

# Literatura y emancipación

ALFREDO SALDAÑA  
*Universidad de Zaragoza*

Como es sabido, Platón y Aristóteles —que tanta influencia han ejercido en el pensamiento literario occidental— elaboran las primeras teorías de la poesía entendida como un acto imitativo o mimético; a pesar de que los conceptos platónico y aristotélico de mimesis presentan algunas diferencias relevantes, lo cierto es que hasta bien entrado el siglo XVIII la creación literaria se basó —en líneas generales— en dichas teorías y se consideró como una imitación de la realidad. En la *República* se habla de la mimesis como de algo no serio con lo que el ser humano reproduce no la verdad sino la apariencia de las cosas; el demiurgo crea las ideas, el artesano las copia y el artista imita las copias elaboradas por el artesano. En el *Crátilo* es presentada como consecuencia del deseo de expresar la realidad a través de imágenes. La mimesis, según Aristóteles, es una cualidad inherente del ser humano; la imitación poética repercute sobre los caracteres, las pasiones y las acciones de los seres humanos, pero esta imitación no es una mera reproducción de la realidad puesto que capta lo que hay de universal y general en los objetos individuales y particulares. Palabras e imágenes aparecen con frecuencia indisolublemente conectadas a lo largo de la historia. Simónides (la poesía es pintura que habla, las palabras como imágenes de las acciones: Plutarco refiriéndose a Simónides) y Horacio (*ut pictura poesis*), en la Antigüedad; Piccolomini (la poesía no es más que imitación) y Torquato Tasso (la poesía es imitación en verso de acciones humanas), en el siglo XVI, entre otros muchos, contribuyeron poderosamente a que esta idea de la poesía entendida como imitación o imagen de la naturaleza se convirtiera en un dogma prácticamente irrefutable, una idea que todavía defiende Baumgarten en la primera mitad del siglo XVIII

en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, publicadas por primera vez en 1735. Todo esto hace que desde la Antigüedad sea algo constante e indiscutible la analogía del acto poético con el espejo que refleja (o imita) la realidad y, en general, el ideal de la *imitatio* se ha entendido a lo largo de la historia como emulación del arte retórico y estilístico de la Antigüedad grecolatina.

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XVIII la concepción imitativa del acto poético experimenta un proceso lento pero irreversible de decadencia, y ese proceso coincide con la creciente valoración del artista en el proceso creador. Hogarth, en su *Analysis of beauty*, de 1753, reivindica la libertad creadora del genio. Por su parte, Joseph Warton, en su *Essay on Pope*, de 1756, considera la imaginación creadora, lo sublime y lo patético como elementos centrales de la creación poética. Henry Kames, en sus *Elements of criticism*, de 1762, defiende el carácter imitativo solo para la pintura y la escultura, mientras que la arquitectura y la música no imitan nada de la naturaleza; según Kames, la poesía presenta una condición híbrida, ocupa una posición intermedia puesto que, en ocasiones, el lenguaje poético se dedica a reproducir determinados sonidos o movimientos de la naturaleza. Lessing, en el *Laocoonte* (1766), en contra del dogma horaciano *ut pictura poesis* que defendía una unidad entre la pintura y la poesía, considera la primera un arte de lo coexistente mientras que la segunda lo es de lo histórico (del gr. *ístor* 'quien ve') y temporal; la pintura no puede narrar y la poesía es incapaz de describir. Goethe, en *Dichtung und Wahrheit*, la reveladora autobiografía de su juventud escrita en los últimos años de su vida, se refiere al valor de este texto de Lessing y a la influencia que ejerció sobre él: «esta obra nos arrancó de los mezquinos campos de la contemplación para llevarnos a las libres llanuras del pensamiento. El *ut pictura poesis*, tanto tiempo mal interpretado, por fin había sido dejado a un lado: se había aclarado la diferencia entre las artes plásticas y la elocuencia, cuyas dos cimas aparecían ahora por separado, por cerca que estuvieran sus bases» (Goethe, 1999: 328). El interés se centra ahora ya no en el objeto artístico sino en el sujeto que elabora dicho objeto, con lo cual la imitación pierde entidad en favor de la expresión de los sentimientos, ideas y aspiraciones del artista; el acto poético se convierte en el detonante que ha de revelar la interioridad del poeta, y en él la imaginación y el sentimiento desempeñan unas funciones primordiales. Para Diderot, autor de la entrada *Génie* en la *Enciclopedia* francesa (1778), el genio no

conoce las reglas e ignora los obstáculos, es el poder de la imaginación.

