

La ontología del imaginario: una aproximación bachelardiana a sus estructuras en diálogo con Goethe y Gilbert Durand.

The ontology of the imaginary: a bachelardian approach to its structures in dialogue with Goethe and Gilbert Durand.

Arturo Martínez Moreno¹

Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, España

Recibido 20 enero 2021 · Aceptado 11 abril 2021

Resumen

Sabemos que la imaginación es la facultad de representar un objeto en la intuición incluso cuando este no está presente. Intuimos que la imaginación está en la base de todo conocimiento *a priori*, que media entre la sensibilidad y el entendimiento, o que recoge la información dada por la intuición para hacer una síntesis con ella que posibilite el conocimiento, pero ignoramos el alcance de sus funciones simbólicas y la relación que estos caracteres puedan mantener con el imaginario. En este estudio pondremos en relación la filosofía de la imaginación en Gaston Bachelard con los planteamientos de Goethe y Gilbert Durand.

Palabras clave: símbolo, imaginario, arquetipo, cosmología, imaginación

Abstract

We know that imagination is the ability to represent an object in intuition even when it is not present. We intuit that imagination is at the base of all *a priori* knowledge, that it mediates between sensitivity and understanding, or that it collects the information given by intuition to make a synthesis with it that makes knowledge possible, but we ignore the scope of its symbolic functions and the relationship that these characters can maintain with the imaginary. In this study we will relate the philosophy of the imagination in Gaston Bachelard with the approaches of Goethe and Gilbert Durand.

Keywords: symbol, imaginary, archetype, cosmology, imagination

1. soyartuomarti@outlook.es

1 · Fundamentos iniciales

La imaginación tiene una actividad simbólica innegable en donde “el lenguaje hace presentaciones indirectas de conceptos, que significan el símbolo para la reflexión”¹. La imaginación, de este modo, permite la comunicación del mundo sensible con las ideas estéticas y el acomodo de las formas arquetípicas en el mundo sensible a través de las imágenes. Kant fue el primero en prefigurar la teoría de los arquetipos (imágenes originarias). Concluyó que si la idea estética actúa de arquetipo es porque ya se encuentra en el fundamento mismo de la imaginación. Y a raíz de ello diferencia entre un entendimiento discursivo y otro intuitivo o arquetípico. El primero se alimenta de imágenes, mientras que el segundo es capaz de intuir “ideas que están más allá de la causalidad de las leyes naturales de la materia”².

La imaginación creadora, tan aclamada en el estudio de las imágenes poéticas por Gaston Bachelard³ (1884-1962), es capaz de conectar con las ideas estéticas y transformarlas en símbolos que alimenten los arquetipos que actúan como fundamento de nuestra idealidad, fundamento cósmico compartido, dinámico y en perpetuo proceso de renovación. Decíamos, la imaginación creadora tiene la capacidad de estar en contacto con el lado sensible y con el arquetípico, funciona como puente entre ambos. Y es que

1 Cañas Quirós, R.: “La imaginación y las ideas estéticas de Kant”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVI, 1998, p. 597.

2 *Ibidem*, p. 598.

3 Gaston Bachelard recorre tres etapas filosóficas que con mayor o menor regularidad conviven en el tiempo. La primera se desarrolla en el ámbito científico, concretamente en el campo de la epistemología. Esta etapa da pie a su concepción del “Nuevo espíritu científico” (*Le Nouvel Esprit scientifique* 1934) que desemboca en “La filosofía del no” (*La Philosophie du “non”: essai d’une philosophie du nouvel esprit scientifique* 1940) y en “El materialismo racional” (*Le Matérialisme rationnel* 1953). La segunda etapa está marcada por el estudio de los cuatro elementos materiales (fuego, agua, tierra y aire) y arranca con su estudio, “El psicoanálisis del fuego” (*La Psychanalyse du feu* 1938), donde realiza una crítica del conocimiento objetivo al que califica como un disfraz para la subjetividad, considerada ésta como una proyección autorizada de ciertos ensueños prohibidos. La tercera etapa es la más fenomenológica y está representada por sus dos grandes obras: “La poética del espacio” (*La Poétique de l’espace* 1957) y “La Poética de la ensoñación” (*La Poétique de la rêverie* 1960). Tanto la segunda etapa como la tercera constituyen el llamado “quiebro poético” que nuestro autor realiza a la etapa científica.

las ideas más elevadas se van materializando (tomando forma) en el mundo finito. Podríamos incluso aventurarnos a decir con Goethe que las ideas ya se encuentran en la misma naturaleza a modo de *morfotipo*, idea que después expondremos con detenimiento. Lo difícil de determinar es si el camino es de ida (entre la cosa y su forma) o de ida y vuelta (entre la forma, la cosa y el género).

Por otro lado, los arquetipos junguianos, al igual que sucede en Kant, no se conocen de manera mecánica o causal, sino al modo de estructuras originarias donde se subsumen todas las fuerzas cósmicas. “Tanto los arquetipos junguianos como las ideas estéticas kantianas, son el fundamento de la comunicación y la sociabilidad entre los hombres, la condición que hace posible la intersubjetividad”⁴. Pero para C. G. Jung, el arquetipo no es una imagen universal, ni algo heredado de un pasado, más bien es “una tendencia del psiquismo a engendrar imágenes análogas (...) de modo que el arquetipo no puede ser representado, ya que es una estructura originaria que sólo puede ser aprehendida por el intermedio de las imágenes que derivan de él”⁵. El arquetipo aparece pues, como mediador entre las imágenes que van apareciendo en el presente (lo consciente-actual) y las pre-imágenes, las que son de su género pero siguen escondidas, las que forman parte de un inconsciente ancestral, y por lo tanto compartido. El arquetipo, entendido así, es “un alma universal, común a todos los hombres, que toma conciencia de sí en el sujeto creador”⁶. De hecho, el sujeto creador aprehende esa matriz dinámica para después engendrar imágenes análogas. Pero el arquetipo (al menos en Jung) no puede ser representado, está vivo, se alimenta de imágenes y se reconstruye permanentemente. Es el centro dinámico que realiza la síntesis de las aportaciones individuales. O mejor dicho, digámoslo en plural, pues son muchos los arquetipos: son los centros en forma de arquetipos los que tejen la matriz que conforma el alma universal. Ahí es donde se encuentran los fundamentos de la imaginación trascendental.

⁴ Cañas Quirós, R.: “La imaginación y las ideas estéticas de Kant”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVI, 1998, p. 598.

⁵ Castillo Rojas, R.: “La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard”, *Rev. Filosofía. Univ. Costa Rica*, XXVIII, 1990, p. 68.

