea de captar el ser efímero. Precisamente, la fenomenología se instruye por la brevedad misma de la imagen. Lo que impresiona aquí es que el aspecto metafísico nace al nivel mismo de la imagen, al nivel de una imagen que turba las nociones de una espacialidad comúnmente considerada susceptible de reducir los trastornos y de devolver al espíritu su situación de indiferencia ante un espacio que no tiene que localizar dramas.

En cuanto a mí, acoyo la imagen del poeta como una pequeña locura experimental, como un grano de haxix virtual, sin la ayuda del cual no se puede entrar en el reino de la imaginación. Y ¿cómo acoger una imagen exagerada, sino exagerándola un poco más, personalizando la exageración? Enseguida aparece la ganancia fenomenológica: prolongando *lo exagerado* se tiene en efecto alguna posibilidad de escapar a los hábitos de la *reducción*. A propósito de las imágenes del espacio, se está precisamente en

una región donde la reducción es fácil, común. Se encontrará siempre a alguien para borrar toda complicación y para obligarnos a partir, en cuanto se habla de espacio — sea de una manera figurada o no— de la oposición de lo de fuera y de lo de dentro. Pero si la reducción es fácil, por esto mismo la exageración es fenomenológicamente más interesante. El problema que estudiamos es muy favorable, a nuestro juicio, para señalar la oposición de la reducción reflexiva y de la imaginación pura. La dirección de las interpretaciones del psicoanálisis —más liberales que la crítica literaria clásica— sigue, sin embargo, el diagrama de la reducción. Sólo la fenomenología se sitúa, por su principio, ante toda reducción, para examinar, para experimentar el ser psicológico de una imagen. La dialéctica de los dinamos de la reducción y de la exageración puede iluminar la dialéctica del psicoanálisis y de la fenomenología. Es, naturalmente, la fenomenología lo que nos da la posibilidad psíquica de la imagen. Transformemos, pues, nuestro asombro en admiración. Empecemos por admirar. Se verá enseguida si será necesario, por medio de la crítica por la reducción, organizar nuestra decepción. Para beneficiarse de esta admiración activa, de esta admiración inmediata, basta seguir el impulso positivo de la exageración. Yo leo

y releo entonces la página de Henri Michaux aceptándola como una fobia del espacio interior, como si unas lejanías hostiles estuvieran ya opresivas, en la diminuta celda que es un espacio íntimo. Con su poema Henri Michaux ha yuxtapuesto en nosotros la claustrofobia y la agorafobia. Ha exasperado la frontera de lo de dentro y de lo de fuera. Pero por este hecho ha arruinado, del punto de vista psicológico, las perezosas certidumbres de las intuiciones geométricas por las cuales el psicólogo quisiera regir el espacio de la intimidad. Incluso a modo de figura, en lo que concierne a la intimidad, no se encierra nada, no se encajan las unas en las otras para designar una profundidad de las impresiones que *surgen* siempre: qué bella anotación de fenomenología en esta simple frase de un poeta simbólico: “El pensamiento se vivificaba de surgir corola...”⁷

Una filosofía de la imaginación debe, pues, seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes, sin reducir jamás dicho extremismo que es el fenómeno mismo del impulso poético. Rilke, en una carta a Clara Rilke, escribe:⁸ “Las

7 André Fontainas, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.

8 *Cartas*, ed. Stock, p. 167.

obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida". Pero ¿es necesario ir a buscar el "peligro", fuera del peligro de escribir, del peligro de expresar? ¿El poeta no pone la lengua en peligro? ¿No profiere la palabra peligrosa? ¿A fuerza de ser el eco de los dramas íntimos, no ha recibido la poesía la pura tonalidad de lo dramático? Vivir, vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la *turbación del ser*. El ser es aquí tan sumamente sensible que una palabra lo agita. En la misma carta, Rilke dice también: "Esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo".

Las exageraciones de imágenes son, por otra parte, tan *naturales* que pese a toda la originalidad de un poeta no es raro encontrar en otro poeta el mismo impulso. Hay imágenes de Jules Supervielle que pueden relacionarse aquí con la imagen de Michaux que estamos estudiando. Tam-

bién Supervielle yuxtapone la claustrofobia y la agorafobia cuando escribe:⁹

“El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez.”