Esta creciente valoración del genio, el talento, la interioridad, el inconsciente y la imaginación del artista provoca el progresivo desinflamiento de las teorías imitativas del arte y su sustitución por las teorías expresivas románticas, en las que el concepto de creación adquiere una importancia inusitada, semejante a la que anteriormente había alcanzado el de mimesis; el poeta rechaza ahora el mundo natural, empírico, y aspira a conocer el sentido oculto y misterioso de las cosas, reinventando así la realidad. Sulzer, en su *Teoría general de las bellas artes*, de 1771, resalta la importancia del elemento irracional en la práctica artística, una práctica basada en el fomento de la imaginación y en la libre asociación de ideas. Y, según Herder, la poesía es la expresión metafórica y alegórica de la naturaleza. En Johann George Hamann encontramos ideas que posteriormente desarrollará Herder, con quien tuvo trato y mantuvo correspondencia. Para Hamann, la espontaneidad, la fantasía y la imaginación son elementos esenciales de la creación artística; el genio individual es superior a las reglas, los sistemas y las normas prescriptivas que modelan y encasillan el arte; precedente directo de esa «revolución estética», en expresión de Goethe (1999: 503), que fue el *Sturm und Drang*, Hamann mantuvo una posición contraria al racionalismo ilustrado, defendió el culto a la genialidad y la estrecha afinidad entre razón y lenguaje. No obstante, Herder —para quien la estética es la ciencia filosófica de lo bello— da un paso decisivo en la conquista de la modernidad artística al articular el pensamiento procedente de Hamann con unos fundamentos históricos y al combinar en sus escritos casi todas las tendencias de su época. El *Sturm und Drang* se sumó con pasión a la teoría del genio y defendió una poesía espontánea, ligada al corazón y libre de reglas y limitaciones. El encuentro de Johann Gottlieb von Herder con Johann Wolfgang von Goethe en septiembre de 1770 en Estrasburgo marca el inicio de unas relaciones que culminarán en la fundación del grupo *Sturm und Drang*, que es ya consciente de las dificultades que plantea la materialización del programa ilustrado y resulta clave en la creciente consideración de la genialidad y la individualidad como factores de creación artística. En la *Doctrina de la ciencia*, Fichte defiende la idea según la cual todo llega al intelecto a través de la imaginación, y Schiller, en las *Cartas sobre la educación estética* (1795), afirma que la imaginación es el nexo de unión entre los estados del sentido y del pensamiento.

Novalis distingue con claridad *genio* y *talento*: «Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales. Presentar el talento mismo, observar correctamente, describir las observaciones conforme a su finalidad, son cosas distintas al genio. Sin ese talento sólo se ve a medias y el genio lo es sólo a medias» (Arnaldo, 1987: 49). Del mismo modo, Hegel (1989: 246-249) también diferencia ambos conceptos<sup>1</sup>. El pensamiento histórico es el paradigma que diferencia de una manera más nítida la estética desarrollada a partir del *Sturm und Drang* de la estética kantiana precedente y supone un duro golpe contra el principio de imitación artística<sup>2</sup>. Se potencia ahora el acto libre e individual del creador al tiempo que se invalidan los métodos de aprendizaje y las reglas de imitación como procedimientos adecuados para la creación artística. En los *Fragmentos del Lyceum*, publicados en 1797, Friedrich Schlegel vincula genio y libertad y afirma que «el poema es sólo una cosa natural que quiere llegar a ser una obra de arte» (Schlegel, 1994: 49), y en otro fragmento: «Los antiguos [...] ni detentan el credo de la belleza más allá del cual no hay salvación posible, ni poseen el monopolio de la poesía» (Schlegel, 1994: 60). En una de las *Ideas* publicadas en la revista *Athenäum* en 1800 señala que la auténtica virtud reside en la genialidad. Friedrich Hölderlin —quien habla de una esencia poética de la razón— basará su oposición antigüedad clásica frente a modernidad en buena medida sobre la aporía de la imitación clasicista por parte del arte moderno y dirigirá su crítica, su protesta contra la mera reproducción, contra el principio de imitación como tal, ese principio que actúa como una rémora de la imaginación; hay un nexo entre la razón y la imaginación creadora o productiva, donde se generan el intelecto y la experiencia. Percy Bysshe Shelley escribe en *A Defence of Poetry*: «Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight, which have the power of attracting and assimilating to their own nature all other thoughts» (Shelley, 1986: 81).

---

1. Theodor W. Adorno, por su parte, se ocupa igualmente en su *Teoría estética* del genio: «El carácter de lo auténtico, de lo constringente y la libertad del individuo emancipado se alejan entre sí. El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos; es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico» (Adorno, 1986: 225).

2. Este paradigma, según Peter Szondi (1992: 17), «legitima la sublevación contra el principio ahistórico de imitación de lo antiguo, contra la poética normativa y el clasicismo». Un análisis de los planteamientos estéticos y literarios elaborados por el primer romanticismo alemán puede leerse en Saldaña (1996).

Charles Baudelaire, años más tarde, en el «Salon de 1846», afirmará con cierta vehemencia: «l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé» (Baudelaire, 1976: 455), y más adelante, en el mismo texto, emplea una palabra, *chic*, para referirse a la ausencia de modelo y de naturaleza, adoptando así un gesto extraordinariamente moderno: «Le *chic*, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique [...] est consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie: absence de modèle et de nature» (Baudelaire, 1976: 468). En el «Salon de 1859», titulado «La reine des facultés» —y recordemos que esa reina no es otra que la imaginación—, Baudelaire enfrenta al realismo pictórico una imaginación desbordante en la que las imágenes representadas actúan como ideogramas generadores de nuevas realidades. En fin, esta tendencia que ve en la literatura una práctica basada fundamentalmente en la creación y la imaginación encuentra su máximo desarrollo en las vanguardias históricas, siendo el creacionismo de Vicente Huidobro —partidario de un arte creativo, contrario al arte reproductivo, mimético o de adaptación— una de sus manifestaciones más claras.