⁶ *Ibidem*, p. 69.

Bachelard, por su parte, nos propone hablar de una imaginación creadora capaz de realizar transformaciones espirituales⁷. Toda intuición que se acerca al arquetipo se dirige inevitablemente a la síntesis que une todas las cosas, es decir, viaja hacia alguno de los centros de operaciones de esa constelación matricial, también llamada Logos (entendido como fundamento cósmico del sentido originario) al que podemos definir con la palabra: amor. La interdependencia como amor consolida y desprende una energía cósmica, que sin llegar a ser estrictamente naturaleza, como deseaban los estoicos en su vislumbre de lo que denominaban “razón universal o omnicompreensiva”, pues carece de esa teleología determinista, se podría pensar como energía que recubre el mundo y a su vez se haya presente en forma de velo omnisciente capaz de donar sentido cosmológico. De hecho, la imaginación simbólica que Bachelard propone, descansa sobre dos intuiciones firmes: “la imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación”⁸.

Gilbert Durand sostiene que “la imaginación realiza una actividad poli-simbólica a partir de su relación con una matriz de imágenes, resultando así el canal de comunicación entre los hombres”⁹. En la misma línea, y consolidando esta teoría de una comunicación intersubjetiva con fondo espiritual, debemos recordar el concepto de *fantástica trascendental*, tan presente en el romanticismo alemán, y muy especialmente en la figura de Novalis. Allí los hombres “se vinculan a esquemas arquetípicos que generan imágenes, a pesar de no ser ellos mismos imágenes”¹⁰. En los espacios intermedios donde las corrientes de información se entrecruzan y nacen los flujos del verdadero conocimiento, observamos cómo las correspondencias se configuran en símbolos; estos a su vez emanan *construcciones lúcidas* y crean una *organización inconsciente* que remite a centros de sentido y a los orígenes en forma de arquetipo. Pero un símbolo también puede ser asumido como “mónada poética” que habla a su manera de toda la armonía

⁷ Por espiritual no entendemos una instancia estrictamente religiosa, sino un ámbito inmaterial capaz de producir verdad y acoger en su seno los fondos a priori de toda ontología del imaginario.

⁸ Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981, 26.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

poética del mundo¹¹. Toda vida puede devenir un símbolo. El ser que busca su destino está forjando un símbolo que resume su historia. Y estos símbolos son dinámicos, como la poesía o la vida misma.

En el arte de la transformación, por ejemplo, acontece el ser de la palabra poética. “El símbolo es una tensión de las imágenes condensadas, se ve qué instructivas y aleccionadas pueden ser las experiencias de simbolismo realizadas a diferentes grados del dinamismo imaginario”¹². En toda vida, por lo general, hay un símbolo mayor que actúa de fondo y de destino final, y luego están aquéllos símbolos que ejercen la función de signos desde la materia. Como nos recuerda Bachelard, “son los que hacen que la materia exista en la arquitectura de los signos”¹³. A veces también puede suceder que el símbolo pertenezca a terrenos ocultos o misteriosos, y que su mostrarse sea el de ambivalencia. Así sucede también en el terreno de la magia o la alquimia. Todas ellas proceden de las mismas profundidades.

Basta que una virtud sea intensa para revelar su abismo (...) Desde el momento en que se ha aislado su sentido simbólico, todos los objetos devienen signos de un drama intenso. ¡Devienen espejos cada vez más grandes de la sensibilidad! Ya nada en el universo es indiferente cuando se da a cada cosa su profundidad.¹⁴

2 • Primera aproximación: sobre la consideración del morfotipo

A Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), entre otras cosas, se le conoce, por haber descubierto la morfología, investigación de las formas orgánicas. A pesar de utilizar el término “arquetipo” en sus investigaciones, no lo hace en el sentido platónico de la palabra, ya que no contempla el mundo dividido en dos mitades, más bien con él se refiere al “uno entre muchos”: aquél que es diferenciado de la multiplicidad de los fenómenos circundantes que le rodean. Para Goethe todo lo existente ya se nos da en el propio fenómeno, no hay que buscar nada detrás de éste. Eso sí, el fenómeno se

¹¹ Bachelard, G.: *El derecho de soñar*. México: FCE, 2012, p. 162.

¹² *Ibidem*, p. 163.

¹³ *Ibidem*, p. 164.

¹⁴ *Ibidem*, p. 166.

nos muestra parcialmente. Debemos ser capaces de aprehender al fenómeno en sus múltiples dimensiones¹⁵. Tampoco aparecerá en Goethe el arquetipo como un ancestro común al uso. Para Goethe “el arquetipo no es ni un hecho abstracto que está detrás de la pluralidad, ni un comienzo en el tiempo”¹⁶. El arquetipo es la dimensión interna del fenómeno. Lo múltiple aparece dentro del “uno”; a cada parte, o a cada fibra (en analogía con los vegetales), se les considera una manifestación del “uno”.

La multiplicidad aparece dentro de la unidad, en lugar de unidad abstraída de la multiplicidad. Esta forma concreta de unidad es una y muchas al mismo tiempo, lo cual permite diversidad dentro de la unidad, mientras que la forma abstracta de unidad excluye la diversidad y sólo permite la uniformidad.¹⁷

Esto es de una radical importancia, puesto que el arquetipo hecho imagen en Bachelard tampoco procede de la uniformidad. Más bien, en el surgir de la imagen (múltiple) resuenan los ecos de un pasado. Es decir, del interior de la imagen explotan hacia fuera los múltiples sentidos, aconteciendo así el ser de la imagen¹⁸. No hay una causalidad directa o un origen definitivo en ninguno de los casos. Para hablar del arquetipo es inevitable hablar también de las partes y del todo, asunto de corte cosmológico. La interdependencia de las partes y el todo con un fondo espiritual fue esclarecida brillantemente por Schleiermacher.

Para Schleiermacher, el sentimiento inmediato de ser debe conducir a la auto-explicación orgánica a través de lo otro. En el caso de los discursos se refiere al universo –que incluye tanto el mundo como el yo– y es intuición de lo infinito en lo individual.¹⁹

¹⁵ Esto de alguna manera refleja el pensar de Bachelard, cuando dice que el nómeno se muestra en todas sus formas, pues es lo que podríamos interpretar en su comprensión del arquetipo.

¹⁶ Naydler, J, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002. p. 17.

¹⁷ *Ibíd*em, p. 17

¹⁸ A este respecto, véase, Izutsu. T: *Sufismo y taoísmo*. Madrid: Siruela, 2019, p. 52–59. En estas páginas el autor se refiere a los arquetipos como los atributos del ser necesario, como nombres de este, a través de los cuales el Ser se manifiesta en las formas del mundo.

