

Traducción
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

GASTÓN BACHELARD

LA POÉTICA DEL ESPACIO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

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

Primera edición en francés,	1957
Primera edición en español,	1965
Octava edición en francés,	1974
Segunda edición en español de la octava edición en francés,	1975
Cuarta reimpresión y primera edición bajo la norma Acervo (FCE Argentina),	2000

rítalo original:
La poétique de l'espace
 © 1957, Presses Universitaires de France, París

D. R. © FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S A
 El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina '
 Av. Picacho Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 950-557-354-5

Impreso en Argentina
 Hecho el depósito que **marca la ley 11.723**

INTRODUCCIÓN

I

Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias, que ha seguido tan claramente como ha podido el eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética. Aquí, el culto pasado no cuenta, el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, el esfuerzo de meses y años resulta ineficaz. Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas. Nada general ni coordinado tampoco puede servir de base a una filosofía de la poesía. La noción de principio, la noción de "base", sería aquí ruinosa. Bloquearía la actualidad esencial, la novedad psíquica esencial del poema. Mientras la reflexión filosófica que se ejercita sobre un pensamiento científico largamente elaborado 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, la filosofía de la poesía debe reconocer que al acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento.

Cuando más tarde nos retiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, *causal*. La imagen poética no está sometida a un impulso. 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. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser

propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología.

Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowsky,¹ donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia.

Decir que la imagen poética escapa a la causalidad es, sin duda, una declaración grave. Pero las causas alegadas por el psicólogo y el psicoanalista no pueden nunca explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que suscita en un alma extraña al proceso de su creación. El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico. Volveremos a esta comunión por actos breves, aislados, activos. Las imágenes arrastran —después de surgir—, pero no son los fenómenos de un arrastre. Claro está que en las investigaciones psicológicas se puede prestar atención a los métodos psicoanalíticos para determinar la personalidad de un poeta, se puede encontrar así una medida de las presiones —sobre todo de la opresión— que el poeta ha debido padecer en el curso de su vida, pero el acto poético, la imagen súbita, la llamada del ser en la imaginación, escapan a tales encuestas. Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un 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 su actualidad.

II

Se nos preguntará tal vez por qué, modificando nuestro punto de vista anterior, buscamos ahora una determinación *fenomenológica* de las imágenes. En nuestros trabajos anteriores sobre la imaginación, en efecto, estimamos preferible situarnos lo más objetivamente posible ante las imágenes de los cuatro elementos de la materia, de los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas. Fieles a nuestros hábitos de filósofo de las ciencias, habíamos tratado de considerar las imágenes fuera de toda tentativa de interpretación personal. Poco a poco, dicho método, que tiene a su favor la prudencia cien-

tífica, me ha parecido insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación. La actitud "prudente", ¿no es acaso por sí sola la negación de obedecer a la dinámica inmediata de la imagen? Por otra parte hemos comprobado cuán difícil resulta despegarse de esta "prudencia". Decir que se abandonan los hábitos intelectuales es una declaración fácil, ¿pero cómo cumplirla? Hay ahí, para un racionalista, un pequeño drama cotidiano, una especie de desdoblamiento del pensamiento que, por parcial que sea su objeto —una simple imagen— no deja de tener una gran resonancia psíquica. Pero este pequeño drama de cultura, este drama al simple nivel de una imagen nueva, contiene la paradoja de una fenomenología de la imaginación: ¿Cómo una imagen, a veces muy singular puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?

Nos ha parecido entonces que esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. 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. Todas esas subjetividades y transubjetividades no pueden determinarse de una vez por todas. En efecto, la imagen poética es esencialmente *variable*. No es, como el concepto, *constitutiva*. Sin duda, la tarea de desprender la acción mutadora de la imagen poética en el detalle de las variaciones de las imágenes es dura, aunque monótona. Para un lector de poemas, la referencia a una doctrina que lleva el nombre tan a menudo mal entendido de fenomenología, corre el riesgo de permanecer oscura. Sin embargo, fuera de toda doctrina, esa referencia es clara. Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica. Para eso hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética. Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones. En ese dominio de la creación de la imagen poética por el poeta, la fenomenología es, si así puede decirse, una fenomenología microscópica. Por esta razón, dicha fenomenología tiene probabilidades de ser estrictamente elemental. 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 fenomenólogo encuentra un campo de innumerables experiencias; aprovecha observaciones que

Cf. Eugène Minkowsky, *Vers une cosmologie*, cap. IX.

pueden ser precisas porque son simples, porque "no tienen consecuencias", a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados. La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es *antes* que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma. Se deberían entonces acumular documentos sobre la *conciencia soñadora*.

La filosofía en lengua francesa contemporánea, y *a fortiori* la psicología, no se sirven apenas de la dualidad de las palabras alma y espíritu. Son por este hecho, una y otra, un poco sordas respecto a los temas tan numerosos en la filosofía alemana, en que la distinción entre el espíritu y el alma (*der Geist y die Seele*) es tan clara. Pero puesto que una filosofía de la poesía debe recibir todos los poderes del vocabulario, no debe simplificar nada ni endurecer nada. Para dicha filosofía, espíritu y alma no son sinónimos. Tomándolos en sinonimia, se nos impide traducir textos preciosos, se deforman los documentos entregados por la arqueología de las imágenes. La palabra alma es una palabra inmortal. En ciertos poemas es imborrable. Es una palabra del aliento.² La importancia vocal de una palabra debe retener por sí sola la atención de un fenomenólogo de la poesía. La palabra alma puede ser dicha con tal convicción que comprometa todo un poema. El tono poético que corresponde al alma debe, pues, quedar abierto a nuestras encuestas fenomenológicas.

En el terreno de la pintura misma, donde la realización parece traer decisiones que proceden del espíritu, que encuentran obligaciones del mundo de la percepción, la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra. René Huyghe, en el bello prefacio que ha escrito para la exposición de las obras de Georges Rouault en Albi, dice: "Si hubiera que buscar por dónde hace explotar Rouault las definiciones..., tal vez tuviéramos que evocar una palabra un poco caída en desuso, a saber, alma." Y René Huyghe muestra que para comprender, para sentir y amar la obra de Rouault "hay que lanzarse al centro, al corazón, a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o reprobada, el alma". Y el alma—la pintura de Rouault lo demuestra—posee una luz interior, la que una "visión interior" conoce y traduce en el

² Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, París, 1828, p. 46. "Los diferentes nombres del alma, en casi todos los pueblos, son otras tantas modificaciones del aliento y onomatopéyas de la respiración."

mundo de los colores resplandecientes, en el mundo de la luz del Sol. Así, se exige una verdadera inversión de las perspectivas psicológicas al que quiere comprender, amando, la pintura de Rouault. Tiene que participar en una luz interior que no es el reflejo de una luz del mundo exterior; sin duda las expresiones de visión interior, de luz interior se reivindicaban con demasiada facilidad. Pero el que habla aquí es un pintor, un productor de luces. Sabe de qué foco parte la iluminación. Vive el sentido íntimo de la pasión de lo rojo. En el principio de tal pintura hay un alma que lucha. Semejante pintura es, pues, un fenómeno del alma. La obra debe redimir a un alma apasionada.

Las páginas de René Huyghe nos confirman en la idea de que el hablar de una fenomenología del alma no carece de sentido. En muchas circunstancias, debe reconocerse que la poesía es un compromiso del alma. La conciencia asociada al alma es más reposada, menos intencionada que la conciencia asociada a los fenómenos del espíritu. En los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. Las dialécticas de la inspiración y del talento se iluminan si se consideran sus dos polos: el alma y el espíritu. A nuestro juicio, alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices, para seguir sobre todo la evolución de las imágenes poéticas desde el ensueño hasta la ejecución. En particular, estudiaremos en otra obra el ensueño poético como fenomenología del alma. El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. 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.

Y así un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad. Pierre-Jean Jouve escribe:³ "La poesía es un alma inaugurando una forma". El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los "lugares comunes", era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella. La frase de Pierre-Jean Jouve puede tomarse como una clara máxima de una fenomenología del alma.

³ Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, Mercare de France, p. 11.

Puesto que pretende ir tan lejos, descender a tanta profundidad, una encuesta fenomenológica sobre la poesía debe rebasar, por obligación de métodos, las resonancias sentimentales con las que recibimos más o menos ricamente —según que esta riqueza esté en nosotros o en el poema— la obra de arte. Aquí debe sensibilizarse la duplicación fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. 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. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poema nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña. La exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión. Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habrá, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma.

Claro que —¿será preciso decirlo?— la repercusión, pese a su nombre derivado, tiene un carácter fenomenológico simple en los dominios de la imaginación poética donde queremos estudiarla. Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante.

Por esa repercusión, yendo *enseguida* más allá de toda psicología o psicoanálisis, sentimos un poder poético que se eleva candorosamente en nosotros mismos. Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y esto es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser.

Esta última observación define el nivel de la ontología en la que trabajamos. En tesis general, pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos*. No alcanzamos a meditar en una región que existiría antes que el lenguaje. Incluso si esta tesis parece rechazar una profundidad ontológica, nos debe ser concedida, por lo menos, como hipótesis de trabajo bien adecuada al tipo de investigaciones que perseguimos sobre la imagen poética.

Así, la imagen poética, acontecimiento del *logos*, nos es personalmente innovadora. Ya no la tomamos como un "objeto". Sentimos que la actitud "objetiva" del crítico ahoga la "repercusión", rechaza, por principio, esta profundidad de donde debe partir el fenómeno poético primitivo. En cuanto al psicólogo, está ensordecido por las resonancias, y quiere *describir* sus sentimientos. Y en cuanto al psicoanalista, pierde la repercusión, ocupado en desenredar la madeja de sus interpretaciones. Por una fatalidad del método, el psicoanalista intelectualiza la imagen. Comprende la imagen más profundamente que el psicólogo. Pero, precisamente, la "comprende". Para el psicoanalista la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otro lenguaje que el del *logos* poético. Por lo tanto, nunca se puede decir, con más razón: "traduttore, traditore".

Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Considerada en la trasmisión de un alma a otra, se ve que una imagen poética elude las investigaciones de causalidad. Las doctrinas tímidamente causales como la psicología, o fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico.

Por lo tanto, llegamos siempre a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen. Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética.

IV

Limitando de esta manera nuestra encuesta a la imagen poética en su origen, a partir de la imaginación pura, dejamos de lado el problema de la *composición del poema*, como agrupación de imágenes múltiples. En esta composición del poema intervienen elementos psicológicamente complejos, que

asocian la cultura más o menos lejana y el ideal literario de un tiempo, y otros componentes que una fenomenología completa debería tener en cuenta. Pero un programa tan vasto podría empañar la pureza de las observaciones fenomenológicas, resueltamente elementales, que queremos presentar. El verdadero fenomenólogo tiene la obligación de ser sistemáticamente modesto. Por lo tanto, nos parece que la simple referencia a poderes fenomenológicos de lectura, que convierten al lector en un poeta al nivel de la imagen leída, supone ya un matiz de orgullo. Sería para nosotros inmodesto asumir personalmente una facultad de lectura que volvería a encontrar y resucitaría el poder de creación organizada y completa que integra el conjunto de un poema. Y menos aún podemos esperar llegar a una fenomenología sintética que domine, como creen lograr ciertos psicoanalistas, el conjunto de una obra. Es, pues, al nivel de las imágenes aisladas donde podemos "repercutir" fenomenológicamente.

Pero precisamente este *punto de orgullo*, este orgullo menor, este orgullo de simple lectura que se nutre con la soledad de la lectura, lleva en sí un signo fenomenológico innegable, si se conserva su simplicidad. El fenomenólogo no tiene aquí nada que ver con el crítico literario que, como se ha observado con frecuencia, juzga una obra que no podría crear, e incluso según testimonio de las censuras fáciles, una obra que no querría hacer. El crítico literario es un lector necesariamente severo. Volviendo del revés como un guante un complejo que el uso excesivo ha desvalorizado hasta el punto de penetrar en el vocabulario de los estadistas, podría decirse que el crítico literario, que el profesor de retórica, que saben siempre y juzgan siempre, tienen un simplejo de superioridad. En cuanto a nosotros, aficionados a la lectura feliz, no leemos ni releemos más que lo que nos gusta, con un pequeño orgullo de lector mezclado con mucho entusiasmo. Mientras el orgullo suele desarrollarse por lo general en un sentimiento avasallador que pesa sobre todo el psiquismo, la punta de orgullo que nace de la adhesión a una dicha de imagen, es siempre discreta, secreta. Está en nosotros, simples lectores, para nosotros, únicamente para nosotros. Es un orgullo de cámara. Nadie sabe que revivimos, leyendo, nuestras tentaciones de ser poetas. Todo lector un poco apasionado por la lectura, alienta y reprime, leyendo, un deseo de ser escritor. Cuando la página leída es demasiado bella la modestia reprime ese deseo. Pero el deseo renace. De todas maneras, todo lector que relee una obra que ama, sabe que las páginas amadas le *concernen*. Jean-Pierre Richard, en su hermoso libro *Poesía y profundidad*, escribe entre otros estudios uno sobre Baudelaire y otro sobre Verlaine. Baudelaire es puesto en relieve, precisamente porque, como dice el autor, su obra "nos concierne". De un estudio a otro, la diferencia de tono es grande. Verlaine no recibe como Baudelaire la adhesión feno-

menológica total. Y así sucede siempre; en ciertas lecturas que nos simpatizan a fondo, somos "parte interesada" en la expresión misma. En su 77-*tán* Jean-Paul Richter dice de su héroe: "leía los elogios de los grandes hombres con tanto placer como si él hubiera sido el objeto de esos panegíricos".⁴ De todas maneras la simpatía en la lectura es inseparable de la admiración. Se puede admirar más o menos, pero siempre es necesario un impulso sincero, un pequeño impulso de admiración para recibir el provecho fenomenológico de una imagen poética. La menor reflexión crítica detiene este impulso, situando al espíritu en posición secundaria, lo cual destruye la primitividad de la imaginación. En esta admiración que rebasa la pasividad de las actitudes contemplativas, parece que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor. Por lo menos el lector participa en este júbilo de creación que Bergson da como signo de la creación misma.⁵ Aquí la creación se produce sobre el hilo tenue de la frase, en la vida efímera de una expresión. Pero esta expresión poética, aun no teniendo una necesidad vital, es de todas maneras una tonificación de la vida. El bien decir es un elemento del bien vivir. La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje signifiante. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero esas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital. Un microbergsonismo que abandonara la tesis del lenguaje-instrumento, para adoptar la tesis del lenguaje-realidad, encontraría en la poesía muchos documentos sobre la vida completamente actual del lenguaje.

Así, junto a consideraciones sobre la vida de las palabras, tal y como aparece en la evolución de una lengua a través de los siglos, la imagen poética nos presenta, al estilo del matemático, una especie de diferencial de esta evolución. Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas. Y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra. ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? ¿Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras! Antaño, las artes poéticas codificaban las licencias. Pero la poesía contemporánea ha puesto la libertad en el cuerpo mismo del lenguaje. La poesía aparece entonces como un fenómeno de la libertad.

* Jean-Paul Richter, *El Titán*. Berlín, 1800-1803.
Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 23.

Así, incluso al nivel de una imagen poética aislada, en ese único devenir de expresión que es el verso, la repercusión fenomenológica puede aparecer, y en su extrema simplicidad nos da el dominio de nuestra lengua. Estamos aquí ante un fenómeno minúsculo de la conciencia refleja. La imagen poética es sin duda el acontecimiento psíquico de menos responsabilidad. Buscarle una justificación en el orden de la realidad sensible, así como determinar su lugar y su papel en la composición del poema, son dos tareas que sólo deben plantearse en segundo lugar. En la primera encuesta fenomenológica sobre la imaginación poética, la imagen aislada, la frase que la desarrolla, el verso o la estrofa donde la imagen poética irradia, forman *espacios de lenguaje* que un topoanálisis debería estudiar. Es así como J. B. Pontalis nos presenta a Michel Leiris como un "propector solitario en las galerías de las palabras".⁶ Pontalis designa así muy bien ese espacio sensible recorrido por el simple impulso de las palabras vividas. El atomismo del lenguaje conceptual reclama razones de fijación, fuerzas de centralización. Pero el verso tiene siempre un movimiento, la imagen se vierte en la línea del verso, arrastra la imaginación como si ésta creara una fibra nerviosa. Pontalis añade esta fórmula (p. 932) que merece recordarse como índice muy seguro para una fenomenología de la expresión: "El sujeto que habla es todo el sujeto".

Y ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen. Muy claramente la imagen poética trae una de las experiencias más simples del lenguaje vivido; y si se la considera, como lo proponemos, en cuanto origen de conciencia, procede de una fenomenología.

Y si hubiera que crear una "escuela" de fenomenologías es sin duda en el fenómeno poético donde se encontrarían las lecciones más claras y elementales. En un libro reciente, J. H. van den Berg escribe:⁷ "Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos". Y observando que las cosas nos "hablan", y que por ese hecho tenemos, si damos todo su valor al lenguaje, un contacto con las cosas, van den Berg añade: "*Vivimos* continuamente una solución de los problemas que no esperamos resolver por medio de la reflexión." Esta página del sabio fenomenólogo holandés puede estimular al filósofo en sus estudios centrados sobre el ser que habla.

⁶ J. B. Pontalis, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable", *Les Temps Modernes*, dic., 1955, p. 931.

⁷ J. H. van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psychopathology*. Charles-C. Tilomas, ed., Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, p. 61.

VI

Tal vez la situación fenomenológica quedará concretada, respecto a las encuestas psicoanalíticas, si podemos desprender, a propósito de las imágenes poéticas, una esfera de *sublimación pura*, de una sublimación que no sublima nada, que está libre del lastre de las pasiones, del impulso de los deseos. Dando así a la imagen poética un absoluto de sublimación, jugamos al azar sobre un simple matiz. Pero creemos que la poesía presenta abundantes pruebas de esta sublimación absoluta. Las encontraremos a menudo en el curso de esta obra. El psicólogo y el psicoanalista, cuando se les dan dichas pruebas, no ven en la imagen poética más que un simple juego, juego efímero de vanidad total. Precisamente, las imágenes están entonces para ellos sin significado -sin significado pasional, sin significado psicológico, ni psicoanalítico. No se les ocurre que tales imágenes tienen precisamente una *significación poética*. Pero la poesía está allí, con sus miles de imágenes en surtidor, imágenes por las cuales la imaginación creadora se pone en su propio dominio.

Buscar antecedentes a una imagen, cuando se está en la existencia misma de la imagen, es, para un fenomenólogo, una señal inveterada de *psicologismo*. Al contrario, tomemos la imagen poética en su ser. La conciencia poética está, tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual -habla, con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo—, que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente. Daremos después ejemplos de tales rupturas de significado, de sensación, de sentimentalidad, y tendremos que conceder que la imagen poética está bajo el signo de un ser nuevo.

Este ser nuevo es el hombre feliz.

Feliz en palabras, por lo tanto desdichado en hechos, objetará enseguida el psicoanalista. Para él, la sublimación no es más que una compensación vertical, una huida hacia la altura, exactamente como la compensación es una huida lateral. Y enseguida, el psicoanalista abandona el estudio ontológico de la imagen; excava la historia de un hombre; ve, revela los padecimientos ocultos del poeta. Explica la flor por el fertilizante.

El fenomenólogo no va tan lejos. Para él la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla. No es necesario haber vivido los sufrimientos del poeta para recibir la dicha hablada que ofrece —dicha hablada que domina el drama mismo. La sublimación, en poesía, supera la psicología del alma terrestremente desgraciada, es un eje: la poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre.

La sublimación pura tal como la planteamos implica un drama de método, porque, naturalmente, el fenomenólogo no podría desconocer la rea-

lidad psicológica profunda de los procesos de sublimación tan detenidamente estudiados por el psicoanálisis. Pero se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje. Se encontrarán estas experiencias en escasos poemas. Tales ciertos poemas de Pierre-Jean Jouve. No hay obra más nutrida de meditaciones psicoanalíticas que los libros de Pierre-Jean Jouve. Pero hay momentos en que su poesía experimenta tales llamas que ya no se puede vivir en la primitiva hoguera. Dice:⁸ "La poesía rebasa constantemente sus orígenes, y padeciendo más lejos en el éxtasis o en la pena, se conserva más libre". Y en la página 112: "Cuantos más avanzaba en el tiempo, mejor dominaba el buceo alejado de la causa ocasional, conducido a la pura forma del lenguaje". ¿Aceptaría Pierre-Jean Jouve el contar las "causas" descubiertas por el psicoanálisis como causas "ocasionales"? No lo sé. Pero, en la región de "la pura forma del lenguaje", las causas del psicoanalista no permiten prever la imagen poética en su novedad. Son todo, a lo más "ocasiones" de liberación. Y la poesía es en esto —en la era poética en que estamos— específicamente "sorprendente", por lo tanto, sus imágenes son imprevisibles. El conjunto de las críticas literarias no toman una conciencia bastante clara de esta imprevisibilidad que estorba, precisamente, los planes de la explicación psicológica habitual. Pero el poeta lo dice claramente: "La poesía, sobre todo en su sorprendente marcha actual, sólo puede corresponder a pensamientos atentos, enamorados de algo desconocido y esencialmente abiertos al devenir". Y, p. 170: "Desde entonces se entrevé una nueva definición del poeta. Es el que conoce, es decir, el que trasciende, y nombra lo que conoce". Por último (p. 10): "No hay poesía si no hay creación absoluta".

Semejante poesía es rara.⁹ En su gran masa la poesía se encuentra más mezclada a las pasiones, más *psicologizada*. Pero aquí la rareza, la excepción no confirma la regla, sino que la contradice e instaura un régimen nuevo. Sin la región de la sublimación absoluta, por muy restringida y elevada que sea, incluso si parece fuera del alcance de los psicólogos y de los psicoanalistas, que después de todo no tienen que examinar la poesía pura, no se puede revelar la polaridad exacta de la poesía.

Se podrá dudar de la determinación exacta del plan de ruptura, se podrá permanecer largamente en el terreno de las pasiones confusionales que *empañan* la poesía. Además, la altura a partir de la cual se aborda la subli-

⁸ Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, ed. cit., p. 109. Andrée Chédid escribe también: "El poema permanece libre. No encerraremos jamás su destino en el nuestro". El poeta sabe bien que "su aliento lo llevará más lejos que su deseo" (*Terre et poésie*, G.L.M., §§. 14 y 25).

⁹ Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 9: "La poesía es rara".

«;

mación pura no se halla sin duda al mismo nivel para todas las almas. Por lo menos, la necesidad de separar la sublimación estudiada por el psicoanalista y la sublimación estudiada por el fenomenólogo de la poesía, es una necesidad de método. El psicoanalista puede muy bien estudiar la naturaleza humana de los poetas, pero no está preparado, a causa de su permanencia en la región pasional, para estudiar las imágenes poéticas en su realidad de cima. C. G. Jung lo ha dicho muy claramente en sus *Ensayos de psicología analítica*: siguiendo los hábitos de juicio del psicoanálisis, "el interés se desvía de la obra de arte para perderse en el caos inexplicable de los antecedentes psicológicos, y el poeta se convierte en un caso clínico, en un ejemplo que lleva un número determinado de la *psychopathia sexualis*. 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".¹⁰

Con el sólo objeto de resumir este debate, vamos a permitirnos un gesto polémico, aunque la polémica no se incluya entre nuestras costumbres.