De este modo, aliada tanto de la imaginación como del pensamiento, la literatura de estos últimos doscientos años muestra los perfiles de un lenguaje obsesionado por desvelar las misteriosas y en ocasiones irracionales condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo, un lenguaje gravemente herido en su secular capacidad para representar de forma fiable el mundo, un lenguaje preocupado por transgredir los contornos de dicho mundo y ampliar así el horizonte de libertad del ser humano, volcado hacia la conquista de la luz y la utopía y condenado, al parecer, a desenvolverse en el reino de las sombras. En el caso de un texto literario, ¿qué queda en dicho texto de la intención inicial que impulsó a su autor a escribirlo, y dónde? Hace ya casi medio siglo, M. Beardsley y W. Wimsatt (*The Verbal Icon*, 1954) denunciaron los males que la falacia intencional y la falacia afectiva han causado a la crítica artística más tradicional; según la primera, el significado de un texto artístico coincide con la intención del autor, es decir, con los objetivos que este se marca y la manera de alcanzarlos, de tal modo que interpretar una obra de arte consiste en descubrir la intención de quien ha elaborado dicha obra (se trataría de llevar a cabo una consulta al oráculo, es decir, al autor);

según la segunda, el texto expresa emociones sentidas por el autor con las que el receptor, necesariamente, ha de conectar. Ideas de este tipo niegan la autonomía del texto artístico con respecto tanto al autor como al receptor, así como su cualidad de objeto social. Guillaume Apollinaire señaló en 1917 que a los poetas, además de la belleza, les preocupa la verdad en tanto que ella les permite «pénétrer dans l'inconnu» (Apollinaire, 1994: 24), y recordemos que con anterioridad Rimbaud, en carta a Paul Demeny, había escrito: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Car il arrive à l'inconnu!» (Rimbaud, 1972: 251). Antes aún, Baudelaire ya había señalado que, para encontrar lo nuevo, era indispensable desplazarse «Au fond de l'Inconnu». Tres autores fundamentales de la modernidad como son Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire adentrándose por un mismo sendero en busca de lo desconocido. Roland Barthes, en «Littérature et signification», lo expresó de una manera terrible y hermosa a través de una analogía mítica: «la littérature, c'est Orphée remontant des enfers» (Barthes, 1964: 265), proviene de lo real (lo innominado y las sombras) y se dirige hacia la claridad en busca de un sentido; ella vuelve su mirada hacia lo real, trata de aprehenderlo pero ya, justo en ese instante, en el momento en que se ha dictado la sentencia, en que se ha pronunciado la palabra, solo nos ofrece un sentido dicho, un sentido clausurado, un sentido muerto, la huella de una desaparición.

Ciframos y articulamos mensajes confiando todavía en la remota posibilidad de que esos mensajes puedan ser percibidos y descifrados por alguien cuya voz escuchamos y sin embargo no logramos identificar; elaboramos siempre discursos desde el poder —aunque lo hagamos contra él— porque no podemos soportar la eventualidad de vivir en un mundo sin rostro y sin sentido conocidos, porque no estamos dispuestos a renunciar a la construcción de un mundo diseñado a nuestra imagen y semejanza; como señala Maurice Merleau-Ponty (1973: 108): «Expresar, para el sujeto hablante, es tomar conciencia», tomar conciencia de sí y del lugar que ocupa en el mundo, un lugar, sin embargo, al que nadie —salvo él mismo— tiene acceso. Y al hablar y escribir siempre y únicamente desde ese lugar el lenguaje se convierte en la huella que una conciencia deja en la arena que el viento ha de borrar. «La voix est la conscience», escribe Derrida (1983: 89). Hablamos, escribimos, en fin, y apenas decimos nada e ignoramos que el silencio —ese susurro inquietante que unos labios pronuncian en contra de la dirección del viento— es casi siempre el gri-

to más molesto, el sonido no escuchado que al vacío de la vida nos convoca. Giorgio Agamben (2000) recuerda que a finales del siglo XIII un hebreo de Zaragoza llamado Abraham Abulafia, lector de Aristóteles, compuso unos tratados cabalísticos en los que la creación divina se equiparaba a un acto de escritura en el que las letras actuaban como el soporte material a través del cual el verbo creador divino se encarnaba en las cosas creadas: «El Eterno me despertó de mi sueño y yo me puse a estudiar el *Libro de la Creación* con sus comentarios y la mano de Dios se puso sobre mí y escribí obras de conocimiento y maravillosos libros proféticos [...] y tuve maravillosas y terribles visiones», escribe Abulafia en su obra *'Otsar 'Eden ganuz*.