Supervielle conoce también (*ob. cit.*, p. 21) “el vértigo exterior”. En otro lugar habla de una “inmensidad interior”. Y así los dos espacios de lo de dentro y de lo de fuera truecan su vértigo.

En otro texto de Supervielle, justamente subrayado por Christian Sénéchal en su bello libro sobre Supervielle, *la cárcel está en el exterior*. Después de una gran carrera sin fin por la pampa sudamericana, Jules Supervielle escribe: “En razón misma de un exceso de caballo y de libertad, y de este horizonte inmutable, pese a nuestras desesperadas galopadas, la pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras.”

IV

Si devolvemos, por la poesía, su libre campo de expresión a la actividad del lenguaje, pasamos a vigilar el empleo de las metáforas fosilizadas. Por ejemplo, cuando lo abierto y lo cerrado van a jugar metafóricamente, ¿debemos endurecer o dulcificar la metáfora? ¿Repetiremos, en el estilo del lógico: una puerta debe estar abierta o cerrada? ¿Y encontraremos en esta sentencia un instrumento de análisis verdaderamente eficaz para una pasión humana? En todo caso y en toda ocasión es preciso afilar tales instrumentos de análisis. Hay que devolver a toda metáfora su ser de superficie, hacerla remontar del hábito de expresión a la actualidad de expresión. Cuando nos expresamos resulta peligroso “trabajar desde la raíz”.

Precisamente, la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de *una superficie*, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro. No olvidemos que en esta zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir, si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos. Y anticiparse siempre. En esta orientación, el universo de la palabra domina todos los fenómenos del ser, los fenóme-

nos nuevos, se entiende. Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el *sentido*, encierra, por la expresión poética, se abre.

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser *quiere* manifestarse y *quiere* ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.

V

Entonces, cuántos sueños habría que analizar bajo esta simple mención: ¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta

esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par.

Pero llegan las horas de mayor sensibilidad imaginante. En las noches de mayo, cuando tantas puertas están cerradas, hay una apenas entreabierta. ¡Bastará empujar muy suavemente! Los goznes están bien aceitados. Entonces, un destino se dibuja.

¡Y tantas puertas que fueron las puertas de la vacilación! En la *Romanza del retorno*, ese fino y tierno poeta Jean Pellerin escribía:¹⁰

La porte me flaire, elle hésite.

[La puerta me olfatea, vacila.]

En este único verso hay tanto psiquismo transferido al objeto que un lector adherido a la objetividad no verá en él más que un simple juego de ingenio. Si semejante

¹⁰ Jean Pellerin, *La romance du retour*, N.R.F., 1921, p. 18.

documento procediera de alguna mitología lejana, lo acogeríamos con más facilidad. Pero ¿por qué no toman el verso del poeta como un pequeño elemento de mitología espontánea? ¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral? Es preciso ir hacia un pasado lejano, un pasado que no es el nuestro, para sacralizar el umbral. Porfirio ha dicho: “Un umbral es cosa sagrada”.¹¹ Sin referirse a tal sacralización por la erudición, ¿por qué no habríamos de vibrar ante esta sacralización por la poesía, por una poesía de nuestro tiempo, teñida de fantasía tal vez, pero que está de acuerdo con los valores primitivos?

Otro poeta, sin pensar en Zeus, puede muy bien escribir, descubriendo en sí mismo la majestad del umbral:

*Je me surprands a definir le seuil
Comme étant le lieu géométrique
Des arrivées et des départs
Dans la Maison dn Père.*¹²

[Me sorprendo definiendo el umbral / como el lugar

11 Porfirio, *El antro de las ninfas*.

12 ¿Michel Barrault, *Dominical?*, I, p. 11.

geométrico / de las
llegadas y las salidas / en la casa del Padre.]

¡Y todas las puertas de la simple curiosidad que han tentado al ser para nada, para el vacío, para lo desconocido que no está siquiera imaginado!

¿Quién no conserva en su memoria un gabinete de Barba Azul que no hubiera debido abrir ni entreabrir? ¿O —lo que es igual para una filosofía que profesa la primacía de la imaginación— una puerta que no debería haberse imaginado abierta, susceptible de entreabrirse?

¿Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir.