¹⁹ Flamarique, L.: *Schleiermacher: La filosofía frente al enigma del hombre*. Navarra: Eu-

El universo se va a expresar a través de lo finito, de lo individual, luego la multiplicidad está dentro de la propia imagen y del propio individuo. Es justo en esa multiplicidad, en esa exuberancia compuesta de los infinitos particulares, donde aparece el universo. Y es que en el fondo todo hombre modifica el universo en el sentido de que ya es, en sí mismo, un pequeño universo, que junto a un número infinito de otros pequeños universos tejen la totalidad de lo existente. Por eso aclara Schleiermacher que a causa de esta autonomía de lo particular es tan infinito el ámbito de la intuición. Esa multiplicidad vive una actividad ininterrumpida que se va auto-revelando en cada instante. Cada forma que el universo produce, cada ser al que confiere una existencia particularizada es una acción del mismo sobre nosotros. A lo que podríamos añadir, que también es una modificación del universo a partir de la multiplicidad que somos, siendo nosotros a nuestro modo, la unidad desde donde todo brota o procede. Sin duda, en esta relación de lo pequeño y lo grande, lo uno y el todo, es fácil imaginar una relación microcosmos-macrocosmos al estilo de ciertos planteamientos monistas. De ahí que en su ética, Schleiermacher pueda plantear la paradoja de que en lo finito captamos lo infinito. Si hablamos de participación, no será difícil encontrar otros antecedentes en Plotino y sus emanaciones del Uno, o en otros autores como Spinoza y Leibniz, este último con matices²⁰.

Si bien Goethe suele hablar de naturaleza, también lo hace del espíritu, y en ese sentido se asemeja a la epistemología Bachelardiana que busca la dialectización de la ciencia a través de los conceptos, los experimentos y las observaciones. En ambos autores hay una búsqueda del equilibrio entre la materia y el espíritu. Ambos buscan, una evolución de la ciencia que impulse la evolución del hombre²¹. En el campo de la naturaleza no ocurre nada que no esté relacionado con el todo, piensa Goethe.

nsa, 1999, p. 65.

20 Así lo expresa Izuzquiza, I.: *Armonía y razón: La filosofía de Friedrich D.E. Schleiermacher*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998, p. 56. “La filosofía de Spinoza permite abordar el problema de la individuación mejor que la de Leibniz, que divide esa sustancia en mónadas individuales pero inconexas entre sí y sin posibilidad de acceder a la realidad infinita”.

21 “La dialéctica es un ejercicio espiritual indispensable”. En Bachelard, G.: *La filosofía del no*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 58.

Aquí hay que tener en cuenta ante todo un punto principal: que todo lo que es o parece, dura o pasa, no puede ser pensado de forma completamente aislada, completamente desnuda; una cosa siempre viene permeada, acompañada, revestida, envuelta por otra; causa y padece influencias, y cuando tantos seres trabajan en confusión, ¿de dónde va a salir al final el criterio, la decisión de qué es lo dominante y qué los subordinando, qué está destinado a preceder y qué se ve forzado a seguir? Es esto lo que lleva consigo la gran dificultad de toda afirmación teórica, aquí está el peligro: en confundir causa y efecto, enfermedad y síntoma, hecho y carácter. Pero al observador serio no le queda más remedio que decidirse, situar en algún sitio el punto medio y después ver y buscar cómo trata lo restante y periférico.²²

Pero también habrá que hablar de la materia, de esa materia que da nacimiento a la imaginación material²³. Tenemos que hablar de polaridad y de intensificación en la materia. Si la pensamos de un modo material, aparecen fuerzas de atracción y repulsión (es decir, de polaridad). Si pensamos la materia de modo espiritual nos colocamos en una posición de ascenso e intensificación. Aunque no es sencillo visualizarlo, la materia y el espíritu se solicitan, su influencia es recíproca (de igual manera sucede con la ima-

²² Naydler, J, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002, p. 103, tomado de, “El experimento como mediador entre sujeto y objeto” (“Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt”, 1823), parágrafo 24, 13.17, en *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, edición de Erich Trunz *et al*, Wegner, Hamburgo 1948-1960. Catorce volúmenes.

²³ Bachelard distingue entre imaginación formal y material. La que aquí nos importa es la segunda. En Bachelard la materia no aparece como indeterminación (pensemos en Aristóteles, por ejemplo), no aparece como algo impensable, por el contrario, la materia en Bachelard se parece más a la concepción de los presocráticos, allí la materia estaba concebida como cualidad originaria y como fuerza, la cual podemos traducir por energía en movimiento. De hecho, cuando Bachelard habla de “materia” desde la ciencia, lo hace como si fuese “una fuente de energía”. Así visto, al hablar de imaginación material también estamos hablando de una imaginación de la energía. Según añade Bachelard, la física posterior a Einstein ha descubierto la convertibilidad o reversibilidad ontológica de la radiación y la materia, de tal modo que ya no hay que decir que la materia tiene energía, sino que en el plano del ser, la materia es energía y, recíprocamente, la energía es materia. Véase: Bachelard, G.: *El nuevo espíritu científico*, México: Nueva imagen, 1981, p.64.

ginación y la energía). Ése ida y vuelta de los elementos y de sus cualidades se va a ver reflejado en la vida de los fenómenos. Goethe opina que al final todo tiene que indicar:

O bien una división originaria capaz de reunirse o bien una unidad originaria capaz de llegar a la división, y presentarse de tal modo. Dividir lo unido, unir lo dividido, es la vida de la naturaleza; es la eterna sístole y diástole; la eterna sincrisis y diacrisis, la inspiración y espiración del mundo en el que vivimos, nos movemos y somos.²⁴

Acorde a lo que podemos vislumbrar en Bachelard, la repercusión y la profundidad de la imaginación sustentan la raíz interior de la imagen y se ejercitan de forma vertical en el esquema comunicativo de la transubjetividad. Es decir, gozan de una fuerza vertical donde el símbolo remite a otros símbolos, las imágenes forman constelaciones de sentido y el arquetipo revive gracias al eco de esas imágenes poéticas que habitan en él. Pero en el fondo, lo decisivo es averiguar qué se sitúa detrás del incesante juego de la naturaleza, qué acontece en su incansable movimiento. La primera duda que nos asalta, es si debemos hablar de naturaleza o de algo más (naturaleza óptica, multiplicidad fenoménica). Algo similar sucede cuando tratamos de averiguar qué se esconde tras el velo de las imágenes estimuladas por los poetas. Goethe, en su morfología, no habla únicamente de *Gestalt* (forma), nos habla de *Bildung* (formación), de lo producido y de lo que se está produciendo (es transitivo). Esa misma fuerza podemos encontrarla en la imaginación creadora, toda ella ímpetu y dinamismo. En este sentido, podemos entender a Bergson y su evolución creadora. Algo se acumula en el último instante del *élan* vital, podríamos decir que la realidad se acumula en un proceso de regeneración constante; todo fluctúa y todo está en constante movimiento, así también las formas que necesitan de la materia para encontrar su acomodo espiritual.

