

LA IMAGEN DE LA CIUDAD: PERCEPCIÓN Y DEVANEIO. BACHELARD Y LAS PROVOCACIONES DE LA IMAGINACIÓN

Erika Alezard

Coordenação do Curso de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade Independente do Nordeste (FAINOR), Vitória da Conquista, Brasil.

erika@fainor.com.br

RESUMEN

¿Cómo percibimos o tenemos acceso a una ciudad? En la ciudad vemos imágenes que documentan una historia y un tiempo, además de contener su memoria. Es un discurso, un libro de piedras en constante reconstrucción, que va formando imágenes a lo largo del tiempo. Si todo es imagen, la ciudad puede ser comparada con un escenario que es visto, tanto con los ojos de la razón como con los de la imaginación en una superposición de: imágenes generales y singulares, objetivas y subjetivas, percibidas e imaginadas. El ensayo a seguir es un estudio crítico de la imagen, a partir de una mirada que contempla también al devaneo y la imaginación. Para entender qué es imagen y cómo será abordada, el estudio se fundamenta en la concepción *bachelardiana* de imagen, que considera a la imagen como una realidad en sí misma y no como una simple representación o copia de objetos de la realidad. La imagen no es vista como el “doble” del objeto ya percibido, sino como un acontecimiento objetivo: nada más que imagen. También es considerada como un desafío que provoca a la imaginación, creando nuevas imágenes. Por eso es utilizada la fenomenología de la imaginación como metodología de trabajo. Esta lectura de la imagen de la ciudad, a través del devaneo y la imaginación, nos lleva a la búsqueda de una mirada poética. La ciudad, además de ser el espacio físico, con sus problemas urbanos, es también una existencia humana habitada por las obsesiones y devaneos de sus moradores. Así, el objetivo es demostrar que por detrás del concreto real de una ciudad existen otras imágenes –imágenes soñadas– que surgen de las provocaciones de la imagen objetiva y general, así como de nuestros devaneos, y que ambas imágenes, percibidas e imaginadas, dan forma e individualizan una ciudad.

Palabras clave: imagen, percepción, devaneo, ciudad, Bachelard.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de la suposición de que percibimos o tenemos acceso a una ciudad a través de sus imágenes, se va a definir, antes de tratar directamente el tema de la imagen urbana, qué se entiende por imagen y cómo se pretende abordarla.

“Pensaba deber estudiar las imágenes como tenía el hábito de estudiar las ideas científicas, tan objetivamente como posible. No percibía lo paradójico que era estudiar ‘objetivamente’ los impulsos de la imaginación que colocan lo inesperado hasta dentro del lenguaje” (Bachelard, 1990 [1988], p. 25)¹. Para Bachelard, las imágenes provocan la imaginación, ellas son acontecimientos objetivos. La imagen debe ser aprendida en ella propiamente, en lo que es irreductible a cualquier otra instancia o a cualquier otro discurso: nada más que imagen, un lenguaje que se resume a ella misma, y es a través de ella que podemos estudiar a la imaginación.

La idea de imaginación como comunicación con el alma del mundo parte de la magia renacentista, de origen neoplatónica, que después será retomada por el Romanticismo, movimiento del cual Bachelard es un seguidor. Con él, la noción de imaginación asume una nueva faceta, concepción que se encuentra resumida en la introducción de su libro *A agua e os sonhos* (1989 [1942], pp. 1-20). Viendo a la imaginación no como una simple facultad de representación o copia de objetos, Bachelard se rebela contra la tradición que no la valoriza y que no le da importancia a la naturaleza de la verdadera imagen.