Y así, después de haberlo escrito, el mundo desaparece en la escritura para ser leído como un texto, el texto del mundo.

La imaginación, debido a la peculiar percepción por la que se rige, es capaz de ver cosas que permanecen ocultas para la inteligencia común. De este modo, Coleridge encuentra uno de los principales méritos de Wordsworth en la capacidad de este para combinar de manera equilibrada la verdad de la observación y la facultad imaginativa de transformar las cosas observadas. Poesía y ciencia, imaginación y razón no son, de esta manera, conceptos antitéticos y excluyentes. F. Schlegel (1994: 163) ha escrito: «Si quieres penetrar en el interior de la física, déjate iniciar en los misterios de la poesía». Con Bachelard, la imaginación alcanza unas cotas de libertad que una tradición de pensamiento psicologista y experimental le había negado, manteniéndola presa de la memoria y la percepción. De desempeñar un mero papel reproductor, la imaginación pasa a convertirse en motor de transformación y creación de imágenes (Saldaña, 1999; 2001). Como escribe en *L'eau et les rêves*: «La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad» (Bachelard, 1994: 31), una concepción de la imaginación muy próxima a la del vértigo de la conciencia creacionista: el artista consigue ver más allá de las apariencias, la imaginación le permite producir, y no solo reproducir, mundos. Así pues, desprendiéndose de ese lastre heredado de la tradición del realismo clásico, la imaginación no solo forma y deforma las imágenes suministradas por la percepción que da el contacto directo con la experiencia, sino que también es capaz de liberarnos de las imágenes primeras, apegadas a la experiencia y a la naturaleza constitutiva de los hechos. Escribe Bachelard en *La poética del*

*espacio*: «toda doctrina de lo imaginario es, a la fuerza, una filosofía del exceso. Toda imagen tiene un destino de engrandecimiento» (Bachelard, 1994a: 249). Esta idea es muy importante pues permite al espíritu pasar del entendimiento a la imaginación, con lo cual se construye un sistema de pensamiento abierto, receptivo a las dificultades y los obstáculos que puedan surgir en el planteamiento y desarrollo del problema suscitado. Según Jean Chateau (1976: 232): «Por el juego de la imaginación, parecemos librarnos de las presiones físicas y sociales. El entendimiento, por el contrario, aparecería como sujeción a reglas estrictas cuyo origen social sabemos ya hoy día». La imaginación permite al espíritu liberarse de las cadenas de la razón, y esa liberación se aprecia en una poesía alejada de un automatismo clónico que es incapaz de maravillarnos con nuevas imágenes, una poesía que es fruto de la libertad.

Así pues, un apartado destacado e influyente del pensamiento bachelardiano es el análisis de las formas de la imaginación, singularmente las imágenes relacionadas con los temas de la materia, la fuerza, la voluntad, el movimiento y el ensueño, así como las imágenes asociadas a las cuatro raíces de las que, según el presocrático Empédocles (483/482-424/423), procedían todas las cosas: el fuego, el agua, el aire y la tierra, representadas, en el poema del filósofo de Agrigento *Sobre la Naturaleza de los seres*, con los siguientes nombres divinos: Zeus (fuego), Nestis (agua), Hera (tierra) y Aidoneo (aire)<sup>3</sup>. Como es sabido, es Empédocles quien, por oposición a los jonios, que buscaban un principio único, habla de la coexistencia de estas cuatro raíces o principios como causa generadora de todos los fenómenos naturales (Tales de Mileto había encontrado en el agua el origen de todas las cosas, mientras que para Anaxímenes y para Heráclito dicho origen radicaba, respectivamente, en el aire y en el fuego). Todo cambio tiene lugar por combinación o transformación de estos elementos bajo la influencia del amor (*philia*) o del odio (*neîkos*), las dos fuerzas externas que, según Empédocles, rigen el mundo, las dos potencias que de manera alternativa unen y desgarran la naturaleza del mundo en un constante devenir —«este cambio continuo no tiene nunca fin», afirma Empédocles (1981: 79)—; mientras

---

3. A juicio de Marc Eigeldinger (1973: 68), para Bachelard estos elementos «ne sont pas seulement des substances élémentaires qui agissent sur l'imagination du poète, ils représentent aussi les supports de toute mythologie cosmogonique, ainsi que les images archétypales dont le psychisme humain se sert pour traduire les mouvements de la pensée et de l'affectivité».



que el bien se encuentra en el amor que todo lo une, el mal es germen del odio que todo lo desgarrar y descompone. En el fragmento 16 de *Sobre la Naturaleza de los seres* se lee (Empédocles, 1981: 79):

Lo mortal tiene dos formas de nacer y dos de destruirse:  
de una parte, la reunión de todo genera vida, después la destruye,  
según la primera forma;  
de otra, lo formado se dispersa en todos los sentidos al separarse de  
nuevo,  
y este cambio continuo no tiene nunca fin,  
ya reuniéndose todo en el Uno gracias al Amor,  
ya siendo separado de nuevo cada [elemento] por la repulsión del odio.