²⁴ Naydler, J, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002, p. 91, tomado de *Teoría del color (Zun Farbenlehre)*, parte didáctica, 40.83, en *Goethes Sämtliche Werke*, Juniläufmus-Ausgabe; Stuttgart y Berlín: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1902-1907. Cuarenta volúmenes.

Tras la imaginación activa de un presente vertical, tras el cosmos de imágenes que el instante despliega y procesa, así como tras lo que Goethe entiende por naturaleza (máxima expresión de la multiplicidad y de la unidad), aparece lo espiritual. O por lo menos la vida se manifiesta y lo hace a través de sí misma, a modo de sustancia que no necesita de ninguna otra sustancia o de ningún otro concepto para su formación (en clara alusión a la sustancia cartesiana o spinoziana). Una vida en donde la ensoñación es creación, pero tal vez también memoria. No la memoria que intenta reproducir el pasado, sino la memoria que bucea en la infancia del mundo, en vidas anteriores y descubre ese rayo de luz que ilumina todo sempiternamente. Una memoria a modo de atmósfera donde respiramos y despertamos, como condición de posibilidad de los elementos que constituyen las hormonas de nuestra imaginación. Pero Goethe se reafirma en el presente de lo vivo:

El poder de la divinidad impregna lo que está vivo, no lo que está muerto; está presente en lo que está en proceso de ser y en lo que se transforma a sí mismo, no en lo que ha sido y será petrificado en su forma. De ahí que la razón, en su afinidad con el principio divino, se dedique a lo que evoluciona y está vivo, mientras que el entendimiento trata con lo que ha sido formado y petrificado, para utilizarlo.²⁵

Y aunque esa vitalidad sólo puede ser imaginada en el instante, a través del ejemplo que nos brinda la naturaleza también podemos imaginar una fuerza espiritual y creadora capaz de poner la vida ante nosotros, como ese lugar de gran intensidad donde se ejerce una tensión casi sagrada sobre los fenómenos. En esa arquitectura vital la imagen poética aparece como enseñanza y como aprendizaje. Por eso, quizás, Bachelard se preguntaba, si lo que aguarda al hombre para alcanzar su plenitud es un destino poético. O en palabras de Goethe, y dándonos pistas sobre dónde se encuentra el aprendizaje: “De ahí que también lo más particular de lo que ocurre se presente siempre como imagen y metáfora de lo más universal”²⁶. El mismo

²⁵ *Ibíd.*, p. 88, tomado de *Conversaciones con Eckermann*, 13-2-1829.

²⁶ *Ibíd.*, p. 90, tomado de *Maximen und reflexionen*, p. 21, en el volumen 12, de *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, edición de Erich Trunz *et al*, Wegner, Hamburgo 1948-1960.

principio de vida que rige la naturaleza y guía sus secretos más preciados por la vía morfológica parece ser aquello que “contiene la posibilidad de multiplicar los más sencillos comienzos de las manifestaciones mediante su intensificación a lo infinito y a lo disímil”²⁷. Aprender, así entendido, no es tan solo el juego de las dicotomías, sino el de las relaciones.

La morfología de Goethe podría ser una explicación bastante completa de cómo funciona el “pensamiento red” que conforma el mundo de las imágenes. No lo haría en su totalidad, puesto que ya hemos aprendido con Bachelard que “la razón es una actividad autónoma que tiende a completarse”²⁸, pero sí aportaría valiosa información sobre su fondo cosmológico. La morfología nos habla de la sabia organización de los fenómenos y de una estructura compleja, pero precisa, donde trabajan las fuerzas formativas interiores. Para acceder a esa visión del mundo tenemos que modificar nuestro enfoque, tenemos que hacer una aproximación más holística y sintética. La morfología es un sendero espiritual donde la razón (*Vernunft*) está activa. Esta razón es “la única que aprehende la naturaleza como algo vivo, dinámico y creativo”²⁹. Esta razón podría ser traducida por *Logos*, para desde ahí crear una analogía con esa matriz cósmica (*fantástica trascendental*, en Novalis) que une las imágenes a través de una imaginación viva, dinámica y creativa³⁰. Porque lo que nos interesa no es lo que ya está formado, lo que tiene carácter fijo en el individuo, sino lo que se encuentra más allá. Más allá de la simple percepción, de la representación y de la memoria. Nos interesa lo que aún no ha acontecido. Necesitamos una teoría del acontecimiento que se sustente en las imágenes poéticas capaces de revelar el sentido ontológico de nuestra existencia, entendida esta como el eje transversal que une la multiplicidad interna de los fenómenos en su re-

Catorce volúmenes.

27 *Ibidem*, p. 90, tomado de De “Polaridad” (“Polarität, 1799). WA II.11.165. En *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887-1919. Cuatro partes, 143 volúmenes.

28 Bachelard, G.: *La filosofía del no*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 30.

29 Naydler, J, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002, p. 84.

30 Una suerte de *Logos* poético, si se prefiere. Entre el sentir, el pensar y las coordenadas imaginables, la palabra es llevada hasta su último confín. Allí acontece un *Logos* poético que oscila entre la espesura de la noche y el alba de la claridad. Así se construye el *Logos* poético: cuando la imagen poética acontece, se produce un aparecer del *logos* en el alma humana.

lación transubjetiva como homología del imaginario. En el corazón de esta concepción Goethiana se encuentra el morfotipo. Un elemento decisivo dador de fuerza espiritual. Sobre éste, Goethe explica lo siguiente:

Ni es reducible a las partes físicas constitutivas de un organismo, ni puede ser identificado con ningún estadio particular del desarrollo del mismo, por aparentemente primigenio que ese estadio pueda resultar. Porque el morfotipo es tanto lo que organiza las partes constitutivas de un organismo en una unidad que funciona armoniosamente, como aquello que guía el desarrollo de un organismo para que todas sus diferentes manifestaciones en el tiempo sean expresión de esta misma unidad subyacente. La morfología es el estudio científico en el que se guarda el debido respeto a la relación funcional entre los aspectos espaciales y temporales de un organismo dentro del todo, pero en el que el énfasis está firmemente situado en la relación de estos aspectos con el todo, que no puede ser identificado con ninguno de ellos.³¹