Pero ¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra? ¿A qué profundidad del ser pueden llegar los

gestos que dan conciencia de la seguridad o de la libertad? ¿No se vuelven tan normalmente simbólicas en razón de esta “profundidad”? Así, René Char toma como motivo de uno de sus poemas esta frase de Alberto Magno: “Había en Alemania dos niños mellizos de los cuales uno abría las puertas tocándolas con el brazo derecho y el otro las cerraba con el brazo izquierdo”. Semejante leyenda, bajo la pluma de un poeta, no es, claro está, una simple referencia. Ayuda al poeta a sensibilizar el mundo próximo, a afinar los símbolos de la vida ordinaria. Esta vieja leyenda se vuelve nueva. El poeta la toma para sí. Sabe que hay dos “seres” en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbólica.

Y además, ¿hacia quién se abren las puertas? ¿Se abren para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad? Ramón Gómez de la Serna ha podido escribir: “Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo”.¹³

13 Ramón Gómez de la Serna, *Echantillons*, ed. Cahiers verts, Grasset, p. 167.

VI

En cuanto la palabra *dentro* aparece en una expresión, ya no se toma a la letra la *realidad de la expresión*. Traducimos lo que creemos ser el lenguaje figurado al lenguaje razonable. Nos es difícil, nos parece fútil, seguir por ejemplo al poeta —vamos a presentar documentos— que dice que la casa del pasado está viva dentro de su propia cabeza. Enseguida traducimos: el poeta quiere decir simplemente que tiene un viejo recuerdo guardado *dentro* de su memoria. El exceso de la imagen que quisiera invertir las relaciones de contenido a continente nos hace retroceder ante lo que puede pasar por una vesania de imágenes. Seríamos más indulgentes si siguiéramos las autocopias de la fiebre. Siguiendo el laberinto de las fiebres que corren por nuestro cuerpo, explorando las “casas de la fiebre”, los dolores que habitan el diente enfermo, sabríamos que la imaginación localiza los tormentos y que hace y rehace anatomías imaginarias. Pero no utilicemos en esta obra los múltiples documentos que podríamos encontrar en los psiquiatras. Preferimos acentuar nuestra ruptura con el causalismo, alejando toda causalidad orgánica. Nuestro problema consiste en discutir imágenes de la imaginación pura, de la imaginación liberada, liberante, sin ninguna relación con incitaciones orgánicas.

Estos documentos de poética absoluta existen. El poeta no retrocede ante la inversión de los encajonamientos. Sin pensar siquiera que escandaliza al hombre sensato, pese al simple buen sentido, vive la inversión de las dimensiones, el trastrueque de la perspectiva de lo de dentro y de lo fuera.

El carácter anormal de la imagen no quiere decir que esté artificialmente fabricada. La imaginación es la facultad más natural que existe. Sin duda, las imágenes que vamos a examinar no podrían inscribirse en una psicología del proyecto, aunque fuese de un *proyecto imaginario*. Todo proyecto es una contextura de imágenes y de pensamientos que supone un anticipo de la realidad. No tenemos, por lo tanto, que considerarlo en una doctrina de la imaginación pura. Es incluso inútil *continuar una imagen*, es inútil *conservarla*. Nos basta que sea.

Estudiemos, pues, con toda simplicidad fenomenológica, los documentos que nos brindan los poetas.

En su libro *Donde se abrevan los lobos*, Tristan Tzara escribe:

*Une lente humilité penetre dans la chambre
 Qui habite en moi dans la paume du repos.*
 [Una lenta humildad penetra dentro del cuarto / Que
 habita en mí en
 la palma del reposo.]

Para aprovechar el onirismo de dicha imagen, hay que situarse primero sin duda “en la palma del reposo”, es decir, recogerse sobre uno mismo, condensarse en el ser de un reposo que es el bien que, sin esfuerzo, “se tiene en la mano”. Entonces la gran fuerza de humildad sencilla que está en la habitación silenciosa se derrama en nosotros mismos. La intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad. Y, correlativamente, el espacio íntimo se ha hecho tan tranquilo, tan simple, que en él se localiza, se centraliza toda la tranquilidad de la habitación. El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo *vemos*. Ya no nos *limita*, porque estamos en el fondo mismo de su reposo, en el reposo que nos ha conferido. Todas las habitaciones de antaño vienen a encajonarse en ésta. ¡Qué sencillo es todo!

