

IMAGINACION Y METAFORA EN BACHELARD

*"En aquellos tiempos del lejano saber
en que la llama hacía pensar a los sa-
bios, las metáforas eran el pensa-
miento"*.

G. BACHELARD

En el prólogo a la última obra poética, *La llama de una vela* (1961), escribe Gaston Bachelard: "La llama es entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes productores de imágenes. La llama nos obliga a imaginar. La llama lleva a los más diversos dominios de la meditación, su carga de metáforas e imágenes". Novalis, T.S. Eliot, Octavio Paz, son el trasfondo de la incursión por las imágenes que suscita en el filósofo la contemplación de una llama: la soledad, la muerte, la vida, la verticalidad, las alturas, el más allá, etc. Concordancia o convergencia con la primera obra consagrada a la creación artística, *El sicoanálisis del fuego* (1938), también aquí se aprecia la variedad de imágenes y ensoñaciones alrededor del fuego: el amor, la vida, la muerte. La primera hipótesis científica sobre la invención del fuego, expresa el autor, es el amor. La frotación es originariamente una experiencia sexualizada. Qué excelente ilustración del valor de la metáfora o "traslación de pensamientos" y del paso de la metáfora a la realidad. Los análisis consagrados al fuego llevan a definirlo como "la materia prima de la ensoñación" y es esa relación del fuego y los otros elementos con la ensoñación la que permite comprender por una parte, la pretensión siempre presente de sustituir el estudio del sueño por el de la ensoñación (un poético análisis o estudio del hombre a través de los poemas) y por otra, la formulación de complejos ligados al fuego

como el de Prometeo y el de Empédocles aplicado al suicidado del Etna. Es solamente después de haber recogido el repertorio de metáforas utilizadas (axiomáticas, espaciales, de la dureza) como recibiría verdaderamente su sentido el concepto de "espíritu poético" o sintaxis de metáforas dentro de una poética que Bachelard distingue de la del sueño nocturno y de lo fantástico. Poética materialista, ensoñación materializante, ensoñación cósmica, son expresiones utilizadas por el filósofo de la imaginación literaria para decirnos y demostrarnos que la poética está estructurada por los cuatro elementos tradicionales y que éstos son el punto de partida para el estudio y análisis de las imágenes del fuego, del agua, del aire y la tierra.

Mucho antes de la llegada a la Sorbona en 1940 para asumir la cátedra vacante de Abel Rey sobre historia y filosofía de las ciencias, las preocupaciones intelectuales de Bachelard se orientan en una doble dirección: la reflexión filosófica de las ciencias (especialmente la física y la química) y la filosofía de la creación artística, nutridas por la lectura de C.G. Jung, la sicología, la literatura y la poesía. Es justamente esta doble vertiente la que hace pensar a uno de sus biógrafos que "Bachelard parece haber pertenecido a dos mundos y haber vivido intensamente dos siglos"/1/. Desde luego, los propósitos de uno y otro mundo son bien específicos. Así la teoría de la ruptura entre conocimiento común y conocimiento científico, las nociones de espíritu científico y nuevo espíritu científico, la historia recurrente, la formación de los conceptos, constituyen el núcleo de las preocupaciones del científico y al mismo tiempo del filósofo por querer explicar la evolución de las ciencias. En el mundo dos, el correspondiente a las imágenes, nos propone una poética de la ensoñación y nos habla de las Ninfas de Monet, de Marc Chagall, de los grabados de Flocon, de la poesía de Paul Eluard, del pintor Simón Segal, del pintor solicitado por los elementos. Las últimas obras además de acentuar la preocupación por la poesía y la ensoñación, el lenguaje y la imagen literaria, las palabras y el genos-análisis, dan la impresión de un abandono progresivo del psicoanálisis que se presenta paralelo con el proyecto de elaboración de una fenomenología de lo imaginario.