La morfología aprovecha el concepto de arquetipo (“relación de esos aspectos con el todo”) y lo modifica a su manera, hasta adquirir esas características tan específicas que acabamos de repasar. El morfotipo, como fuerza espiritual activa y creadora, guarda similitudes con el espíritu (aunque todo se nos presente en cierta inmanencia) puesto que de alguna manera se manifiesta en las partes y en sus rasgos, pero a la vez, ninguna de esas partes le representa de forma completa. No se le puede identificar con ellas, pues en última instancia es mucho más que la suma de las partes del fenómeno. Para Goethe, el arquetipo no es ni un hecho abstracto que está detrás de la pluralidad, ni un comienzo en el tiempo, es decir, no es únicamente un denominador común, ni tampoco un origen primordial repetido. Goethe diferencia la unidad de la forma y la unidad externa (lo que las cosas tienen en común). El arquetipo es la dimensión interna del fenómeno.

¿Y todo esto qué relación guarda con Bachelard y su teoría de las imágenes? Pues son muchos los elementos aprovechables. El arquetipo goethiano guarda relación con la forma interna, y esta se correspondería con la

³¹ Naydler, J, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002, p. 82.

parte material en Bachelard. Podríamos hablar de materia orgánica y espiritual en Goethe, y de una imaginación material dinámica y energética en Bachelard. La imaginación, como fuente primaria del imaginario, y el espíritu, guardan una relación muy estrecha (teofánica en algunas interpretaciones y creadora en otras), tanto como la pueden mantener la ensoñación y el alma. Entre la morfología goethiana y la fenomenología de la imaginación bachelardiana hay lugares comunes³². Cuando tenemos delante vastas constelaciones de imágenes podemos encontrar entre ellas un isomorfismo que nos ayude a estructurarlas, pero luego hay que pasar a la convergencia por homología. Y ahí es cuando Gilbert Durand dice lo siguiente:

La homología es equivalencia morfológica, o mejor estructural, más que equivalencia funcional (...) La analogía puede compararse al arte musical de la fuga, mientras que la convergencia debe ser comparada a la de la variación temática (...) Los símbolos constelan porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo.³³

Este es el corazón del asunto que venimos intentando aclarar. Sigamos profundizando de la mano de Gilbert Durand, amigo y discípulo de Gaston Bachelard, y al cual debemos gran parte de la evolución en las teorías bachelardianas sobre la imaginación.

3 · Segunda aproximación: a propósito de una cosmología simbólica

Gilbert Durand³⁴ (1921-2012) fue un pensador francés que integró la antro-

³² También encontraremos parentesco y cercanía en el método de convergencia que utiliza Gilbert Durand a la hora de ordenar los símbolos.

³³ Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981, p. 38.

³⁴ Durand es conocido por desarrollar un “estructuralismo figurativo” cuya exposición más sistemática se encuentra en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1966), una exploración teórica en torno a la constancia de las imágenes arquetípicas que orientan a las formaciones civilizatorias y que pueden ser investigadas a través de la composición histórica de los “regímenes” simbólicos que gobiernan su imaginación. Así mismo, fundó en la Universidad de Grenoble, el primer *Centre de Recherches sur l'Imaginaire*.

pología de Ernst Cassirer y la filosofía de la imaginación de Gaston Bachelard, consiguiendo sistematizar las líneas fundamentales de lo que hoy conocemos como *ciencia del imaginario*. Un *imaginario* que abarca el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, entendido este, como el *sustrato básico de la vida mental*. Durand considera que el imaginario alude a una dimensión antropocósmica en donde el hombre construye su interpretación de mundo y la pone en diálogo con el conjunto de la cultura subyacente. Es decir, el imaginario no solo ayuda a la creación de conceptos o a la praxis instrumental, sino que revaloriza la imagen simbólica como fuente de conocimiento. Para ello se enfrenta a las “hermenéuticas reductivas”, como pueden ser la psicología freudiana o la lingüística. Así lo explica Blanca Solares:

En lugar del “trípode epistemológico” de nuestra modernidad (positivismo, etnocentrismo y logocentrismo) que asfixia al homo sapiens, el antropólogo francés inscribe la producción imaginaria en lo que sería quizá el aporte más significativo de su teorización, la noción de “trayecto antropológico”: el imaginario de una cultura no se produce de manera anárquica sino que sus imágenes, suscitadas en un plano neuro-biológico y afectivo, nacen de un incesante intercambio entre las “pulsiones subjetivas y asimiladoras” y las intimaciones objetivas que emanan del medio social y cósmico.³⁵

Según Durand, la cosmología no es dominio de la ciencia, sino de la poética filosófica. No es una percepción sobre el mundo, sino una expresión del ser humano en el mundo. Hay una complicidad entre el sujeto ensoñado y el mundo dado, entre ambos se da una secreta connivencia, una relación sustentada en la armonía. Durand fue discípulo de Bachelard, y éste elaboró una cosmología de inspiración alquímica, cosa fácilmente apreciable en la fenomenología que aplica a los ensueños de la materia. Allí se produce una dialéctica en donde cada elemento del cosmos posee dos polos (o caras) por

³⁵ Blanca Solares, “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, *Perspectivas teóricas en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, N.º. 211, 2011, p. 14.

donde puede recurrir a la inspiración poética o a la conciencia soñadora³⁶.

La cosmología que se interioriza en esta microcosmología nos introduce directamente en la antropología bachelardiana (...) Bachelard descubre, a lo largo de su meditación, que el cogito, según una bonita palabra de Paul Ricoeur está en el interior del ser (...) El cogito es conciencia, es decir, conocimiento dialogado. Bachelard, no cartesiano en el plano de la ciencia, vuelve a ser no cartesiano en el plano de la antropología y podría recuperar la afirmación de otro hermeneuta: el ser que se asienta en el cogito descubre que el acto mismo por el cual se arranca de la totalidad participa aún del ser que le interpela en cada símbolo.³⁷

El símbolo reconoce una fraternal y feliz consustancialidad entre el macrocosmos y el microcosmos; el espíritu fino de uno consume la materialidad del otro, y a la inversa, la materialidad toma su propio sentido gracias a la ensoñación que le proporciona el anterior. Como bien explica Gilbert Durand, la paradoja y la complejidad del asunto radica en que tanto el símbolo como el pensamiento, al proyectar sus significados, confirman nuestra identidad relacional. Incluso en la inmanencia de nuestros ensueños estamos interpelando al otro, se suscita una “animación dialogada del alma solitaria”. Bachelard también sostiene que “la imaginación realiza una actividad poli-simbólica a partir de su relación con una matriz de imágenes, resultando así el canal de comunicación entre los hombres”³⁸. En la misma línea, y consolidando esta teoría de una comunicación efectiva con fondo espiritual, debemos volver a recordar el concepto de *fantástica trascendental*. Allí los hombres “se vinculan a esquemas arquetípicos que generan imágenes, a pesar de no ser ellos mismos imágenes”³⁹.