Empédocles dejó de preguntarse por el Uno por el que se habían preguntado sus predecesores, el Uno que es todo, el Uno que —tomado como origen— impide apreciar el dinamismo, la movilidad y la multitud de formas del mundo; desde esta perspectiva, el Uno es lo primero —y posteriormente aparecen el intelecto, las ideas y los entes—, es, en este sentido, un no ser, no una nada, aquello que hace posible que el intelecto, las ideas y los entes sean lo que son. Así, en Empédocles, los cuatro elementos —representación del ser original y verdadero— experimentan constantemente tensiones internas bajo la influencia del amor y del odio que se manifiestan en el movimiento y en el cambio.

La *discors concordia* (concordia discorde), síntesis de elementos antagónicos, constituye, según la teoría empedocleana, una cualidad necesaria para la obra fecundante de amor («Amor que enlaza») y odio («Odio funesto»). Todas las cosas surgen y desaparecen por la acción de estos elementos, de tal modo que la cualidad de cada objeto depende de la cantidad que a su constitución han dedicado cada uno de estos elementos. Nada se crea ni se destruye y el devenir surge de la combinación de la divinidad de los cuatro elementos materiales con la espiritualidad del amor y del odio. Leemos en el fragmento 8 de *Sobre la Naturaleza de los seres* (Empédocles, 1981: 77):

Todavía quiero decirte otra cosa: no hay creación para nada de lo que es precedero, ni tampoco desaparición en la funesta muerte,  
sino que solamente existe mezcla y modificación de lo mezclado,  
porque creación a este propósito es sólo una denominación dada por  
los hombres.

Empédocles —a la luz de las obras que escribió y que conservamos solo de un modo fragmentario: *Sobre la Naturaleza de los*

*seres* y *Las purificaciones*— desarrolló simultáneamente dos líneas de pensamiento: una científica (interesada por cuestiones físicas, materiales, empíricas, naturales) y otra filosófica, mágica e incluso religiosa. Estos dos desarrollos —el científico y el filosófico, mágico y religioso— respondían muy bien a la dualidad de intereses de la escuela pitagórica, de la que el filósofo de Agrigento era un ferviente seguidor, y este hecho desembocaría en su expulsión de la ciudad puesto que el animismo pitagórico iba a ser sustituido por la sofística, el paradigma filosófico e institucional dominante a partir de entonces. Se ha hablado mucho —y a menudo de manera desafortunada— sobre lo irreconciliables que resultan estas dos obras de Empédocles; sin embargo, en la Antigüedad ningún autor apreció en ellas el menor atisbo de contradicción. Es significativo a este respecto el silencio de Aristóteles, quien, no obstante, niega a Empédocles valor poético y le considera solo como fundador de la retórica. Por otra parte, Empédocles no es un mero continuador de las doctrinas de Pitágoras, doctrinas que en más de una ocasión alteró y adaptó a sus propias necesidades y perspectivas y que conoció a la luz de las críticas que sobre ellas ejercieron autores como Heráclito, Parménides o Zenón. En este sentido, los dos poemas que conocemos de Empédocles resultan complementarios y nos enseñan que su teoría del alma no se entiende sin alusiones y referencias a su teoría de la materia, y viceversa; para un animista convencido como Empédocles, el alma del hombre y el alma del mundo evolucionan y progresan de forma conjunta y solidaria. Por otra parte, conviene recordar que la teoría empedocleana de los cuatro elementos se sitúa en la frontera entre el mito y el logos: en un sentido, se trata de una teoría científica de materias y cambios naturales; en otro, de un entramado simbólico —mítico— con el que el ser humano trata de orientarse en la Naturaleza.

Platón continúa la línea abierta por Empédocles (el cuerpo humano y el universo son dos sistemas construidos en planos equivalentes y solidarios) y en el *Timeo* esboza su teoría sobre el origen del mundo, señala que el mundo es un ser vivo: el demiurgo, el arquitecto cósmico forma el cuerpo (*sôma*) del universo a partir de los cuatro elementos (fuego, agua, aire y tierra). El mundo sensible como imagen más o menos lograda de lo que ha sido y es desde siempre adquiere la forma de un «discurso probable», una especulación, pura hipótesis. Sin embargo, según Hesíodo (*Teogonía*) y Ovidio (*Metamorfosis*), en el origen —antes incluso que el agua y el resto de los elementos— se

encuentra el Caos, el primer rostro de la Naturaleza, una masa informe y ruda en la que convivían lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco, lo blando y lo duro, lo pesado y lo ligero. Leemos en las *Metamorfosis* (I, 5-9):

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum  
 unus erat toto naturae uultus in orbe,  
 quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles  
 nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem  
 non bene iunctarum discordia semina rerum<sup>4</sup>.