Una de las vías de acceso a la poética bachelardiana es sin duda el concepto fundamental de *imaginación*, tema que reaparece con una constancia extraordinaria, y que como él lo confiesa retuvo su atención durante cerca de diez años. Contrariamente al destierro de las imágenes (recuérdese el ejemplo de la esponja) y metáforas cuando se analiza la actividad científica, asistimos a un propósito bien diferente, esto es, de devolverle a la imaginación su carácter de "acelerador" de nuestro siquismo, de principio de "excitación directa del devenir síquico". Pe-

/1/ F. Dagognet, *Gaston Bachelard, sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie*. Paris, PUF, 1972, p. 5.

netrar en la imaginación es al mismo tiempo comprender cómo se nutre de los cuatro elementos o más exactamente cómo el inconciente está marcado por ellos. El agua en la metapoética de Edgar Poe, el aire en Nietzsche, el fuego en Hoffman, etc., son reveladores también de esa búsqueda permanente de *arquetipos* en los orígenes de las imágenes poéticas. En la representación platónica de la tierra a través de una figura geométrica limitada por seis cuadrados, más allá de una justificación racional es preciso detectar los elementos propios de una simbología inconciente en la cual el *cuadrado* estaría representando la maternidad de la tierra. Los arquetipos son “reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo”/2/, afirma en uno de los más bellos capítulos dedicados a la infancia, a la relación entre arquetipo e infancia. Son también el símbolo motor en la génesis de los mitos, leyendas y cultos: el arquetipo del Jonás en el vientre de la ballena (símbolo de *continente*) estaría en muy estrecha relación con los mitos del nacimiento.

El carácter dinámico de la “fuerza productora de imágenes” enunciado a la manera de una ley del “devenir” constante corre parejo con la desobjetivación de los objetos y el reconocimiento en el mundo imaginario de realidades que se manifiestan también en oposiciones: agua maternal/agua violenta, vuelo ligero/vuelo pesado, etc. El agua silenciosa y triste, la ofelización de las aguas tranquilas de Brujas, las aguas violentas y el complejo de Jerjes, las aguas durmientes, las aguas profundas, el matrimonio de la luna con el agua son imágenes en las que fácilmente se reconoce que “es la materia la que gobierna a la forma” principio enfatizado en el análisis de las imágenes del agua.

En el desarrollo propiamente dicho del concepto de imaginación se notará con frecuencia la insistencia en la tesis sobre el carácter primitivo de aquélla, es decir, que no tiene un pasado, que nada le antecede (aun la relación entre el arquetipo y la imagen no es causal) y no se remite a nada diferente de sí misma. La imaginación no es la secuencia de lo percibido o de lo ya vivido, y así en lugar de imagen el vocablo más apropiado y pertinente a la imaginación sería el de imaginario. Esta situación tiene lugar como una pura consecuencia de la idea de que “la imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación”/3/. Es bien significativo al respecto que en la conclusión de

/2/ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, F.C.E. México, 1982, p. 190. En la otra perspectiva, cuando se propone hacer un psicoanálisis del conocimiento objetivo, esto es, detectar la acción de imágenes y valores inconscientes en el espíritu científico, el hallazgo de arquetipos del inconciente va a demostrarle que son *obstáculos*, en el desarrollo mismo de las ciencias, que la alquimia, por ejemplo, de ninguna manera es una etapa del desarrollo de la química. Cf. *El Materialismo racional*.

/3/ G. Bachelard, *La poética del espacio*. F.C.E. México, 1965, p. 26.

Lautréamont (escrito en 1940), luego de apoyarse en un texto de Armand Petitjean sobre la imaginación, establece una neta separación entre imaginación abierta (el cambio de formas, el proyecto, la metamorfosis) e imaginación cerrada (el pasado, lo real) después de haber afirmado que la imaginación ya no puede ser adecuación a un pasado sino a un futuro. A la imaginación así concebida la denomina ensoñación creadora o imaginación material para significar precisamente que los elementos son las "hormonas" de dicha facultad. La imaginación material, expresa el autor "se propone pensar la materia, vivir en la materia, o bien-lo que viene a ser lo mismo materializar lo imaginario"/4/.