Para Bachelard, la imagen es un desafío, una provocación, un convite que va más allá de la simple apariencia captada por la visión. Por eso adiciona un nuevo elemento para entenderla: la imaginación. Reconociendo la diferencia entre imaginación reproductora e imaginación creadora, distingue de manera innovadora la imaginación formal y la imaginación material (Bachelard, 1986 [1970], p. V-XXXI). Aunque consciente de que no hay posibilidad de una completa separación entre estas, advierte en distinguir entre “una imaginación que da vida a la causa formal y una imaginación que da vida a la causa material” (Bachelard, 1989 [1942], p. 1). Esta diferenciación entre imaginación formal e imaginación material surge como consecuencia de la crítica hecha por Bachelard a la concepción del “mirar” de la tradición científico-filosófica de Occidente, que privilegia la causa formal sobre la causa material.

La imaginación formal es aquella imaginación fundamentada en la visión dirigida, principalmente, al formalismo y la abstracción, considerando el conocimiento como legítimo cuando este es, de cierta manera, una extensión de la óptica. Según Bachelard, esa imaginación encamina a la representación geométrica y la contemplación pasiva, considerando al mundo como espectáculo, como teatro, donde el ser humano actúa como un simple observador.

La imaginación material, al contrario, proviene del contacto del “cuerpo operante” con el “cuerpo del mundo”, formado este último por la combinación de los elementos de Empédocles, los cuatro elementos materiales que fueron la base tanto de la filosofía como de las ciencias antiguas y, después, de la alquimia: agua, aire, tierra y fuego. Es justamente de esas fuentes primarias que surge la tipología cuaternaria de la imaginación, en la que las imágenes del mundo son provocaciones que solicitan del ser humano una intervención activa y modificadora. En este caso, la imaginación no es simplemente como ya se señaló, la facultad de copiar o imitar imágenes de la realidad; es, según las palabras de Bachelard, “la facultad de formar imágenes que superan la realidad, que cantan la realidad” (p. 18).

¹ Las versiones de las citas son mías.

La imaginación material no es, por lo tanto, solamente contemplativa, no satisfaciéndose con el distanciamiento de la visión. Ella se enfrenta cuerpo a cuerpo con la materialidad del mundo y sus elementos –el aire, el fuego, la tierra y el agua–, elementos arquetípicos del inconsciente. Son ellos los que van a estructurar la imagen, constituyendo cuatro tipos de provocaciones, cuatro arquetipos que, localizados en el inconsciente humano, son capaces de formar todas las imágenes. Aunque favorezca a uno de ellos, la imaginación material los combina, creando así una imagen particular: aquello que se presenta al ojo como algo que puede ser abstraído, geometrizado, racionalizado, se presenta a la imaginación como una provocación a la acción transformadora. “La imaginación creadora tiene funciones completamente diversas de la imaginación reproductora. A ella le pertenece esa función de lo irreal que es psíquicamente tan útil como la función de lo real” (Bachelard, 1991 [1948], p. 3).

Sin embargo, es imposible separar esas dos fuerzas imaginantes, pues se debe “intentar encontrar por detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la propia raíz de la forma imaginante” (Bachelard, 1989 [1942], p. 2). Las imágenes necesitan de forma y deben estar adaptadas a la materia. Por eso, una doctrina filosófica de la imaginación debe llevar en cuenta las relaciones entre causalidad material y causalidad formal, ya que las imágenes poseen una materia, haciendo con que la imaginación participe de la vida de las formas y de las materias al mismo tiempo. No obstante, la imaginación material es la que domina sobre la imaginación formal porque las imágenes de la materia superan a las de la forma.

Bachelard, cuando se manifiesta contra la imaginación formal y defiende la imaginación material, critica la ocularidad de Freud y Sartre, pues en ambos existe la tendencia a atribuir a la imagen un significado racional. Freud la considera como un símbolo que esconde sentidos, que representa alguna cosa oculta o que tiene significados que deben ser traducidos para otros lenguajes. Para Sartre, la imagen es el doble de la cosa percibida, la copia o representación de objetos vistos anteriormente, que se transforma en concepto para explicitar la verdadera noción de la imagen. Ellos consideran a la imagen como si fuera un desdoblamiento de la observación pura, limitada a la imaginación formal: Freud y la fabulación onírica y el Sartre nostálgico con la imposibilidad de dominar al mundo con la mirada.