En los espacios intermedios donde las corrientes de información se entrecruzan y nacen los flujos del verdadero conocimiento, observamos cómo las correspondencias se configuran en símbolos, estos a su vez ema-

³⁶ Para ver algunos ejemplos sobre esta dialéctica aplicada a los cuatro elementos, véase: Durand, G.: *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris: Denoël/Gonthier, 1980.

³⁷ Durand, G.: *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris : Denoël/Gonthier, 1980, p. 28-29.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibídem, p. 29.

nan *construcciones lúcidas* y crean una *organización inconsciente* que remite a centros de sentido y a los orígenes en forma de arquetipo. Pero un símbolo también puede ser asumido como “mónada poética” que habla a su manera de toda la armonía poética del mundo⁴⁰. Cuando tenemos delante vastas constelaciones de imágenes podemos encontrar entre ellas ciertos isomorfismos que nos ayuda a estructurarlas, pero después hay que pasar a la convergencia por homología, y ahí es cuando Durand dice lo siguiente:

La homología es equivalencia morfológica, o mejor estructural, más que equivalencia funcional (...) La analogía puede compararse al arte musical de la fuga, mientras que la convergencia debe ser comparada a la de la variación temática (...) Los símbolos constelan porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo.⁴¹

Afirmación, que inevitablemente y como acabamos de ver, podemos relacionar con Bachelard y Goethe. Como nos recuerda Gilbert Durand, la cosmología simbólica importó y mucho a Gaston Bachelard. Como testimonio de ello tenemos sus libros dedicados a los cuatro elementos naturales. Allí se da el encuentro entre la sensación o el mundo sensible y lo imaginario. El tránsito de lo sensible a las regiones intermedias en donde opera la imaginación creadora. Escuchemos a Fernand Verhesen⁴²:

En esta cosmología de las materias ya no hay más oposición entre el ensueño y la realidad sensible, sino complicidad entre el yo que sueña y el mundo dado, hay una secreta connivencia en una región intermedia, una región plena, con una plenitud de ligera densidad.⁴³

⁴⁰ Véase, Gaston Bachelard, G.: *El derecho de soñar*, México: FCE, 2012, p. 162.

⁴¹ Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981, p. 38. Durand explica la esencial diferencia para la comprensión del trayecto antropológico entre la analogía y la homología; la primera tiene una estructura del tipo: A es a B lo que C es a D; mientras que la homología, la que nos interesa y está presente en la morfología y el arquetipo, es del tipo: A es a B lo que A' es a B'.

⁴² Fernand Verhesen, nacido en Bruselas, 3 de marzo de 1913, y fallecido el 20 de abril del 2009, era un poeta belga.

⁴³ Durand, G.: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 83.

Es interesante ver cómo el propio Durand comenta este fragmento con una nota a pie en la que menciona la noción de “mundo intermedio” en el chiismo, cuestión que trataremos en otro artículo de posterior publicación, pero que ya veníamos intuyendo. La cosmología en Bachelard forma parte del espíritu reservado al dominio de la poética filosófica, es expresión del ser humano en el mundo. Durand deja claro que a pesar de la cercanía, no se trata de un conceptualismo aristotélico, se trata de una ensoñación a partir de los elementos que se dilatan en las múltiples relaciones que las sensaciones establecen. En ese espacio que genera la relación entre el cosmos y la ensoñación, o entre las relaciones macro y micro acompañadas de toda simbología alquímica (transmutación de los elementos), sucede que aparecen cosmos intermedios; de entre ellos Durand destaca la “casa”. “Las metáforas sustancialistas de los poetas, conducen, en definitiva, a esta morada del mundo de la que mi casa es el símbolo último (...) el símbolo nos desvela un mundo”⁴⁴. Un buen ejemplo de la técnica que utiliza Bachelard en su filosofía de la imaginación es el caso de la casa en relación con el universo. La casa aparece como réplica del universo donde el ser de la humanidad se ve reflejado, un refugio para el hombre donde puede entrar en contacto con su intimidad. Una intimidad que a través de la imaginación poética va a revelarnos infinitos secretos. La casa ejerce esa función maternal de protección y cálido acogimiento. El calor íntimo de la casa podría recordarnos a ese útero⁴⁵ pre-mundanal del que habla Trías⁴⁶, y al que pone en relación con la música. Ese es el primer espacio de vida anterior a la aparición del mundo. Por eso dice Miłosz⁴⁷: “Yo digo madre mía, y pienso en

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 84-85.

⁴⁵ El interior de la casa tiene carácter femenino en Bachelard, en contraposición al exterior que sería masculino. (Véase: Bachelard. G.: *La poética del espacio*. México: FCE, 2012, p. 100-101.)

⁴⁶ El profesor Roberto Castillo dice que, como imagen arquetípica, la casa se coloca en los límites del recuerdo y de lo inmemorial. O sea, justo en el límite, como lo ambiental y preconsciente que une y escinde lo que se encierra en sí (el inconsciente) y lo que se muestra o aparece (apofanasis). Hay una clara sintonía con el pensamiento simbólico en E. Trías.

⁴⁷ Czesław Miłosz (Šeteniai, Lituania, 30 de junio de 1911 - Cracovia, 14 de agosto de 2004) fue un abogado, poeta, traductor y escritor polaco; Premio Nobel de Literatura en 1980.

ti, ¡oh casa! Casa de bellos y oscuros estíos de mi infancia”⁴⁸. La casa es el símbolo de la infancia, de los recuerdos acumulados. Pero esa casa que comenzó siendo refugio, como bien apunta Bachelard, podría transformarse en fortaleza, en trinchera, o en cualquier otro semejante. La casa educa y nuestra relación con ella es de absoluta privacidad. Cada casa establece un diálogo con el espacio. En esa dialéctica irán apareciendo imágenes e iremos participando de ellas en esa toma de conciencia que nos da el habitar algo. “Una casa exige al hombre un heroísmo cósmico”⁴⁹, dice Bachelard. Y es cierto, de fondo podemos observar cómo lo que está en juego es esa relación metafísica de la casa y el cosmos con todos los peligros que ello conlleva (huracanes, tormentas, etc.) junto a un hombre que se enfrenta a sus propios miedos, a las derrotas o a la soledad frente al silencio de los espacios infinitos de los que hablaba Pascal. Por eso la casa juega un papel esencial en el límite de lo pre-consciente como arquitectura y espacio. “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 contra-energía”⁵⁰.