En *El agua y los sueños*, que lleva por subtítulo "Ensayo sobre la imaginación de la materia", la imaginación es concebida como la facultad de "formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad" y le corresponde la función de lo irreal. Es en este contexto donde se sientan las bases de una teoría del hombre superior, agresivo, armado de una voluntad inicial capaz de convertir los cuatro elementos en formas de provocación o más exactamente en tipos de cóleras.

En *El aire y los sueños* vuelve nuevamente sobre la idea de que la imaginación es una de esas fuerzas con que cuenta el espíritu humano para no caer en la neurosis y nos conduce a un mundo que está muy lejos de lo real. Un texto del estudio consagrado al aire nos hace captar una vez más las preocupaciones que han inspirado al filósofo en la investigación de la imagen imaginada. La imaginación no es una facultad de formar imágenes sino "más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción, y sobre todo, la facultad de librarse de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes"/5/. Esto nos lleva a sacar las consecuencias más inmediatas del análisis al cual se presta la obra literaria.

La imagen literaria. El campo privilegiado para el estudio de la imaginación lo constituye principalmente la obra literaria más que la obra pictórica. Es así como en la conclusión del *Aire y los sueños*, luego de una interesante comparación entre el músico que compone sobre una página en blanco y el creador de poesía, se precisan los rasgos que debe reunir la imagen literaria. Una imagen literaria, señala, "es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta. *La imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria"/6/. Se podrá

/4/ G. Bachelard, *El aire y los sueños*. F.C.E. México, 1958, p. 17.

/5/ *Ibidem*, p. 9.

/6/ *Ibidem*, p. 306.

apreciar entonces a través de la literatura tanto la explosión y la creación de lenguaje como la solidaria relación entre imaginación y lenguaje. El lenguaje literario comporta una doble función. Por una parte, transmite significaciones objetivas (los objetos son concebidos como "centros de poemas") y por otra, crea valores metafóricos. Desde esta perspectiva se entiende que las imágenes siempre estarán superando las significaciones y por tanto, no son conceptos. Entre las imágenes, los conceptos y los inter-conceptos (los de cada una de las ciencias particulares) no hay nada en común. Para el soñador de palabras, la imagen literaria, no siempre expresa netamente lo que quiere decir. La imagen, afirma en uno de los libros consagrados a la tierra, "es siempre una promoción del ser"/7/. El onirismo al que se refiere es, indudablemente, el onirismo natural, el onirismo de los arquetipos: "las imágenes imaginadas son más bien sublimaciones de los arquetipos que reproducciones de la realidad", afirma apoyándose en los trabajos de C. G. Jung. Es precisamente ese retorno a lo onírico, a lo arcaico, lo que hace pensar a Ricoeur en "una puerta de acceso al punto del nacimiento del lenguaje" y en "un intento por escapar a las dificultades inherentes a todo comienzo radical en filosofía. Porque el comienzo no coincide exactamente con lo primero que se encuentra al paso"/8/.

El examen detallado de las imágenes a partir de los elementos desemboca en la formulación de *complejos*, correspondiente al proyecto de fundar una sicología de la creación literaria o un sicoanálisis cósmico. A manera de ilustración, indicamos a continuación, un esquema de complejos que surgen de la relación de las imágenes con los elementos:

FUEGO: Complejo de Prometeo	AGUA: Complejo de Caronte
Complejo de Empédocles	Complejo de Ofelia
Complejo de Novalis	Complejo de Jerjes
Complejo de Hoffmann	Complejo del Cisne
	Complejo de Nausicaa
TIERRA: Complejo de Jonás	
Complejo de Atlas	AIRE: Complejo de la Altura
Complejo de Medusa	
Complejo de Anteo	

En el plano de la creación artística de los complejos o "fenómenos síquicos", Bachelard se sirve también de una tipología que deja ver una correspondencia de los cuatro elementos con los temperamentos. Es así como apoyándose en un texto de Lessius, concluye que "los biliosos están caracterizados por el fuego, los melancólicos por la tierra, los

/7/ G. Bachelard, *La tierra y las reveries de la voluntad*. Librairie José Corti, Paris, 1978, p. 20.