El romano decía al zapatero que concentraba sus miradas demasiado alto:

Ne sutor ultra crepidam

En ocasiones en que se trata de sublimación pura, donde hay que determinar el ser propio de la poesía, el fenomenólogo debería decirle al psicoanalista:

Ne psuchor ultra uterum

VII

En resumen, en cuanto un arte se hace autónomo, toma un nuevo punto de partida. Entonces interesa considerar esta partida en el espíritu de una fenomenología. Por principio, la fenomenología liquida un pasado y se enfrenta con la novedad. Incluso en un arte como la pintura, que lleva el testimonio de un oficio, los grandes éxitos son ajenos al oficio. Jean Lescure, estudiando la obra del pintor Lapicque, escribe con justicia: "Aunque su obra testimonia una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio, no las aplica, no las convierte en recetas... es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del

¹⁰ C. G. Jung, "La psicología analítica en sus relaciones con la obra poética": *Ensayos de psicología analítica*.

conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad". Este texto es capital para nosotros porque se transporta inmediatamente a una fenomenología de lo poético. En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes. Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad.

Entonces se ve bien que la obra resalta de tal manera por encima de la vida, que la vida ya no la explica. Jean Lescure dice del pintor (ob. cit. p. 132): "Lapicque reclama del acto creador que le ofrezca tanta sorpresa como la vida". El arte es entonces un redoblamiento de vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impiden adormecerse. Lapicque escribe (citado por Lescure, p. 132): "Si por ejemplo pinto el paso del río en Auteuil, espero de mi pintura que me traiga tanto imprevisto, aunque de otro género, como el que me trajo la carrera que presencié. No puede tratarse un solo instante de copiar exactamente un espectáculo que pertenece ya al pasado. Pero necesito revivirlo por entero, de una manera nueva y pictórica esta vez, y así, darme la posibilidad de un nuevo choque". Y Lescure concluye: "El artista no crea como vive, vive como crea."

Así, el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible. Proust decía ya de las rosas pintadas por Elstir, que eran una "variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas".¹²

VIII

La psicología clásica no trata apenas de la imagen poética, tan frecuentemente confundida con la simple metáfora. Por otra parte, en general, la palabra *imagen* está grávida de confusión en las obras de los psicólogos: se ven imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación. En la obra de Bergson *Materia y memoria*, en donde la noción de imagen tiene una extensión muy grande, sólo hay una referencia a la imaginación *productora*. Esta producción es entonces una actividad de libertad menor, sin relación con los grandes actos libres sobre los que arroja luz la filosofía bergsoniana. En ese breve pasaje, el filósofo se refiere "a los juegos de la fantasía". Las diversas imágenes son entonces "otras tantas libertades que el espí-

ritu se toma con la naturaleza". Pero esas libertades en plural, no comprometen el ser; no aumentan el lenguaje, no sacan al lenguaje de su papel utilitario. Son verdaderamente "juegos". Y la imaginación apenas irisa los recuerdos. En ese campo de la memoria poetizada Bergson se queda mucho más corto que Proust. Las libertades que el espíritu toma con la naturaleza no designan realmente la naturaleza del espíritu.

Nosotros proponemos, al contrario, considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. Claro que no adelantamos nada diciendo que la imaginación es la facultad de producir imágenes. Pero esta tautología tiene por lo menos el interés de detener las asimilaciones de las imágenes en los recuerdos.

La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir, *A la función de lo real*, instruida por el pasado, tal como la desprende la psicología clásica, hay que unir una función de lo *irreal* igualmente positiva, como nos hemos esforzado en establecerla en las obras anteriores. Una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. ¿Cómo prever sin imaginar?

Pero tratando más simplemente los problemas de la imaginación poética, es imposible recibir la ganancia psíquica de la poesía sin hacer cooperar sus dos funciones de psiquismo humano: función de lo real y función de lo irreal. Se nos ofrece una verdadera cura de ritmoanálisis en el poema que teje lo real y lo irreal, que dinamiza el lenguaje por la doble actividad de la significación de la acción y de la poesía. 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. El más insidioso de los automatismos, el automatismo del lenguaje, no funciona ya cuando se ha penetrado en el terreno de la sublimación pura. Vista desde esa cima, la imaginación reproductora ya no es gran cosa. Jean-Paul Richter ha escrito en su *Poética*: "La imaginación reproductora es la prosa de la imaginación productora".^{1*}

IX

Hemos resumido en una introducción filosófica, sin duda demasiado larga, tesis generales que quisiéramos poner a prueba en esta obra, así como en algunas otras que tenemos esperanzas de escribir todavía. En este libro

¹¹ Jean Lescure, *Lapicque*, ed. Galanis, p. 78. V

¹² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: "Sodome et Gomorrhe", II, 210.

^{1*} Jean-Paul Richter, *Poética e Introducción a la estética*.

nuestro campo de estudio ofrece la ventaja de estar bien señalado. En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, 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. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser en* el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado. Por otra parte, los espacios de hostilidad están apenas evocados en las páginas siguientes. Esos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis. Por el momento nos situamos ante imágenes que *atraen*. Y en lo que concierne a las imágenes, se observa bien pronto que atraer y rechazar no dan experiencias contrarias. Los términos son contrarios. Al estudiar la electricidad o el magnetismo se puede hablar sistemáticamente de repulsión y de atracción. Basta un cambio de signos algebraicos. Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. Nosotros quisiéramos explorar estas riquezas de ser imaginado.

He aquí entonces una rápida enumeración de los capítulos de esta obra.

Primero, como corresponde a una investigación sobre las imágenes de la intimidad, planteamos el problema de la poética de la casa. Y surgen abundantes preguntas: ¿Cómo unas cámaras secretas, cámaras desaparecidas, se constituyen en moradas para un pasado inolvidable? ¿Dónde y cómo encuentran el reposo situaciones privilegiadas? ¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva? Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica, Psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topoanálisis. Para dar una idea de la complejidad de la tarea del psicólogo que estudia el alma humana en sus profundidades, C. G. Jung, en sus *Ensayos de psicología analítica*, pide a su lector que considere esta comparación: "Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su pico superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta

baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre un* torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glaciaria. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma".^H Naturalmente que Jung conoce el carácter insuficiente de esta comparación. Pero por el hecho mismo de desarrollarse tan fácilmente tiene sentido el tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana. Ayudados por este "instrumento", ¿no encontraremos, en nosotros mismos, soñando en nuestra simple casa, consueños de gruta? ¿Y la torre de nuestra alma estará arrasada para siempre? ¿Somos para siempre, siguiendo el hemistiquio famoso, seres "de la torre abolida"? 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. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas. Este juego es tan múltiple que hemos necesitado dos largos capítulos para trazar los valores de imágenes de la casa.

Después de estos dos capítulos sobre la casa de los hombres, hemos estudiado una serie de imágenes que podemos tomar como la casa de las cosas: los cajones, los cofres y los armarios. ¡Cuánta psicología bajo su cerradura! Hay en ellos una especie de estética de lo oculto. Para captar desde ahora la fenomenología de lo oculto, bastará una observación preliminar: un cajón vacío es *inimaginable*. Sólo puede ser *pensado*. Y para nosotros que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que se sueña antes de lo que se comprueba, todos los armarios están llenos.

Creyendo a veces estudiar cosas, nos abrimos solamente a un tipo de ensueños. Los dos capítulos que hemos consagrado a los Nidos y a las Conchas -esos dos refugios de lo vertebrado y de lo invertebrado- testimonian una actividad de imaginación apenas frenada por la realidad de los objetos. Nosotros que hemos meditado tan largamente sobre la imaginación de los elementos, hemos revivido mil ensueños aéreos o acuáticos, según seguíamos a los poetas en el nido de los árboles o en esa gruta del animal que es la concha. Por mucho que toque las cosas, sueño siempre el *elemento*.

Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen —para que las vivamos— que, como en los nidos y en las conchas nos hagamos muy pequeños. En electo, ¿no

¹¹ C. G. Jung, *Ensayos de psicología analítica*. Este pasaje está tomado del ensayo titulado "El acondicionamiento terrestre del alma". •

encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse. Llevamos en nosotros, a este respecto, toda una reserva de imágenes e imágenes del agazapamiento, podría suministrarnos duda el psicoanalista, si quisiera sistematizar estos recuerdos que no confiamos voluntariamente. Sin múltiples pruebas. Nosotros no disponíamos más que de documentos literarios. Hemos escrito, pues, un breve capítulo sobre los "rincones", sorprendiéndonos cuando grandes escritores daban a estos documentos psicológicos una gran dignidad literaria.

Después de todos estos capítulos consagrados a los espacios de la intimidad, hemos querido ver cómo se presentaba, para una poética del espacio, la dialéctica de lo grande y de lo pequeño; como en el espacio exterior la imaginación gozaba, sin socorro de las ideas, casi naturalmente, del relativismo de lo grande. Hemos puesto la dialéctica de lo pequeño y de lo grande bajo los signos de la Miniatura y de la Inmensidad. Estos dos capítulos no son tan antitéticos como podría creerse. En ambos casos, lo pequeño y lo grande no deben ser captados en su objetividad. Sólo tratamos de ello en este libro como los dos polos de una proyección de imágenes. En otros libros, especialmente en lo que se refiere a la inmensidad, hemos tratado de caracterizar las meditaciones de los poetas ante los espectáculos grandiosos de la naturaleza.¹⁵ Aquí se trata de una participación más íntima en el movimiento de la imagen. Por ejemplo, tendremos que probar, siguiendo ciertos poemas, que la impresión de inmensidad está en nosotros; que no está ligada necesariamente a un objeto.

En ese punto de nuestro libro, habíamos reunido ya bastantes imágenes para plantear, a nuestro modo, dando a las imágenes su valor ontológico, la dialéctica de lo interno y de lo externo, dialéctica que repercute en una dialéctica de lo abierto y de lo cerrado.

Muy cerca de ese capítulo se encuentra el siguiente, titulado: "La fenomenología de lo redondo". La dificultad que tuvimos que vencer al escribir este capítulo consistió en alejarnos de toda evidencia geométrica. Dicho de otro modo, tuvimos que partir de una especie de intimidad de la redondez. Hemos encontrado en los pensadores y en los poetas imágenes de esta redondez directa, imágenes —y esto es para nosotros esencial— que no son simples metáforas. Tendremos allí una nueva oportunidad para denunciar el intelectualismo de la metáfora y demostrar, por consiguiente, una vez más, la actividad propia de la imaginación pura.

En nuestro espíritu, estos dos últimos capítulos, grávidos de metafísica implícita, deberían enlazarse con otro libro que quisiéramos escribir aún.

Este libro condensaría todos los cursos que hemos dado en la Sorbona durante los tres últimos años de nuestra actividad docente. ¿Tendremos fuerzas para escribir ese libro? Hay una gran distancia entre las palabras que se confían libremente a un auditorio simpatizante y la disciplina necesaria para escribir un libro. En la enseñanza oral, animados por la alegría de enseñar, a veces la palabra piensa. Al escribir un libro, de todas maneras es preciso reflexionar.

¹⁵Cf. *La terre et les revenes de la volonté*, Corti, pp. 378 ss.

I LA CASA DEL SÓTANO A LA GUARDILLA. EL SENTIDO DE LA CHOZA

¿Quien vendrá a llamar a la puerta?
Puerta abierta, se entra.
Puerta cerrada, un antro.
El mundo llama del otro lado de mi puerta.

Les amusements naturels, p. 217.
PIERRE ALBERT-BIROT.

I

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno a la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida? He aquí el problema central.

Para resolverlo no basta considerar la casa como un "objeto" sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. Para un fenomenólogo, para un psicoanalista, para un psicólogo (enumerando estos tres puntos de vista por orden de precisión decreciente, no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción —sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diver-

sidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo.

Pero ¡cuántos problemas afines si queremos determinar la realidad profunda de cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección! Para un fenomenólogo el matiz debe tomarse como un fenómeno psicológico de primer brote. El matiz no es una coloración superficial suplementaria. Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo".

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la "habitación humilde" evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar.

Pero, nuestra vida adulta se halla tan despojada de los bienes primeros, los lazos antropocósmicos están tan relajados que no se siente su primer apego en el universo de la casa. No faltan filósofos que "munifican" abstractamente, que encuentran un universo por el juego dialéctico del yo y del no-yo. Precisamente, conocen el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue. Al contrario, las verdaderas salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo.

Aquí, en efecto, tocamos una recíproca cuyas imágenes debemos explorar; todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Veremos, en el curso de este ensayo, cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.

Desde ese momento, todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es sólo ahora cuando se reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. La vieja expresión "trans-

portamos allí nuestros dioses lares" tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo. La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetrán y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos a país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.¹ Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.

Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa.

En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos; y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño se*. restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas.

Ahora, nuestro objeto está claro: debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos di-

¹ ¿No es preciso devolver a la "fijación" sus virtudes, al margen de la literatura psicoanalítica que debe, por su (unción terapéutica, registrar sobre todo procesos de desfijación?

ferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser "lanzado al mundo" como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. Una metafísica concreta no puede dejar a un lado ese hecho, ese simple hecho, tanto más, cuanto que ese hecho es un valor, un gran valor al cual volvemos en nuestros ensueños. Él ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.

Desde nuestro punto de vista, desde el punto de vista del fenomenólogo que vive de los orígenes, la metafísica consciente que se sitúa en el instante en que el ser es "lanzado al mundo", es una metafísica de segunda posición. Salta por encima de los preliminares donde el ser es el ser-bien, en que el ser humano es depositado en un estar-bien, en el bien-estar asociado primitivamente al ser. Para ilustrar la metafísica de la conciencia habrá que esperar las experiencias en que el ser es lanzado fuera, o sea en el estilo de las imágenes que estudiamos; puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. Pero una metafísica completa que englobe la conciencia y lo inconsciente debe dejar *dentro* el privilegio de sus valores. Dentro del ser, en el ser *cié dentro*, hay un calor que acoge el ser que lo envuelve. El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.

Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora sólo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil "en sus brazos":²

Casa, jirón de prado, oh luz de la tarde
de súbito alcanzáis faz casi humana,
estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados.

² Rilke, *apud Les lettres*, 4 año, núms: 14-15-16, p. 1.

II

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto, un psicoanalista debería prestar su atención a esta simple localización de los recuerdos. Como decíamos en nuestra Introducción, daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los patajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

Y si queremos rebasar la historia, o incluso permaneciendo dentro de ella, desprender de nuestra historia la historia, siempre demasiado contingente, de los seres que la han agobiado, nos damos cuenta de que el calendario de nuestra vida sólo puede establecerse en su imaginaria. Para analizar nuestro ser en la jerarquía de una ontología, para psicoanalizar nuestro inconsciente agazapado en moradas primitivas, es preciso, al margen del psicoanálisis normal, *desocializar nuestros* grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los *espacios de nuestras soledades*. Para estas investigaciones los ensueños son más útiles que los sueños. Y demuestran que los primeros pueden ser bien diferentes de los segundos.¹

Entonces, frente a esas soledades, el topoanalista intetoga: "¿Era grande la habitación? ¿Estaba muy atiborrada de objetos la guardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿De dónde venía la luz? ¿Cómo se saboreaban los silencios, tan especiales, de los diversos albergues del ensueño solitario?"

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y

¹ Estudiaremos las diferencias entre el sueño y el ensueño en un libro próximo.

corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.

El psicoanálisis sitúa con excesiva frecuencia las pasiones "en el siglo". De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas.

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla. Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo, se conocen tal vez reposos antehumanos. Lo antehumano toca aquí lo inmemorial. Pero aun en el mismo ensueño diurno el recuerdo de las soledades estrechas, simples, reducidas, son experiencias del espacio reconfortante, de un espacio que no desea extenderse, pero que quisiera sobre todo estar todavía poseído. Antaño la guardilla podía parecer demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora.

III

Pero ya en la base misma del topoanálisis debemos introducir un matiz. Observábamos que el inconsciente está albergado. Debe añadirse que está bien albergado, felizmente instalado. Está en el espacio de su dicha. El inconsciente normal sabe estar a gusto en todas partes. El psicoanálisis ayuda a los inconscientes desahuciados, brutal o insidiosamente desahuciados. Pero el psicoanálisis pone al ser en movimiento más que en reposo. Llama al ser a vivir en el exterior, fuera de los albergues del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida a salir de sí. Y, naturalmente, su acción es saludable. Pues también es preciso dar un destino exterior al ser de dentro. Para acompañar al psicoanálisis en esta acción saludable, habría que emprender un topoaná-

lisis de todos los espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos. Aunque centremos nuestras investigaciones en los ensueños de reposo, no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino.

Emmenez-moi, chemms!...

[¡Llebadme, caminos!...]

dice Marceline Desbordes-Valmore pensando en su Flandes natal (*Un ruisseau de la Scarpe*).

¡Y qué hermoso objeto dinámico es el sendero! ¡Qué claros permanecen en la conciencia muscular los senderos familiares de la colina! Un poeta evoca todo ese dinamismo en un solo verso:

O mes chemins et leur cadence

[Oh mis caminos y su cadencia]

Jean Caubère, *Déserts*. Debresse, p. 38.

Cuando revivo dinámicamente el camino que "escalaba" la colina, estoy seguro de que el camino mismo tenía músculos, contramúsculos. En mi cuarto parisiense, el recuerdo de aquel sendero me sirve de ejercicio. Al escribir esta página me siento liberado del deber de dar un paseo; estoy seguro que he salido de casa.

Y se encontrarían mil intermediarios entre la realidad y los símbolos si se diera a las cosas todos los movimientos que sugieren. George Sand soñando a orillas de un sendero de arena amarilla ve transcurrir la existencia. Escribe: "¿Hay algo más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada".

Cáela uno debería hablar de sus carreteras, sus encrucijadas, sus bancos. Erigir el catastro de sus campiñas perdidas. Thoreau dice que tiene el plano de los campos inscritos en el alma. Y Jean Wahl pudo escribir:

Le moutonnement des haies

c'est en moi que je l'ai.

[El aborregamiento de los setos / en mí lo siento.]

(*Poemes*, p. 46).

Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior. ¡Pero qué libro habría que escribir para determinar todos estos pro-

blemas! El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. Habría que cantar los beneficios de todas esas acciones imaginarias. El psicoanálisis ha multiplicado sus observaciones sobre el comportamiento proyectivo, sobre los caracteres extravertidos, siempre dispuestos a manifestar sus impresiones íntimas. Un topoanálisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos. Pero en esta obra, no podemos trazar, como convendría, la doble geometría, la doble física imaginaria de la extraversión y de la introversión. Además, no creemos que ambas físicas tengan el mismo peso psíquico. Es a la región de la intimidad, a la región donde el peso psíquico domina, a la que consagramos nuestras investigaciones.

Nos confiaremos, pues, al poder de atracción de todas las regiones de intimidad. Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Repitamos una vez más que su estar es bienestar. En dichas condiciones, el topoanálisis tiene la marca de una topofilia. Y debemos estudiar los albergues y las habitaciones en el sentido de esta evaluación.

I V

Esos valores de albergue son tan sencillos, se hallan tan profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación, que por una descripción minuciosa. Entonces el matiz revela el color. La palabra de un poeta, porque da en el blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser.

El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad. Esto es cierto en la vida. Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a *jenseñarlas*! Tal vez se pueda decir todo del presente, ¡pero del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía, y no con la literatura disertada que necesita de las novelas ajenas para analizar la intimidad. Sólo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a *descansar en* mi pasado. Entonces puedo esperar que mi página contenga algunas sonoridades auténticas, quiero decir una voz lejana en mí mismo que será la voz que todos oyen cuando escuchan en el fondo de la memoria, en el límite de la memoria, tal vez allende la memoria, en el campo de lo inmemorial. Se comunica únicamente a los otros una *orientación* hacia el secreto, sin poder de-

cir jamás éste objetivamente. El secreto no tiene nunca una objetividad total. En esta vía se orienta al onirismo, no se le realiza!

Por ejemplo, ¿de qué serviría dar el plano del cuarto que fue realmente *mi cuarto*, describir la pequeña habitación en el *fondo* de un granero, decir que desde la ventana, a través de la desgarradura de los tejados, se veía la colina? Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. ¡El olor de las uvas! Olor límite; para percibirlo hay que imaginar muy a fondo. Pero ya hablé demasiado. Si dijera más, el lector no abriría, en su habitación nuevamente encontrada, el armario único, el armario de olor único, que señala una intimidad. Para evocar los valores de intimidad, es preciso, paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es en el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en umbral de onirismo para los demás. Entonces, cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa resonancia, que como lo expone Minkowski, devuelve al ser la energía de un origen.

Por lo tanto, tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se "escribe un cuarto", se "lee un cuarto", se "lee una casa". Así, rápidamente, a las primeras palabras, a la primera abertura poética, el lector que "lee un cuarto", suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Querríamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Querríamos interesar al lector en nosotros mismos ya que hemos entreabierto una puerta al ensueño. Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. Ya marchó a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de "la sirvienta de gran corazón", en resumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados.

Y la casa del recuerdo se hace psicológicamente compleja. A sus albergues de soledad se asocian el cuarto, la sala donde reinaron los seres dominantes. La casa natal es una casa habitada. Los valores de intimidad se dispersan en ella, se estabilizan mal, padecen dialécticas. ¡Cuántos relatos de infancia —si los relatos de infancia fueran sinceros— en donde se nos diría que el niño, por no tener cuarto, se va enfurruñado a un rincón!

Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas, Con veinte años de interva-

¹ teniendo que describir la propiedad de Canaan (*Volupté*, p. 30) Sainte-Beuve añade: Es mucho menos por ti, amigo mío, que no has visto estos lugares, o que si los hubieras visitado, no podrías ahora sentir mis impresiones y mis colores, por quien los recorro con tanto detalle, por lo cual quiero excusarme. No vayas tampoco a tratar de representártelos por lo que te digo; deja que la imagen flote en ti; pasa levemente; la menor idea te bastará."

lo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la "primera escalera", no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría, fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gasto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos.

Sin duda las casas sucesivas donde hemos habitado más tarde han trivializado nuestros gestos. Pero nos sorprende mucho, si entramos en la antigua casa, tras décadas de odisea, el ver que los gestos más finos, los gestos primeros son súbitamente vivos, siempre perfectos. En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable.

Pero esta región de los recuerdos bien desmenuzados, fácilmente guardados por los nombres de los seres y de las cosas que han vivido en la casa natal, pueden ser estudiados por la psicología normal. Más confusos, más desdibujados son los recuerdos de los sueños que sólo la meditación poética puede ayudarnos a encontrar otra vez. La poesía, en su gran función, vuelve a darnos las situaciones del sueño. La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños. Y el albergue ha particularizado con frecuencia la ensueñación. Hemos adquirido en él hábitos peculiares de ensueño. La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar. Si se da a todos esos retiros su función, que es la de albergar sueños, puede decirse como yo afirmaba en un libro anterior,⁵ que existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. Decía que esa casa onírica es la cripta de la casa natal. Estamos aquí en un eje alrededor del cual giran las interpretaciones recíprocas del sueño por el pensamiento y del pensamiento por el sueño. La palabra *interpretación* endurece demasiado ese movimiento. De hecho, estamos aquí en la unidad de la imagen y del recuerdo, en el mixto funcional de la imaginación y de la memoria. La positividad de la historia y de la geografía psicológica no puede servir de piedra de toque para determinar el *ser verdadero* de nuestra infancia. La infancia es ciertamente más grande que la realidad. Para comprobar, a través de todos nuestros años, nuestra adhesión a la casa natal, el sueño es más poderoso que los pensamientos. **Son** las potencias **del** incons-

⁵ *La terre et les revertes du repos*, p. 98.

ciente quienes fijan los recuerdos más lejanos. Si no hubiera habido un centro compacto de ensueños de reposo en la casa natal, las circunstancias, tan distintas, que rodean la verdadera vida, hubieran embrollado los recuerdos. Excepto algunas medallas con la efigie de nuestros antecesores, nuestra memoria infantil no contiene más que monedas gastadas. Es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos, donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado.

¡Qué privilegios de profundidad hay en los ensueños del niño! ¡Dichoso el niño que ha poseído, verdaderamente poseído, sus soledades! Es bueno, es sano que un niño tenga sus horas de tedio, que conozca la dialéctica del juego exagerado y de los aburrimientos sin causa, del tedio puro. En sus *Memorias*, Alejandro Dumas dice que era un niño aburrido, aburrido hasta llorar. Cuando su madre lo encontraba así, llorando de aburrimiento, le decía:

—¿Por qué llora Dumas?