No obstante, tras Empédocles, Ovidio insiste en la vinculación de la concepción científico-natural de los elementos con los rasgos religiosos, sagrados, de la transformación, y, en este sentido: «La metempsícosis empedocleana ha de ser asociada aquí con la doctrina de las metamorfosis de Ovidio» (Böhme, 1998: 57). Anaxágoras habla del *ápeiron* como el ser del que surge todo lo posible, el ser que contiene las semillas de todas las cosas, que surgen por segregación y separación. Así pues, la tradición antigua no conoce una *creatio ex nihilo*: en el origen no era la nada, sino el caos, el desorden, antagonista del cosmos, y el caos es todavía un mundo sin imágenes, sin rostro, es decir, no representable. Para Ovidio, el mito de la creación no ha de verse en su dimensión material (creación de elementos materiales) sino como rebasamiento y superación del mundo del caos: frente a la inestabilidad y el desorden reinantes en el caos, instauración del orden, la paz y la concordia, y esto es obra de un dios, una naturaleza, que —como el Demiurgo de la filosofía estoica— representa la fuerza del primer cambio del caos al orden. En las *Metamorfosis* (I, 21-31) leemos:

Hanc deus et melior litem natura diremit,  
 nam caelo terras et terris abscidit undas  
 et liquidum spisso secreuit ab aëre caelum;  
 quae postquam euolit caecoque exemit aceruo,  
 dissociata locis concordia pace ligauit.  
 Ignea conuexi uis et sine pondere caeli  
 emicuit summaque locum sibi fecit in arce;  
 proximus est aër illi leuitate locoque,  
 densior his tellus elementaque grandia traxit

---

4. Antonio Ruiz de Elvira, en su edición de la obra de Ovidio, traduce estos versos del siguiente modo: «Antes del mar, y de la tierra, y del cielo que todo lo cubre, en toda la extensión del orbe era uno sólo el aspecto que ofrecía la naturaleza. Se le llamó Caos; era una masa confusa y desordenada, no más que un peso inerte y un amontonamiento de gérmenes mal unidos y discordantes» (Ovidio, 1982, I: 6).

et pressa est grauitate sua; circumfluis umor  
ultima possedit solidumque coërcit orbem<sup>5</sup>.

Sobre esta teoría de los cuatro elementos —criticada, entre otros, por Lucrecio en *De rerum natura*— vuelve Ovidio en las páginas finales de las *Metamorfosis* (XV, 239-243):

Quattuor aeternus genitalia corpora mundus  
continet. Ex illis duo sunt onerosa suoque  
pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur,  
et totidem, grauitate carent nulloque premente  
alta petunt, aër atque aëre purior ignis<sup>6</sup>.

En el Islam Avicena y los *falasifa* (seguidores de Aristóteles) concibieron la creación del mundo como un acto del entendimiento divino que se piensa a sí mismo, en un proceso en el que se da el paso de la potencia al acto, de lo inexpressable a lo expresable (Agamben, 2000).

Tras *La psychanalyse du feu*, Bachelard dedica otras cuatro obras a la imaginación material, centrándose en los restantes tres elementos que el pensamiento antiguo situaba en la base de todas las cosas. Estas obras son, recordémoslo, *L'eau et les rêves*, *L'air et les songes*, *La terre et les rêveries de la volonté* y *La terre et les rêveries du repos*. Así pues, Bachelard (1994) considera que es posible establecer en el ámbito de lo imaginario una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al agua, al aire o a la tierra. Más aún, pone en relación con estos elementos materiales los sueños de los cuatro temperamentos orgánicos de los que se habla desde la Antigüedad en abundantes obras de la tradición occidental; así, los biliosos, los pituitosos, los sanguíneos y los melancólicos son respectivamente caracterizados porque sus sueños se centran con preferencia en el fuego, el agua, el aire y la tie-

---

5. En la traducción de Ruiz de Elvira: «A esta contienda puso fin un dios, una naturaleza mejor. Separó, en efecto, del cielo la tierra, y de la tierra las aguas, y apartó el límpido cielo del aire espeso. Y una vez que así despejó estos elementos y los sacó de la masa oscura, asignó a cada uno un lugar distinto y los unió en admirable concordia. La sustancia ígnea y sin peso del cielo cóncavo dio un salto y se procuró un lugar en las más altas cimas. Inmediatamente después en peso y situación se encuentra el aire. Más densa que ellos, la tierra arrastró consigo los elementos pesados y se apelmazó por su propia gravedad; y el agua que la rodea ocupó el último lugar y abarcó la parte sólida del mundo» (Ovidio, 1982, I: 7).

6. «Cuatro sustancias primordiales contiene el eterno mundo; dos de ellas son pesadas, la tierra y el agua, y por su propia gravedad se desplazan hacia abajo, y otras tantas carecen de peso y si no hay nada que sobre ellas presione se dirigen hacia lo alto: el aire y, más puro que el aire, el fuego» (Ovidio, 1982, III: 175-176).

rra. Aunque en la constitución de una imagen particular pueden concurrir diversos y muy variados elementos, esta «loi des quatre imaginations matérielles» (Bachelard, 1987: 14) vincula cada uno de los cuatro elementos con una particular imaginación creadora.