/8/ P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*. Taurus, Madrid, 1962, p. 490.

linfáticos por el agua y los sanguíneos por el aire''/9/. El descubrimiento de complejos es también el intento por sacar a la luz el vínculo arquetipal de las imágenes literarias con la imaginación de la materia. La distinción *ANIMUS-ANIMA*, dualidad presente en Jung para designar la constitución de la sique humana, es asumida y desarrollada en los últimos libros. El *anima* arquetipo de lo femenino y el *animus* arquetipo de lo masculino juegan en el inconsciente un papel dialéctico y andrógino. *Aire y fuego* son principios activos y masculinos; *agua y tierra* son pasivos y femeninos.

Con sutiles variaciones que se combinan con las confesiones más sinceras en las que prevalecen las ensoñaciones en *anima* (vale la pena recordar aquella de la casa natal, de la casa onírica, . . . en lo hondo de un valle, al borde de un agua fluyente) el examen de las imágenes del agua va revelando un determinismo polivalente. Las aguas claras, las aguas primaverales, las aguas corrientes y las aguas enamoradas. Las aguas profundas, durmientes, muertas, pesadas, compuestas, dulces, violentas. Las imágenes superficiales del agua, es decir, aquellas que se dan en la superficie de las aguas claras sugieren el desplazamiento de un narcisismo individual a un narcisismo cósmico. El rostro de Narciso en el agua, origen de los espejos, evoca no solamente una naturalización de la imagen sino también una idealización de la belleza inacabada. Pero lo que las aguas le dan no es únicamente su propia imagen sino también la imagen de las flores, los árboles, el cielo azul, en fin, la imagen de un cosmos que tiende por sí mismo a representarse. Narcisismo, pancalismo y voluntad de contemplación se sintetizan en la expresión "el mundo quiere verse".

El lugar especial que ocupa Edgar Poe en relación con las imágenes del agua merece una atención especial. La referencia constante a la obra de Marie Bonaparte sobre el escritor norteamericano aparece en ciertos momentos como la fuente de inspiración de estudios tan detallados de la imaginación en contacto con el agua. Que la imaginación de Poe está caracterizada por las "aguas pesadas" coinciden en demostrarlo *El agua y los sueños* y el trabajo "Les Aventures de Gordon Pym" (que forma parte de *Le droit de rever*). El descubrimiento de un inconsciente marcado por el agua se extiende también a la imaginación literaria de Shakespeare. Ahora bien, justamente Bachelard nos enseña que en el inconsciente andrógino "aquel que está marcado por el agua conserva fidelidad a su *anima*. Las imágenes del agua producen en todo soñador las ebriedades de la feminidad"/10/.

Un análisis minucioso de *Hamlet* pone en relación la muerte con el agua, de donde surge precisamente el complejo de Ofelia. Un *complejo*,

/9/ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, F.C.E. México, 1978, p. 12.

/10/ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 100.

afirma, es por esencia inconsciente, es un transformador de energía síquica, es la síntesis inacabada de deseos y sueños. Al remitir el agua a la doble perspectiva de fuente de vida y de muerte es por el elemento común como se puede establecer el sentido psicológico del *complejo* de Caronte o síntesis del viaje sobre el agua y de la muerte como viaje. En ambos se pueden establecer esos "juegos estructurales de oposición" (en expresión de Clémence Ramnoux) que permiten destacar su valor simbólico. Ambos, señala Bachelard, "simbolizan el pensamiento de nuestro último viaje y de nuestra disolución final. Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas"/11/. No se trata por tanto simplemente de comprender cómo entran en juego las formas en la imaginación material, en este caso, el agua. Que va mucho más allá lo muestran los símbolos ambivalentes y el interés por relevar los valores inconscientes presentes en ellos, el valor simbólico del viaje (la barca) y el del árbol (la vida) asociados con la maternidad de las aguas/12/.