Vincent Van Gogh, *Dormitorio en Arlés*,
1888. Óleo, 72 x 90 cm.





En otra página, más enigmática todavía para el espíritu sensato, pero igualmente clara para quien se hace sensible a las inversiones topoanalíticas de las imágenes, Tristan Tzara escribe:

Le marché du soleil est entré dans la chambre

Et la chambre dans le tête bourdonnante.

[El mercado del sol ha entrado en el cuarto

Y el cuarto en la cabeza

zumbadora.]

Para aceptar la imagen, hay que oír la imagen, vivir este extraño rumor del sol que entra en un cuarto donde se está solo, porque, es un hecho, el primer rayo *golpea* fuertemente las paredes. Esos ruidos, sin duda, los oírás también —más allá del hecho— el que sabe que cada rayo del sol acarrea abejas. Entonces todo zumba y la cabeza es una colmena, la colmena de los ruidos del sol.

La imagen de Tzara estaba, en un principio, sobrecargada de surrealismo. Pero si se la sobrecarga todavía más, si se aumenta su carga de imagen, si, bien entendido, se superan las barreras de la crítica, de toda *crítica*, entonces

entra verdaderamente en la acción surrealista de una imagen pura. Si lo extremo de la imagen se revela así, activo, comunicable, es que el punto de partida era bueno: la habitación soleada zumba *dentro* de la cabeza del soñador.

Un psicólogo diría que nuestro análisis no hace más que relatar “asociaciones” audaces, demasiado audaces. El psicoanalista aceptará tal vez —está acostumbrado a ello— “analizar” dicha audacia. Uno y otro, si toman la imagen como “sintomática”, tratarán de encontrarle razones y causas. El fenomenólogo toma las cosas de otra manera; más exactamente, toma la imagen tal como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia, de nutrirse con ese raro fruto; lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que puede imaginar. Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración. Entonces la asociación ya no es encontrada, padecida, es buscada, querida. Es una constitución poética, específicamente poética. Es una sublimación totalmente desembarazada de los pesos orgánicos o psíquicos de los que queríamos liberarnos, en resumen, corresponde a lo que llamábamos, en nuestra introducción, sublimación pura.

Claro que no se recibe de igual modo todos los días semejante imagen. No es nunca —psíquicamente hablando— objetiva. Otros comentarios podrían renovarla. Y hace falta para acogerla bien estar en las horas felices de la superimaginación.

Una vez tocados por la gracia de la superimaginación, la experimentamos ante las imágenes más sencillas por las que el mundo exterior viene a dar al hueco de nuestro ser espacios virtuales bien coloreados. Así es la imagen por la que Pierre-Jean Jouve *constituye* su ser secreto. Lo sitúa en la celda íntima:

La cellule de moi-même emplit d'étonnement

La muraille peinte a la chaux de mon secret.

[La celda de mí mismo llena de sorpresa

El muro pintado con cal de mi secreto.]

(Las nupcias, p. 50.)

La estancia donde el poeta tiene este ensueño no está, probablemente, “pintada con cal”. Pero esta habitación, la habitación donde se escribe, tan tranquila, merece también su nombre de “cuarto solitario”. Se le habita por la

gracia de la imagen, como se habita una imagen que está “en la imaginación”. El poeta de *Las nupcias* habita aquí la *imagen celular*. Esta imagen no transpone una realidad. Sería ridículo pedir al soñador sus dimensiones. Es refractaria a la intuición geométrica pero enmarca bien al ser secreto. El ser secreto se siente guardado allí por la blancura de una leche de cal más que por espesas murallas. La celda del secreto es blanca. Un solo valor basta para coordinar bien los sueños. Y siempre sucede igual, la imagen poética está bajo el dominio de una cualidad ampliada. La blancura de los muros protege, por sí sola, la celda del soñador. Es más fuerte que toda geometría. Viene a inscribirse en la celda de la intimidad.