A pesar de que el psicoanálisis haya tenido fuerte influencia, principalmente en lo que se refiere al abordaje metodológico de su trabajo, Bachelard no deja de reconocer su rigidez e insuficiencia en lo que se refiere al estudio de las imágenes. En el caso del psicoanálisis freudiano, según Bachelard, es posible observar la tendencia a interpretar, a intelectualizar, a traducir las imágenes, tratándolas como símbolo. El símbolo psicoanalítico es un concepto, una abstracción sexual, que tiene para el psicoanalista un valor de significado psicológico. Al contrario, según Bachelard, la imagen presenta una función activa, porque ella “vive de una necesidad positiva de imaginar” (Bachelard, 1991 [1948], p. 62). El psicoanálisis, contentándose en definir las imágenes por su simbolismo, olvida todo un dominio de investigación: el propio dominio de la imaginación. “Bajo la imagen el psicoanálisis busca la realidad, olvida la investigación inversa: sobre la realidad busca la positividad de la imagen” (p. 17). Para el psicoanalista, la imagen siempre oculta algo, por eso la imaginación pasa a un segundo plano. Visto de esa manera, el mundo es solamente un espectáculo para la visión. Sin embargo, la imagen es siempre más singular que la causa que le podemos conceder.

Por otro lado, Sartre, al tratar el problema de la imaginación, cae en el mismo encaminamiento de la línea tradicional que privilegia lo visual y lo formal, aunque la critique. El análisis que él hace parte de la visión, por consiguiente, es un análisis ocularista e intelectualista. Al rehacer el itinerario de las diferentes concepciones de imagen a lo largo de la historia, Sartre ignora el Romanticismo alemán, esa corriente que le dio gran importancia a

la fuerza de la imaginación y de la cual Bachelard es un seguidor, llegando hasta la fenomenología de Husserl, que es la "suprema exaltación de la mirada". Para Sartre. la "imagen es un acto y no una cosa. La imagen es consciencia de una cosa" (1978 [1936], p.107).

En ese lenguaje intelectualista, representado por Freud y Sartre, la imagen es un simulacro; su vida, su significado están fuera de ella, algo que debe ser encontrado a través de un trabajo de traducción. Tanto para la filosofía realista como para la mayoría de los psicoanalistas, los procesos de la imaginación son determinados a través de la percepción: las cosas son vistas primero y después las imaginamos. Según Bachelard, ese tipo de imaginación nunca supera los límites de la representatividad. Para él la imagen no es el objeto ni su representación porque ella posee realidad propia: no quiere ser otra cosa a no ser ella misma. La imaginación material opera en la imagen, afrontando su materialidad, transformándola, trabajando y puliendo su sentido, al mismo tiempo que alimenta nuestros devaneos.

Podemos comparar la imaginación material con la mano que trabaja la masa, la mano que modela la materia. La imaginación está siempre actuando: ella no se satisface con la obra concluida por estar sumergida en sueños interminables. Para ella, la materia nunca estará completamente trabajada y, cuando consigue que la imagen hable, traduce lo real a un lenguaje legible. Es esa voluntad de trabajar la resistencia de los elementos, a través de la imaginación, lo que hace que la contemplación deje de ser pasiva, logrando que lo imaginado pueda también ser vivido.

DEVANEO Y FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN

Para comprender las imágenes lo más objetivamente posible, Bachelard utiliza, en un primer momento de su trabajo, el psicoanálisis y la idea de inconsciente colectivo para poder interpretarlas. Él considera los cuatro elementos materiales como elementos arquetípicos que viven en el inconsciente, y que las imágenes se forman a partir de ellos. O sea, estos elementos, confrontados con las experiencias cotidianas y de sueños, proporcionan material para producir imágenes.

Sin embargo, en un segundo momento de su obra, Bachelard percibe que es imposible llegar a una descripción objetiva de las imágenes y deja de lado la interpretación psicoanalítica de los elementos. La preocupación ahora es la de comprender la subjetividad de la imagen porque se da cuenta de la insuficiencia de considerarla sin la interpretación personal. Por eso adopta el devaneo como instrumento de conocimiento y la fenomenología de la imaginación como el método que va a rescatar la subjetividad de las imágenes.