En esa transposición de los valores humanos y el ser de la casa es cuando surge una nueva imagen, un nuevo mundo. Los detalles y los acontecimientos que estos despiertan se van acumulando, modificando el alcance de nuestra imaginación. Hace falta hacer una lectura cósmica del espacio, porque el hombre como microcosmos o sujeto astral que reproduce el cosmos en sí mismo se transforma en toda relación con lo otro. No es lo mismo vivir en la montaña que hacerlo frente al mar, y no nos referimos a los hábitos tan sólo, ni a la sensibilidad que pueda desarrollar el ser humano en un espacio u otro, sino al despliegue de imágenes y al significado de las mismas. “La casa es más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad”⁵¹. Bachelard nos habla de *antropocosmología*: estudio del hombre en su relación con el cosmos.

Pero Durand también va a descubrir una ética primordial que rige el cosmos bachelardiano, y que va a conferir una importante dignidad humana, además de promover una felicidad, por eso afirma: “ciencia sin poética,

⁴⁸ Bachelard. G.: *La poética del espacio*. México: FCE, 2012, p. 77.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 79.

⁵¹ *Ibidem*, p. 114.

inteligencia sin captación simbólica de los fines humanos, conocimiento objetivo sin expresión del sujeto humano, objeto sin felicidad de apropiación, no es más que alienación del hombre”⁵².

La imaginación simbólica ejerce un fin práctico y necesario a la hora de organizar el mundo de la vida humana. Gilbert Durand realizó un gran estudio sobre la complejidad del funcionamiento del imaginario simbólico. En él critica a Sartre por solamente atenerse a los caracteres lógicos y a las descripciones superficiales cuando este intentaba explicar las motivaciones simbólicas. Nuestro autor considera que los modos de lo imaginario que Sartre trata son insuficientes, son vanas intenciones de “ausencia”, “alejamiento”, “inexistencia”, etc... A su parecer, Sartre cae en la llamada *ilusión semiológica*, porque el símbolo no pertenece al dominio de la semiología estrictamente, es más bien “incumbencia de una semántica especial, es decir, posee más de un sentido artificialmente dado, cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia”⁵³.

Al no ser ya de naturaleza lingüística el símbolo, no se desarrolla en una sola dimensión. Las motivaciones que ordenan los símbolos ya no forman, por tanto, no sólo largas cadenas de razones, sino ni siquiera cadenas. La explicación lineal del tipo deducción lógica o relato introspectivo no sirve ya al estudio de las motivaciones simbólicas.⁵⁴

Durand supone que para suplir el determinismo causal de las ciencias de la naturaleza hay que encontrar un método comprensivo de las motivaciones. Esa motivación no hace referencia a la rectitud de la relación necesaria, ni tampoco tiene que ver con el arbitrio de la intuición azarosa. Tampoco será una categoría masiva de determinación, así como las “señales” que Saussure opone a “los signos” del lenguaje. El símbolo implica dificultades y complicaciones simultáneas en diferentes dimensiones. Su carácter es pluridimensional y espacial, además de esencial. El símbolo es un trayecto antropológico en el que intervienen elementos bio-psíquicos y elementos propios del medio en el que se da. Allí se da una génesis recíproca

⁵² Durand, G.: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 84-85.

⁵³ Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

y una reversibilidad tanto del producto como del trayecto. En el trayecto antropológico se produce “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsaciones subjetivas y asimiladoras y las intenciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”⁵⁵.

En lo que a nosotros respecta, es interesante descubrir cuál es el valor de la imaginación simbólica y por ende, del símbolo, a la hora de explicar una cosmología como la Bachelardiana. El símbolo aparece como el elemento central en esa construcción del cosmos y su imaginario. Podemos convenir con A. Lalande en que el símbolo aparece como “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir”⁵⁶. O como diría G. Durand, el símbolo tiene un carácter centrípeto. “El símbolo conduce lo sensible de lo representado a lo significado, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él”⁵⁷. El símbolo permite la aparición de sentidos ocultos, revela un misterio, pero a su vez sólo vale en cuanto figura que permite la transfiguración de lo concreto en lo abstracto. Sin ese poder de mediación el símbolo quedaría despojado de su carácter trascendente. Y es trascendente porque trabaja en el dominio de lo no sensible, en sus múltiples formas. Mantiene relación de contacto o mediación con lo inconsciente, lo metafísico, lo sobrenatural y lo surreal. Todas estas categorías fundan y coexisten en el cosmos poético bachelardiano. Para Bachelard la imaginación creadora tiene esa función espiritual. Todo ejercicio que acerque al arquetipo se dirige a lo que une todas las cosas, significa viajar hacia alguno de los centros de operaciones de esa constelación matricial, es dirigirse al logos ordenador, al uno que sólo puede ser expresado con la palabra amor. La interdependencia entendida como amor consolida y desprende una energía cósmica. De hecho, el simbolismo imaginario de Bachelard descansa sobre esas dos intuiciones que antes revisamos, la imaginación es dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁶ Durand, G.: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 13.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 14.

4 · A modo de conclusión

Según Durand, todo símbolo muestra una bipolaridad. Como significante se organiza arqueológicamente sometido a relaciones causales y al determinismo del que nace, pero por otro lado encontramos lo que llamamos *el sentido*. Aquí el símbolo ya no es solamente efecto o síntoma, sino que participa de su propia escatología. Ese devenir muestra una proyección del sentido que lo hace prevalecer por encima de su sedimento arqueológico. Toda sociedad tiene poetas y artistas que renuevan los símbolos alimentándolos con nuevas visiones, en ellos el símbolo actúa en forma de nebulosa que aglutina un gran número de referencias pero a la vez las supera todas. El símbolo no es estático ni duradero en su constitución pues se asienta en la interioridad subjetiva y en la realidad que el mundo construye, pero además tiene su propia estructura. Ésta es dinámica y compleja, como ya hemos visto, pero a la vez consistente. De hecho, el símbolo expresa lo inaprensible en el sentido de que es la mitad de su propia constitución⁵⁸. El símbolo es, en la medida que deja espacio a la intuición de lo ausente y consigue plasmar lo que el lenguaje no puede nombrar. Por tanto, su anclaje en lo invisible es la parte fundamental que remite al corazón del hombre, de ahí su importancia.