Fuego, agua, aire y tierra se agrupan en ocasiones en un mismo texto y responden al tópico de presentar la vida como suma y síntesis de contrarios. Dante se refiere en el *Paradiso* a los cuatro elementos y a las criaturas que resultan de la mezcla de dichos elementos (Alighieri, 1980: 104):

Tu dici: 'Io veggio l'acqua, io veggio il foco,  
l'aere e la terra e tutte lor misture  
venire a corruzione, e durar poco;  
e queste cose pur fur creature.

Petrarca, por su parte, escribe en el *Canzoniere* (Petrarca, 1982: 186):

Pace non trovo, et non ò da far guerra;  
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;  
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;  
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio,

y en otra composición de ese mismo conjunto (Petrarca, 1982: 403):

Il sol mai sí bel giorno non aperse:  
l'aere et la terra s'allegrava, et l'acque  
per lo mar avean pace et per li fiumi,

y recordemos que, según Dante, el sol es «segno di foco». Los cuatro elementos aparecen también reunidos en el soneto con que inicia Lope de Vega sus *Rimas*, «Versos de amor, conceptos esparcidos», un soneto en el que recrea cómo la experiencia vital se traduce en experiencia poética, conceptual, y en cuyo primer terceto leemos (Lope de Vega, 1984: 240):

pues que le hurtáis el laberinto a Creta,  
a Dédalo los altos pensamientos,  
la furia al mar, las llamas al abismo.

Una cultura alejada de la nuestra como es la nipona también acoge estos elementos; en el *Taiheiki* (*Crónica de la gran pacificación*), una antología de textos épicos escrita hacia mediados del siglo XIV que combina elementos históricos y legendarios, podemos leer el siguiente relato (Hoffmann, 2000: 47-48):

Suketomo se sentó en una piel de animal y escribió un poema de despedida en alabanza de la verdad budista:

Las cinco cualidades de mi forma pasajera  
Y sus cuatro elementos vuelven a la nada.  
Ofrezco mi cuello a la espada desnuda  
Cuyo tajo no es sino una ráfaga de viento.

Escribió la fecha, estampó su nombre y dejó el pincel a un lado. El verdugo se le acercó por detrás y la cabeza de Suketomo rodó sobre la piel del animal. Su cuerpo permaneció erguido.

Tránsito, relato de una vida que discurre —regresa— hacia la nada, texto que anuncia con su firma la presencia de un acontecimiento futuro.

Arthur Rimbaud escribe en «Le bateau ivre»: «Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!» (Rimbaud, 1977: 96). Vicente Aleixandre reúne asimismo los cuatro elementos en «Los inmortales», texto de *Sombra del paraíso* dividido en cuatro partes («La tierra», «El fuego», «El aire» y «El mar»), y en «La luz», poema de *La destrucción o el amor* en cuyos dos primeros versos leemos: «El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento, / el mundo permanente en que vivimos» (Aleixandre, 1984: 67); José Hierro hace lo propio en «Experiencia de sombra y música», poema de *Cuanto sé de mí* en el que leemos: «De tierra y aire y agua y fuego / y carne y sangre... Prodigiosa / como un presente eternamente / presente» (Hierro, 1999: 78); W. H. Auden hace lo mismo en «Shorts», un poema de *Thank You, Fog* (Auden, 1996: 62):

*Earth's* mishaps are no fatal,  
*Fire* is not quenched by the dark,  
no one can bottle a *Breeze*,  
no friction wear out *Water*.

En ocasiones, alguno de los elementos domina sobre los demás; es el caso de «Autumn», poema de John Clare en el que el fuego parece arrasarlo todo (Rupérez, 1987: 186):

Hill tops like hot iron glitter bright in the sun,  
And the rivers we're eying burn to gold as they run;  
Burning hot is the ground, liquid gold is the air;  
Whoever looks round sees Eternity there,

y de «Otoño», poema de Octavio Paz fechado en 1933 donde se recrea esta misma idea: «Otoño: entre tus manos frías / el mundo llamea» (Paz, 1990: 64). Ese mismo elemento, sin embargo, está ausente en un soneto de Petrarca en el que el amor se presenta como la fuerza motriz que impulsa el mundo: «l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; / ogni animal d'amar si riconsiglia» (Petrarca, 1982: 384).