El devaneo, relacionado comúnmente con el sueño o fantasía, tiene otro significado en la concepción de Bachelard: es una actividad de voluntad que permite al hombre imaginar y romper con lo concreto real, instaurando otra realidad. Es a través del devaneo que la imaginación se manifiesta como una actividad creadora, una forma de "soñar conscientemente" para que, así, el hombre participe y habite el sueño, llegando a la profundidad de las cosas, creando nuevas imágenes. "El devaneo es considerado como una actividad onírica en la cual la consciencia está presente, de ahí, en el devaneo, la posibilidad de formarse un cogito" (Barbosa, 1993, p. 40).

En el devaneo, el soñador se deja llevar por la imagen observada, consiguiendo que surjan otras, mezclando imágenes reales con imágenes soñadas. Crea otro mundo, aquel que se oculta detrás de las apariencias, haciendo que el camino entre sujeto que imagina e imagen imaginada sea más corto. El devaneo permite que las formas que se perciben sean

"rellenadas con materia onírica", donde él sería "un poco de la materia nocturna olvidada en la claridad del día" (Dagognet, 1986 [1965], p. 76).

Bachelard denomina como fenomenología de la imaginación el método capaz de captar la imagen, siempre que aparezca, como actual, en todas sus apariciones. Este método, que impulsa a la imaginación creadora, tiene como objetivo colocar en el presente la toma de conciencia de la imagen y reexaminar imágenes en el devaneo con otra mirada. Él va a estudiar la imagen cuando "emerge en la consciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre tomado en su actualidad" (Bachelard, 1989 [1957], p. 2). Con la mirada atenta, ciertos rasgos característicos resaltan en la imagen. Cada vez que estemos frente a ella será posible detectar otras sutilezas y particularidades, pero comenzando de cero, como si fuera la primera vez que la percibimos. El objeto, siendo siempre el mismo, es visto de formas diferentes.

Por lo tanto, la condición principal de la fenomenología de la imaginación es la de darle la espalda al pasado y estar frente a la novedad. La finalidad es colocar en el presente el presente de las imágenes, vivirlas como actualidad, para que cada vez que ellas aparezcan sean acontecimientos nuevos, en que lo familiar se transforme en extraño. De esa manera se establece una relación directa entre el sujeto y la imagen, en la que la imagen siempre va a presentarse como algo sorprendente, o sea, siempre que estemos delante de una imagen nuestra relación con ella va a cambiar, porque ella va a ser "diferente". A partir del detalle predominante, que va a depender del estado de alma del sujeto, la imagen será capaz de abrir diferentes puertas de acceso al mundo.

La imagen está dotada de cualidades, o mejor, según palabras de Bachelard, del par fenomenológico de las resonancias y repercusiones. Con la primera, ella se muestra o es vista por el sujeto, estableciéndose una identificación entre el observador y su creador. Con la segunda, la imagen invita al sujeto a una profundización de su existencia, surgiendo de ahí nuevas realidades. Es justamente con la repercusión, que la conciencia del sujeto consigue comunicarse con la conciencia creadora, haciendo que el observador sea también autor de la imagen.

Este método consigue, a través de la vivencia individual de la imagen, describirla con la misma fuerza del primer encuentro. Así, crear y experimentar son la misma cosa y, a través de la fenomenología de la imaginación, la conciencia imaginante se comunica con la conciencia creadora, tornando al sujeto observador en creador de la imagen, cada vez que ella aparezca.

IMAGEN POÉTICA

Muchas veces lo que se imagina delante de ciertas imágenes supera lo que se percibe. Esto sucede principalmente cuando nos sumergimos en un devaneo poético. "A través de la imagen imaginada conocemos esta fantasía absoluta que es la fantasía poética" (Bachelard, 1989 [1961], p. 10). Por eso, para comprender mejor una imagen, como quiere Bachelard, es importante también tener una educación poética (p. 18). Es en la conciencia imaginante y en la imagen que irradia singularidad que podemos aprehender la semilla de la imaginación y el origen de la imagen poética.