La imaginación creadora, tan trabajada por Bachelard, es capaz de conectar con las ideas estéticas y transformarlas en símbolos que alimenten los arquetipos⁵⁹. Esa imaginación tiene la capacidad de estar en contacto con el lado sensible y con el arquetípico, funciona como puente entre ambos. Las ideas más elevadas se van materializando y van tomando for-

58 A esto se refiere Eugenio Trías cuando habla de *sym-bolon*, (“lo que se ha lanzado conjuntamente”) que expresa la conjunción (*sym*) entre dos fragmentos (moneda o medalla) inicialmente escindidos. Uno de ellos, la parte simbolizante, se halla a disposición del testigo. El otro fragmento no está a su disposición. La cuestión es que el primero debe encajar con el segundo, al cual remite. De ahí la actividad simbólica. Véase: Trías, E.: *Filosofía y religión (creaciones filosóficas II)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, p. 26.

59 El arquetipo también es nombrado como paradigma, así lo hace Platón. “Lo que constituye un paradigma, es el hecho de que un elemento, encontrándose el mismo en un grupo nuevo y distinto, es exactamente interpretado e identificado en los dos grupos, permitiendo apoyarse en una noción única y verdadera”. (Platón: *Política*, 278c)

ma primero en el mundo finito. Recordemos que Goethe aseguraba que las ideas se encuentran presentes en la propia naturaleza.

Para C. G. Jung, el arquetipo no es una imagen universal ni algo heredado de un pasado. Más bien es “una tendencia del psiquismo a engendrar imágenes análogas (...) de modo que el arquetipo no puede ser representado, ya que es una estructura originaria que sólo puede ser aprehendida por el intermedio de las imágenes que derivan de él”⁶⁰. El arquetipo aparece pues, como mediador entre las imágenes que van apareciendo en el presente (lo consciente-actual) y las pre-imágenes, las que son de su género pero siguen escondidas o forman parte del inconsciente ancestral. Se le puede definir como “un alma universal, común a todos los hombres y que toma conciencia de sí en el sujeto creador”⁶¹. El arquetipo, por tanto, no puede ser representado, está vivo, se alimenta de imágenes y se reconstruye permanentemente. Se encarga de realizar la síntesis de las aportaciones individuales y lo hace estableciéndose como un centro dinámico. Con esos centros arquetípicos se teje la matriz que conforma el alma universal y *ahí se encuentran los fundamentos de la imaginación trascendental*.

Sea como fuere, los arquetipos operan una pulsión a través del símbolo que guarda relación con las imágenes y la materia del mundo⁶². Para Robert Desoille el arquetipo sería “una serie de imágenes que resumen la experiencia ancestral del hombre frente a una situación típica, dentro de circunstancias que no son particulares a un solo individuo, sino que pueden imponerse a todo hombre”⁶³. En Jung el arquetipo es dinamismo, un centro cargado de una energía que además es específica. Y en Bachelard la imagen aparecería como una “variante cualitativa” de esa energía que desprende el arquetipo.

Por todo ello lo imaginario en sus estructuras profundas remite a lo arquetípico. Hay algo profundamente *transhistórico* que recorre las diferentes culturas pero permanece idéntico, una existencia ignorada que sobre-

60 Castillo Rojas, R.: “La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXVIII (67/68), 1990, pp. 65-70.

61 *Ibid.*

62 Eso sí, Bachelard dinamiza la función de los arquetipos, para él ya no serán símbolos, sino símbolos motores.

63 Bachelard, G.: *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 2010, p. 237.

vive al paso del tiempo y los vaivenes estructurales. Es una existencia simbólica asentada en el arcaísmo universal. Estas estructuras antropológicas simbólicas acumulan y recuperan lo más propio de nuestra naturaleza: los arquetipos. Centros de sentido que existen más allá de lo propiamente histórico. Jung y Durand fueron dos de los primeros en hacer valoraciones clasificatorias sobre el mundo simbólico. Así lo explica Carretero Pasín:

Jung distingue una organización arquetípica trascendental latente en toda cultura, un acumulo estructurado de figuras mítico-simbólicas con una constante repetitividad histórica. Según Durand, lo imaginario posee un carácter propiamente ontológico que habría pasado desapercibido a la mayor parte de las formulaciones teóricas del pensamiento occidental. Descubre una presión pedagógica del medio cultural sobre el mundo imaginario que genera una necesidad de proyección individual y colectiva a través de la cual despliega la imaginación.⁶⁴

Si esto es así, el propio ser humano en su carácter creador tiene la capacidad de modificar las estructuras del imaginario colectivo desde la imaginación simbólica. Y lo hace ampliando sus límites, trascendiendo lo dado con la imaginación creadora.

5 · Bibliografía citada

- Bachelard, G. *El nuevo espíritu científico*, México: Nueva imagen, 1981
- Bachelard, G. *La filosofía del no*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- Bachelard, G. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 2010.
- Bachelard, G. *El derecho de soñar*. México: FCE, 2012.
- Bachelard, G. *La poética del espacio*. México: FCE, 2012.
- Cañas Quirós, R. “La imaginación y las ideas estéticas de Kant”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVI, 1998, pp. 591–600.
- Carretero Pasín, A. E. “Un acercamiento antropológico a lo imaginario”, *Ágora, Papeles de filosofía*, 2003, 22/1.

⁶⁴ Carretero Pasín, A. E.: “Un acercamiento antropológico a lo imaginario” en, *Ágora, Papeles de filosofía*, 2003, 22/1, p. 179.

- Castillo Rojas, R. “La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard”, en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXVIII, 1990, pp. 65-70.
- Durand, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Durand, G. *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris : Denoël/Gonthier, 1980.
- Durand, G. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Flamarique, L. *Schleiermacher: La filosofía frente al enigma del hombre*. Navarra: Eunsa, 1999.
- Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, edición de Erich Trunz *et al*, Wegner, Hamburgo 1948-1960. Catorce volúmenes.
- Goethes Sämtliche Werke*, Juniläumus-Ausgabe; Stuttgart y Berlín: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1902-1907. Cuarenta volúmenes.
- Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887-1919. Cuatro partes, 143 volúmenes.
- Izutsu, T. *Sufismo y taoísmo*. Madrid: Siruela, 2019.
- Izuzquiza, I. *Armonía y razón: La filosofía de Friedrich D.E. Schleiermacher*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998.
- Naydler, Jeremy, ed. *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela, 2002.
- Solares, B. “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia una nuevo espíritu antropológico”, *Perspectivas teóricas en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Nº. 211, 2011, pp. 13-24.
- Trías, E. *Filosofía y religión (creaciones filosóficas II)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.