Volvamos a Ofelia, al destino de las imágenes del agua y de la muerte, a la imagen de la muerte en el agua. Los relatos sobre naufragios, las leyendas de la nave de los muertos, de los navíos infernales, de la barca y del barquero como símbolo del más allá, evocan desde una psicología literaria la presencia de un inconsciente hídrico. La ofelización de las aguas en los canales de Brujas es una pauta para la lectura del novelista Rodenbach. Es una imagen fácilmente identificable en el poeta Jules Laforgue, en *Serafita* de Balzac, en Saint-Paul Roux y en el poema de Annie de Edgar Poe. En síntesis, la imagen de Ofelia en estos escritores significa que es "el símbolo de una gran ley de la imaginación". Bien puede agruparse ahora los símbolos que se unen naturalmente con la imaginación del elemento agua. *Ofelia*: símbolo del suicidio femenino. *Ofelia*: símbolo de la unión de la luna con las aguas. *La barca de Caronte*: símbolo de la desgracia humana. *El árbol*: símbolo maternal. *El agua*: símbolo de la mujer que llora por sus penas. *El agua clara*: símbolo de la pureza.

La invitación de Bachelard a descubrir símbolos en estrecha relación con la imaginación de los elementos nos lleva al tema de la imaginación simbólica, centro de interés de los estudios de Gilbert Durand y François Pire/13/. En las páginas de *La terre et les reveries du repos* se multi-

/11/ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 25.

/12/ Ciertamente habría que elaborar un capítulo especial para seguir de cerca con apoyo de los textos la influencia directa en Bachelard del autor de *Simbología del espíritu*, *Sicología* y *Alquimia*. El árbol y el agua como símbolos maternos son tomados directamente de *Transformaciones y símbolos de la libido*, de Jung.

/13/ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, Buenos Aires, 1971. Pire François, *L'imagination symbolique chez Gaston Bachelard*, José Corti, París, 1967.

plican los análisis de las imágenes del reposo: la casa, el vientre, la caverna, el retorno a la madre. El hombre es un "drama de símbolos", nos ha dicho antes de entrar al capítulo IV titulado precisamente "La casa natal y la casa onírica". La casa onírica es un mitologema de la infancia y alrededor de ella se construye una simbólica del sótano, de la buhardilla, de la cocina, los rincones, etc., sobre la cual volverá más tarde en la *Poética del espacio*. La casa natal es el símbolo lejano de la protección, es el símbolo de la intimidad, del retorno a la madre. El contraste sobre el papel de símbolo en el psicoanálisis científico es bien significativo. El símbolo es en *La formación del espíritu científico*, una síntesis activa de pensamientos y experiencias. En la alquimia el mercurio es imaginado como agua por su poder de evaporación, como fuego invisible, como espíritu del aire, etc.; el oro y la plata son pensados a través de sus símbolos (el círculo y la media luna respectivamente); las operaciones alquímicas son descritas como cópulas. Ahora bien, toda esta simbología es vista como un *obstáculo* epistemológico para el desarrollo de la química, por ejemplo. En esta dirección los valores simbólicos son objeto de una catarsis intelectual propia de las condiciones que debe reunir el espíritu científico.