La imaginación poética no tiene pasado; ella es, en realidad, un instante. Tampoco es metáfora porque esta es fabricada: la metáfora no tiene raíces profundas y, consecuentemente, es efímera. La fenomenología de la imaginación exige que las imágenes sean vividas directamente, considerándolas como acontecimientos súbitos porque: "Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo" (Bachelard, 1989 [1957], p. 63). La imagen poética

se confronta con las singularidades del mundo: ante la presencia de un detalle poético, la imaginación nos coloca frente a un mundo nuevo, haciendo que él resalte del conjunto: "Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo. Visto de las mil ventanas del imaginario, el mundo es mutable" (p. 143). A través de la imaginación poética lo vivido puede ser revivido en la imaginación, logrando así inmortalizar un fragmento de tiempo.

La imagen de la imaginación, que es la imagen poética, no necesita ser verificada en la realidad concreta porque esa verificación la hace morir. "Imaginar será siempre más que vivir" (p. 100). Sin embargo, la poética debe tener también algún elemento de esencia material por mínimo que este sea, proporcionándole así su "propia sustancia, su poética específica" (Bachelard, 1989 [1942], p. 4) para que el devaneo no sea fugaz. La función de esta imaginación es dar forma nueva al mundo que solo va a existir, poéticamente, en la imaginación.

Las imágenes son apenas lo que son: invitan a nuestra mirada y pueden poseer otros sentidos cuando son devaneos de voluntad, o sea, cuando son devaneos activos que estimulan a nuestra imaginación a "actuar sobre la materia" –una imaginación extrovertida– o cuando depositamos en ella lo que deseáramos que ellas fueran, haciendo de las imágenes un documento de nuestras propias inquietudes.

LA IMAGEN POÉTICA Y LA CIUDAD

La ciudad es un discurso y ese discurso es en verdad un lenguaje, un libro de piedras que está constantemente reconstruyéndose, permitiendo que se formen imágenes. Para entender estas imágenes a partir del concepto de imaginación, podemos decir que ellas son construidas de la superposición de imágenes generales y singulares, objetivas y subjetivas, o sea, de aquello que es percibido y de aquello que es imaginado.

Bajo las imágenes superficiales, en las que la ciudad se muestra en el primer instante, existen imágenes profundas, o sea, además de las imágenes que definen el perfil de una ciudad, captada por la mirada, existen otras que sorprenden a la visión: las que nacen de nosotros mismos, de nuestro devaneo con el lugar vivido, y son estas las que alimentan la imaginación material. Una imagen, por más simple que sea, puede contener otras: ella es una especie de concentración de muchas imágenes, las cuales no pueden ser comprendidas solamente por las lecturas de referencias objetivas.

Las imágenes que percibimos en una ciudad nos obligan a imaginar. Ellas no se aíslan en una significación al presentarse al devaneo y, aun siendo captadas objetivamente, son también un problema para la imaginación. "La imagen poética existe simultáneamente en dos realidades: la realidad física de la percepción y la esfera 'irreal' de la imaginación" (Pallasmaa, 2013 [2011], p. 92). Las diferentes imágenes de una ciudad, desde las que definen objetivamente su espacio físico y social hasta las que nos llevan a soñar con su intimidad, se combinan según el punto de vista de la imaginación material. Las imágenes objetivas y generales son, muchas veces, una especie de materia de una ciudad sobre la cual imaginamos, claro, sin ser la condición definitiva de la imagen creada.