Tales imágenes son inestables. En cuanto se abandona la expresión tal como es, tal como el escritor nos la ofrece con una espontaneidad total, se corre el riesgo de volver al sentido llano y de aburrirse en una lectura que no sabe condensar la intimidad de la imagen. Qué repliegue sobre uno mismo se necesita, por ejemplo, para leer esta página de Blanchot, en la tonalidad de ser en que está escrita: “Desde esa estancia, sumergida en la noche más profunda, lo conocía yo todo, la había penetrado, la llevaba en mí, la

hacía vivir, con una vida que no es la vida, pero que es más fuerte que ella y que ninguna fuerza en el mundo podría vencer”.¹⁴ ¿Acaso no se siente en esas repeticiones, o más exactamente en esos refuerzos repetidos de una imagen en que se ha penetrado —y no de una estancia donde se ha penetrado— de una habitación que el escritor lleva en él, a la que hace vivir una vida que no está en la vida; sí, no se ve que el escritor no pretende simplemente decir que tal es su morada *familiar*? La memoria *colmaría* esta imagen. La amueblaría con *recuerdos compuestos* procedentes de varios siglos. Todo es aquí más sencillo, más radicalmente sencillo. El cuarto de Blanchot es una morada del espacio íntimo, es su cámara interior. Participamos en la imagen del escritor

gracias a lo que es preciso llamar una *imagen general*, una imagen que la participación nos impide confundir con una idea general. Esta imagen general la singularizamos enseguida. La habitamos, la penetramos como Blanchot penetra la suya. La palabra no basta, la idea no basta, es preciso que el escritor nos ayude a invertir el espacio, a alejarnos

de lo que se quisiera *describir* para vivir mejor la jerarquía de nuestros reposos.

Con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera toma toda su fuerza. Se sentirá dicha elasticidad meditando esta página de Rilke (*Los cuadernos...*): “Y aquí no hay apenas espacio; y tú te calmas casi, pensando que es imposible que algo demasiado grande pueda sostenerse en esta estrechez”.

Consuela saberse en calma en un espacio exiguo. Rilke realiza íntimamente —en el espacio de lo de dentro— esta estrechez, donde todo es a la medida del ser íntimo. Entonces, un poco más allá, el texto vive la dialéctica: “Pero fuera, fuera todo es desmedido. Y cuando el nivel sube fuera se eleva también en ti, no en los vasos que están en parte en tu poder, o en la flema de tus órganos más impasibles: sino que crece en los vasos capilares, aspirado hacia arriba hasta en los últimos ramales de tu existencia infinitamente ramificada. Allí es donde asciende, allí es donde desborda de ti, más alto que la respiración, y, último recurso, tú te refugias como sobre el filo de tu alimento. ¡Ah!,

y dónde después ¿dónde? Tu corazón te expulsa fuera de ti mismo, tu corazón te persigue y ya estás casi fuera de ti y no puedes más. Como escarabajo al que han pisado, te escurres fuera de ti mismo y tu escasa dureza o elasticidad ya no tiene sentido.

“Oh noche sin objetos. Oh ventana sorda a lo de fuera, oh puertas cerradas con cuidado; costumbres venidas de antiguos tiempos, transmitidas, comprobadas, jamás enteramente comprendidas. Oh silencio en la jaula de la escalera, silencio en las estancias próximas, silencio allá arriba, en el techo. Oh madre, oh tú, única, que te has puesto ante todo este silencio, en los tiempos en que yo era niño.”

Hemos dado esta larga página sin interrupción, porque tiene precisamente una continuidad dinámica. Lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. ¿De qué exceso de un interior ramificado se escurre la sustancia del ser? ¿Es que el exterior llama? ¿No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra de la memoria? ¿En qué silencio resuena la jaula de la escalera? En ese silencio se oyen pasos ahogados: la madre vuelve para cuidar a su hijo, como antaño. Vuelve a dar a todos

los ruidos confusos e irreales su sentido concreto y familiar. La noche sin límites deja de ser un espacio vacío. La página de Rilke atacada por tantos espantos, encuentra su paz. Pero ¡qué largo es el circuito! Para vivirlo en la realidad de las imágenes parece preciso ser sin cesar contemporáneo de una osmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado.

Hemos dado textos lo más distintos posibles para demostrar que hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica.

Para terminar este capítulo, consideraremos un texto en donde Balzac define una voluntad de oposición ante el espacio confrontado. El texto es doblemente interesante porque Balzac creyó deber rectificarlo.