—Dumas llora, porque Dumas tiene lágrimas —contestaba el niño de seis años—. He ahí sin duda una anécdota como las que suelen contarse en las *Memorias*. Pero ¡qué bien señala el tedio absoluto, ese tedio que no procede nunca de una falta de compañeros de juego! ¿No hay niños que dejan de jugar para ir a aburrirse a un rincón del desván? Desván de mis tedios, cuántas veces te he echado de menos, cuando la vida múltiple me hacía perder el germen de toda libertad!

Así, más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal. Serían necesarias largas investigaciones fenomenológicas para determinar todos esos valores de sueño, para decir la profundidad de ese terreno de los sueños donde se han enraizado los recuerdos.

Y no olvidemos que son esos valores de sueño los que se comunican poéticamente de alma a alma. La lectura de los poetas es esencialmente ensueño.

v

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.

Creemos que para ordenar esas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales:

1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad;

2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.⁶

Estos puntos están sin duda enunciados de un modo bien abstracto. Pero no es difícil reconocer, por medio de ejemplos, su carácter psicológicamente concreto.

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación. En efecto, casi sin comentario, se puede oponer la irracionalidad del tejado a la irracionalidad del sótano. El tejado dice enseguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol. Los geógrafos no cesan de recordar que en cada país, la inclinación del tejado es uno de los signos más seguros del clima. Se "comprende" la inclinación del tejado. Incluso el soñador sueña racionalmente: para él el tejado agudo rebana las nubes. Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero.

El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos.

Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo.

Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa, si nos hacemos sensibles a la función de habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir. Los pisos altos, el desván, son "edificados" por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados. Pero en cuanto al sótano, el habitante apasionado lo cava, lo cava más, hace activa su profundidad. El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite. Presentaremos después ensueños de ultrasótano. Permanezcamos primero en el espacio polarizado por el sótano y el desván y veamos cómo dicho espacio puede ilustrar los más finos matices psicológicos.

He aquí cómo el psicoanalista C. G. Jung se sirve de la doble imagen del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa. Se encontra-

rá en efecto en el libro de Jung *El hombre descubriendo su alma* una comparación que debe hacer comprender la esperanza que tiene el ser consciente de "aniquilar la autonomía de los complejos desbautizándolos". La imagen es ésta: "La conciencia se conduce ahí como un hombre que, oyendo un ruido sospechoso en el sótano, se precipita al desván para comprobar que allí no hay ladrones y que, por consiguiente, el ruido era pura imaginación. En realidad ese hombre prudente no se atrevió a aventurarse en el sótano".

En la medida misma en que la imagen explicativa empleada por Jung nos convence, nosotros lectores revivimos fenomenológicamente ambos miedos: el miedo en el desván y el miedo en el sótano. En vez de enfrentarse con el sótano (el inconsciente), "el hombre prudente" de Jung le busca a su valor las coartadas del desván. Allí ratas y ratones pueden alborotar a gusto. Si aparece el señor, volverán silenciosos a su escondite. En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se "racionalizan" fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la "racionalización" es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro.

Si seguimos la inspiración del ejemplo *explicativo* de Jung hasta la toma total de la realidad psicológica, encontramos una cooperación del psicoanálisis y de la fenomenología, cooperación que será preciso acentuar siempre si se quiere dominar el fenómeno humano. De hecho hay que comprender fenomenológicamente la imagen para darle una eficacia psicoanalítica. El fenomenólogo aceptará aquí la imagen del psicoanalista con una simpatía de temblor. Reavivará la primitividad y la especificidad de los miedos. En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano. El psicoanalista no puede quedarse en la superficialidad de las comparaciones o metáforas y el fenomenólogo debe ir hasta el extremo de las imágenes. Ahí, lejos de reducir y explicar, lejos de comparar, el fenomenólogo exagerará la exageración. Entonces, leyendo los *Cuentos* de Edgar Allan Poe, el fenomenólogo y el psicoanalista a una comprenderán su valor de realización. Esos cuentos son miedos infantiles que se realizan. El lector que se entrega a su lectura, oír al gato maldito, signo de las faltas no expiadas, maullar detrás de la pared.⁷ El soñador de sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen *toda* la tie-

⁶ Para esta segunda parte véase más adelante la pág. 60.

⁷ Edgar Allan Poe, *El gato negro*.

rra tras ellos. Y el drama crece y el miedo se exagera. ¿Pero qué cosa es un miedo que deja de exagerar?

En esa simpatía de temblor, el fenomenólogo aguza el oído, como escribe el poeta Thoby Marcelin, "al ras de la locura". El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado. Los relatos de los sótanos criminales dejan en la memoria huellas imborrables, huellas que no nos gusta acentuar: ¿quién querría releer *El barril de amantillado*? El drama es aquí demasiado fácil, pero explota los temores naturales, temores que están en la doble naturaleza del hombre y de la casa.

Pero sin abrir un expediente de dramas humanos, vamos a estudiar algunos ultrasótanos que demuestran muy simplemente que el sueño de sótano aumenta de manera invencible la realidad.

Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos comunicaban, por debajo de todo cerco, todo baluarte, toda fosa, el centro del castillo con el bosque lejano. El castillo plantado sobre la colina tenía raíces fasciculadas de subterráneos. ¡Qué poder para una simple casa, estar construida sobre una mata de subterráneos!

En las novelas de Henri Bosco, gran soñador de casas, se encuentran esos ultrasótanos. Bajo la casa de *El anticuario* hay "una rotonda abovedada en la que se abren cuatro puertas". De esas cuatro puertas salen unos corredores que *dominan* de algún modo los cuatro puntos cardinales de un horizonte subterráneo. La puerta del este se abre y entonces "subterráneamente vamos muy lejos, bajo las casas de ese barrio..." Las páginas llevan la huella de sueños laberínticos. Pero a los laberintos de los corredores donde el "aire es pesado" se asocian rotondas y capillas, los santuarios del secreto. Así, el sótano del *Anticuario* es, si nos atrevemos a decirlo, oníricamente complejo. El lector debe explorarlo con sueños que sienten, unos, el dolor de los corredores, otros, el asombro de los palacios subterráneos. El lector puede perderse en ellos (en sentido literal y figurado). Primero, no ve claramente la necesidad literaria de una geometría tan complicada. Es aquí donde el estudio fenomenológico va a revelar su eficacia. ¿Qué es lo que nos aconseja la actitud fenomenológica? Nos pide que instituyamos en nosotros un orgullo de lectura que nos dé la ilusión de participar en el trabajo mismo del creador del libro. No es posible adoptar dicha actitud en el curso de una primera lectura. La primera lectura conserva demasiada pasividad. El lector es aún casi un niño, un niño que se distrae leyendo. Pero todo buen libro debe ser releído inmediatamente. Después de ese esbozo que es la primera lectura, viene la obra de la lectura. Entonces hay que conocer el *problema* del autor. La segunda lectura... la tercera... nos enseñan poco a poco

la solución de ese problema. Insensiblemente hacemos nuestros el problema y la solución. Este matiz psicológico: "deberíamos haber escrito esto" nos sitúa como fenomenólogos de la lectura. Mientras no accedamos a ese matiz, seguiremos siendo psicólogo o psicoanalista. ¿Cuál es entonces el problema literario de Henri Bosco en la descripción del ultrasótano? Es el de concretar en una imagen central una novela que es, en líneas generales, la novela de las intrigas subterráneas. Esta gastada metáfora queda ilustrada aquí por las cuevas múltiples, por una red de galerías, por un grupo de celdas cuyas puertas están a menudo encadenadas. Allí se meditan secretos; se preparan proyectos. Y la acción camina, bajo tierra. Estamos verdaderamente en el espacio íntimo de las intrigas subterráneas.

En ese subsuelo, los anticuarios que viven la novela pretenden amarrar destinos. El sótano de Henri Bosco con sus ramales cuadriculados, es un telar del destino. El héroe que relata sus aventuras tiene un anillo *destinal*, una sortija con la idea grabada con los signos de una era antigua. El trabajo propiamente subterráneo infernal de los anticuarios fracasará. En el momento mismo en que iban a enlazarse dos grandes destinos del amor, muere en el cerebro de la casa maldita una de las más bellas sílfides del novelista, un ser del jardín y de la torre, el ser que debía dar la dicha. El lector atento al acompañamiento de poesía cósmica siempre activa bajo el relato psicológico en las novelas de Bosco, encontrará en muchas páginas del libro testimonios del drama de lo aéreo y lo terrestre. Pero para vivir tales dramas, es preciso releer, poder desplazar el interés o llevar la lectura con el doble interés del hombre y de las cosas, sin descuidar nada en el tejido antropocósmico de una vida humana.

En otra morada donde nos conduce el novelista, el ultrasótano ya no está bajo el signo de los tenebrosos proyectos de los hombres infernales. Es verdaderamente natural, inscrito en la naturaleza de un mundo subterráneo. Vamos a vivir, siguiendo a Henri Bosco, en una casa de raíz cósmica.

Esta casa de raíz cósmica se nos aparece como una planta de piedra que crece desde la roca hasta el azul de una torre.

El protagonista de la novela *El anticuario*, sorprendido en una visita indiscreta, ha tenido que meterse en el sótano de una casa. Pero enseguida, el interés del relato real pasa al relato cósmico. Las realidades sirven aquí para exponer sueños. Primero, estamos aún en el laberinto de los corredores tallados en la peña. Y súbitamente se encuentra un agua nocturna. Entonces la descripción de los acontecimientos de la novela queda, para nosotros, suspensa. Sólo recibiremos el premio de la página si participamos en ella por nuestros sueños de la noche. Leamos ese poema de la cueva cósmica/

* Henri Bosco, *L'antiquaire*, p. 154.

"Justo a mis pies el agua surgió de las tinieblas.

"¡El agua!... ¡una laguna inmensa!... ¡Y qué agua!... Un agua negra, dormida, tan perfectamente lisa que ni una arruga, ni una burbuja turbaban su superficie. Ni manantial, ni origen. Estaba allí hacía milenios, y allí permanecía sorprendida por la roca, se extendía en una sola capa insensible y habíase convertido, en su ganga de piedra, ella misma, en esa piedra negra, inmóvil, cautiva del mundo mineral. Había sufrido la masa aplastante, el amontonamiento enorme de ese mundo opresivo. Bajo ese peso, diríase que había cambiado de naturaleza, infiltrándose a través de la espesura de las losas calcáreas que retenían su secreto. Se había vuelto también el elemento fluido más denso de la montaña subterránea. Su opacidad y su consistencia insólita" hacían de ella una materia desconocida y cargada de fosforescencias de las que sólo afloraban a la superficie huidizas fulguraciones. Signos de potencias oscuras en reposo en las profundidades, esas coloraciones eléctricas manifestaban la vida latente y el temible poder de ese elemento aún adormecido. Sentí un calosfrío."

Ese escalofrío, se comprende bien, no es ya un miedo humano, es un miedo cósmico, un miedo antropocósmico que hace eco a la gran leyenda del hombre que vuelve a las situaciones primitivas. De la cueva tallada en la roca al subterráneo, del subterráneo al agua estancada, hemos pasado del mundo construido al mundo soñado; de la novela a la poesía. Pero lo real y el sueño están ahora en la unidad. La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad. La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza. Es solidaria de la montaña y de las aguas que labran la tierra. Esa gran planta pétrea que es la casa crecería mal si no tuviese en su base el agua de los subterráneos. Así van los sueños en su grandeza sin límite.

La página de Bosco trae al lector, por su ensoñación cósmica, un gran reposo de lectura, pidiéndole que participe en el descanso que da todo onirismo profundo. El relato se estaciona entonces en un tiempo suspenso propicio al ahondamiento psicológico. Ahora el relato de los sucesos reales puede reanudarse: ya ha recibido su provisión de cosmicidad y ensueño. En realidad, allende el agua subterránea, la casa de Bosco vuelve a encontrar sus escaleras. La descripción, tras la pausa poética, puede desplegar otra vez su itinerario: "Una escalera se abría en la roca y al subir, giraba. Era muy estrecha y muy empinada. La subí" (p. 155). Por esa barrena el soñador se extrae de las profundidades de la tierra y entra en las aventuras de lo alto. En efecto, al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, el lector desemboca en una torre. Es la torre ideal que encanta a todo soñador de una an-

"En un estudio sobre la imaginación material, *Vean et les rêves*, hemos encontrado un agua densa y consistente, un agua pesada. Era la de un gran poeta, Edgar Allan Poe (cap. II).

tigua morada, es "perfectamente redonda"; está ceñida de una "breve luz" que cae por fina "ventana estrecha". Y el techo está abovedado. ¡Qué gran principio de sueño de intimidad es un techo abovedado! Refleja sin fin la intimidad en su centro. No nos sorprenderá que la estancia de la torre sea el cuarto de una dulce muchacha y que esté habitada por los recuerdos de una apasionada abuela. El cuarto redondo y abovedado se encuentra aislado en la altura. Guarda el pasado y domina el espacio. En el misal de la doncella, misal que fue de la abuela lejana, leemos esta divisa:

La flor está siempre en la almendra.

Gracias a este lema admirable, la casa, el cuarto quedan firmados por una intimidad inolvidable. ¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura de su centro que el sueño de porvenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla? ¿Cómo deseáramos que, si no la felicidad, por lo menos su presagio, quedara encerrado en el cuarto redondo!

Así, la casa evocada por Bosco va de la tierra al cielo. Tiene la verticalidad de la torre que se eleva de las profundidades más terrestres y acuáticas hasta la morada de un alma que cree en el cielo. Dicha casa, construida por un escritor, ilustra la verticalidad de lo humano. Es oníricamente completa. Dramatiza los dos polos de los sueños de la casa. Hace la caridad de una torre a los que tal vez ni siquiera conocieron un palomar. La torre es obra de otro siglo. Sin pasado, no es nada. Una torre nueva es algo irrisorio. Pero están ahí los libros que dan a nuestros ensueños mil moradas. En la torre de los libros ¿quién no ha ido a vivir sus horas románticas? Esas horas vuelven. El ensueño las necesita. En el teclado de una vasta lectura referente a la función de habitar, la torre es una nota de grandes sueños. ¡Cuántas veces, desde que leí *El anticuario*, me fui a habitar la torre Henri Bosco!

La torre, los subterráneos ultraprofundos, distienden en ambos sentidos la casa que acabamos de estudiar. Esa casa es, para nosotros, una ampliación de la verticalidad de las casas más modestas, que de todas maneras, para satisfacer nuestros ensueños, deben diferenciarse por la altura. Si fuéramos el arquitecto de la casa onírica, vacilaríamos entre la casa tercia y la casa cuarta. La primera, más sencilla respecto a la altura esencial. Tiene un sótano, una planta baja, y un desván. La segunda pone un piso entre la planta baja y el desván. Un piso más, un segundo piso, y los sueños se confunden. En la casa onírica, el topoanálisis no sabe contar más que hasta tres o cuatro.

De uno a tres o cuatro van las escaleras. Todas diferenciadas. La escalera que va al sótano se *baja* siempre. Es el descenso lo que se conserva en los recuerdos, el descenso lo que caracteriza su onirismo. La escalera que lleva

al cuarto se sube y se baja. Es una vía más trivial. Es familiar. El niño de doce años, hace en ella *escalas de subidas*, haciendo tercias y cuartas, intentando quintas, gustándole sobre todo subir de cuatro en cuatro, a zancadas. Subir la escalera de cuatro en cuatro, ¡qué dicha para los músculos!

En fin, la escalera del desván, más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Cuando vuelvo a soñar en los desvanes de antaño, no bajo nunca.

El psicoanálisis ha encontrado el sueño de la escalera. Pero como necesita un simbolismo totalizante para fijar su interpretación, se ha preocupado poco de la complejidad de las mezclas del ensueño y del recuerdo. Por eso, en ese punto como en otros, el psicoanálisis es más apto para estudiar los sueños que el ensueño. La fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria y de imaginación. Se hace necesariamente sensible a las diferenciaciones del símbolo. El ensueño poético, creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica. Y los recuerdos se afinan. La casa onírica asume en el ensueño una extraordinaria sensibilidad. A veces algunos peldaños han inscrito en la memoria un débil desnivel de la casa natal.¹⁰ Tal cuarto no es solamente una puerta, es una puerta y tres peldaños. Cuando se pone uno a pensar en la vieja casa en relación con la altura, todo lo que sube y baja vuelve a vivir dinámicamente. Ya no se puede ser un hombre de un solo piso como decía Joé Bousquet: "Es un hombre de un solo piso: tiene el sótano en el desván."

A manera de antítesis hagamos algunos comentarios sobre las moradas oníricamente incompletas.

En París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas: "Nuestro cuarto parisiense—dice Paul Claudel—,¹² entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario". El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro "agujero convencional", pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí. "Sobre el suelo las casas se fijan con el asfalto para no hundirse en la tierra."¹³ La casa no tiene raíces. Cosa inimaginable para un soñador de casas: los rascacielos no tienen sótano. Desde la acera hasta el techo, los cuartos se amontonan y el toldo de un cielo sin horizonte ciñe la ciudad entera. Los edificios no tienen en la ciudad más que una al-

tura *exterior*. Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera. Ya no tiene ningún mérito vivir cerca del cielo. Y el *en sino* es más que una simple horizontalidad. A las diferentes habitaciones de una vivienda metida en un piso le falta uno de los principios fundamentales para distinguir y clasificar los valores de intimidad.

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. "Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres." (Max Picard *loc. cit.*, p. 119.)

Y la casa ya no conoce los dramas del universo. A veces el viento viene a romper una teja para matar a un transeúnte en la calle. Ese crimen del tejado sólo apunta al peatón tardío. El rayo enciende un instante los vidrios de la ventana. Pero la casa no tiembla bajo el trueno. No tiembla con nosotros y por nosotros. En nuestras casas, apretadas unas contra otras, tenemos menos miedo. La tempestad en París no tiene la misma pugna ofensiva contra el soñador que contra una casa de solitario. Lo comprenderemos mejor cuando hayamos estudiado, en párrafos ulteriores, la *situación de la casa en el mundo*, situación que nos da, de un modo concreto, una variación de la situación, con frecuencia tan metafísicamente resumida, del hombre en el mundo.

Pero aquí queda abierto un problema al Filósofo que cree en el carácter saludable de los vastos ensueños: cómo ayudar a la cosmización del espacio exterior a la habitación de las ciudades. Como ejemplo, damos la solución de un soñador al problema de los ruidos de París.

Cuando el insomnio, mal de los filósofos, aumenta con la nerviosidad debida a los ruidos de la ciudad, cuando en la plaza Maubert, ya tarde en la noche, los automóviles roncan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mi destino ciudadano, encuentro paz viviendo las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que París deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. Entonces convierto esas imágenes manidas en una imagen sincera, una imagen que es mía como si la inventara yo mismo, según mi dulce manía de creer que soy siempre el sujeto de lo que pienso. Si el rodar de los coches se hace más doloroso, me ingenio para encontrar en él la voz del trueno, de un trueno que me habla y me regaña. Y tengo compasión de mí mismo. ¡Ahí estás, pobre filósofo, de nuevo en la tempestad, en las tempestades de la vida! Hago una ensoñación abstracto-concreta. Mi diván es una barca perdida sobre las ondas; ese silbido súbito, es el viento entre las velas. El aire furioso "claxonea" por todas partes. Y me digo a mí mismo para animarme: mira, tu esquife es sólido, estás seguro en tu barca de piedra. Duer-

¹⁰ Cf. *La terre et les revenes du repos*, pp. 105-106.

¹² Joe Bousquet, *La neige d'un mitre age*, p. 100.

¹³ Paul Claudel, *Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 144.

¹¹ Max Picard, *Lafuite devant Dieu*, p. 121.

me a pesar de la tempestad. Duerme en la tempestad. Duerme en tu valor, feliz de ser un hombre asaltado por las olas.

Y me duermo arrullado por los ruidos de París.¹⁴ Además, todo comprueba que la imagen de los ruidos oceánicos de la ciudad pertenecen a la "naturalidad de las cosas", que es una imagen verdadera, que es saludable naturalizar los ruidos para hacerlos menos hostiles. Señalo al paso, en la joven poesía de nuestro tiempo, este matiz delicado de la imagen bienhechora. Yvonne Carouth" oye el alba ciudadana cuando la ciudad tiene "rumores de concha vacía". Esta imagen me ayuda, a mi ser madrugador, a despertarme dulcemente, naturalmente. Todas las imágenes son buenas con tal de saber utilizarlas.

Sería fácil encontrar otras imágenes sobre la ciudad-océano. Anotemos ésta que se impone a un pintor. Courbet encerrado en Sainte-Pélagie quiso, nos dice Pierre Courthion,¹⁶ representar París visto desde las bóvedas de la prisión. Courbet escribe a uno de sus amigos: "Lo hubiera pintado en el estilo de mis marinas, con un cielo de una profundidad inmensa, con sus movimientos, sus casas, sus cúpulas simulando las ondas tumultuosas del océano..."

Siguiendo nuestro método hemos querido conservar la coalescencia de las imágenes que rechaza una anatomía absoluta. Hemos debido evocar incidentalmente la cosmicidad de la casa. Pero habrá que volver sobre ese carácter. Tenemos que estudiar ahora, después de haber examinado la verticalidad de la casa onírica, y como lo hemos anunciado anteriormente, página 38, los centros de condensación de intimidad donde se acumula el ensueño.

VI

Hay que buscar primeramente en la casa múltiple centros de simplicidad. Como dice Baudelaire: en un palacio "ya no hay rincones para la intimidad".

Pero la simplicidad, a veces encomiada demasiado racionalmente, no es una fuente de onirismo de gran potencia. Hay que llegar a la primitividad del refugio. Y allende las situaciones vividas, hay que descubrir las situaciones soñadas. Allende los recuerdos positivos que son material para una psicología positiva, hay que abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria.

*I

¹⁴ Ya había escrito esta página cuando leí en la obra de Balzac *Petites miseres de la vie conjugale* (Formes & Reflets, 1952, t. 12, p. 1302): "Cuando vuestra casa tiembla en sus miembros y se agita sobre su quilla, os creéis un marinero mecido por el céfiro".

"Yvonne Carouth *Veillears endormu*, Debresse, p. 30.

""..•

¹⁶ Pierre Courthion *Courbet mconté par lui-même et par ses amis*, Cailler, 1948, t. I, p. 278. El general Valentín no permitió a Courbet pintar París-Océano. Le mandó decir que "no estaba en la cárcel para divertirse".

Puede hacerse la demostración de las primitividades imaginarias incluso sobre ese ser, sólido en la memoria, que es la casa natal.

Por ejemplo, en la casa misma, en la sala familiar, un soñador de refugios sueña en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida. Vive así en un más allá de las imágenes humanas. Si el fenomenólogo llegara a vivir la primitividad de tales imágenes, desplazaría tal vez los problemas referentes a la poesía de la casa. Encontraremos un ejemplo muy claro de esa concentración de la alegría de habitar, leyendo una página admirable del libro donde Henri Bachelin relata la vida de su padre.¹⁷

La casa de la infancia de Henri Bachelin es sencilla entre todas. Es la casa rústica de un burgo del Morvan. Es, sin embargo, con sus anexos rurales y gracias al trabajo y a la economía del padre, una morada en que la vida de familia ha encontrado seguridad y dicha. Es en la habitación iluminada por la lámpara junto a la cual el padre, sacristán y jornalero, lee por la noche la vida de los santos, es en ese cuarto donde el niño conduce su ensueño de primitividad, un ensueño que acentúa la soledad hasta que imagina vivir en una choza perdida en el bosque. Para un fenomenólogo que busca las raíces de la función de habitar, la página de Henri Bachelin es un documento de una gran pureza. He aquí el pasaje esencial:

"Eran horas en que sentía con fuerza, lo juro, que estábamos como retirados de la aldea, de Francia y del mundo. Me complacía —guardaba para mí solo mis sensaciones— imaginar que vivíamos en medio de los bosques en una choza de carboneros, bien calentada; hubiera querido oír a los lobos afilando sus uñas en el granito incólume de nuestro umbral. Nuestra casa era mi choza. Me veía en ella al abrigo del frío y del hambre. Si me estremeaba un escalofrío era de bienestar". Y evocando a su padre en una novela escrita todo el tiempo en segunda persona, Henri Bachelin añade: "Bien instalado en mi silla, me impregnaba en el sentimiento de tu fuerza".