En la formulación del *complejo de Jonás*, o fenómeno psicológico de la deglutición, se mezclan a la vez las referencias a los cuentos de Milosz y los estudios de Frobenius sobre mitos africanos, las historias de André Bay y el *Kalevala* de Lonrot. El recorrido por imágenes polivalentes demuestra que son la expresión de una tendencia común y constante del inconsciente como puede apreciarse en algunas escenas del trágico de la pintura del Bosco. El énfasis puesto en la versión alquímica de esta imagen comparte con Jung la convicción de un consciente colectivo estructurado por contenidos arquetipos en el que los símbolos ocupan un lugar natural. El recurso al juego de círculos y cuadrados retoma la figura (reproducida en la portada del libro *Sicología y alquimia*) de un cuadrado en el que está inscrito un círculo con dos figuras que representan hombre y mujer. Quien dibuja un círculo, concluye Bachelard, "dándole valores de símbolo sueña más o menos secretamente en un vientre; quien dibuja un cuadrado dándole valores de símbolo, construye un refugio"/14/. La manifestación del inconsciente a lo largo de todas estas imágenes está señalando que no se trata simplemente de un retorno a la madre y de una valoración del reposo; es preciso ir más lejos, distinguiendo ensoñaciones más íntimas, *id est*, un vientre digestivo y un vientre sexual o dualidad de valores en las manifestaciones simbólicas.

Otro elemento de la imaginación material que merece una atención especial es el *aire*. Las imágenes aéreas son las que mejor nos permiten

/14/ G. Bachelard, *La terre et les reveries du repos*. Librairie José Corti, París, 1979, p. 148.

instalarnos en la movilidad y el dinamismo de la imaginación. También aquí los símbolos se constituyen en el centro de la vida imaginativa.

El simbolismo del sueño de vuelo, de las alas, de la caída imaginaria, de los viajes imaginarios, se manifiesta en diversas formas que sin embargo se reducen a la noción general de ligereza, libertad y dinámica de la elevación. La sublimación aérea hace comprender fácilmente el alcance de una psicología ascensional construida en buena parte sobre análisis que remiten directamente al poeta Shelley, a la terapia del sueño despierto de Desoille, las obras de Joseph Conrad, etc.

En las imágenes aéreas la altura es un *símbolo* en el que se unen naturalmente el deseo de crecer y de volar. Deseo de crecer que Rilke comprendió muy bien en los versos que Bachelard nos recuerda en la *Poética del Espacio*:

“Oh yo que quiero crecer
miro hacia afuera
y el árbol crece en mí”.

El tema del árbol es uno de los más ricos en imágenes tanto por su triple pertenencia (terrestre, subterránea y aérea) como por la relación con ciertos mitos. Al analizar las imágenes del árbol y sobre todo al insistir en la articulación de las imágenes del aire con las de la tierra (son siempre elevación de la tierra hacia. . .) tales imágenes son para Bachelard el *símbolo* de la verticalidad. Tomando a Nietzsche como tipo fundamental de las imágenes del aire encontramos la afirmación del *complejo* de la altura, síntesis del aire y la libertad, por el lugar primordial que ocupan en su obra las imágenes de las cimas, de los vientos, de las nubes, del aire puro. La imagen de Zaratustra caminando enérgicamente en la montaña, en lucha contra el viento, adquiere una significación especial: con el pensamiento en el viento, el caminar es un combate. El aforismo “huye allá a lo alto donde sopla un viento rudo y fuerte”, le permite decir a Bachelard: “huye de la lucha contra los hombres para encontrar la *lucha pura*, la lucha contra los elementos”.

Estas expresiones son suficientes para poner en evidencia lo que puede entenderse por imaginación simbólica dentro de una perspectiva que por una parte, constantemente está señalando que “el hombre es un drama de símbolos” y por otra, que la actividad de la imaginación es por excelencia invención de vida nueva, de nuevos sentidos a partir de arquetipos oníricos. La meditación sobre la poesía de Michelet está precisamente inspirada en esa bipolaridad por la cual el símbolo es “un ser de poesía dinámica” y también “una tensión de imágenes condensadas”. La simbólica presente en la imaginación de los elementos (el simbolismo de la llama; los símbolos verticalizantes, los símbolos del agua, del fuego, del árbol) nos aclara una vez más el proyecto de un

sicoanálisis natural, sicoanálisis de las cosas, de la nieve, etc., ante el cual Sartre manifestó sus diferencias en las últimas páginas de *El ser y la nada*. Sin embargo no vacila el filósofo M. Sérres en calificar a Bachelard como el último de los simbolistas y el último de los sicoanalistas que reemplazó el inconsciente-cuerpo por el inconsciente-naturaleza, el arquetipo-héroe por el arquetipo-elemento.