En una primera versión de *Louis Lambert*, se lee: “Cuando empleaba así todas sus fuerzas, perdía en cierto modo la conciencia de su vida física, y sólo existía por el juego todopoderoso de sus órganos interiores cuyo alcance ha-

cía, de acuerdo con su admirable expresión, *retroceder el espacio ante él*.”

En la versión definitiva se lee solamente: “Dejaba, según su expresión, el espacio tras él”.¹⁵

¡Qué diferencia entre los dos movimientos de expresión!
¡Qué descenso de potencia del ser frente al espacio, pasando de la primera forma a la segunda! ¿Cómo pudo hacer Balzac una corrección semejante? Volvió, en resumen, al espacio indiferente. En una meditación sobre el ser suele ponerse comúnmente el espacio entre paréntesis, es decir, que dejamos el espacio “detrás de nosotros”. Como índice de la tonalización de ser perdida, anotemos que “la admiración” ha caído. La segunda manera de expresarse, ya no es, por confesión del escritor, admirable. Porque era efectivamente admirable este poder que hace *retroceder el espacio*, que pone al espacio fuera, todo el espacio fuera para que el ser meditante esté libre en su pensamiento.

Paño de lágrimas¹⁶

Diego Rodríguez Peña
Estudiante del Pregrado en Creación Literaria,
Universidad Central

—Usted sabe que yo soy su paño de lágrimas, jefe... Sí, me ausentaría la semana entera.

Se complicó más. ¿Tengo el permiso?

La voz del otro lado parece que responde afirmativamente porque el hombre agradece y cuelga. Hora de volver a los orígenes. El hombre toma la maleta y la rueda hasta la puerta. Ahora el pito del taxi lo fastidia. Al salir de la casa el conductor le dice:

16 El editor da un agradecimiento póstumo al maestro Roberto Burgos (q.e.p.d.) por la selección de cuentos recomendados para esta edición, la cual nos permitió escoger este maravilloso ejemplo de la labor que el maestro Burgos, y su equipo, han realizado, realizan y realizarán en la formación y motivación de nuevos creadores.

—El toque de queda ya casi llega y vivo lejos del aeropuerto.

Silencio en el camino. El ruido de turbinas delata el lugar de llegada. El chofer sonríe al ver la propina junto a un papel firmado. Ya no debe preocuparse por el toque de queda.

El avión llega al muelle de abordaje y la nueva revisión retrasa el despegue. Sin más requisas, el avión despegue y él llega a su destino. La puerta del viejo hogar sigue igual y él ha dejado sus llaves. Debe golpear.

—¿Don Esteban? —dice la señora que abre la puerta.

—Sí, ¿cómo sigue ella?—responde y extiende la mano.

—Se encuentra más tranquila que en el hospital. Las medicinas las recibe sin pelear

—dice después de estrechar la mano del joven.

El silencio pasa cerca a sus pies, el repasa con los ojos la sala y entra al cuarto.

—Llegué, mamá —ella lo escucha y la lágrima cae.

Lo impresiona el tanque de oxígeno. Con la mirada sigue la manguerita hasta la nariz de su madre. El pelo de ella se

encuentra gris como la nube que llora, sus ojos apagados como el sol nocturno y su cuerpo flaco como el árbol que muere. Ella mueve los labios para espantar el silencio. Él debe sentarse en la cama y acercar el oído para escucharla.

—No debiste dejar el trabajo tirado. Te van a echar, hombre.

—Primero tú, mamá. Además, pedí permiso y el jefe me lo concedió por mi buen desempeño.

—Me alegra tanto, hijo. Yo...

—¡Enfermera! —el grito hace que la señora aparezca en el cuarto. Después del chequeo la enfermera vuelve a la sala.

—Exagerado. Una tosecita no más. A la señora le dio gracia tu preocupación ¡Ay!

¿Comiste algo ya?

—No.

—Ve y comes algo en la esquina. Pero cuidado que el ambiente se siente peligroso.

¡Ay! —Mamá se vuelve a tocar el pecho— Hum, en el hospital vi unas cosas. A un mechudo lo encontraron con puñaladas y vieras cómo botaba sangre. No, no, no, las cosas se han vuelto feas y así varios aparec... —el ataque

de toz se repite y la escena también. La madre lo obliga a salir. Él se despide con un beso en la frente y un ya vuelvo.