Así, el escritor nos llama al centro de la casa como a un centro de fuerza, en una zona de protección mayor. Lleva hasta el fondo ese "sueño de choza" que conocen bien los que aman las imágenes legendarias de las casas primitivas. Pero en la mayoría de nuestros sueños de choza, deseamos vivir en otro lado, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio. Más dichosos que los soñadores de evasiones lejanas, Bachelin encuentra en la casa misma la raíz del ensueño de la choza. No tiene más que elaborar un poco el espectáculo del cuarto familiar, escuchar, en el silencio de la velada,

¹⁷ Henri Bachelin, *Le serviteur*, 6a ed., Mercure de France, con un bello prefacio de René Dumesnil, hablando de la vida y de la obra del novelista olvidado.

la estufa que ronca, mientras el cierzo asalta la casa para saber que en el centro de ésta, bajo el círculo de luz que proyecta la lámpara, vive en una casa redonda, en la choza primitiva. ¡Cuántas viviendas encajadas unas en otras, si realizáramos, en sus detalles y sus jerarquías, todas las imágenes por las cuales vivimos nuestros ensueños de intimidad! ¡Cuántos valores difusos sabríamos concentrar si viviéramos, con toda sinceridad, las imágenes de nuestras ensoñaciones!

La choza, en la página de Bachelin, aparece sin duda como la raíz pivote de la función de habitar. Es la planta humana más simple, la que no necesita ramificaciones para poder subsistir. Es tan simple que no pertenece ya a los recuerdos, a veces demasiado llenos de imágenes. Pertenece a las leyendas. Es un centro de leyendas, Ante una luz remota perdida en la noche, ¿quién no ha soñado en la choza, quién no ha soñado, adentrándose aún más en las leyendas, en la cabana del ermitaño?

¡La *cabana del ermitaño*! ¡He ahí un grabado *princeps*! Las verdaderas imágenes son *grabados*. La imaginación las graba en nuestra memoria. Ahondan recuerdos vividos, desplazan recuerdos vividos para convertirse en recuerdos de la imaginación. La cabana del ermitaño es un tema que no necesita variaciones. A partir de la evocación más sencilla "el estruendo fenomenológico" borra las resonancias mediocres. La cabana del ermitaño es un grabado al que perjudicaría un pintoresquismo excesivo. Debe recibir su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar. Enseguida la cabana es la soledad centrada. En el país de las leyendas no hay cabana medianera. El geógrafo puede traernos, de sus lejanos viajes, fotograffas de aldeas compuestas de cabanas. Nuestro pasado legendario trasciende todo lo visto, todo lo que hemos vivido personalmente. La imagen nos conduce. Vamos a la extrema soledad. El ermitaño está *solo* ante Dios. Su cabana es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabana no puede recibir ninguna riqueza de "este mundo". Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabana del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.

Esta valorización de un centro de soledad concentrada es tan fuerte, tan primitiva, tan indiscutida, que la imagen de la luz lejana sirve de referencia para imágenes menos claramente localizadas. Henry David Thoreau ¿oye acaso "el cuerno en el fondo de los bosques"? Esta imagen de centro mal determinado, esta imagen sonora que llena la naturaleza nocturna le sugiere una imagen de reposo y confianza: "Ese sonido en *Un filósofo en los bosques*— dice— es tan amistoso como la candela remota del ermitaño".¹⁸ Y,

¹⁸ Henry David Thoreau, *Walden or life in the woods*.

nosotros que nos acordamos de qué valle íntimo suenan aún los cuernos de antaño ¿por qué aceptamos enseguida la común amistad del mundo sonoro despertado por el cuerno y del mundo ermitaño iluminado por la luz lejana? ¿Cómo unas imágenes tan raras en la vida tienen tal poder sobre la imaginación?

Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares. Por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen descubriendo sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria. En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión. Un poeta meditando sobre la vida de un gran poeta, Victor-Émile Michelet meditando la obra de Villiers de l'Isle-Adam, escribe: "¡Ay! es preciso avanzar en edad para conquistar la juventud, para liberarla de trabas, para vivir de acuerdo con su impulso inicial".

La poesía no nos da tanto la nostalgia de la juventud, lo cual sería vulgar, sino la nostalgia de las expresiones de la juventud. Nos ofrece imágenes como las que deberíamos haber imaginado en el "impulso inicial" de la juventud. Las imágenes *princeps*, los grabados sencillos, los ensueños de la choza son otras tantas invitaciones a imaginar de nuevo. Nos devuelven estancias del ser, casas del ser, donde se concentra una certidumbre de ser. Parece que habitando tales imágenes, imágenes tan estabilizadoras, se volviera a empezar otra vida, una vida que sería nuestra, que nos pertenecería en las profundidades del ser. Contemplando dichas imágenes, leyendo las imágenes del libro de Bachelin, *rumiamos lo primitivo*. Por el hecho mismo de esta primitividad restituida, deseada, vivida en imágenes sencillas, un álbum de chozas sería un manual de ejercicios simples para la fenomenología de la imaginación.

Después de la luz remota de la choza del ermitaño, símbolo del hombre que vela, podría explotarse un archivo considerable de documentos literarios relativos a la poesía de la casa, bajo el único signo de la lámpara que luce en la ventana. Habría que situar esta imagen bajo la dependencia de uno de los más grandes teoremas de la imaginación del mundo de la luz: *todo lo que brilla ve*. Rimbaud ha dicho en tres palabras ese teorema cósmico: "el nácar ve".¹⁹ La lámpara vela, por lo tanto vigila; cuanto más estrecho es el hilo de luz, más penetrante es la vigilancia.

¹⁹ Rimbaud, *Clí mires completes*, ed. Grand-Chene, Lausana, p. 321.

La lámpara en la ventana es el ojo de la casa. En el reino de la imaginación la lámpara no se enciende jamás fuera. Es una luz encerrada que sólo puede filtrarse al exterior. Un poema escrito con el título de "Entre paredes", empieza así:

*Une lampe allumée derrière la fenêtre
Veille au catur secret de la nuit*

[Una **lámpara** encendida tras la ventana / vela en el **corazón secreto** de la noche.]

Unos versos **antes**, el poeta habla:

*Du regard emprisonné
• Entre ses quatre murs de pierre²⁰ • ..*

[De la mirada prisionera / entre sus cuatro muros de piedra.]

En la novela *Hyacinthe*, de Henri Bosco, que, con otro relato, *Le jardin d'Hyacinthe*, constituyen una de las novelas psíquicas más asombrosas de nuestro tiempo, una lámpara *espera* en la ventana. Por ella la casa espera. La lámpara es el signo de una gran espera.

Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vela, vigila, espera.

Cuando me dejo arrastrar por la embriaguez de las inversiones entre el ensueño y la realidad, me viene esta imagen: la casa lejana y su luz es para mí, ante mí, la casa que mira hacia fuera —¡je tocó el turno!— por el orificio de la cerradura. Sí, hay alguien en la casa que vela, hay un hombre que trabaja allí mientras yo sueño, una existencia obstinada mientras yo persigo ensueños fútiles. Sólo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto ala noche.

Y otras imágenes sin fin vienen a florecer la poesía de la casa en la noche. A veces brilla, como una luciérnaga entre la hierba, el ser de la luz solitaria:

Je verrai vos maisons comme des vers luisants au creux des collines.²¹

[Veré vuestras casas como luciérnagas en el hueco de las colinas.]

Otro poeta llama a las casas que brillan sobre la tierra "estrellas de hierba". Christiane Barucoa dice también de la lámpara en la casa humana:

²⁰ Christiane Barucoa, *Antee*, Cahiers de Rochefort, p. 5.

²¹ Hélène Morange, *Asphodeles et pervenches*, Seghers, p. 29.

Etoile prisonnière prise au gelde l'instant. <'''

[Estrella prisionera prendida en el hielo del instante.]

Parece que en esas imágenes las estrellas del cielo vienen a habitar la Tierra. Las casas de los hombres forman constelaciones sobre la Tierra.

G. E. Clancier, con diez aldeas y su luz, clava sobre la tierra una constelación de Leviatán:

*Une nuit, dix villages, une montagne
Un léviathan noir clouté d'or*

[Una noche, diez aldeas, una montaña / Un leviatán negro claveteado de oro.]

(G.E. Clancier, *Une voix*, Gallimard, p. 172.)

Erich Neumann ha estudiado el sueño de un paciente que, mirando desde lo alto de una torre, veía las estrellas nacer y brillar en la tierra. Brotaban del seno de la tierra; en esta obsesión la tierra no era una simple imagen del cielo estrellado. Era la gran madre productora del mundo, productora de la noche y de las estrellas.²² En el sueño de su paciente Neumann muestra la fuerza del arquetipo de la tierra-madre, de la Mutter-Erde. La poesía surge naturalmente de un ensueño que *insiste* menos que el sueño nocturno. Sólo se trata del "hielo de un instante". Pero el documento poético no es por eso menos significativo. Un signo terrestre se posa sobre un ser del cielo. La arqueología de las imágenes queda, pues, iluminada por la imagen rápida, por la imagen instantánea del poeta.

Hemos desarrollado en todos esos aspectos una imagen que puede parecer trivial, para demostrar que las imágenes no pueden permanecer quietas. El ensueño poético, al contrario del ensueño de la somnolencia, no se duerme jamás. Necesita a partir de la imagen más simple, hacer irradiar las ondas de la imaginación. Pero por muy cósmica que se vuelva la casa solitaria iluminada por la estrella de su lámpara, se impone siempre como soledad: transcribimos un último texto que acentúa dicha soledad.

En los *Fragments de un diario íntimo* reproducidos frente a una selección de cartas de Rilke²⁴ se encuentra la escena siguiente: Rilke y dos de sus compañeros advierten en la noche profunda "la ventana iluminada de una cabana distante, la última cabana, la que está sola en el horizonte ante los

²² Erich Neumann, *Erarios Jahrbuch*, 1955, pp. 40-41.

²⁴ Rilke, *Cartas escogidas*, ed. Stock, 1934, p. 15.

campos y los estanques." Esta imagen de una soledad simbolizada por una luz única conmueve el corazón del poeta, lo conmueve de un modo tan personal que lo aísla de sus compañeros. Rilke añade, hablando del grupo de los tres amigos: "Aunque estábamos muy cerca unos de otros, seguíamos siendo tres aislados que ven la noche por primera vez". Expresión que no meditaremos nunca bastante, porque la más trivial de las imágenes, una imagen que el poeta ha visto con seguridad cientos de veces, recibe de súbito el signo de "la primera vez" y transmite ese signo a la noche familiar. No podemos decir que la luz, procediendo de un velador solitario, de un velador obstinado adquiere la fuerza del hipnotismo. Estamos hipnotizados por la soledad, hipnotizados por la mirada de la casa solitaria. El lazo que nos une a ella es tan fuerte que ya no soñamos más que en una casa solitaria en medio de la noche:

O Licht im schlafenden Haus!"

¡Oh luz en la casa dormida!

Con la choza, con la luz que veía en el horizonte lejano, acabamos de indicar bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio. Primeramente, y al empezar este capítulo, habíamos intentado, al contrario, diferenciar la casa de acuerdo con su verticalidad. Ahora, y siempre con ayuda de documentos literarios circunstanciados, tenemos que explicar mejor los valores de protección de la casa contra las fuerzas que la asaltan. Después de haber examinado esta dialéctica entre la casa y el universo examinaremos poemas donde la casa es todo un mundo.

II. CASA Y UNIVERSO

*Cuando las cimas de nuestro cielo
Se reúnan
Mi casa tendrá un techo.*

PAUL ELUARD, *Digno de vivir.*

Indicábamos en el capítulo anterior que las expresiones "leer una casa", "leer una habitación", tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad. Vamos a leer lentamente algunas casas y algunas habitaciones "escritas" por grandes escritores.

Aunque es, en el fondo de su ser, un habitante de las ciudades, Baudelaire siente el aumento del valor de intimidad cuando una casa es atacada por el invierno. En sus *Paraísos artificiales* describe la felicidad de Thomas de Quincey, encerrado en el invierno, mientras lee a Kant, ayudado por el idealismo del opio. La escena sucede en un *cottage*¹ del País de Gales. "¿Una agradable habitación no hace más poético el invierno, y no aumenta el invierno la poesía de la habitación? El blanco cottage estaba edificado en el fondo de un *vallecito rodeado de montañas suficientemente altas*; estaba como *envuelto* en fajas de arbustos." Hemos subrayado las palabras de esta corta frase, que corresponden a la imaginación del reposo. ¡Qué marco de tranquilidad para un fumador de opio que, leyendo a Kant, une la soledad del sueño y la soledad del pensamiento! Podemos sin duda leer la página de Baudelaire como se lee una página fácil, demasiado raen. Un crítico literario podría incluso sorprenderse de que el gran poeta haya utilizado con tanta soltura las imágenes de la trivialidad. Pero si la leemos, esa página demasiado sencilla, aceptando los ensueños de reposo que sugiere, si hacemos una pausa en las palabras subrayadas, penetraremos en cuerpo y alma en

¹ Richard von Schaukal, *Anthologie de la poésie allemande*, ed. Stock, II, p. 125.

Esa palabra dulce a la mirada, ¡cómo desentona en un texto francés si se pronuncia a la inglesa!

plena tranquilidad, nos sentimos situados en el centro de protección de la casa del valle, "envueltos" nosotros también, entre los tejidos del invierno.

Y tenemos calor, *porque hace* frío fuera. En la continuación de ese "paraíso artificial" sumergido en el invierno Baudelaire dice que el soñador pide un invierno duro. "El pide anualmente al cielo tanta nieve, granizo y heladas cuantas puede contener. Necesita un invierno canadiense, un invierno ruso ... con ello su nido será más cálido, más dulce, más amado..."² Como Edgar Allan Poe, gran soñador de cortinas, Baudelaire, para tapizar la morada rodeada por el invierno, pide también "pesadas cortinas ondulando hasta el piso". Tras los cortinajes sobrios parece que la nieve es más blanca. Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones.

Baudelaire nos describe un cuadro centrado, nos ha conducido hasta el centro de un ensueño que podemos entonces confundir con nosotros mismos. Claro que le daremos rasgos personales. En la casita de Thomas de Quincey, evocada por Baudelaire, colocaremos a los seres de nuestro pasado. Recibimos así el beneficio de una evocación que no se carga con exceso. Nuestros recuerdos más personales pueden habitar aquí. Por no sé qué simpatía, la descripción de Baudelaire ha perdido su trivialidad. Y siempre sucede así: Los centros de ensueños bien determinados son medios de comunicación entre los hombres de ensueño, con la misma seguridad que los conceptos bien definidos son medios de comunicación entre los hombres de pensamiento.

En *Curiosidades estéticas*, Baudelaire habla también de una pintura de Lavieille que representa "una cabana en el linde de un bosque" en invierno, "la estación triste". Y sin embargo: "Algunos de los efectos que [Lavieille] ha expresado a menudo me parecen —dice Baudelaire— extractos de la dicha invernal". El invierno *evocado* es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa.

Si se nos pidiera un estudio onírico sobre el *cottage* de Thomas de Quincey revivido por Baudelaire, diríamos que conserva el olor insípido del opio, y una atmósfera de somnolencia. Nada nos dice el valor de los muros, el coraje del tejado. La casa no lucha. Se diría que Baudelaire sólo sabe encerrarse entre cortinas.

Esa falta de lucha es a menudo el caso de las casas en el invierno literario. La dialéctica de la casa y del universo resulta demasiado sencilla. Especialmente la nieve aniquila con demasiada facilidad el mundo exterior. Universaliza el universo en una sola tonalidad. Con una palabra, la palabra nieve, el universo queda exprimido y suprimido para el ser refugiado. En *Los desiertos del amor*, el propio Rimbaud dice: "Era como una noche de invierno, con nieve para asfixiar decididamente al mundo".

¹ Henri Bosco describo bien el tipo de semejante ensueño en esta **corta fórmula**: "Cuando el refugio es seguro la tempestad es buena".

De todas maneras, más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal. El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos.

II

De todas las estaciones, el invierno es la más vieja. Pone edad en los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado. Bajo la nieve la casa es vieja. Parece que la casa vive más atrás en los siglos lejanos. Ese sentimiento está bien evocado por Bachelin en las páginas en que el invierno tiene toda su hostilidad.³ "Eran noches en que, en las viejas casas rodeadas de nieve y de cierzo, las grandes historias, las bellas leyendas que se transmiten los hombres adquieren un sentido concreto y se hacen susceptibles, para quien las ahonda, de una aplicación inmediata. Y así tal vez uno de nuestros antepasados, expirando en el año 1000, pudo creer en el fin del mundo. Porque las historias no son aquí cuentos de la velada, cuentos de hadas relatados por las abuelas; son historias de hombres, historias que meditan fuerzas y signos." "En esos inviernos —dice en otro lugar Bachelin— parece que, bajo la campana de la vasta chimenea, las viejas leyendas debían ser entonces mucho más viejas que hoy." Tenían precisamente esa antigüedad del drama de los cataclismos, de los cataclismos que pueden anunciar el fin del mundo.

Evocando esas veladas del invierno dramático en la casa paterna, Bachelin escribe: "Cuando nuestros compañeros de veladas partieron con los pies en la nieve y la cabeza al viento, me parecía que se iban muy lejos a países desconocidos, de lechuzas y lobos. Me sentía tentado de gritarles como había leído en mis primeros libros de historia: ¡a la gracia de Dios!"

¿No es notable que, en el alma de un niño, la simple imagen de la casa familiar bajo la nieve que se amontona pueda integrar imágenes del año 1000?

III

Tomemos ahora un caso más complejo, **un caso que puede parecer** paradójico. Pertenece a una página de Rilke.⁴

¹ Henri Bachelin, *Le serviteur*, p. 102.

⁴ Rilke, *Cartas a una música*.

Para él y al contrario de la tesis general que sostenemos en el capítulo anterior, es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil. Desde nuestro punto de vista se trata de una paradoja de cosmicidad. Pero la página rilkeana es hermosa y nos interesa comentarla.

He aquí que Rilke escribe a su amiga "música": "¿Sabes tú que en la ciudad me asustan estos huracanes nocturnos? Diríase que en su orgullo de elementos, ni siquiera nos ven. Mientras que una casa solitaria, en medio del campo, la ven, la toman en sus brazos poderosos y así la endurecen, y allí quisiéramos estar fuera, en el jardín que muge, y por lo menos nos asomamos a la ventana, y aprobamos los viejos árboles iracundos que se agitan como si el espíritu de los profetas estuviera en ellos".

La página de Rilke se me antoja, en su estilo fotográfico, un "negativo" de la casa, una inversión de la función de habitar. La tormenta ruge y retuerce los árboles; Rilke, refugiado en la casa quisiera estar *fuera*, no por necesidad de gozar del viento y de la lluvia, sino por un refinamiento de ensueño. Entonces Rilke participa, se siente, en la contracólera del árbol atacado por la cólera del viento. Pero no participa en la resistencia de la casa. Pone su confianza en la prudencia del huracán, en la clarividencia del relámpago, en todos los elementos que, en su furia misma, ven la morada del hombre y se entienden para protegerla.

Pero este "negativo" de imagen no es menos revelador. Testimonia un dinamismo de lucha cósmica. Rilke —ha dado muchas pruebas de ello y lo hemos de citar con frecuencia— conoce el drama de las moradas del hombre. Sea cual fuere el polo de la dialéctica donde el soñador se sitúa, bien sea la casa o el universo, la dialéctica se dinamiza. La casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente en ensueños contrarios. Ya Rilke concede que las pruebas "endurecen" la vieja casa. La casa capitaliza sus victorias contra el huracán. Y puesto que en un estudio sobre la imaginación debemos rebasar el reino de los hechos, sabemos bien que estamos más tranquilos, más seguros en las calles donde no habitamos más que de paso.

IV

En oposición con el "negativo" que acabamos de examinar, daremos el ejemplo de una positividad de adhesión total al drama de la casa atacada por la tormenta.

La casa de Malicroix⁵ se llama *La Redousse*. Está construida en una isla de la Camargue, no lejos del río que murmura. Es humilde. Parece débil. Vamos a comprobar su valor.

El escritor prepara la tempestad a través de largas páginas. Una meteorología poética va a las fuentes de donde nacerán el movimiento y el ruido. ¡Con qué arte aborda primero el escritor lo absoluto del silencio, la inmensidad de los espacios del silencio! "Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, confundido con esta grandeza de la paz nocturna."

"Se imponía como un ser."

"La paz tenía un cuerpo. Prendido en la noche, hecho de la noche. Un cuerpo real, un cuerpo inmóvil."

En ese vasto poema en prosa vienen entonces páginas que tienen el mismo progreso de rumores y temores que las estrofas de los *Djinns* en Víctor Hugo. Pero aquí, el escritor se toma tiempo para manifestar el estrechamiento del espacio en el centro del cual vivirá la casa como un corazón angustiado. Una especie de angustia cósmica preludia la tempestad. Después, todas las gargantas del viento se distienden. Y pronto todos los animales del huracán emiten su voz. ¡Qué bestiario del viento podríamos establecer si dispusiéramos de espacio, no sólo en las páginas que invocamos sino en toda la obra de Henri Bosco, analizando la dinamología de las tempestades! El escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexpiables. Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios. El poeta psicólogo —o el psicólogo poeta, si es que existe— no puede equivocarse señalando con un grito animal los diferentes tipos de agresión. Y uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera.

Y contra esta jauría que se desencadena poco a poco, la casa se transforma en el verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar. *La Redousse* es la Resistencia del hombre. Es *valor humano*, grandeza del hombre.

He aquí la página central de la resistencia humana de la casa en el centro de la tempestad:

"La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de

⁵ Henri Bosco, *Malicroix*, pp. 105 ss.

rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Trataron de arrancarlo, de deslomar, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió a la vieja armazón. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que daban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas trompeteando en la chimenea, el ser ya humano, donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad.

La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre.

"Sólo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos."

Hablando de la maternidad de la casa en nuestro libro, *La tierra y los ensueños de reposo*, habíamos citado estos dos versos enormes de Milosz en que se unen las imágenes de la Madre y de la Casa:

*Je dis ma Mere. Et c'est a vous que je pense, ó Maison!
Maison de beaux étés obscures de morí enfance*

[Yo digo madre mía, y pienso en ti, ¡oh Casa!
Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia.]

(*Mélancolie*)

El agradecimiento conmovido del habitante de *La Redousse* evoca una imagen similar. Pero aquí la imagen no procede de la nostalgia de una infancia. Se nos da en su actualidad protectora. Allende también de una comunidad de la ternura, hay aquí comunidad de fuerza, concentración de dos valores, de dos resistencias. ¡Qué imagen de concentración de ser la de esta casa que se "estrecha" contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con sus muros próximos! El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza. La choza ha pasado a ser un baluarte del valor para el solitario que aprenderá así a vencer el miedo. Dicha morada es educadora. Se leen las páginas de Bosco como un engaste de las reservas de fuerzas en los castillos interiores del valor. En la casa, convertida por la imaginación en el centro mismo de un ciclón, hay que superar las simples impresiones de con-

suelo que se experimentan en todo albergue. Es preciso participar en el drama cósmico vivido por la casa que lucha. Todo el drama de Malicroix es una prueba de soledad. El habitante de *La Redousse* debe dominar la soledad en la casa de una isla desierta. Debe adquirir allí la dignidad solitaria conseguida por un antepasado al que un gran drama de la vida hizo solitario. Debe estar solo, solo en un cosmos que no es el de su infancia. Debe, hombre de raza blanda y feliz, elevar su valor, aprender el valor ante un cosmos rudo, pobre, frío. La casa aislada viene a darle imágenes fuertes, es decir, consejos de resistencia.

Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. Abomba la espalda bajo el chaparrón, endurece sus lomos. Bajo las ráfagas se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo negando siempre las derrotas pasajeras. Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas "del hombre lanzado al mundo" podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contraenergía.

En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

Esta trasposición del ser de la casa en valores humanos, ¿puede considerarse como una actividad de metáforas? ¿No hay allí más que un lenguaje de imágenes? En su calidad de metáforas, un crítico literario las juzgaría fácilmente excesivas. Por otra parte, un psicólogo positivo reduciría inmediatamente el lenguaje de imágenes a la realidad psicológica de un hombre amurallado en su soledad, lejos de todo socorro humano. Pero la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de las imágenes medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo,

Y en la lectura aplicada a la vida, toda pasividad desaparece si tratamos de tomar conciencia de los actos creadores del poeta que expresa el mundo, un mundo que se abre a nuestros ensueños. En *Malicroix*, la novela de Henri Bosco, el mundo influye en el hombre solitario mucho más de lo que pueden influir los personajes. Si se suprimieran de la novela todos los poemas

en prosa que contiene, sólo quedaría una cuestión de herencia, un duelo entre notario y heredero. Pero qué ganancia para un psicólogo de la imaginación, si a la "lectura" social añade la lectura "cósmica". Se da bien pronto cuenta de que el cosmos forma al hombre, transforma a un hombre de las colinas en un hombre de la isla y del río. Comprende que la casa remédela al hombre.

Con la casa vivida por el poeta nos vemos conducidos a un punto sensible de la antropocosmología. La casa es, pues, un instrumento de tipología. Es un instrumento muy eficaz porque es precisamente de un empleo difícil. En resumen, la discusión de nuestra tesis se sitúa sobre un terreno desfavorable. En efecto, la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociadas. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su prudencia y de su equilibrio.⁶ Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo. Leyendo y releendo *Malicroix*, oigo pasar sobre el tejado de *La Redousse*, como dice Pierre-Jean Jouve, "el zueco de hierro del sueño".

Pero el complejo realidad y sueño no se resuelve nunca definitivamente. La propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su "objetividad". Es preciso que examinemos más de cerca cómo se presentan en geometría soñadora las casas del pasado, las casas donde volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado. Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar, por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero.⁷

Et l'ancienne maison ...',....
Je sens sa rousse tiédeur . . . : • •
Vient des sens a l'esprit.

[Y la casa antigua / Siento su roja tibieza / Viene de los sentidos al espíritu.]

⁶ De hecho, debe notarse que la palabra casa no figura en el índice tan minuciosamente hecho de la nueva edición del libro de C.G. Jung, *Metamorfosis del alma y de sus símbolos*.

⁷ Jean Wahl, *Poemes*, p. 23.

V

Primeramente podemos dibujar esas casas antiguas, dar de ellas una *representación* que tiene todos los caracteres de una copia de la realidad. Ese dibujo objetivo, separado de todo ensueño, es un documento duro y estable que señala una biografía.

Pero esta representación exteriorista, aunque manifiesta sólo un arte de diseño, un talento de representación, ahora se hace insistente, invitadora, y nuestro criterio respecto a lo bien interpretado y lo bien hecho se prolonga en ensueño y en contemplación. El ensueño vuelve a habitar el dibujo exacto. La representación de una casa no deja mucho tiempo indiferente al soñador.

Mucho antes de dedicarme a leer todos los días a los poetas, me dije con frecuencia que me gustaría vivir en una casa como las que se ven en las estampas. La casa a grandes trazos, la casa de un grabado en madera me decía aún mucho más. Me parece que los grabados en madera exigen mayor simplicidad. Gracias a ellos mi ensueño habitaba la casa esencial.

Esos sueños candorosos que yo creía míos, ¡qué asombro fue para mí encontrar sus huellas en mis lecturas!

André Lafon había escrito en 1913: ⁸

Je revé d'un logis, maison basse afenêtres
Hautes, aux trais degrés uses plats et verdis

Logis pauvre et secret a l'air d'antique estampe
Qui ne vit qu'en moi-meme, où je rentre parfois
M'asseoir pour oublier le jour gris et la pluie.

[Sueño con una casa baja, de ventanas altas, / Con tres peldaños viejos, lisos y verdinosos / ... / Morada secreta y pobre como una estampa antigua / Que sólo vive en mí, y donde entro a veces / para olvidar sentado el día gris y lluvioso.]

Otros tantos poemas de André Lafon están escritos bajo el signo de "la casa pobre"... La casa, en las "estampas" literarias que él traza, acoge al lector como a un huésped. Un poco más de audacia y el lector cogería el punzón para grabar su lectura.

De los tipos de estampas se pasa a concretar los tipos de casas. Así, Annie Duthil escribe: "

* André Lafon, *Poésies*, "Le rêve d'un logis", p. 91.

† Annie Duthil, *La péchense d'absolu*, ed. Seghers, p. 20.

"Estoy en una casa de estampas japonesas. El sol entra por todas partes, porque todo es transparente."

Hay casas claras donde habita en todas las estaciones el verano. No tienen más que ventanas.

Y también es un habitante de estampas el poeta que nos dice:¹⁰

*Qui na pas au fond de son emir
Un sombre chateau d'Elseneur* ,<

i' ' A l'instar des gens du passé • • .i
On construit en soi-même pierre ' i'4
Par pierre un <rand chateau hanté.

[Quien no tiene en su corazón / Un sombrío castillo de Elsinor / ... / Como las gentes del pasado / Construyo en mí mismo, piedra / sobre piedra, un gran castillo con fantasmas.]

Y de esta manera me conforto con los dibujos de mis lecturas. Voy a habitar las "estampas literarias" que me ofrecen los poetas. Cuanto más sencilla es la casa grabada, más hace trabajar mi imaginación de habitante- No se queda en "representación". Las líneas son fuertes. Su albergue *es fortalecedor*. Hay que habitarlo *simplemente*, con la gran seguridad que da la *simplicidad*. La casa grabada despierta en mí el *sentido de la Choza*; revivo la *fiterza de mirada de la ventanita*. Y si digo sinceramente la imagen, siento la necesidad de subrayar. *Subrayar*. ¿No es acaso *grabar* escribiendo?

VI

A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado. "Mi casa —dice Georges Spyridaki—," es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus paredes se condensan y se relajan según mi deseo. A veces, las estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su espacio propio, que es la e-xtensibilidadacfininita."

La casa de Spyridaki respira. Es revestimiento de armadura y también se extiende hasta lo infinito. Huelga decir que vivimos en ella la seguridad y la aventura por turnos. Es celda y es mundo. La geometría se trasciende

¹⁰ Vincent Monteiro, *Vensur verre*, p. 15.

¹¹ Georges Spyridaki, *Mort Incide*, ed. Seghers, p. 35.

Dar irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad nos sitúa en el aliento mismo»de la poesía. Unos textos de Rene Cazelles van a hablarnos de esta expansión, si aceptamos habitar las imágenes del poeta. Escribe desde el fondo de su Provenza, el país de contornos más rotundos:¹²

"¿Cuándo dejaré de buscar la casa inencontrable donde respira esa flor de lava, donde nacen las tormentas, la extenuante felicidad?

"Destruída la simetría, servir de pasto a los vientos.

"Quisiera que mi casa fuera como la del viento marino, toda palpitante de gaviotas."

Así, en todo sueño de casa hay una inmensa casa cósmica en potencia. De su centro irradian los vientos, y las gaviotas salen de sus ventanas. Una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa.

A veces durante un descanso el poeta vuelve al centro de su morada:

*...Tout respire a nouveau
La nappe est blanche.*

[... Todo respira nuevamente / El mantel es blanco.]

El mantel, ese puñado de blancura, bastó para anclar la casa en su centro.

Las casas literarias de Georges Spyridaki y de Rene Cazelles son moradas de inmensidad. Los muros se han ido de vacaciones. En tales casas se cura la claustrofobia. Hay horas en que resulta sumamente saludable habitarlas.

La imagen de esas casas que integran el viento, que aspiran a una levedad aérea, que llevan sobre el árbol de su crecimiento inverosímil un nido dispuesto a volar, tal imagen puede ser rechazada por un espíritu positivo, realista. Peto para una tesis general sobre la imaginación resulta preciosa porque se encuentra tocada, sin que lo sepa probablemente el poeta, por el llamamiento de los contrarios que dinamizan los grandes arquetipos. Erich Neumann, en un artículo de la revista *Éranos*,¹⁵ ha demostrado que todo ser fuertemente terrestre —y la casa es un ser fuertemente terrestre— registraba, sin embargo, las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste. A la casa bien cimentada le gusta tener una rama sensible al viento, un desván con rumores de follaje. Pensando en ese desván un poeta escribió:

¹² Rene Cazelles, *De terre et d'envoléc*, ed. G.L.M., 1953, pp. 23 y 36.

brich Neimann, "Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit", *Emrtos*, p. 12.

L'escalier des arbres •; ... <••-••••
*Ony monte*¹⁴ , ' . •<> ..

[La escala de los árboles / La subimos.]

Si de una casa se hace un poema, no es raro que las más intensas contradicciones vengan a despertarnos, como diría el filósofo, de nuestros sueños conceptuales, y a liberarnos de nuestras geometrías utilitarias. En la página de Rene Cazelles, es la solidez lo que alcanza la dialéctica imaginaria. Se respira el aroma imposible de la casa, y el granito es alado. E inversamente, el viento súbito es rígido como una viga. La casa conquista su parte de cielo. Tienen todo el cielo por terraza.

Pero nuestro comentario se hace demasiado preciso. Acoge fácilmente dialécticas parciales sobre los diferentes caracteres de la casa. Prolongándolo, quebraríamos la unidad del arquetipo. Siempre sucede así. Es mejor dejar las ambivalencias de los arquetipos envueltas en su valor dominante. Por esto el poeta será siempre más sugestivo que el filósofo. Tiene precisamente derecho a ser sugestivo. Entonces, siguiendo el dinamismo que corresponde a la sugestión, el lector puede ir más lejos, demasiado lejos. Leyendo y releendo el poema de Rene Cazelles, una vez aceptado el surtidor de la imagen, se sabe que es posible permanecer no sólo en lo alto de la casa, sino en una sobrealtura. Hay así muchas imágenes sobre las cuales me complace sobreelevarme. La elevación de la imagen de la casa está replegada en la representación sólida. Cuando el poeta la despliega, la extiende, se ofrece en un aspecto fenomenológico muy puro. La conciencia "se eleva" con ocasión de una imagen que por lo general "reposa". La imagen ya no es descriptiva, es resueltamente inspiradora.

Extraña situación, ¡los espacios que amamos no quieren quedarse enclavados siempre! Se despliegan. Díñase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos.

¿Cómo no aprovecharía cada lector la ubicuidad de un poema como éste?:

Une maison dressée au cœur
 .. . ; !••- Ma cathédrale de silence
 ,, % . ' , - Chaque matin reprise en r'ève
Et chaque soir abandonnée.
Une maison couverte d'aube
*Ouverte au vent de ma jeunesse*¹⁵ ,

¹⁴ Claude Hartmann, *Nocturna*, ed. La Caleré.

¹⁵ Jean Laroche, *Mémoire d'été*, ed. Cahiers de Rochefort, p. 9.

[Una casa erigida en el corazón / Mi catedral de silencio / Reanudada cada mañana en dueños / Y cada noche abandonada / Una casa cubierta de alba / Abierta al viento de mi juventud.]

Esta "casa" es una especie de casa ligera que se desplaza, para mí, en los alientos del tiempo. Está verdaderamente abierta al vendaval de otro tiempo. Diríase que puede acogernos en todas las mañanas de nuestra vida para darnos la confianza de vivir. En mis ensueños relaciono estos versos de Jean Laroche con la página donde Rene Char¹⁶ sueña "en la estancia aligerada que desarrollaba poco a poco los grandes espacios viajeros". Si el Creador escuchara al poeta, crearía la tortuga voladora que llevaría al cielo azul las grandes seguridades de la tierra.

¿Es preciso otro ejemplo de estas casas leves? En un poema que se titula *Casa de viento*, Louis Guillaume sueña así:¹⁷

A chaque souvenir je transportais des pierres
Longtemps je t'ai construite, ô maison!
Du rivage au sommet de tes murs
Et je voyais, chaume couvé par les saisons
Ton toit changeant comme la mer
Danser sur le fond des nuages
Auxquels il mêlait ses fumées
Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait.

[¡Cuánto tiempo llevo construyéndote, oh casa! / A cada recuerdo transportaba piedras / De la ribera a la cima de tus muros / Y veía, bálago incubado por las estaciones / Tu tejado cambiante como el mar / Danzando sobre el fondo de las nubes / A las cuales se mezclaba el humo. / Casa de viento, morada que un soplo desvanecía.]

Puede sorprender que acumulemos tantos ejemplos. Un espíritu realista dice: "¡Nada de eso se tiene de pie! No es más que poesía vana e inconsistente, una poesía que ni siquiera se relaciona ya con la realidad". Para el hombre positivo, todo lo irreal se asemeja, ya que en la irrealidad las formas están sumergidas y añoradas. Sólo las casas reales podrían tener una individualidad.

Pero un soñador de casas, las ve por todos lados. Todo le sirve de germen para sus ensueños de moradas. Jean Laroche dice también:

¹⁶ Rene Char, *Fureur et mystère*, p. 41.

¹⁷ Louis Guillaume, *Noir comme la mer*, ed. Les Lettres, p. 60.

*Cette pivoine est une maison vague
Où chacun retrouve la nuit.*

[Esta peonía es una casa vaga / Donde cada uno vuelve a encontrar la noche.]

¿No encierra la peonía en su noche roja un insecto dormido?

Tout calice est demeure

[Todo cáliz es morada.]

Otro poeta hace de esta morada una permanencia de eternidad:

Pivoines et pavots paradis taciturna!

[¡Peonías y adormideras, paraísos taciturnos!]

Escribe Jean Bourdeillette en un verso de infinito.¹⁸

Cuando se ha soñado tanto en el cáliz de una flor, se recuerda de otro modo la casa perdida, disuelta en las aguas del pasado. ¿Quién leerá sin entrar en un sueño sin fin estos cuatro versos?

• • •
• •
• •
*La chambre meurt miel et tilleul
Où les tiroirs s'ouvriraient en deuil
La maison se mêle à la mort
Dans un miroir qui se ternit.*

[La estancia muere miel y tila / Donde los cajones se abrieron de luto / La casa se mezcla a la muerte / En un espejo que se empaña.]

Si pasamos de esas imágenes todas fulgores, a imágenes que insisten, que nos obligan a recordar más adentro en nuestro pasado, los poetas nos dominan. ¡Con qué fuerza nos demuestran que las casas perdidas para siempre viven en nosotros! Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento de ser. ¡Cuánto mejor habitaríamos la casa! ¡Cómo adquieren súbitamente nuestros viejos recuerdos una viva po-

¹⁸ Jean Bourdeillette, *Les étoiles dans la main*, ed. Seghers, p. 48.

sibilidad de ser! Nosotros juzgamos el pasado. Nos sumerge una especie de remordimiento dejio haber vivido con bastante profundidad en la vieja casa. Rilke describe ese pesar punzante en versos inolvidables, en versos que hacemos dolorosamente nuestros, no tanto en su expresión, como en un drama del sentimiento profundo:¹⁹

*¡Oh nostalgia de los lugares que no fueron
bastante amados en esa hora pasajera! •, •
¡Cuánto quisiera devolverles de lejos •...
el gesto olvidado, el acto suplementario!*

¿Por qué nos saciamos tan pronto de la dicha de habitar aquella morada? ¿Por qué no hicimos durar las horas pasajeras? Le faltó a la realidad algo más que la realidad misma. En la casa no hemos soñado bastante. Y puesto que podemos volver a encontrarla por el ensueño, el enlace se efectúa mal. Los hechos agobian nuestra memofia. Quisiéramos revivir, allende los recuerdos reiterados, nuestras impresiones abolidas y los sueños que nos hacían creer en la felicidad:

Où vous ai-je perdue, mon imagerie piétinée? ;

[¿Dónde os he perdido, imágenes mías pisoteadas?]

dice el poeta.²⁰

Entonces, si sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla. Su ser se restituye a partir de la intimidad, en la dulzura y la imprecisión de la vida interior. Parece que algo fluido reúne nuestros recuerdos. Nos fundimos en ese fluido del pasado. Rilke ha conocido esta intimidad de fusión. Dice esa fusión del ser en la casa perdida: "No he vuelto a ver nunca esta extraña morada... Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio, está toda ella rota y repartida en mí, aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas".²¹

¹⁹ Rilke, *Vergers*, XLI.

²⁰ André de Richaud, *Le droit d'asile*, ed. Seghers, p. 26.

²¹ Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de Francisco Ayala, p. 34.

Así, los sueños descienden a veces tan profundamente en un pasado indefinido, en un pasado libre de fechas, que los recuerdos precisos de la casa natal parecen desprenderse de nosotros. Esos sueños sorprenden nuestra ensoñación. Llegamos a dudar de haber vivido donde hemos vivido. Nuestro pasado está en otra parte y una irrealidad impregna los lugares y los tiempos. Parece que se ha permanecido en los limbos del ser. Y el poeta y el soñador se encuentran escribiendo páginas cuya meditación aprovecharía a un metah'sico del ser. He aquí, por ejemplo, una página de metafísica concreta que, cubriendo de sueños el recuerdo de una casa natal, nos introduce en los lugares mal definidos, mal situados del ser donde un asombro de estar nos sobrecoge; William Goyen escribe en *La casa de aliento*.¹¹

"Pensar que se pueda venir al mundo en un lugar que en un principio no sabríamos nombrar siquiera, que se ve por primera vez y que, en este lugar anónimo, desconocido, se pueda crecer, circular hasta que se conozca su nombre, se pronuncie con amor, se le llame hogar, se hundan en él las raíces, se alberguen nuestros amores, hasta el punto que, cada vez que hablamos de él, lo hagamos como los amantes, encantos nostálgicos, y poemas desbordantes de deseo." El terreno donde el azar sembró la planta humana no era nada. Y sobre ese fondo de la nada crecen los valores humanos. Al contrario, si más allá de los recuerdos se llega al fondo cié los sueños, en ese antecedente de la memoria, parece que la nada acaricia al ser, penetra el ser, desata dulcemente los lazos del ser. Nos preguntamos: ¿lo que fue, ha sido? ¿Los hechos tuvieron el *valor* que les presta la memoria? La memoria lejana sólo los recuerda dándoles un valor, una aureola de felicidad. Borrado cucho valor, los hechos ya no se quieren. ¿Es que han sido? Una irrealidad se filtra en la realidad de los recuerdos que están en la frontera de nuestra historia personal y de una prehistoria indefinida en el punto precisamente en que la casa natal, después de nosotros viene a nacer en nosotros. Porque antes de nosotros —Goyen nos lo hace comprender— era bien anónima. Era un lugar perdido en el mundo. Así, en el umbral de nuestro espacio antes de la era de nuestro tiempo, reina un temblor de tomas de ser y de pérdidas de ser. Y toda la realidad del recuerdo se hace fantasmagórica.

Pero esta irrealidad formulada en los sueños del recuerdo, ¿no le llega al soñador ante las cosas más sólidas, ante la casa de piedra hacia la cual, soñando del mundo, el soñador vuelve por la noche? William Goyen conoce esta irrealidad de lo real: "Era así, porque a menudo, cuando volvías solo, siguiendo la senda en un velo de lluvia, la casa parecía elevarse sobre la más diáfana de las gasas, una gasa tejida con un aliento emitido por ti. Y pensabas entonces que la casa nacida del trabajo de los carpinteros no existía tal

William Goyen, *La maison d'haleine*, trad. Coindreau, p. 67.

vez, que quizá no había existido nunca, que no era más que una imaginación creada por tu aliento y que tú la habías emitido, podías, con un aliento semejante, reducirla a la nada". En una página como ésta, la imaginación, la memoria y la percepción truecan sus funciones. La imagen se establece en una cooperación de lo irreal y lo real, mediante el concurso de la función de uno y de otro. Para estudiar, no esta alternativa sino esta función de los contrarios, los instrumentos de la dialéctica lógica serían inútiles. Harían la anatomía de una cosa viva. Pero si la casa es un valor vivo, es preciso que integre una irrealidad. Es necesario que todos los valores tiemblen. Un valor que no tiembla es un valor muerto.

Cuando dos imágenes singulares, obra de dos poetas que sueñan por separado, llegan a encontrarse, parece que se refuerzan mutuamente. Esta convergencia de dos imágenes excepcionales representa, en cierto modo, una comprobación para la encuesta fenomenológica. La imagen pierde su carácter gratuito. El libre juego de la imaginación ya no es una anarquía. Aproximemos a la imagen de *La casa de aliento* de William Goyen, otra imagen ya citada en nuestro libro *La Tierra y los ensueños de reposo* (p. 96), imagen que no supimos relacionar.

Pierre Seghers escribe:²³

*Une maison où je vais seul en appelant
Un nom que le silence et les murs me renvoient •
Une étrange maison qui se tient dans ma voix
Et qu'habite le vent.
Je l'invente, mes mains dessinent un nuage
Un bateau de grand ciel au-dessus des forêts
Une brume qui se dissipe et disparaît
Comme au jeu des images.*

[Una casa donde voy solo llamando / Un nombre que el silencio y los muros me devuelven / Una extraña casa que se sostiene en mi voz / Y habitada por el viento. / Yo la invento, mis manos dibujan nubes / Un barco de gran cielo encima de los bosques / Una bruma que se disipa y desaparece / Como en el juego de las imágenes.]

Para edificar mejor esta casa en la bruma, en el soplo, el poeta dice **que** se necesitará:

¹⁵ Pierre Seghers, *Le domaine public*, p. 70. Llevamos más lejos la cita que dábamos en 1948, porque nuestra **imaginación de lector se siente estimulada por los ensueños recibidos** del libro de William Goyen.

• ... *Une voix plus forte et l'encens*
Bien du cœur et des mots.

[...una voz más fuerte y el incienso / azul del corazón y de las palabras.]

Como "la casa de aliento", la casa del soplo y de la voz es un valor que se estrema en el límite de lo real y de la irrealidad. Sin duda un espíritu realista se quedará muy acá de esta región de los temblores. Pero el que lee los poemas en el júbilo de imaginar, señalará con una piedra blanca el día en que puede oír sobre dos registros los ecos de la casa perdida. Para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿no es acaso una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado, resuenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño. Y de otro modo también resuenan las llamadas en la escalera. En el orden de los recuerdos difíciles, mucho más allá de las geometrías del dibujo, hay que encontrar de nuevo la tonalidad de la luz, y después llegan los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías, poniendo un sello aéreo en cada una de las estancias de la casa del recuerdo. ¿Es posible, más allá todavía, restituir no solamente el timbre de las voces, la inflexión de las voces queridas que se han callado, sino también la resonancia de todos los cuartos de la casa sonora? En esta extrema tenuidad de los recursos, sólo podemos pedir a los poetas documentos de refinada psicología.