Aunque para Bachelard la imagen percibida y la imagen imaginada son dos instancias psíquicas muy diferentes, examinando las imágenes de una ciudad notamos que puede existir una relación entre ellas sin neutralizar sus diferencias. Observada de "lejos", la ciudad es vista a través de imágenes objetivas o generales. Con una "aproximación" de sujeto, ellas van siendo sustituidas por imágenes subjetivas o particulares. Ello porque una imagen objetiva o general, cuando es vivida por un individuo en un estado de devaneo, puede transformarse o provocar, momentáneamente, imágenes subjetivas, o mejor, imaginadas. Y

es Bachelard quien afirma que "desde que se sueña, lo que se percibe no es nada, comparado con lo que se imagina" (Bachelard, 1989 [1961], p. 9).

Por lo tanto, la imagen de una ciudad no es solamente aquella formada por su topografía y sus procesos económicos, políticos y sociales. Ella se forma también de otras imágenes que componen el pasado y el presente de sueños. Siempre existe algo de oscuro en el mundo de las imágenes que torna encantada una ciudad. Por eso, siempre nos perdemos un poco cuando dejamos que la subjetividad oriente la interpretación de un lugar. "Evocando los recuerdos de la casa, añadimos valores de sueño. Nunca somos verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas, y nuestra emoción tal vez no exprese más que la poesía perdida" (Bachelard, 1989 [1957], p. 26).

La imagen poética siempre seduce por ser singular. Quien la observa con los ojos de la imaginación se deja llevar por ella, se entrega a sus misterios. Al envolvernos con las imágenes poéticas, somos desviados del mundo objetivo y material para el "inesperado cotidiano" de devaneo. Instigando el deseo de ver más allá de su objetividad práctica, nos invitan a un ritual en el cual lanzamos sobre ellas nuestros deseos y significaciones.

Es en esas imágenes que nos encantan, que nos hacen soñar, donde la ciudad muestra su dimensión afectiva, su condición especial de abrigo poético. En el mundo contemporáneo, en el que la imagen ganó un poder que supera la propia "realidad", son las imágenes poéticas las que contradicen la seducción de la imagen cotidiana, que fue apropiada por la economía moderna. Las imágenes poéticas hacen que la realidad sea dinámica y atrayente, mutante e imprevisible, rica y llena de significaciones.

Si buscáramos las causas antecedentes, como hacemos con las imágenes objetivas de una ciudad, podríamos correr el riesgo de dejar escapar el ser de la imagen poética. Ella está siempre presente y eterniza los momentos de placer del individuo con la ciudad, porque son imágenes que seducen sin ser fenómenos de seducción, revelando el encantamiento de una localidad. Por no tener pasado y romper con la noción de causalidad, las causas de la imagen poética están en la propia imagen, y solo podremos comprenderlas, *bachelardianamente* hablando, a través de la fenomenología de la imaginación. Ellas no están sometidas a ningún impulso y poseen un discurso propio porque se bastan a sí mismas, o sea, son independientes.

Las imágenes poéticas de las arquitecturas de una ciudad tienen también una materialidad que ayuda a hacer el sentido de la propia ciudad, en un juego en el cual el cuerpo se compromete con la materialidad de las cosas. Ellas son como instantes de sentimiento: inmovilizan el tiempo y transportan el ser para fuera de la duración común. Es en las imágenes poéticas que la ciudad vive su instante de eternidad. Ellas no son un eco del pasado, porque "con la explosión de una imagen, el pasado distante resuena de ecos y ya no vemos en qué profundidades esos ecos van a repercutir y morir" (p. 2).

La geografía poética de una ciudad es diferente de su geografía física. No debe ser encarada de forma tan objetiva, ya que ella es un impulso de la imaginación y, por eso, nos coloca delante de lo inesperado. La imagen absoluta de una ciudad, aquella que describe su territorio, su memoria y su historia, que dibuja su fisonomía exclusiva, sea de naturaleza tradicional, mitológica o geográfica, es la imagen que se impone sobre todas las otras, que puede construir alrededor de ella una poética.

La importancia de la imagen para la contemporaneidad es incontestable y su poder de seducción va a depender de cómo ella es percibida en un instante determinado. La emoción está ligada a esta imagen, constituyéndose en un estímulo más de la seducción ejercida por ella sobre los contempladores. Decodificarla es introducir en ella valores de sueño, incentivados por experiencias y sentimientos que el sujeto acumula con el tiempo.