Sale de la casa con una sonrisa. Mamá y su miedo. ¿Cómo podría pasarle algo a él? Un aullido de dolor detiene su andar. Los ojos observan lo que sus oídos percibieron. Un perro se encuentra en el separador. ¿Quién puede estrellarlos y dejarlos ahí no más con dos patas quebradas? El hombre lo levanta y recuerda al vecino veterinario. Lleva sus pies hasta la clínica animal; cerrada. Luego del toc-toc, las luces se apagan y las cortinas se mueven levemente. Un ojo se asoma entre ellas, luego desaparece. Las puertas se abren.

—Esteban, ¿cómo vamos?

—Yo bien, pero el perrito mal.

El veterinario toma al perro, hace seguir a su antiguo vecino y enciende las luces. Los aullidos del animal aumentan al dejarlo en la camilla. La mano del hombre toma una pata y la oprime con sus dedos.

Me lo trajiste a tiempo. Aún puedo reconstruirle la pata izquierda. La derecha solo se encuentra magullada. ¿Quie-

res estar presente? —dice el veterinario y empieza a buscar instrumentos en los cajones.

La operación termina y el perro sigue anestesiado. Esteban se sienta en la sala de espera, se limpia la sangre que lo salpicó y escucha los cuidados que debe recibir el animal.

—... en cuanto a comida dale solo concentrado y agua.

—Gracias, ¿cuánto te debo?

—No, tranquilo, tú pagaste con el ancianato y con el patrocinio a los niños desfavorecidos.

¿Desfavorecidos? ¿Por qué no decir las cosas por el nombre? ¿Decir pobres será ofensivo? Esteban saca distraídamente unos billetes del bolsillo y los acuesta en la mesa.

—Muchas gracias, pero trabajo es trabajo.

—Bueno, ¿quieres tinto? —caminan hacia la cocina y el viejo vecino le pregunta por su madre. Luego de la respuesta de Esteban el veterinario da las convencionales palabras de aliento.

Después del primer sorbo, recuerda el verdadero sabor a café. Ha llegado a su pueblo. Delicioso.

—Discúlpame por el recibimiento que te hice, Esteban. Al esposo de mi cuñada, se lo llevaron así. El país no va bien y uno no sabe quién golpea la puerta. ¡Vieras las peripecias para conseguir una librita de café! Dicen que las cosas allá están peor —el veterinario recibe el pocillo.

El perro despierta, Esteban lo levanta, se despide y su casa vuelve a aparecer en el camino. Deja al operado en el sofá y le pregunta a la enfermera por su madre. Aún sigue despierta.

—¿Dónde te metiste, niño?

—Lo siento, encontré un perro accidentado y lo llevé al veterinario. Va a ser la nueva mascota.

—A ti sí que te gusta ayudar. ¿Te acuerdas de la paloma que me trajiste con las alas rotas o qué compartías las onces con tus compañeros desfavorecidos?

—Sí, tal vez por eso me querían. El veterinario me preguntó por ti, lo sorprendió bastante ignorar tu estado de salud. ¿Por qué no sabía?

—Hace mucho no viene. Él te aprecia bastante, dice que tú eres mi paño de lágrimas.

Un buen hombre. Acuéstate. ¡Ay! Las doce y media. Ten buena noche.

—Buena noche; mamá.

Un paño de lágrimas, un paño de lágrimas, ¡un paño de lágrimas! Piensa Esteban y cierra la puerta de la habitación distraídamente. El estómago le recuerda que no comió. En la cocina saquea el pan que encuentra y lo come con jugo. El perro, gracias a la anestesia, abre tontamente los ojos. Él lo levanta y se acuestan en la cama. Esteban acaricia el pelaje del animal y siente sus costillas. Habrá que darle mucha comida para que se reponga. Alimentarlo muy bien. El sueño llega.

La mañana se estaciona y la alarma suena. Hora de las pastillas de la señora Blanca. La enfermera se levanta, saca una cápsula, sirve un vaso de agua y entra al cuarto. Sin despertarla, deja el recipiente en la mesa de noche y la toca en el hombro:

—Señora... señora... señora... ¡Doña Blanca!