VIII

A veces, la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de *la casa soñada*. Ya tarde en la vida, con un valor invencible, se dice: lo que no se ha hecho, se hará. Se construirá la casa. Esta casa soñada puede ser un simple sueño de propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás. Debe satisfacer entonces el orgullo y la razón, términos inconciliables. Si esos sueños deben realizarse, abandonan el terreno de nuestra encuesta. Entran en el dominio de la psicología de los proyectos, pero ya hemos repetido bastante que el proyecto es para nosotros un onirismo de corto alcance. El espíritu se despliega en él pero el alma no encuentra allí su vasta vida. Tal vez sea bueno que conservemos algunos sueños sobre una casa que habitaremos más tarde, siempre más tarde, tan tarde que no tendremos tiempo de realizarlo. Una casa que fuera *final*, simétrica de la *casa natal*, prepararía pensamientos y no ya sueños, pensamientos graves, pensamientos tristes. Más vale vivir en lo provisional que en lo definitivo.

He aquí una anécdota de buen consejo.

La relata Campenon, que hablaba de poesía con el poeta Ducis: "Cuando llegamos a los poemillas que dedica a *su casa*, a *sus macizos de flores*, a *su huerto*, a *su bosquecillo*, a *su bodega*.... no pude menos de observar riendo que dentro de cien años correría el riesgo de torturar el espíritu de sus comentaristas. Se rió también y me contó cómo, habiendo deseado inútilmente desde su juventud tener una casa de campo con un jardincillo, había resuelto a los setenta años, dárselos por su propia autoridad de poeta y sin gastar un céntimo. Había empezado por tener la casa y como se le aguzara el afán de poseer, había añadido *el jardín*, *el bosquecillo*, etcétera...

Todo eso no existía más que en su imaginación; pero era lo suficiente para que esas pequeñas propiedades quiméricas adquirieran realidad a sus ojos. Hablaba de ellas, las disfrutaba como si fueran reales, y su imaginación tenía tal fuerza que no me hubiera sorprendido que durante las heladas de abril o mayo se le hubiera visto inquieto por la suerte de su viñedo de Marly.

"Me contó a ese respecto que un honrado y buen provinciano, habiendo leído en los periódicos algunos de los poemas donde canta sus pequeños dominios, le había escrito ofreciéndole sus servicios como administrador, pidiéndole sólo alojamiento y los honorarios que juzgara justos."

Instalado en todas partes, pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas. En la casa final como en mi casa verdadera, el sueño de habitar está superado. Hay que dejar siempre abierto un ensueño de otra parte.

Entonces ¡qué bello ejercicio de la función de habitar la casa soñada puede ser el viaje en ferrocarril! Dicho viaje desenrolla toda una película de casas soñadas, aceptadas rechazadas... sin que jamás, como en automóvil, sienta uno la tentación de detenerse. Estamos en pleno ensueño con la saludable prohibición de *comprobar*. Como temo que este modo de viajar sea únicamente una grata manía personal, transcribiré un texto.

"¿Ante todas las casas solitarias que encuentro en el campo, me digo -escribe Henry David Thoreau—²⁴ que podría, satisfecho, pasar en ellas mi día, porque las veo perfectas, sin inconvenientes. No las he llenado todavía con mis tediosos pensamientos y mis costumbres prosaicas y así no he estropeado el paisaje." Y más lejos, Thoreau dice con el pensamiento a los dichosos propietarios de las casas vistas al paso: "sólo pido ojos que vean lo que vosotros poseéis".

George Sand dice que se puede clasificar a los hombres según aspiren a vivir en una choza o en un palacio. Pero la cuestión es más compleja: El que

²⁴ Henry-David Thoreau, *Walden, or Ufe in the ivoods*.

tiene un castillo sueña con la choza, el que tiene la choza sueña con el palacio. Más aún, tenemos cada uno nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio. Descendemos para habitar junto a la tierra, en el suelo de la cabana y después, con algunos castillos en España querríamos dominar el horizonte. Y cuando la lectura nos da tantos lugares habitados sabemos hacer obrar en nosotros la dialéctica de la choza y del castillo. Un gran poeta ha vivido de ella. En *Les féeries intérieures* de Saint-Pol Roux se encuentran dos cuentos que basta relacionar para tener dos Bretañas, para duplicar el mundo. De uno a otro mundo, de una a otra morada, van y vienen los sueños. El primer cuento se titula: *Adiós ala choza*; el segundo: *El castellano y el campesino*.

He aquí la llegada a la choza. Abre enseguida su corazón y su alma: "Al amanecer, tu ser fresco pintarrajeado de cal, se abre a nosotros: los niños creyeron penetrar en el seno de una paloma, y enseguida nos encariñamos con la escalera de mano, tu escalera". Y en otras páginas el poeta nos dice cómo la choza irradia humanidad, fraternidad campesina. Esta casa-paloma es un arca acogedora.

Pero un buen día, Saint-Pol Roux abandona la choza por el "castillo". "Antes de partir hacia el lujo y el orgullo -nos cuenta Théophile Briant-,²⁵ gemía en su alma franciscana rezagándose una vez más bajo el umbral de Roscanvel" y Théophile Briant cita al poeta:

"Por última vez, cabana, deja que bese los modestos muros y hasta tu sombra color de mi pena..."

La residencia de Camaret, donde va a vivir el poeta, es sin duda, en la fuerza del término, una obra de poesía, la realización del *castillo-soñado* por un poeta. Casi contra las olas, en la cima del risco llamado por los habitantes de la Península Bretona el *Lion du Toidinguet*, Saint-Pol Roux compró la casa de un pescador. Con un amigo, oficial de artillería, trazó los planos de un castillo con ocho torrecillas cuyo centro sería la casa que acababa de comprar. Un arquitecto modeló los proyectos del poeta y quedó construido el castillo con su corazón de choza.

"Un día -relata Théophile Briant-, para darme la síntesis de la 'Península' de Camaret, Saint-Pol dibujó sobre una hoja suelta una pirámide de piedra, los plumazos del viento y las ondulaciones del mar con esta fórmula: 'Camaret es una piedra en el viento, sobre una lira'."

Hablábamos en unas páginas anteriores de los poemas que cantan las casas de los soplos del viento. Pensábamos que en esos poemas llegábamos al *extremo* de las metáforas. Y he aquí que el poeta sigue el diseño de esas metáforas para construir su morada.

Haríamos todavía un ensueño semejante, si fuéramos a soñar bajo el corto cono del molino de viento. Sentiríamos su carácter terrestre, la imaginaríamos como una cabana primitiva modelada en barro, bien plantada en tierra para resistir el viento. Y después, síntesis inmensa, soñaríamos al mismo tiempo en la casa alada que gime a la menor brisa y que sutaliza las energías del viento. El molinero ladrón de viento hace buena harina con la tempestad.

En el segundo cuento que hemos citado, Saint-Pol Roux nos dice cómo, castellano de Camaret, vivió allí una vida de choza. Tal vez no se haya invertido nunca tan simple y fuertemente la dialéctica de la choza y del castillo. "Remachado -dice el poeta- al primer peldaño de la escalinata con mis zuecos herrados, vacilo en brotar como señor de mi crisálida de villano".²⁶ Y más lejos: "Mi naturaleza flexible se acomoda a ese bienestar de águila sobre la villa y sobre el océano, bienestar donde la loca de la casa no tarda en conferirme una supremacía sobre los elementos y sobre los seres. Pronto, enlazado bajo el egoísmo, olvido, campesino advenedizo, que la razón inicial del castillo fue revelarme por antítesis la choza."

Sólo la palabra *crisálida* es una piedra de toque que no engaña. En ella se reúnen dos sueños que hablan del reposo del ser y de su impulso, la cristalización de la noche y las alas que se abren al día. En el cuerpo del castillo alado que domina la villa y el océano, los hombres y el universo, ha conservado una crisálida de choza para acurrucarse solo en ella, en el más grande de los descansos.

Refiriéndonos a la obra *La dialéctica de la duración* del filósofo brasileño Lucio Alberto Pinheiro dos Santos, decíamos antaño que examinando los ritmos de la vida en su detalle, descendiendo de los grandes ritmos impuestos por el universo a los ritmos más finos que tañen las sensibilidades extremas del hombre, se podría establecer un ritmoanálisis que tendería a hacer felices y leves las ambivalencias que los psicoanalistas descubren en los psiquismos trastornados. Pero si se escucha al poeta, los ensueños alternos pierden su rivalidad. Las dos realidades extremas de la choza y del castillo enmarcan, con Saint-Pol Roux, nuestra necesidad de retiro, de expansión, de simplicidad y de magnificencia. Vivimos en ellas un ritmoanálisis de la función de habitar. Para dormir bien no hace falta dormir en una gran estancia. Para trabajar bien, no hace falta trabajar en un reducto. Para soñar el poema y para escribirlo se necesitan ambas moradas. Pues el ritmoanálisis es útil para los psiquismos actuales.

Así, la casa soñada debe tenerlo todo. Debe ser, por muy vasto que sea ^su espacio, una cabana, un cuerpo de paloma, un nido, una crisálida.

La intimidad necesita el corazón de un nido. Erasmo, nos dice su biógrafo, tardó mucho "en encontrar, en su hermosa casa, un nido donde poder abrigar *su cuerpecillo*. Acabó por encerrarse en un cuarto a fin de respirar ese *aire revenido* que le era necesario".²⁷

Y muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida.

Pero una vez más, nido, crisálida y vestido, no forman más que un momento de la morada. Cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión. Y el lector, a nuestro juicio, yendo de un poeta a otro, es dinamizado por la imaginación de lectura cuando escucha a un Supervielle en el momento en que hace entrar el universo en la casa por todas las puertas, por todas las ventanas abiertas de par en par.²⁸

*Tout ce quifait les bois, les rivières où l'air
A place entre ees murs qui croientfermer une chambre
Accourez, cavaliers qui traversez les mers
Je n'ai qu'un toit du ciel, vous aurez de la place.*

[Todo lo que hacen los bosques, los ríos o el aire / Cabe **entre estos** muros que creen cerrar la estancia; / Acudid, caballeros que atravesáis **los** mares, / Sólo tengo un techo de cielo, encontraréis lugar.]

La acogida de la casa es entonces tan completa que lo que se ve **desde la** ventana pertenece a la casa también.

*Le corps de la montagne hesite a mafenêtre:
"Commentpeut-on entrer si l'on est la montagne,
Si l'on est en hauteur, avec roches, cailloux,
Un morceau de la Terre, alteré par le Ciel?"*

[El cuerpo de la montaña vacila en mi ventana: / Cómo poder entrar si se es la montaña, / Si somos en altura, con rocas, pedrezuelas, / Un trozo de la Tierra, sediento de Cielo.]

Cuando no»hacemos sensibles a un ritmoanálisis, yendo de la casa concentrada a la casa expansiva, las oscilaciones se repercuten, se amplifican. Los grandes soñadores profesan como Supervielle, la intimidad del mundo, pero han aprendido dicha intimidad meditando la casa.

²⁷ André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres*, París, 1893, p. c52.

²⁸ Jules Supervielle, *Les amis inamnis*, pp. 93 y 96.

La casa de Supervielle es una casa ávida de ver. Para ella, ver es tener. Ve el mundo, tiene el mundo. Pero como un niño goloso, tiene los ojos más grandes que el estómago. Nos ha dado uno de esos excesos de imágenes que un filósofo de la imaginación debe anotar, sonriéndose de antemano ante una crítica razonable.

Pero después de esas vacaciones de la imaginación, es preciso acercarse de nuevo a la realidad. Hay que *decir* ensueños que acompañen los gestos domésticos.

Lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que la mantiene en la seguridad de ser, es la acción doméstica.

¿Pero cómo dar a los cuidados caseros una actividad creadora?

En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal, en cuanto se hace fenomenología lustrando un mueble viejo, se sienten nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece todo. Da a los actos más familiares un valor de iniciación. Domina la memoria. ¡Qué asombro volver a ser realmente el autor del acto rutinario! Así, cuando un poeta frota un mueble —aunque sea valiéndose de tercera persona—, cuando pone con el trapo de lana que calienta todo lo que toca, un poco de cera fragante en su mesa, crea un nuevo objeto, aumenta la dignidad humana de un objeto, inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana. Henri Bosco escribe:²⁹ "La cera suave penetraba en esa materia pulida, bajo la presión de las manos y del útil calor de la lana. Lentamente, la bandeja adquiría un resplandor sordo. Parecía que subiera de la alburia centenaria, del corazón mismo del árbol muerto, ese resplandor atraído por el roce magnético, expandiéndose poco a poco en luz sobre la bandeja. Los viejos dedos cargados de virtudes, la palma generosa, arrancaban del bloque macizo y de las fibras inanimadas las potencias latentes de la vida. Era la creación de un objeto, la obra misma de la fe ante mis ojos maravillados".

Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden. De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo. El ama de casa despierta los muebles dormidos.

²⁹ Henri Bosco, *Lejardin d'Hyacinthe*, p. 192.

Si se llega al límite donde el sueño se exagera, se siente como una conciencia de construir la casa en los cuidados mismos con los que se le conserva la vida y se le da toda claridad de ser. Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Los hombres sólo saben construir las casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera.

¿Y qué mejor manera de explicar la integración del ensueño en el trabajo, de los sueños más grandes en los trabajos más humildes que la de Henri Bosco hablando de Sidonia, una sirvienta de "corazón grande"? "Esta vocación de felicidad, lejos de perjudicar su vida práctica, alimentaba sus actos. Mientras lavaba una sábana o un mantel, mientras lustraba cuidadosamente el tablero de la panadería, o pulía un candelabro de cobre, le brotaban del fondo del alma esos pequeños movimientos de alegría que animaban sus fatigas domésticas. No esperaba haber terminado su tarea para volver a adentrarse en sí misma y contemplar allí las imágenes sobrenaturales que la habitaban. Mientras trabajaba en la labor más trivial las figuras de ese país se le aparecían familiarmente. Sin que pareciera que soñaba, lavaba, sacudía, barría, en compañía de los ángeles."

He leído en una novela italiana la historia de un barrendero que mecía su escoba con el gesto majestuoso del segador. En su ensueño, segaba sobre el asfalto un prado imaginario, la gran pradera de la verdadera naturaleza donde volvía a encontrar su juventud, el gran oficio de segador al sol del amanecer.

Se precisan también "reactivos" más puros que los del psicoanálisis para determinar la "composición" de una imagen poética. Con las determinaciones tan finas que exige la poesía, nos encontramos en plena microquímica. Un reactivo alterado por las interpretaciones ya preparadas del psicoanalista puede turbar el líquido. Ningún fenomenólogo, reviviendo la invitación que hace Supervielle a las montañas para que entren por la ventana, verá en ellas una monstruosidad sexual. Nos encontramos más bien ante el fenómeno poético de liberación pura, de sublimación absoluta. La imagen no está bajo el dominio de las cosas, ni tampoco bajo el empuje del subconsciente. Flota, vuela, inmensa, en la atmósfera de libertad de un gran poema. Por la ventana del poeta, la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad. Por ella también, como le gusta decir al metafísico, la casa de los hombres se abre al mundo.

Y de igual manera, el fenomenólogo que sigue la construcción de la casa de las mujeres en la renovación cotidiana de la limpieza, debe superar las interpretaciones del psicoanalista. Esas interpretaciones nos habían atraído

también en libros anteriores.⁵¹ Pero creemos que se puede ir más a fondo, que se puede sentir como un ser humano se entrega a las cosas, y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza. Un poco más bella, por lo tanto otra cosa. Algo más bello, otra cosa totalmente distinta.

Tocamos aquí la paradoja de una inicialidad de un acto habitual. Los cuidados caseros devuelven a la casa no tanto su originalidad como su origen. ¡Ah!, ¡qué gran vida si en la casa, cada mañana, todos los objetos pudieran ser rehechos por nuestras manos! "¡Salid de nuestras manos!" En una carta a su hermano Théo, Vincent van Gogh le dice "que es preciso conservar algo del carácter original de un Robinson Crusoe". Hacerlo todo, rehacerlo todo, dar a cada objeto un "gesto suplementario"; una faceta más al espejo de la cera, otros tantos beneficios que nos brinda la imaginación haciéndonos sentir el crecimiento interno de la casa. Para ser activo durante el día, me repito: "Cada mañana piensa en San Robinson."

Cuando un soñador reconstruye el mundo partiendo de un objeto al que hechiza con sus cuidados, nos convencemos de que todo es germen en la vida de un poeta. He aquí una larga página de Rilke que nos pone, pese a ciertos obstáculos (guantes y vestidos), en estado de simplicidad.

En las *Cartas a una música*, Rilke escribe a Benvenuta, que en ausencia de la criada ha lustrado los muebles: "Estaba, pues, magníficamente solo... cuando volvió a asaltarme de improviso esta vieja pasión. Es preciso que lo sepas: fue sin duda la más grande pasión de mi infancia y también mi primer contacto con la música; porque nuestro pianino incumbía a mi jurisdicción de sacudidor, siendo uno de los raros objetos que se prestaban a dicha operación y no manifestaban el menor enfado. Al contrario, bajo el celo del trapo, se ponía de pronto a ronronear metálicamente... y su hermoso color negro profundo se tornaba cada vez más bello. ¡Qué delicia haber vivido esto! Presumiendo ya con la indumentaria indispensable: El gran delantal y también los pequeños guantes lavables de piel de ante para proteger las manos delicadas, adoptaba una cortesía matizada de travesura para contestar a la amistad de las cosas, tan felices al sentirse bien tratadas, y cuidadosamente colocadas de nuevo. Incluso hoy, debo confesártelo, mientras todo se aclaraba a mi alrededor y la inmensa superficie negra de mi mesa de trabajo, contemplada por todo lo que la rodea... adquiría, en cierto modo, una nueva conciencia del volumen de la estancia, reflejándola cada vez mejor: gris claro, casi cúbica..., sí, me sentía conmovido como si allí sucediera algo, no sólo superficial, sino algo grandioso que se dirigía al alma: Un emperador lavando los pies de unos viejos o San Buenaventura fregando la vajilla de su convento."

⁵⁰ Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, p. 173

⁵¹ Cf. *Psicoanálisis del fuego*.

Benvenuta hace de estos episodios un comentario que endurece el texto³² cuando dice que la madre de Rilke "la había obligado desde su más tierna infancia a sacudir los muebles y a hacer trabajos caseros". ¡Cómo no sentir la *nostalgia del trabajo* que se transparenta en la página rilkeana! ¡Cómo no comprender que allí se acumulan documentos psicológicos de distintas edades mentales, puesto que a la alegría de ayudar a la madre se une la gloria de ser un grande de la Tierra que lava los pies de los indigentes! El texto es un complejo de sentimientos, asocia la cortesía y la travesura, la humildad y la acción. Y luego tenemos la gran frase que abre la página: "¡Estaba magníficamente solo!" Solo como en el origen de toda acción verdadera, de una acción que no estamos "obligados" a hacer. Y la maravilla de los actos fáciles es que de todas maneras nos sitúan en el origen de la acción.

Desprendida de su contexto, la larga página que acabamos de citar nos parece una buena prueba del interés de la lectura. Puede ser desdeñada. Puede uno asombrarse de que alguien se interese por ella. Al contrario, puede interesar sin que se confiese. Y por último puede parecer viva, útil, consoladora. ¿No nos proporciona la manera de tomar conciencia de nuestro cuarto sintetizando fuertemente todo lo que vive en él, todos los muebles que nos ofrecen su amistad?

¿Y no hay acaso en esta página el valor del escritor para vencer la censura que prohíbe las confidencias "insignificantes"? Pero ¡qué alegría nos da la lectura cuando se reconoce la importancia de las cosas insignificantes! ¡Cuando se completa con ensueños personales el recuerdo "insignificante" que el escritor nos confía! Lo insignificante se convierte entonces en signo de una extrema sensibilidad para significados íntimos que establecen una comunidad de alma entre el escritor y sus lectores.

¡Y qué dulzura en los recuerdos cuando podemos decirnos que, menos los guantes de piel de ante, se han vivido horas rilkeanas!

Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad. Algunos psicólogos, en particular Francoise Minkowska, y los trabajadores que ella ha sabido adiestrar, han estudiado los dibujos de casas hechos por los niños. Se puede hacer de ellos el motivo de una prueba. La prueba de la casa tiene incluso la ventaja de estar abierta a la espontaneidad, porque muchos niños dibujan espontáneamente, con

el lápiz en la mano, una casa. Además, dice Mme Balif: "Pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profundo donde quiere albergar su felicidad; si es dichoso, sabrá encontrar la casa cerrada y protegida, la casa sólida y profundamente enraizada". Está dibujada en su forma, pero casi siempre hay algún trazo que designa una fuerza íntima. En ciertos dibujos es evidente, dice Mme Balif, "que hace calor dentro, hay fuego, un fuego tan vivo que se le ve salir de la chimenea". Cuando la casa es feliz, el humo juega suavemente encima del tejado.

Si el niño es desdichado, la casa lleva la huella de las angustias del dibujante. Francoise Minkowska ha expuesto una colección particularmente conmovedora de dibujos de niños polacos o judíos que padecieron las sevicias de la ocupación alemana durante la última guerra. El niño que ha vivido escondiéndose a la menor alerta, en un armario, dibuja mucho, después de aquellas horas malditas, casas estrechas, frías y cerradas. Y así Francoise Minkowska habla de "casas inmóviles", casas inmovilizadas en su rigidez: "Esa rigidez y esa inmovilidad se encuentran igualmente en el *humo* y en las cortinas de las ventanas. Los árboles que la rodean son *rectos*, parecen vigilarla" (ob. cit., p. 55). Francoise Minkowska sabe que una casa viva no es realmente "inmóvil". Integra en particular los movimientos por los cuales se llega a la puerta. El *camino* que conduce a la casa es con frecuencia una cuesta. A veces invita a subir. Hay siempre elementos anestésicos. La casa tiene K, diría el rorschachiano.

Con un solo detalle, la gran psicóloga Francoise Minkowska reconocía el movimiento de la casa. En la casa dibujada por un niño de 8 años, Francoise Minkowska observa que en la puerta hay "un tirador; se entra en ella, se habita". No es sencillamente una casa-construcción, "es una casa-habitación". El tirador de la puerta designa evidentemente una funcionalidad; la anestesia está señalada por este signo, tan frecuentemente olvidado en los dibujos de los niños "rígidos".

Observemos bien que el "tirador de la puerta" no podría de ninguna manera dibujarse a la misma escala que la casa. Es su función la que se superpone a toda preocupación de tamaño. Traduce una función de apertura. Sólo un espíritu lógico puede objetar que sirve tanto para cerrar como para abrir. En el reino de los valores, la llave cierra más que abre. El tirador abre más que cierra. Y el gesto que cierra es siempre más rotundo, más fuerte, más breve que el gesto que abre. Midiendo esos matices se llega a ser, como Francoise Minkowska, un psicólogo de la casa.

III. EL CAJÓN, LOS COFRES Y LOS ARMARIOS

Recibo siempre un pequeño choque, un pequeño dolor de lenguaje, cuando un gran escritor emplea una palabra en sentido peyorativo. Primeramente las palabras, todas las palabras desempeñan honradamente su oficio en el lenguaje de la vida cotidiana. Después, las palabras más habituales, las palabras adheridas a las realidades más comunes no pierden por eso sus posibilidades poéticas. ¡Qué desdén cuando Bergson habla de los cajones! La palabra llega siempre como una metáfora polémica. Ordena y juzga, juzga siempre del mismo modo. Al filósofo no le gustan los argumentos de cajón.

El ejemplo nos parece bueno para mostrarnos la diferencia radical entre la imagen y la metáfora. Vamos a insistir un poco sobre esta diferencia antes de volver a nuestras encuestas sobre las imágenes de intimidad solidarias de los cajones y de los cofres, solidarias de todos los escondites donde el hombre gran soñador de cerraduras, encierra o disimula sus secretos.