El ser humano tiene siempre el hábito de dar sentido a las imágenes que lo “tocan”, principalmente las imágenes poéticas. Ellas obligan a usar la imaginación para superar el límite de la propia mirada, generándose una interacción entre la imagen y quien la ve. La imagen acaba por transportarnos a mundos desconocidos y revela aquello que es prácticamente invisible en la ciudad del día a día, la ciudad de las contradicciones sociales y económicas: un mundo de provocaciones que no puede ser totalmente controlado de forma racional.

CONCLUSIONES

La imagen de una ciudad no se define apenas por lo que se ve, ya que en ella pueden estar contenidos los recuerdos y significaciones particulares y/o de grupos. El proceso de significación de la imagen es complejo: depende de los diferentes repertorios de los usuarios urbanos, porque la ciudad es también la suma de experiencias individuales (Rossi, 1971 [1966], p. 60), siendo su lectura muchas veces contradictoria. La lectura no es objetiva porque existen momentos de subjetividad, ya que vivimos las imágenes de una ciudad dándoles siempre nuestra interpretación particular. Una imagen determinada puede despertar sentimiento de agrado o desagrado y esto va a depender de la relación de los moradores con el lugar.

Las imágenes vividas de una ciudad, en la imaginación, pasan a ser parte de nuestro imaginario: "... ¡los espacios amados no siempre quieren permanecer cerrados! Ellos se desdoblan. Parece que se transportan fácilmente para otros lugares, para otros tiempos, para planos diferentes de sueños y recuerdos" (Bachelard, 1989 [1957], p. 68).

Una ciudad es un conjunto de imágenes. "Interrogar sobre la imagen de una ciudad es hacer un abordaje de su realidad concreta e imaginaria, reveladora de un mundo de relaciones sociales y económicas, y de un mundo de secretos más íntimos, que son las imágenes que el hombre inventa para aproximarse o tener una relación de pasión con el lugar vivido" (Almandrade, 1993, p. 55.). Y detrás de las imágenes que se muestran, existen otras que se ocultan, donde pueden estar los significados secretos de una ciudad.

La imagen tiene su razón particular. La ciudad se muestra en la apariencia de sus imágenes y en ellas se inscribe su pasado, su presente y la posibilidad de futuro. Las imágenes que marcan una ciudad, cuando las miramos por su particularidad o excentricidad, nos provocan pensamientos y devaneos. Si se trata de imágenes que no nos pertenecen directamente, hacen que nos comuniquemos con un tiempo que pertenece a nuestros antepasados, porque son imágenes que conservan el pasado, haciéndolo un lugar de referencia para el presente, fascinantes porque nos llevan a descubrir, muchas veces, un tiempo desaparecido.

Cada ciudad tiene su diseño característico. En ciertos momentos no podemos observar ese mundo de imágenes, que diferencia y caracteriza a una ciudad, sin sumergirnos instantáneamente en un estado de devaneo. Bachelard nos dice que: "En su simplicidad, la imagen no necesita de un saber. Ella es dádiva de una consciencia ingenua" (Bachelard, 1989 [1957], p. 4).

Aceptar las provocaciones de la imagen de una ciudad es querer ver o apropiarse de ella a través de la imaginación poética que la transforma y que multiplica sus posibilidades de lectura, sin desconocer que la imagen, si representa alguna cosa, se representa a ella misma. "La imagen poética nos lleva al momento del primer encuentro inocente, pero inmensamente potente. Una obra de arquitectura profunda es siempre innovadora e inesperada, no importa cuántas veces la revisitemos, pues ella vive y refleja la propia vida" (Pallasmaa, 2013 [2011],

p. 88). Y cuando despojamos a las imágenes urbanas de todas las comunicaciones utilitarias y sus significaciones tradicionales, pasamos a tener una relación fenomenológica con ellas.