La enfermera la toma de la muñeca, suspira y se dirige al cuarto del hijo. Esteban se despierta con la noticia. Rápidamente llega al cuarto de mamá, la toma de la mano y las lágrimas rebeldes salen. El perro cojea hasta su lado y lame parsimoniosamente cada sollozo del amo. Él se refugia en el pelaje del animal. Después de terminar las honras fúnebres, debe volver al trabajo. Esteban vuelve a su rutina, pero ahora con una mascota. Su jefe sonrío y dice:

—Mi sentido pésame. Perdón por no darte más días, pero nos presionan porque han llegado nuevas ratas que necesitamos hacer cantar. ¿Sabes qué me gusta más de tu don para hacer hablar? La electricidad, cuando la usas los gritos de la gente suena magnifico.

Presentación: colección *estéticas* (fragmentos de ética y estética)

Yairsiño Oviedo Correa
Coordinador Académico de la Facultad de Ciencias
Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central

La ética y la estética, dos temas íntimamente relacionados desde tiempos inmemoriales, desde que el ser humano se plantea el problema del *habitar* (término que significa vivir y morar, y del que también procede la palabra *hábito*). ¿En dónde habitar? ¿Cómo representarnos nuestra habitación? ¿Cómo cohabitar con otros? ¿Existe un hábito en común? Tales son las preguntas que nos planteamos aun hoy en día y que motivan la continua reflexión en las ciencias sociales, las artes y, por supuesto, las humanidades. En el ámbito universitario, además de ser objetos de estudio de disciplinas específicas, la ética y la estética son los ejes para el diseño y construcción de una comunidad académica que contribuya a la formación de ciudadanos responsables con su entorno humano y no-humano. Las personas que tienen la posibilidad de vivir parte de sus vidas en *la academia*, deben poder

asumir la tarea constante de pensar y repensar su lugar en el mundo, los límites cambiantes de este, la apertura de otros mundos imaginables y el encuentro de ellos.

Es por esto que la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte de la Universidad Central busca, a través del presente medio, propiciar la reflexión y el debate académico entre los miembros de su comunidad sobre todos aquellos aspectos que surgen en las relaciones humanas y que definen nuestra manera de entender y percibir la igualdad, la libertad y la solidaridad, los tres pilares de nuestra actual *coexistencia*. *estéticos* es una colección de fragmentos de escritos que presentan, discuten y exploran, de manera magistral, los entramados de esta coexistencia, con el fin de comprender, afianzar, cuestionar, trascender o vislumbrar las formas de nuestra vida inter- e intramundana. Así pues, cada número de esta colección circulará gratuita y ampliamente entre los estudiantes y profesores de la Facultad, de modo que se incentive el debate y la apropiación de los conceptos necesarios para el diálogo académico y la transformación de las prácticas culturales negativas que aún persisten, debido a los comportamientos irreflexivos y acrílicos.

La colección cuenta con un comité científico y editorial que seleccionan cuidadosamente, con un enfoque pedagógico, el fragmento de cada número. Este lo propone un docente que, a manera de prólogo, brinda una guía de lectura, y escoge la imagen (o imágenes) que acompañará el texto de la edición, para propiciar el diálogo intertextual. De esta manera, además de contar con un material coleccionable, los lectores tendrán una herramienta para dinamizar sus espacios formativos y alentar futuras lecturas, propuestas gráficas e investigaciones.

El carácter estrictamente académico de esta iniciativa la eleva sobre cualquier interés pecuniario, pues el lector (y la comunidad académica) no obtendrá más ganancia que la que resulta de la libre circulación de las ideas, la lectura atenta, el diálogo y la construcción de conocimiento en y fuera del aula de clases. Esperamos que esta publicación sea del agrado de todos y que sea la oportunidad para encontrarse o reencontrarse con esos autores que, de una u otra forma, pueden ser considerados como maestros: esos exploradores que nos muestran sus trayectos y puntos de fuga desde los cuales abrir nuevos caminos.



La preparación editorial del segundo número
de la colección *estéticas* estuvo
a cargo de la Coordinación Editorial de la Universidad Central.

Se utilizaron en su composición fuentes ITC Goudy Sans Std
y Helvetica Neue LT Std. La impresión tuvo lugar en los talleres gráficos
de Nuevas Ediciones S.A.S., en enero de 2019,
en la ciudad de Bogotá, D. C., Colombia.