En Bergson las metáforas son abundantes y en cambio las imágenes escasean. Parece que para él la imaginación fuera toda metafórica. La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación. Exagerando luego nuestra comparación entre la metáfora y la imagen, comprenderemos que la metáfora no es susceptible de un estudio fenomenológico. No vale la pena. No tiene valor fenomenológico. Es todo lo más, una *imagen fabricada*, sin raíces profundas, verdaderas, reales. Es una expresión efímera, o que debería serlo, empleada una vez al pasar. Hay que tener cuidado de no pensarla con exceso. Hay que temer que los que la leen la piensen. ¡Qué gran éxito ha tenido entre los bergsonianos la metáfora del cajón!

A la inversa de la metáfora, a una imagen le podemos entregar nuestro ser de lector; es donadora de ser. La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante.

II

Como es sabido, la metáfora del *cajón*, y algunas otras como la de "el traje hecho", son utilizadas por Bergson para explicar la insuficiencia de una filosofía del concepto. Los conceptos son *cajones* que sirven para clasificar los conocimientos; los conceptos son trajes hechos que desindividualizan los conocimientos vividos. Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. El concepto se convierte en pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado.

Indiquemos algunos textos que señalan bien el carácter polémico de la metáfora del cajón en la filosofía bergsoniana.

En 1907 se lee en *La evolución creadora*: "La memoria, como hemos tratado de demostrar,¹ no es la facultad de clasificar recuerdos en un cajón o inscribirlos en un registro, no hay registro, no hay cajón..."

La razón, ante cualquier objeto nuevo, se pregunta (*La evolución creadora*): "¿Cuál de esas categorías antiguas es la que conviene al objeto nuevo? ¿En qué cajón pronto a abrirse lo haremos entrar? ¿Con qué trajes ya cortados vamos a vestirlo?" Porque claro está, basta un traje hecho para encerrar en él a un pobre racionalista. En la segunda conferencia de Oxford, el 27 de mayo de 1911 (reproducida en *El pensamiento y lo moviente*) Bergson demuestra la pobreza de la imagen que desearía que hubiera "aquí y allí, en el cerebro, cofrecillos para recuerdos que conservaran fragmentos del pasado".

En la "Introducción a la Metafísica" (*El pensamiento y lo moviente*), Bergson dice que en cuanto a Kant la ciencia "no le enseña más que marcos encajados en otros marcos".

La metáfora obsesiona de nuevo el espíritu del filósofo cuando escribe su ensayo *El pensamiento y lo moviente*, 1922, ensayo que en muchos aspectos resume su filosofía. Repite que las palabras en la memoria no han sido depositadas "en un cajón, cerebral u otro".

Si este fuera el lugar a propósito, podríamos demostrar² que en la ciencia contemporánea, la actividad en la invención de los conceptos hecha necesaria por la evolución del pensamiento científico rebasa los conceptos que se determinan mediante simples clasificaciones, "encajándose los unos en los otros", según la expresión del filósofo (*El pensamiento y lo moviente*). Frente a una filosofía que quiere instruirse sobre la conceptualización en las ciencias contemporáneas, la metáfora de los cajones sigue siendo un instrumento polémico rudimentario. Pero para el problema que nos ocupa actualmente, que consiste en distinguir metáfora e imagen, tenemos aquí un ejemplo

Bergson cita *Matière et mémoire*, caps. II y III.

Cf. *Le rationalisme appliqué*, cap. "Les interconcepts."

de una metáfora que se endurece, que pierde hasta su espontaneidad de imagen. Esto se hace sobre todo sensible en el bergsonismo tal como lo simplifica la enseñanza. La metáfora polémica que es el cajón en su archivero, vuelve con frecuencia en las exposiciones elementales para denunciar las ideas estereotipadas. Se puede incluso prever, al escuchar ciertas lecciones, que va a surgir la metáfora del cajón. Ahora bien, cuando se presiente la metáfora es que la imaginación está fuera de causa. Dicha metáfora -instrumento polémico rudimentario— y algunas otras que la modifican muy poco, han mecanizado la polémica de los bergsonianos contra los filósofos del conocimiento, en particular contra lo que Bergson llamaba, con un epíteto que juzga demasiado pronto, "el racionalismo seco".

Estas rápidas observaciones sólo tienden a demostrar que una metáfora no debería ser más que un accidente de la expresión y que es peligroso convertirla en pensamiento. La metáfora es una falsa imagen, puesto que no tiene la virtud directa de una imagen productora de expresión, formada en el ensueño hablado.

Un gran novelista ha encontrado la metáfora bergsoniana. Pero le ha servido para caracterizar, no la psicología de un racionalista kantiano, sino la psicología de un maestro necio. Se encontrará la página en una novela de Henri Bosco.³ Por otra parte invierte la metáfora del filósofo. No es aquí la inteligencia lo que es un mueble con cajones. Es el mueble el que «una inteligencia. De todos los muebles de Carre-Benoît, uno solo le enternecía, era su archivero de encina. Siempre que pasaba ante el mueble macizo, lo miraba complacido. Por lo menos allí todo era sólido, fiel. Se veía lo que se veía, se tocaba lo que se tocaba. La anchura no penetraba en la altura, ni lo vacío en lo lleno. Nada que no hubiera sido previsto, calculado para la utilidad, con un espíritu meticuloso. ¡Y qué maravilloso instrumento! Lo sustituía todo: era una memoria y una inteligencia. Nada huidizo ni vago en ese cubo tan bien ensamblado. Lo que se metía en él una vez, cien veces, diez mil veces, se podía encontrar en un abrir y cerrar de ojos. ¡Cuarenta y ocho cajones!, lo suficiente para contener todo un mundo bien clasificado de conocimientos positivos. M. Carre-Benoît atribuía a los cajones una especie de poder mágico. "El cajón, decía a veces, es el fundamento del espíritu humano."⁴

³Henri Bosco, *MonsieurCaire-Benott a la campagne*, p. 90.

⁴Cf. *loe. dt.*, p. 126.

El que habla en la novela, repitámoslo, es un hombre mediocre. Pero es un novelista genial el que lo hace hablar. Y el novelista, con el mueble de los cajoncillos, concreta el espíritu administrativo necio. Y como hace falta que la ironía acompañe a la estupidez, en cuanto el héroe de Henri Bosco ha pronunciado su aforismo, al abrir los cajones "del mueble augusto" descubre que la sirvienta ha guardado allí la mostaza y la sal, el arroz, el café, los guisantes y las lentejas. El mueble *que piensa se* había transformado en despensa.

Después de todo, esa imagen podría ilustrar una "filosofía del tener". Serviría en sentido propio y figurado. Hay eruditos que acumulan provisiones. Luego se verá, dicen ellos, si hay quien quiera alimentarse con ellas.

IV

A modo de preámbulo a nuestro estudio positivo de las imágenes del secreto, hemos considerado una metáfora que piensa aprisa y que no reúne realmente las realidades exteriores a la realidad íntima. Después, con la página de Henri Bosco, hemos encontrado una toma directa de caracterología a partir de una realidad bien dibujada. Debemos volver a nuestros estudios positivos sobre la imaginación creadora. Con el tema de los cajones, de los cofres, de las cerraduras y de los armarios, tomaremos de nuevo contacto con la reserva insondable de los ensueños de intimidad.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.

¿Hay un solo soñador de palabras que no vibre al oír la palabra *armario*? Armario, una de las grandes palabras de la lengua francesa, majestuoso a la vez y familiar. ¡Qué hermoso y qué gran volumen de aliento! ¡Cómo inicia el soplo con la *a* de su primera sílaba y cómo lo cierra dulcemente, lentamente en su sílaba que expira! No se tiene nunca prisa cuando se da a las palabras su ser poético. Y la *e* de *armoire* es tan muda que ningún poeta quisiera hacerla sonar. Quizá por esto, en poesía, la palabra se emplea siempre en singular. En plural, el menor enlace le daría tres sílabas. Ahora bien, en francés, las grandes palabras, las palabras poéticamente dominadoras, sólo tienen dos. Y, a bella palabra, bella cosa. Para la palabra que suena gravemente, el ser de la profundidad. Todo poeta de los muebles -sea un poeta en su desván, un poeta sin muebles- 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.

Y las palabras obligan. En un armario, sólo un pobre de espíritu podría colocar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de la historia de la familia. Lo sabe muy bien el poeta que escribe:⁵

*Ordonnance. Harmonie
Piles de draps de l'armoire
Lavande dans le linge.*

[Ordenamiento. Armonía / Montón de sábanas del armario / Lavanda en la ropa.]

Con la lavanda entra también en el armario la historia de las estaciones. La lavanda sola pone una duración bergsoniana en la jerarquía de las sábanas. ¿No es preciso esperar antes de usarlas que estén, como se decía en mi casa, bastante "lavandeadas"? ¡Cuántos sueños en reserva si se rememora, si se vuelve al país de la vida tranquila! Los recuerdos acuden en tropel si se vuelve a ver en la memoria el estante donde descansaban los encajes, las batis-tas, las muselinas colocadas sobre tejidos más densos: "El armario —dice Miłosz— está lleno del tumulto mudo de los recuerdos."⁽¹⁾

El filósofo no quería que se confundiera la memoria con un armario lleno de recuerdos. Pero las imágenes son más imperiosas que las ideas. Y el más bergsoniano de sus discípulos, en cuanto es poeta, reconoce que la memoria es un armario. ¿No ha escrito Péguy ese gran verso?

Aux rayons de mémoire et aux temples de l'armoire:

[En los estantes de la memoria y en los templos del armario.]

Pero el verdadero armario no es un mueble cotidiano. No se abre todos los días. Lo mismo que un alma que no se confía, la llave no está en la **puerta**.

, . *

*—L'armoire était sans clefs!... Sans clefs la grande armoire
On regardait souvent sa porte brune et noire*

⁵ Colette Wartz, *Paroles pour l'autre*, p. 26.

⁽¹⁾ Miłosz, *Amareuse initiation*, p. 217.

⁷ Citado por Béguin, *Eve*, p. 49.

*Sans clefs!...C'était étrange! —On revait bien des fois
Aux mystères dormant entre ses flancs de bois
Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure)*

[¡-El armario está sin llaves!... ¡Sin llaves el gran armario! / Solían mirar a menudo su puerta sombría y negra.. . / ¡Sin llaves!... ¡Era extraño!... Se soñaba muchas veces / En misterios durmiendo entre sus flancos de madera / Y se creía escuchar, en el fondo de la cerradura / Abierta, un ruido lejano, vago y alegre murmullo (Trad. E.M.S. Dañero).]

Rimbaud designa así un eje de la esperanza: Qué beneficio está en reserva en el mueble cerrado. El armario tiene promesas, es, esta vez, más que una historia.

Con una palabra, André Bretón va a abrir las maravillas de lo irreal. Añade al enigma del armario una bienaventurada imposibilidad. En *El revólver de cabellos blancos*¹ escribe con la tranquilidad del surrealismo:

*L'armoire est pleine de linge
Il y a même des rayons de lune que je pux déplier.*

[El armario está lleno de lienzos / Hay incluso rayos de luna que puedo desdoblar.]

Con los versos de André Bretón, la imagen llega a ese punto de exceso que un espíritu razonable no quiere alcanzar. Pero hay siempre un exceso en la cima de una imagen viva. ¿Añadir un lienzo de hada, no es dibujar, en una voluta hablada, todos los bienes superabundantes, doblados, apilados, amasados entre los flancos del armario de otros tiempos? ¡Qué grande es y cómo engrandece una vieja sábana que se desdobra! ¡Y qué blanco era el mantel antiguo, blanco como la luna de invierno sobre la pradera! Soñando un poco se encuentra muy natural la imagen de Bretón.

No debe sorprendernos que un ser de tan grande riqueza íntima sea objeto de los más tiernos cuidados del ama de casa. Anne de Tourville dice que

⁸ Rimbaud, *Les étrennes des orphelins*.

¹ André Bretón, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Otro poeta escribe:

*Dans le linge mort des placards
Je cherche le surnaturel*

[Entre los lienzos muertos de las alacenas / Busco lo sobrenatural.]

(Joseph Rouffange, *Deuil et litte du exur*, ed. Rougerie.)

la pobre leñadora: "Se había puesto otra vez a lustrar y los reflejos que jugaban sobre el armario le alegraban el corazón".¹⁰ El armario irradia en el cuarto una luz muy suave, una luz comunicativa. Con razón un poeta ve jugar sobre el armario la luz de octubre:

*Le reflet de l'armoire ancienne sons
La braise du crépuscule d'octobre."*

[El reflejo del armario antiguo / Bajo la brasa del crepúsculo de octubre.]

Cuando se da a los objetos la amistad que les corresponde, no se abre el armario sin estremecerse un poco. Bajo su madera rojiza, el armario es una almendra muy blanca. Abrirlo es vivir un acontecimiento de la blancura.

Una antología del "cofreillo" constituiría un gran capítulo de la psicología. Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una *necesidad de secretos*, de una inteligencia del escondite. No se trata simplemente de guardar de veras un bien. No hay cerradura que pueda resistir a la violencia total. Toda cerradura es una llamada al ladrón. ¡Qué umbral psicológico es una cerradura! ¡Qué desafío al indiscreto cuando se cubre de adornos! ¡Cuántos "complejos" en una cerradura adornada! Entre los bambara, escribe Denise Paulme,¹² la parte central de la cerradura está esculpida "en forma de ser humano, de caimán, de lagarto, de tortuga..." Es necesario que la potencia que abre y cierra sea una potencia debida al poder humano, al poder de un animal sagrado. "Las cerraduras de los dogones están adornadas con dos personajes fia pareja ancestral]" (Ob. cit., p. 35).

Pero vale más que desafiar al indiscreto, que asustarlo con signos de poder, el engañarlo. Entonces empiezan los cofrecillos múltiples. Se colocan los primeros secretos en la primera caja. Si éstos se descubren, la indiscreción quedará satisfecha. También se la puede nutrir con falsos secretos. En resumen, hay toda una ebanistería "complexual".

Creo que no hacen falta muchos comentarios para comprobar que existe una homología entre la geometría del cofrecillo y la psicología del secreto. Los novelistas señalan a veces dicha homología en algunas frases. Un personaje de

¹⁰ Arinc de Tourville, *Jabadao*, p. 51.

¹¹ Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 161.

¹² Denise Paulme, *Las esculturas del África neórita*. Fondo de **Cultura Económica**, México, 1962, p. 45.

Franz Hellens, queriendo obsequiar a su hija, duda entre una pañoleta de seda o una cajita de, laca del Japón. Escoge el cofrecillo "porque me parece que conviene mejor a su carácter reservado". Una nota tan rápida, tan sencilla, tal vez se le escape al lector apresurado. Sin embargo, se encuentra en el centro de un extraño relato en el que el padre y la hija ocultan el *mismo* misterio. Ese misterio prepara un mismo destino. Es preciso todo el talento del novelista para hacer sentir esa identidad de las sombras íntimas. Entonces hay que colocar el libro, bajo el signo del cofrecillo, en el expediente de la psicología del alma hermética. ¡Entonces se sabrá que no se hace la psicología del ser hermético sumando sus negativas, elaborando el catálogo de sus frialdades, la historia de sus silencios! Vigilarlo más bien en lo positivo de su alegría mientras abre un nuevo cofrecillo, como esta doncella que recibe de su padre el permiso implícito de ocultar sus secretos, es decir, de disimular su misterio. En el relato de Franz Hellens, dos seres se "comprenden", sin decirse, sin decirlo, sin saberlo. Dos seres herméticos comunican con el mismo símbolo.

Declarábamos en un capítulo anterior que las expresiones "leer una casa", "leer un cuarto", tienen su sentido. Podríamos decir lo mismo cuando unos escritores nos dan a leer su cofrecillo. Entendamos que no podemos escribir "un cofrecillo" dando solamente una descripción de geometría bien ajustada. Sin embargo, Rilke nos dice la alegría de contemplar una caja que cierra bien. En los *Cuadernos* (trad. francesa, p. 266), puede leerse: "La tapadera de una caja en buen estado, cuyo borde no tenga abolladuras, semejante tapadera no debe tener más deseo que el de encontrarse sobre su caja". ¿Cómo es posible, preguntará un crítico literario, que en un texto tan elaborado como el de los *Cuadernos*, Rilke dejara semejante "trivialidad"? No nos detendremos en esta objeción si aceptamos ese germen de ensueño del cierre suave. ¡Y qué lejos va la palabra *deseo*! Yo pienso en el proverbio optimista de mi país: "No hay puchero que no encuentre su tapadera". ¡Qué bien andaría todo en el mundo si el puchero y la tapadera estuvieran siempre perfectamente ajustados!

A cierre suave, apertura suave; querríamos que toda la vida estuviera bien aceiteada.

Pero "leamos" un cofre rilkeano, veamos de qué modo fatal un pensamiento secreto encuentra la imagen del cofrecillo. En una carta a Liliana ^M

^M Franz Hellens, *Fantômes vivants*, p. 126. Cf. *Les petits poèmes en prose*, en que Baudelaire habla de "el egoísta, cerrado como un cofre."

¹⁴ Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p. 70.

puede leerse: "Todo lo que se refiere a esta experiencia indecible debe permanecer distante o no dar pábulo, tarde o temprano, más que a los tratos más discretos. Si he de confesarlo, imagino que debería suceder un día como con esas cerraduras imponentes y sólidas del siglo XVII que cubrían toda la tapadera de un arcón, con toda clase de pestillos, pezuñas, barras y palancas, mientras una sola y suave llave retiraba todo ese aparato defensivo de su centro más exacto. Pero la llave no actúa sola. Tú sabes también que los orificios de la cerradura de esos cofres suelen estar ocultos bajo un botón o una lengüecilla, los cuales a su vez no obedecen más que a una presión secreta". ¡Cuántas imágenes materializadas de la fórmula "Sésamo, ábrete!" ¡Qué secreta presión, que dulces palabras son necesarias para abrir un alma, para distender un corazón rilkeano!

Es indudable que Rilke amó las cerraduras. Pero ¿quien no ama cerraduras y llaves? La literatura psicoanalítica sobre este tema es abundante. Sería, por lo tanto, facilísimo constituir un expediente. Pero para el objeto que perseguimos, si pudiéramos en evidencia símbolos sexuales ocultaríamos la profundidad de los ensueños íntimos. Tal vez nunca se siente tanto como en este ejemplo la monotonía del simbolismo conservado por el psicoanálisis. Que en un sueño nocturno aparezca el conjunto de la llave y la cerradura, es, para el psicoanalista, un signo claro entre todos, un signo tan claro que resume la historia. Ya no hay nada que confesar cuando se sueña con llaves y cerraduras. Pero la poesía desborda el psicoanálisis por todas partes. Convierte siempre el sueño en ensoñación. Y el ensueño poético no puede satisfacerse con un rudimento de historia; no puede anudarse sobre un nudo complexual. El poeta vive un ensueño que vela y, sobre todo, su ensueño permanece en el mundo, ante los objetos del mundo. Amasa un universo en torno a un objeto, en un objeto. Helo aquí que abre los cofres, que amonтона riquezas cósmicas en un exiguo cofrecillo. Si en el cofrecillo hay joyas y piedras preciosas, es un pasado, un largo pasado, un pasado que cruza las generaciones que el poeta va a novelar. Las gemas hablarán de amor, naturalmente. Pero también hablarán de poder, de destino. Todo eso es mucho más grande que una llave y su cerradura.

En el cofrecillo se encuentran las cosas *involudables*, involudables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial.

Si se aprovechan las imágenes para hacer psicología, se reconocerá que cada gran recuerdo -el recuerdo puro bergsoniano- está engastado en su profecía. El recuerdo puro, imagen que es sólo nuestra, no *querernos* comunicarlo. Sólo confiamos sus detalles pintorescos. Pero su ser mismo nos pertenece y no queremos nunca decirlo todo. Nada que se parezca aquí a una

frustración. Este es un dinamismo torpe. Por eso hay síntomas tan manifiestos. Pero cada secreto tiene su pequeño cofrecillo, ese secreto absoluto, bien encerrado elude todo dinamismo. La vida íntima conoce aquí una síntesis de la Memoria y de la Voluntad; aquí está la *voluntad de hierro* no contra el exterior, contra los otros, sino allende de toda psicología de lo contrario. En torno de algunos recuerdos de nuestro ser, tenemos la seguridad de un *cofrecillo* absoluto.¹⁵

Pero he aquí que con ese cofrecillo absoluto nosotros también hablamos en metáforas. Volvamos a nuestras imágenes.

El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero dominio, son *objetos que se abren*. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento. Estudiaremos en un capítulo ulterior la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y 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 intimidad.

Para alguien que valúa bien, alguien que se sitúa en la perspectiva de los valores de la intimidad, esta dimensión puede ser infinita.

Una página maravillosa de lucidez va a demostrárnoslo, dándonos un verdadero teorema de topoanálisis de los espacios de intimidad.

Escogemos esta página en la obra de un escritor que analiza las obras literarias en función de las imágenes dominantes.¹⁶ Jean-Pierre Richard nos hace revivir la apertura del cofrecillo encontrado bajo el signo de *El escarabajo de oro* en el cuento de Edgar Allan Poe. Primeramente, las joyas encontradas tienen un valor inestimado. No son joyas "ordinarias". El tesoro no está inventariado por un notario, sino por un poeta. Se carga "de desconocido y de posible, el tesoro se vuelve nuevamente objeto imaginario generador de hipótesis y de sueños, se ahonda y se evade de sí mismo hacia una

¹⁵ Mallarmé escribe en una carta a Aubanel: "Todo hombre tiene un secreto, muchos mueren sin haberlo encontrado, y no lo encontrarán porque ya muertos el secreto no existe ni ellos tampoco. Yo estoy muerto y he resucitado con la llave de pedrería de mi último cofrecillo espiritual. A mí me corresponde ahora abrirlo en ausencia de toda impresión ajena y su misterio se derramará en un cielo hermoso". (Carta del 16 de julio de 1866.)

¹⁶ Jean-Pierre Richard, "Le vertige de Baudelaire", en *Critique*, núms. 100-101, p. 777.

infinidad de otros tesoros". Parece así que en el momento en que el relato llega a su conclusión, una conclusión fría como la de un cuento policíaco, no quiere perder nada de su riqueza onírica. La imaginación no puede decir nunca "no es más que esto". Hay siempre más que esto. Como hemos repetido varias veces, la imagen de la imaginación no está sometida a una comprobación de la realidad.

Y terminando la valuación del contenido por la valuación del coati frente, Jean-Pierre Richard ofrece esta fórmula densa: "Nunca llegamos al fondo del cofrecillo." ¿Cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?

A veces, un mueble amorosamente labrado tiene perspectivas interiores modificadas sin cesar por el ensueño. Se abre el mueble y se descubre una morada. Una casa que está oculta en un cofrecillo. Así, en un poema en prosa de Charles Cros se encuentra una de estas maravillas donde el poeta prolonga al ebanista. Los bellos objetos realizados por una mano hábil son naturalmente "continuados" por el ensueño del poeta. Para Charles Cros, nacen seres imaginarios del "secreto" del mueble de marquetería.

"Para descubrir el misterio del mueble, para penetrar tras las perspectivas de marquetería, para llegar al mundo imaginario a través de los pequeños espacios", ha sido preciso que tuviera la "mirada bien penetrante, el oído bien fino, la atención bien aguzada". En efecto, la imaginación afila todos nuestros sentidos. La aprehensión imaginante prepara nuestros sentidos a la instantaneidad. Y el poeta continúa:

"Pero he entrevisto, por fin, la fiesta clandestina, he oído los minuets minúsculos, he sorprendido las complicadas intrigas que se traman en el mueble."

"Se abren los batientes de las puertas, se ve un salón como para insectos, se advierten las baldosas blancas, marrones y negras en una perspectiva exagerada."⁷

Si el poeta cierra el cofrecillo suscita una vida nocturna en la intimidad del mueble.

"Cuando el mueble está cerrado, cuando el oído de los inoportunos está tapado por el sueño o colmado de ruidos exteriores, cuando el pensamiento de los hombres pesa sobre algún objeto positivo, entonces surgen extrañas escenas en el salón del mueble, algunos personajes insólitos por su aspecto y su tamaño salen de los pequeños espejos."