Desde la diferencia radical entre sueño nocturno y ensoñación a través de la conciencia, se le asigna a la ensoñación la posesión de un *cogito* y el carácter femenino, esto es, su pertenencia al *anima*. Para mejor comprender la tesis del *cogito* de la ensoñación es preciso tener en cuenta el enunciado de *La Poética de la Ensoñación*: “sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño”. No es por azar que se rompe la referencia a lo real en beneficio de un predominio de lo irreal sobre lo real en la imaginación y que la omnipotencia del sueño proclamada por Breton encuentra eco en la expresión bachelardiana “el surrealismo —o la imaginación en acto”. La ensoñación creadora encuentra en la palabra el vehículo de creación hasta tal punto que Bachelard llega a comparar la imagen literaria con la experiencia de una creación de lenguaje y es siempre bajo el signo de una “emergencia del lenguaje” como es concebido el lenguaje poético. La poesía “es uno de los destinos de la palabra” y como sistema significante siempre estará excediendo constantemente los significados y abriendo nuevos “espacios de lenguaje”. La palabra *vasto*, ese excedente en el vocabulario baudelaireano, se convierte en el signo del poder creador de las palabras minuciosamente expuesto en *La poética del espacio*.

Uno de los mejores logros de la poética de los elementos lo constituye sin duda el nexo de la imagen y la metáfora. Es a partir de ahí como se capta la importancia de las imágenes de la subida imaginaria en la terapia del sueño despierto. La técnica de Desoille consistía en provocar en el paciente un alivio mediante la sugestión por imágenes inductoras (cimas, árboles, pájaros): “las imágenes utilizadas en este sicoanálisis por la altura debían estar sistemáticamente muy altas para que se supiera con seguridad que el paciente, en plena vida metafórica, abandona los bajos fondos de su ser” (*La llama de una vela*, 21). Diferencia entre imagen (relacionada con la imaginación, a la que le debe su ser) y metáfora (expresión efímera que nunca podrá ser objeto de la fenomenología) sin embargo también mutua implicación por cuanto la vida de la imaginación está marcada por el enriquecimiento metafórico.

Cuando se trata de precisar lo que Bachelard entiende por *metáfora* se asiste más bien a la aplicación y explicación que al concepto mismo. Es la *metáfora*, por ejemplo, la que en diferentes culturas ayuda a explicar la función de los mitos y es también la que en el bestiario alquímico, proporciona las bases para una sicología de la agresión como se puede apreciar en el paralelismo sustancia-lobo devorador. Pero hay

algo bien claro y es que el lenguaje metafórico expresa fundamentalmente "traslación de pensamientos", superposiciones de sentido pero nunca oposición entre un sentido propio y un sentido figurado ni tampoco entre lo verdadero y lo falso ya que toda metáfora es verdadera. Leemos en las metáforas de metáforas que "constituye además un fenómeno de la naturaleza, una proyección de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal" (*El agua y los sueños*, 275).

La metáfora oceánica del filósofo soñador que quiere colaborar a la solución de los ruidos en París ilustra suficientemente el rechazo del esquema de un sentido primitivo, esencial de una palabra en oposición al sentido figurado, secundario:

"Cuando el insomnio, mal de los filósofos, aumenta con la nerviosidad debida a los ruidos de la ciudad, cuando en la plaza Maubert, ya tarde en la noche, los automóviles roncan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mi destino ciudadano, encuentro paz viviendo las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que París deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. . . Hago una ensoñación abstracto-concreta. Mi diván es una barca perdida sobre las ondas; ese silbido súbito, es el viento entre las velas. . . Y me duermo arrullado por los ruidos de París" (*La poética del espacio*, 59).

Universidad Nacional de Colombia