A lo largo de la historia, la teoría de los cuatro elementos ha experimentado frecuentes y considerables cambios hasta su desvalorización como paradigma científico; de ser en principio una teoría de las cuatro raíces (Empédocles), pasa posteriormente a convertirse en una teoría de los elementos fundamentales que actúan en la composición de todas las cosas, una teoría sobre el origen a partir del cual surge la naturaleza del mundo sensible, del mundo percibido a través de los sentidos. Esta teoría comienza a experimentar su declive en tiempos de Galileo, cuando surgen las modernas Ciencias de la Naturaleza; a finales del siglo XVII, ha desaparecido del ámbito de la Física. La teoría de los cuatro elementos se vio seriamente afectada por la moderna concepción de la Mecánica (Böhme, 1998). Mientras que en la Antigüedad, la Mecánica era una doctrina sobre las artes técnicas, con Galileo se convirtió en una teoría de la Naturaleza, con Descartes adquirió el rango de Filosofía Natural y Newton describió el mundo como un sistema mecánico. Con posterioridad, el fuego, el agua, el aire y la tierra sucumbieron también ante los avances de la química analítica, que dejó de considerarlos elementos unitarios para valorarlos como múltiples y cambiantes, resultados en todo caso de continuas mezclas y transformaciones. Si, por lo que se refiere al origen del mundo, más arriba hemos recordado que la tradición antigua niega una *creatio ex nihilo*, ahora podemos señalar algo muy parecido de la práctica artística. Según M. Ferraris (1999: 34): «La idea de la creación y de la imaginación como *creatio ex nihilo* se revela por tanto como la patraña más nefasta que ha rodeado nunca a las cuestiones artísticas». Recordar para crear, retener para inventar, repetir para cambiar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1986): *Teoría estética*. Trad. de F. Riaza revisada por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus.
- Agamben, Giorgio (2000): «Bartleby o de la contingencia», en H. Melville (2000), pp. 93-136.
- Aleixandre, Vicente (1984): *La destrucción o el amor*, Madrid, Poesía y prosa popular.
- Alighieri, Dante (1980): *La Divina Commedia*, 3 vols., Brescia, La Scuola, 11.<sup>a</sup> ed.
- Apollinaire, Guillaume (1994): *L'esprit nouveau et les poètes*, París, Altamira.
- Arnaldo, Javier, ed. (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.
- Auden, Wystan Hugh (1996): *Gracias, niebla*. Ed. bilingüe, trad. y notas de S. Barbero Marchena, Valencia, Pre-Textos.
- Bachelard, Gaston (1987): *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Corti, 16.<sup>a</sup> reimpr.
- Bachelard, Gaston (1994): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de I. Vitale, Madrid, FCE, 3.<sup>a</sup> reimpr.
- Bachelard, Gaston (1994a): *La poética del espacio*. Trad. de E. de Champourcin, Madrid, FCE, 4.<sup>a</sup> reimpr.
- Barthes, Roland (1964): *Essais critiques*, París, Seuil.
- Baudelaire, Charles (1976): *Oeuvres complètes II*, París, Gallimard.
- Böhme, Gernot y Hartmut Böhme (1998): *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Trad. de P. Madrigal, Barcelona, Herder.
- Chateau, Jean (1976): *Las fuentes de lo imaginario*. Trad. de Á. Medina, Madrid, FCE.
- Derrida, Jacques (1983): *La voix et le phénomène*, París, P.U.F., 4.<sup>a</sup> ed.
- Eigeldinger, Marc (1973): *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Empédocles (1981): *Sobre la Naturaleza de los seres*. Trad. y pról. de J. Barrio Gutiérrez, Buenos Aires, Aguilar, 3.<sup>a</sup> ed.
- Ferraris, Maurizio (1999): *La imaginación*. Trad. de F. Campillo García, Madrid, Visor.
- Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Poesía y Verdad*. Trad., intr. y notas de R. Sala, Barcelona, Alba.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989): *Estética I*. Trad. de R. Gabás, Barcelona, Península.
- Hierro, José (1999): *Música*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares/FCE, 2.<sup>a</sup> ed.



- Hoffmann, Yoel, ed. (2000): *Poemas japoneses a la muerte*, Barcelona, DVD.
- Lope de Vega (1984): *Poesía selecta*. Ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- Melville, Herman (2000): *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*. Trad. de J. M. Benítez Ariza, Valencia, Pre-Textos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1973): *Signos*. Trad. de C. Martínez y G. Oliver, Barcelona, Seix Barral.
- Ovidio (1982): *Metamorfosis*, 3 vols. Ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC.
- Paz, Octavio (1990): *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral.
- Petrarca, Francesco (1982): *Canzoniere*, Turín, Einaudi, 9.<sup>a</sup> ed.
- Rimbaud, Arthur (1972): *Oeuvres complètes*, París, Gallimard.
- Rimbaud, Arthur (1977): *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Préface de R. Char, París, Gallimard.
- Rupérez, Ángel, ed. (1987): *Lírica inglesa del siglo XIX*. Ed. bilingüe, Madrid, Trieste.
- Saldaña, Alfredo (1996): «Crítica y estética en el primer romanticismo alemán», *Epos*, XII, pp. 549-563.
- Saldaña, Alfredo (1999): «Polvo de estrellas: Gaston Bachelard y la imaginación creadora», en *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, pp. 453-463.
- Saldaña, Alfredo (2001): «El poder de la imaginación: Gaston Bachelard», *interlitteraria*, 6, pp. 141-158.
- Schlegel, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*. Ed. de D. Sánchez Meca, Madrid, Alianza.
- Shelley, Percy Bysshe (1986): *Defensa de la poesía*. Ed. bilingüe de J. V. Selma, Barcelona, Ediciones Península/Edicions 62.
- Szondi, Peter (1992): *Poética y filosofía de la historia 1. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Trad. de F. L. Lisi, Madrid, Visor.