Esta vez, en la noche del mueble, los reflejos encerrados reproducen objetos. La inversión del interior y el exterior es vivida por el poeta con **cal** intensidad que repercute en una intervención de objetos y de reflejos.

¹⁷ Charles Cros, *Poèmes etpwses*, ed. Gallimard, p. 87. El poema "El mueble", de *Le coffret de Santal* es dedicado a Mme. Mauté de Fleurville.

Y una vez más, después de haber soñado en ese minúsculo salón que enfiebrece un baile de rancios personajes, el poeta abre el mueble: "las luces y los fuegos se apagan, los invitados, los elegantes, las coquetas y los padres ancianos, desaparecen todos juntos, sin preocuparse de su dignidad, por los espejos, los corredores y las columnatas; los sillones, las mesas y las cortinas se evaporan.

"Y el salón queda vacío, silencioso y limpio." La gente sería puede decir entonces con el poeta, "es un mueble de marquetería y nada más". Haciendo eco a esta opinión sensata, el lector que no quiera jugar con las inversiones de lo grande y lo pequeño, del exterior y de la intimidad, podrá decir a su vez: "Es un poema y nada más". *"And nothing more."*

En realidad el poeta ha traducido a lo concreto un tema psicológico bien general: habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las imágenes. *Imaginar* será siempre más grande que *vivir*.

El trabajo del secreto prosigue sin fin, del ser que oculta al ser que se oculta. El cofrecillo es un calabozo de objetos. Y he aquí que el soñador se encuentra en el calabozo de su secreto. Lo quisiera abrir y quisiera abrirse. ¿No pueden acaso leerse estos versos de Jules Supervielle en los dos sentidos?¹⁸

*Je cherche dans des cojres qui m'entourent brutalement
Mettant des ténèbres sens dessus dessous
Dans des caisses profondes, profondes
Comme si elles n'étaient plus de ce monde.*

[Busco en los cofres que me rodean brutalmente / Poniendo tinieblas por arriba y por debajo / En cajas profundas, profundas / Como si ya no fueran de este mundo.]

El que entierra un tesoro se entierra con él. El secreto es una tumba y por algo el hombre discreto se jacta de ser una tumba para los secretos que se le confían.

Toda intimidad se esconde. Joé Bousquet escribe:¹⁹ "Nadie me ve cambiar. Pero, ¿quién me ve? Yo soy mi *escondite*".

No queremos recordar en esta obra el problema de la intimidad de las sustancias. Lo hemos esbozado en otros libros.²⁰ Por lo menos debemos señalar la homodromía de los dos soñadores que buscan la intimidad del

¹⁸ Supervielle, *Gravitations*, p. 17.

¹⁹ Joe Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 90.

²¹ Cf. *La terre et les revenes repos*, cap. I, y *La formatwn de l'esprit identifique* (aportación a un psicoanálisis del conocimiento objetivo), cap. VI.

hombre y la intimidad de la materia. Jung ha ilustrado bien esta correspondencia de los soñadores alquímicos (cr. *Psychologie und Alchemie*). Dicho de otro modo, hay sólo un *lugar* para lo *superlativo* de lo *oculto*. Lo oculto en el hombre y lo oculto en las cosas corresponde al mismo topoanálisis en cuanto se penetra en esa extraña región de lo *superlativo*, región apenas estudiada por la psicología. A decir verdad, toda positividad hace recaer lo superlativo sobre lo comparativo. Para entrar en el dominio de lo superlativo, hay que dejar lo positivo por lo imaginario. Hay que escuchar a los poetas.

IV. EL NIDO

Recogí un nido en el esqueleto de la hiedra.
Un nido suave de musgo campestre y hierba de ensueño.

(YVAN GOLL, "Tombeau du pere", apud *Poetes d'aujourd'hui*,
50, Seghers, p. 156.)

Nidos blancos, vuestros pájaros van a florecer
Volareís senderos de pluma.

(ROBERT GANZO, *L'mwrepuétique*, Grasset, p. 63.)

ill
ll
ll

En una frase breve Victor Hugo asocia las imágenes y los seres de la función de habitar. Para Quasimodo, dice,¹ la catedral había sido sucesivamente "el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo". "Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura... se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón." Eran necesarias todas esas imágenes para explicar cómo un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio. Así el poeta, por la multiplicidad de las imágenes, nos vuelve sensibles al poder de los distintos refugios. Pero añade enseguida a las imágenes que proliferan un signo de moderación. "Es inútil —prosigue Hugo— advertir al lector que no tome al pie de la letra las figuras que nos vemos obligados a emplear aquí para expresar ese acoplamiento singular, simétrico, inmediato, casi consustancial de un hombre y un edificio."

l.

Por otra parte, es muy notable que incluso en la casa luminosa la conciencia del bienestar suscite las comparaciones del animal en sus refugios. El pintor Vlaminck, viviendo en su casa tranquila, escribe:² "El bienestar

l,
l.
l
h
ll

Victor Hugo, *Notre-Dame de París*, IV, § 3.

¹ Vlaminck, *Poliment*, 1931, p. 52.

que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo". Así el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde. Buscando en las riquezas del vocabulario todos los verbos que traducirían todas las dinámicas del retiro, se encontrarían imágenes del movimiento animal, de los movimientos de repliegue que están inscritos en los músculos. ¡Qué suma de seres animales hay en el ser del hombre! Nuestras investigaciones no van tan lejos. Sería ya mucho si pudiéramos dar imágenes válidas del refugio, demostrando que al comprender dichas imágenes las vivimos un poco.

Con el nido, y con la concha sobre todo, encontraremos todo un lote de imágenes que vamos a tratar de caracterizar como imágenes primeras, imágenes que solicitan en nosotros una primitividad. Mostraremos luego cómo, en una dicha física al ser le gusta "retirarse en su rincón".

II

Ya en el mundo de los objetos inertes, el nido recibe una valuación extraordinaria. Se quiere que sea *perfecto*, que lleve la marca de un instinto muy seguro. Nos asombramos de ese instinto, y el nido pasa fácilmente por una maravilla de la vida animal. Tomemos en la obra de Ambroise Paré un ejemplo de esa perfección tan ensalzada:¹ "La industria y el artificio con que todos los animales hacen su nido, son tan grandes que no es posible mejorarlos, hasta el punto que superan a todos los albañiles, carpinteros y constructores; porque no hay hombre que haya sabido hacer para él y sus hijos un edificio tan pulido como el que estos pequeños animales hacen para ellos, tanto que tenemos un proverbio que dice que los hombres saben hacerlo todo, excepto los nidos de los pájaros."

La lectura de un libro que se limita a los hechos, reduce bien pronto este entusiasmo. Por ejemplo, en la obra de Landsborough-Thomson, se nos dice que los nidos están con frecuencia apenas esbozados, y a veces terminados de cualquier modo. "Cuando el águila dorada anida en un árbol, levanta a veces un enorme montón de ramas al cual añade otro todos los años, hasta que todo este andamiaje se derrumba un día bajo su propio peso."⁴ Entre el entusiasmo y la crítica científica, encontraríamos mil matices, si si-

³ Ambroise Paré, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*, Oeuvres complètes, ed. J. F. Malgaigne, t. III, p. 740.

⁴ A. Landsborough-Thomson, *Les oiseaux*, ed. Cluny, 1934, p. 104.

guiáramos la historia de la ornitología. Pero no es ese nuestro tema. Indiquemos solamente que sorprendemos aquí una polémica de los valores que deforman a menudo ambos aspectos de la realidad. Podemos preguntarnos si esa caída, no del águila, sino del nido del águila, no proporciona al autor que la describe la pequeña satisfacción de ser irreverente. ;'•...•;

i - III

Nada más absurdo, hablando con certeza, que las valuaciones *humanas* As las imágenes del nido. El nido es sin duda, para el *pájaro*, una morada suave y caliente. Es una casa para la vida: sigue cobijando al pajarillo que surge del huevo. Para el pájaro que sale del huevo el nido es un plumón externo antes que la piel desnuda reciba su plumón corpóreo. ¡Pero qué prisas de convertir tan pobre cosa en una imagen humana, una imagen para el hombre! Se sentiría el ridículo de la imagen si se aproximara realmente el "nido" bien cerrado, el "nido" bien caliente que se prometen los enamorados, al nido verdadero perdido en la enramada. Los pájaros, no es necesario señalarlo, sólo conocen los amores pasajeros. El nido se construye más tarde, después de la locura amorosa a través de los campos. Si hubiera que soñar en todo esto aprendiendo en ello lecciones humanas, habría que elaborar también una dialéctica del amor en los bosques y del amor en un cuarto de la ciudad. Pero tampoco es nuestro este tema. Hay que ser André Theuriot para comparar el desván a un nido adornando su comparación con este único comentario: "¿no le gusta al sueño trepar allá arriba?"⁵

El "nido vivido" es, pues, una imagen mal iniciada. Sin embargo, tiene virtudes iniciales que el fenomenólogo aficionado a los pequeños problemas puede descubrir. Es una nueva oportunidad para borrar un malentendido sobre la función principal de la fenomenología filosófica. La tarea de esta fenomenología no es la de descubrir los nidos encontrados en la naturaleza, labor positiva reservada al ornitólogo. La fenomenología filosófica del nido empezaría si pudiéramos dilucidar el interés que nos capta al hojear un álbum de nidos, o, más radicalmente todavía, si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a nuestra infancia, a una infancia. A las infancias que deberíamos haber tenido. Son raros aquellos de nosotros a quienes la vida ha dado la plena medida de su cosmicidad.

Cuántas veces he conocido en mi jardín la decepción de descubrir un nido *demasiado tarde*. Ha llegado el otoño, el follaje se desnuda ya. En el

⁵ André Theuriot, *Culette*, p. 209.

ángulo formado por dos ramas, he aquí un nido abandonado. ¡Estaban allí el padre, la madre y los pequeñuelos y yo no los he visto!

Descubierto tardíamente en el bosque invernal, el nido vacío reta al buscador. El nido es un escondite de la vida alada ¿Cómo ha podido ser invisible? ¿Invisible frente al cielo, lejos de los sólidos escondites de la tierra? Pero puesto que para determinar bien los matices de ser de una imagen, hay que añadirle una sobreimpresión, he aquí una leyenda que lleva hasta el extremo la imaginación del nido invisible. La tomamos del hermoso libro de Charbonneaux-Lassay: *El bestiario de Cristo*.⁶ "Se pretendía que la abubilla podría disimularse completamente a la vista de todos los seres vivos, por lo que a fines de la Edad Media se creía aún que en el nido de la abubilla había una hierba de varios colores que hace al hombre invisible cuando la lleva encima."

He aquí tal vez "la hierba de sueño" de Yvan Goll.

Pero los sueños de nuestro tiempo no van tan lejos y el nido abandonado ya no contiene la hierba de la invisibilidad. Recogido en el seto como una flor marchita, el nido no es más que una "cosa". Tengo derecho de cogerlo en la mano, de deshojarlo. Me vuelvo melancólicamente hombre de los campos y de los matorrales, presumiendo un poco del saber que transmito a un niño diciendo: "es un nido de paro".

Así el viejo nido entra en una categoría de objetos. Cuanto más diversos sean los objetos más sencillo se hará el concepto. A fuerza de coleccionar nidos se deja a la imaginación en paz. Se pierde contacto con el nido vivo.

Sin embargo, es el nido vivo el que podría introducir una fenomenología del nido real, del nido encontrado en la naturaleza y que se convierte por un instante —la palabra no es demasiado grande— en el centro de un universo, en el dato de una situación cósmica. Levanto suavemente una rama, el pájaro está allí incubando los huevos. Es pájaro que no echa a volar. Se estremece solamente un poco.

Tiemblo ante la idea de hacerlo temblar. Temo que el pájaro que incubaba sepa que soy un hombre, el ser que ha perdido la confianza de los pájaros. Permanezco inmóvil. Se apaciguan dulcemente —¡yo y lo imagino!— el miedo del pájaro y mi temor de asustarlo. Respiro mejor. Dejo caer la rama. Volveré mañana. Hoy hay dentro de mí un gran júbilo: los pájaros han anidado en mi jardín.

Y a la mañana siguiente cuando vuelvo, caminando por la avenida con más cuidado que la víspera, veo en el fondo del nido ocho huevos de un color blanco rosáceo. Dios mío, ¡qué pequeños son! ¡Qué pequeño es un huevo de los matorrales!

⁶ L. Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, París, 1940, p. 489.

He aquí el nido vivo, el nido habitado. El nido es la casa del pájaro. Hace mucho tiempo *que* lo sé, mucho tiempo que me lo han dicho. Se trata de una historia tan vieja que vacilo en repetirla, en repetírmela. Y sin embargo, acabo de revivirla. Y recuerdo, con una gran simplicidad de la memoria, los días en que, en mi vida, he descubierto un nido vivo. ¡Qué raros son, en una existencia, estos recuerdos reales!

Y qué bien comprendo ahora la página de Toussenel que escribe: "El recuerdo del primer nido de pájaros que encontré yo solo, ha quedado grabado en mi memoria más profundamente que el del primer premio de traducción que gané en el colegio. Era un lindo nido de verderón con cuatro huevos gris rosado cubiertos de vetas rojas como un mapa de geografía emblemática. Sentí enseguida una conmoción de placer indecible que paralizó durante más de una hora mi mirada y mis piernas. El azar me señalaba ese día mi vocación".⁷ ¡Qué hermoso texto para nosotros que buscamos los intereses primeros! Vibrando desde el principio ante tal "conmoción", se entiende mejor que Toussenel haya podido integrar en su vida y en su obra toda la filosofía armónica de un Fourier, y añadir a la vida del pájaro una vida emblemática con la dimensión del universo.

Pero en la vida más ordinaria, en un hombre que vive en los bosques y en los campos, el descubrimiento de un nido es siempre una emoción nueva. Fernand Lequenne, el amigo de las plantas, paseándose con su mujer Matilde, ve un nido de curruca en un matorral de espina negra: "Matilde se arrodilla, alza un dedo, roza el musgo fino, y deja el dedo levantado..."

"De repente me estremece un escalofrío.

"La significación femenina del nido colgado en la horca de dos ramas, acaba de ser descubierta por mí. La mata adquiere un valor tan humano que grito:

"—¡No lo toques, sobre todo, no lo toques!"⁸

IV

La "conmoción" de Toussenel, el "escalofrío" de Lequenne llevan la marca de la sinceridad. Les hicimos eco en nuestro libro, porque es en los libros donde gozamos la sorpresa de "descubrir un nido". Continuemos, pues, nuestra búsqueda de nidos en la literatura. Vamos a dar un ejemplo en que el escritor aumenta, dándole un nuevo tono, el valor domiciliario del nido. Tomamos este ejemplo de Henry-David Thoreau. En su página, el árbol entero es para el pájaro el vestíbulo del nido. Ya el árbol que tiene el honor de albergar un nido participa en su misterio. El árbol es ya para el pájaro

⁷ A. Toussenel, *Le monde des oiseaux, Ornithologie passionnelle*, París, 1853, p. 32.

* Fernand Lequenne, *Plantes sauvages*, p. 269.

terreno de la imagen del nido los rasgos son tan simples que nos sorprende que puedan encantar a un poeta. Pero la simplicidad trae el olvido y de súbito sentimos gratitud hacia el poeta que encuentra, en un toque raro, el talento de renovarla. ¿Cómo no vibraría el fenomenólogo ante esta renovación de una simple imagen? Entonces se lee con el corazón conmovido, el sencillo poema que Jean Caubére escribió con el título de *El nido tibio*. Dicho poema cobra aún más amplitud si se considera que aparece en un libro austero escrito bajo el signo del desierto:¹²

*Le nid tiede et calme
Oú chante l'oiseau*

*Rappelle les chansons, les charmes
Le seuil pur
De la vieille maison.*

[El nido tibio y en calma / Donde el pájaro canta / ... / Recuerda las canciones, el encanto, / El umbral puro / De la vieja casa.]

Y el umbral aquí es el umbral acogedor, el umbral que no impone por su majestad. Ambas imágenes: el nido en calma y la vieja casa, tejen sobre el telar de los sueños la tela tupida de la intimidad. Y las imágenes son simples, sin ninguna preocupación de pintoresquismo. El poeta ha sentido exactamente que una especie de acorde musical iba a resonar en el alma de su lector por la evocación del nido, de un canto de pájaros, de la atracción que nos llama hacia la vieja casa, hacia la primera morada. Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? Oímos un *ay* en ese canto de ternura. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas.

; vil

De este modo, los valores desplazan los hechos. En cuanto se ama una imagen, ya no puede ser la copia de un hecho. Uno de los más grandes soñadores de la vida alada, Michelet, nos dará otra prueba de ello. Sin embargo, sólo consagra unas cuantas páginas a la "arquitectura de los pájaros", pero al mismo tiempo dichas páginas piensan y sueñan.

¹² Joan Caubére, *Déserts*, ed. Debresse, París, p. 25.

El pájaro, dice Michelet, es un obrero sin herramientas. No tiene "ni la mano de la ardilla, ni el diente del castor". "La herramienta es realmente, el cuerpo del propio pájaro, su pecho, con el que prensa y oprime los materiales hasta hacerlos absolutamente dóciles, mezclarlos, sujetarlos a la obra general."¹³ Y Michelet nos sugiere la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma. "Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos lados logra formar ese círculo." La hembra, torno vivo, ahueca su casa. El macho trae de fuera materiales diversos, briznas sólidas. Con todo eso, mediante una activa presión, la hembra confecciona un fieltro.

Y Michelet continúa: "La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas de hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones".

¿Qué inverosímil inversión de las imágenes! ¿No es acaso aquí el seno creado por el embrión? Todo es empuje interno, intimidad físicamente dominadora. El nido es un fruto que se hincha, que presiona sobre sus propios límites.

¿Del fondo de qué ensueños brotan tales imágenes? ¿No vienen del sueño de la protección más próxima, de la protección ajustada a nuestro cuerpo? Los sueños de la casa-vestido no son ajenos a quienes se complacen en el ejercicio imaginario de la función de habitar. Trabajando el albergue del modo con que Michelet sueña en su nido, no revestiríamos un traje hecho, tan frecuentemente marcado con un mal signo por Bergson. Tendríamos la casa personal, el nido de nuestro cuerpo afelpado a nuestra medida. Cuando después de las pruebas de la vida le ofrecen a Colas Breugnon, el personaje de Romain Rolland, una casa más grande, más cómoda, la rechaza como un traje que no fuera a su medida. "Me haría bolsas o bien yo lo haría reventar", dijo.¹⁴

Y así, prolongando hasta lo humano las imágenes del nido teunidas por Michelet, se comprende que, desde su origen, dichas imágenes eran humanas. Es difícil que algún ornitólogo describa, al modo de Michelet, la construcción de un nido. Ese nido debe llamarse "nido Michelet". El fenomenólogo experimentará en él dinanismos de un extraño acurrucamiento, un

" Jules Michelet, *L'oisau*, 4a ed., 1858, pp. 208 s. Joubert (*Pernees*, II, p. 167) escribe: "Sería útil investigar si las formas que da a su nido un pájaro que nunca ha visto ningún nido, tienen alguna analogía con su constitución interior."

" Romain Rolland, *Colas Breugnon*, p. 107.

acurrucamiento activo, sin cesar renovado. No se trata de una dinámica del insomnio donde el ser da vueltas y más vueltas en su lecho. Michelet nos llama al modelado del albergue, modelado que por medio de finos toques alisa y suaviza una superficie primitivamente heterogénea y erizada. Además, la página de Michelet nos trae un documento raro, pero por eso mismo precioso, de imaginación material. Quien ama las imágenes de la materia no puede olvidar la página de Michelet, porque nos describe el *modelado en seco*. Es el modelado, es el acoplamiento en el aire seco y en el sol estival, del musgo y del plumón. El nido de Michelet está construido a la gloria del afelpamiento.

Observemos que hay pocos soñadores de nidos que amen los nidos de golondrinas, hechos, según dicen ellos, con saliva y lodo. Nos hemos preguntado ¿dónde habitaban las golondrinas cuando no había casas ni ciudades? La golondrina no es, pues, un pájaro "normal"; Charbonneaux-Lassay escribe (*loe. cit.*, p. 572): "He oído decir a los campesinos de la Vendée que un nido de golondrinas infunde miedo, incluso en invierno, a los diablos de la noche."

VIII

Si se profundizan un poco los ensueños ante un nido, no se tarda en tropezar con una especie de paradoja de la sensibilidad. El nido -lo *comprendemos ensarnan*- es precario y, sin embargo, pone en libertad dentro de nosotros un *ensueño de la seguridad*. ¿Cómo es posible que su fragilidad evidente no detenga semejante, ensueño? La respuesta a esta paradoja es sencilla: soñamos como fenomenólogo que se ignora. Revivimos, en una especie de ingenuidad, el instinto del pájaro. Nos complacemos en acentuar el mimetismo del nido todo verde entre el verde follaje. Lo hemos visto decididamente, pero decimos que estaba bien escondido. Ese centro de vida animal está disimulado en el inmenso volumen de la vida vegetal. El nido es un ramillete de hojas que canta. Participa de la paz vegetal. Es un punto en el ambiente de dicha de los grandes árboles.

Un poeta escribe:¹⁵

J'ai revé d'un nid où les arbres repoussaient la mort.

[Soñé con un nido donde los árboles rechazaban la muerte.]

^M Adolphe Shedrow, *Berceau sansprumesses*, ed. Scghers, p. 33. Shedrow dice además:

J'ai rivé d'un nid où les ages ne dormaient plus. ,

[He soñado un nido donde los siglos ya no dormían.]

Así, contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. ¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera su instinto de confianza en el mundo? Si entendemos este llamamiento, si hacemos de este frágil albergue que es el nido -paradójicamente sin duda, pero en el impulso mismo de la imaginación- un refugio absoluto, volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo. Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada. Para vivir dicha confianza, tan profundamente inscrita en nuestros sueños, no necesitamos enumerar razones materiales de confianza. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido -si estamos realmente en el origen de nuestros sueños- no conocen la hostilidad del mundo. Para el hombre la vida empieza durmiendo bien y todos los huevos de los nidos están bien incubados. La experiencia de la hostilidad del mundo -y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad- son más tardíos. En su germen toda vida es bienestar. El ser comienza por el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo. Traduciendo entonces al lenguaje de los metafísicos de hoy el candor absoluto de su ensueño, el soñador puede decir: el mundo es el nido del hombre.

El mundo es un nido; un inmenso poder guarda en ese nido a los seres del mundo. En *La historia de la poesía de los hebreos* (trad. Carlowitz, p. 269), Herder da una imagen completa del cielo inmenso apoyado sobre la inmensa Tierra: "El aire es una paloma que, apoyada sobre su nido, calienta a sus hijuelos."

Yo pensaba en estas cosas, tenía estos sueños y he aquí que leo en los *Cahiers G.L.M.*, otoño de 1954, una página que me ayuda a sostener el axioma que "mundifica" el nido, que hace del nido el centro de un mundo. Boris Pasternak habla del "instinto, con la ayuda del cual, como la golondrina, construimos un mundo —un nido enorme, conglomerado de tierra y de cielo, de muerte y de vida, y de dos tiempos, el que está disponible y el que hace falta".¹⁶ Si, dos tiempos, porque ¿qué duración necesitamos para que pudieran propagarse, a partir del centro de nuestra intimidad, unas ondas de apaciguamiento que irían hasta los límites del mundo?

Pero qué concentración de imágenes encontramos en el mundo-nido de golondrina de Boris Pasternak. Sí, ¿por qué dejaríamos de modelar, de aglomerar la masa del mundo en torno de nuestro albergue? El nido del hombre, el mundo del hombre no se acaba nunca. Y la imaginación nos ayuda

^{'''} *Cahiers G.L.M.*, otoño de 1954, trad. André Du Bouchet, p. 7.