A veces la ciudad nos invita para devaneos a través de imágenes que despiertan en nosotros pasiones adormecidas. La ciudad se construye en el imaginario del sujeto en forma de imágenes y este crea raíces en ellas cuando lo sensibilizan: es el flujo de imágenes que construye lo real y da vida al imaginario de una ciudad. "Muchas imágenes esbozadas no pueden vivir porque son meros juegos formales, porque no están realmente adaptadas a la materia que deben ornamentar" (Bachelard, 1989 [1942], p. 3). Cuando una imagen no es un juego formal, por más simple que sea, y aun pasando desapercibida para una gran parte de la población, al ser contemplada por un soñador, es aumentada de nuevos valores que superan su realidad.

Las imágenes que vemos, exteriores a nosotros, y las imágenes que nacen de nosotros mismos enriquecen nuestra imaginación. El espacio físico de la ciudad es un puerto seguro donde anclan las embarcaciones de nuestros sentidos, por eso, los significados de estas imágenes son dispares para los diversos individuos o, mejor dicho, soñadores. Por detrás de las imágenes que se muestran existen otras que se ocultan, donde pueden estar los significados secretos de una ciudad.

La ciudad tiene muchas máscaras, sin duda, y muchos tiempos viven en sus fisonomías. Todo se torna historia en un universo de imágenes, hasta las tradiciones y los devaneos, y el verdadero habitante de un lugar no olvida los sueños primitivos.

"La fenomenología del devaneo puede deslindar el complejo de memoria e imaginación" (Bachelard, 1989 [1957], p. 44). Lo que vemos en la ciudad son imágenes que provocan el mirar crítico y la imaginación: imágenes que no ocultan una historia de vida además de registrar un tiempo. Cuando volvemos al pasado de una ciudad, varias fisonomías se presentan hablando de lugares diferentes. En una ciudad habitada por varias generaciones, existen imágenes distintas que nos provocan imaginar otros tiempos.

La ciudad es un depósito de imágenes contradictorias, una geografía con varias temporalidades, con diversas interpretaciones. "Es la construcción de una imagen del lugar, o sea, la accesibilidad a la información y su intercambio que caracterizan la apropiación del ambiente construido y el modo por el cual el usuario hace del lugar un objeto que necesita ser descifrado, un texto que necesita ser leído" (Sarmiento y Monteiro, 2002, p. 816).

El "observador urbano" es personaje principal en la organización y lectura de esas imágenes para facilitar su acomodo y dislocamiento, así como su localización en el tiempo. Ver una ciudad es percibir con la razón y con la imaginación imágenes generales, particulares, objetivas y subjetivas, ya que es a través de ellas que la ciudad tiene una existencia concreta.

REFERENCIAS

Almandrade (1993). Fragmentos de uma leitura da cidade. (Disertación de Maestría). Universidade Federal da Bahia. Salvador.

Bachelard, G. (1942). *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

Bachelard, G. (1948). *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

- Bachelard, G. (1957). *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1989.
- Bachelard, G. (1961). *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1989.
- Bachelard, G. (1970). *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Pessanha et al. São Paulo: Difel. 1986.
- Bachelard, G. (1988). *Fragmentos de uma poética do fogo*. Trad. Norma Telles. São Paulo: Brasiliense. 1990.
- Barbosa, E. (1993). *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: Editora Universitária Americana. 1993.
- Dagognet, F. (1965). *Bachelard*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70. 1986.
- Pallasmaa, J. (2011). *A imagem corporificada: Imaginação e imaginário na arquitetura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bokman. 2013.
- Rossi, A. (1966). *Arquitectura de la ciudad*. Trad. José Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid. Barcelona: Gustavo Gili. 1971.
- Sarmiento, M.E. y Monteiro, C. (2002). Revisitando a imagem do lugar. En *IX Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído ENTAC 2002* (pp. 809-818). Foz do Iguaçu.
- Sartre, J.P. (1936). *A imaginação*. Trad. Luiz Salinas Fortes. Colección: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 1978.