

BACHELARD O EL COMPLEJO DE PROMETEO

VÍCTOR FLORIÁN B.



**UNIVERSIDAD
LIBRE**

Facultad de Filosofía

Florián B., Víctor.

Bachelard o el Complejo de Prometeo.
1a. ed. Bogotá: Universidad Libre, 2012.
100 p.

© Universidad Libre.

© Víctor Florián B.

Primera edición: diciembre de 2012.

Todos los derechos reservados y se acoje en un todo a la Ley 23 de 1982, artículo 32.

© Universidad Libre.

Número de ejemplares: 500.

ISBN 978-958-8791-12-8

Editor: Universidad Libre.

Diseño de carátula: John Alexander Castellanos Ortiz

Concepto gráfico y armada digital: Diana Guayara V. - dianaguayara@gmail.com

Producción: Alvi Impresores Ltda. - Tel.: 2501584 - alvimpresores@yahoo.es



UNIVERSIDAD LIBRE

Directivas Universidad Libre

Luis Francisco Sierra Reyes
Presidente

María Inés Ortíz Barbosa
Vicepresidenta

Nicolás Enrique Zuleta Hincapié
Rector Nacional

Pablo Emilio Cruz Samboni
Secretario General

Guillermo León Gómez Morales
Director de Planeación

Antonio José Lizarazo Ocampo
Censor Nacional

Eurípides de Jesús Cuevas Cuevas
Presidente Sede Principal

Fernando Dejanón Rodríguez
Rector Seccional

Rubén Alberto Duarte Cuadros
Decano Facultad de Filosofía

Elías Castro Blanco
Director Centro de Investigaciones

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	11

PRIMERA PARTE La Epistemología Histórica

1. La epistemología neo-racionalista	17
2. Teoría del Conocimiento Científico	24
3. La epistemología es histórica	28
4. La ruptura	33
5. El alma profesoral	37

SEGUNDA PARTE La poética

1. La poética	41
3. Metodología de la imagen literaria	50
3. El mundo del surrealismo	57
4. La metáfora	59
5. Imagen, símbolo y arquetipo	65
5. El laberinto de la imagen	70

CONCLUSIONES	75
--------------	----

APÉNDICE 1. Prefacio al simbolismo mítico de Paul Diel	79
--	----

APÉNDICE 2. Prólogo al libro “Edipo: mito y complejo”	83
---	----

BIBLIOGRAFÍA	91
--------------	----

CRONOLOGÍA	99
------------	----

PRESENTACIÓN

Para la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre es altamente gratificante entregar una obra más de carácter singular para nuestros siempre fieles lectores, producto del trabajo investigativo del maestro y amigo VÍCTOR FLORIÁN B., intitulado ***Bachelard o el complejo de Prometeo***. Este texto gira en torno a la filosofía representada en uno de los filósofos que determinó las rutas de la tradición francesa de principios y hasta mediados del siglo XX. Bachelard es conocido como uno de los filósofos más relevantes de la epistemología contemporánea, por el aporte dado a través de su idea más influyente, entendida ésta bajo el concepto de “*corte epistemológico*” o también denominada “*ruptura epistemológica*” tomada de la traducción de las expresiones lingüísticas (*coupure épistémologique*), que desarrolló ampliamente en su obra ya clásica “*La formation de l’esprit scientifique*” de 1938.

En esta obra Bachelard considera que existe una ruptura entre el espíritu pre-científico y el científico, en el que cada uno de ellos es producto de marcos de referencias y modelos conceptuales propios y distintos a la vez, y en tal sentido, no comparables estrictamente el uno con el otro, donde al parecer la ciencia emerge de una cierta práctica que produce conceptos no derivados de la generalización de las observaciones. Esto conduce a la idea, que los conceptos de los que se vale la ciencia son independientes de los marcos no científicos (pre-científicos), como de la propia observación estricta (científica). En síntesis la idea de Bachelard es reflexionar filosóficamente e instalarse en aquello que determina el *corte* o *ruptura*.

Por lo tanto, la obra que vamos a leer del maestro VÍCTOR FLORIÁN B., no es solamente la exposición del pensamiento de un filósofo que consagró toda su vida a la reflexión sobre los problemas de la actividad científica, principalmente las matemáticas, la física, y al mismo tiempo percibió la riqueza de la creación artística en pintura, las imágenes y metáforas en literatura, la acción del poeta de ver y hacer ver. Es preciso señalar el lugar que ocupa esta epistemología en Francia y la red de representantes o seguidores que la conforman: Georges Canguilhem (1904-1995), Michel Foucault (1926-1984), Louis Althusser (1918-1990). Hay rasgos que los caracterizan para esa filiación a Bachelard, comenzando por el punto de partida que es la reflexión sobre las ciencias, pero entendiéndose que ésta reflexión es a la vez, histórica como crítica.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar al pedagogo con su pasión de enseñar y simultáneamente lanza duras críticas al alma profesoral, al signo nefasto de la autoridad que ha impregnado el proceso enseñanza-aprendizaje, a la relación inflexible del maestro con el alumno, a María Montessori con su ideal de “*ver para comprender*”, y por supuesto se apropia de ese principio de la pedagogía de larga duración que todavía cobra vigencia en la actualidad: “*El maestro debe aprender enseñando y fuera de su enseñanza*”. La enseñanza viva de las ciencias, esto es, aquella que inquieta a la razón y desordena hábitos como la repetición, la memorización, es el correspondiente corolario de la imposibilidad de educar por simple referencia a un pasado de educación adquirido en las aulas durante el tiempo escolar de la escuela o de la universidad.

Bajo el título del texto que aquí se presenta, “*Bachelard o el complejo de Prometeo*”, encontramos ampliamente desarrollados dos temas centrales, por una parte la epistemología histórica, el concepto de ciencia, la noción de progreso estrechamente ligada a la de “*ruptura*”, y la propuesta de un psicoanálisis del conocimiento objetivo que para Sartre no era muy clara en el sentido de aplicar el psicoanálisis a las cosas y no al sujeto (*El ser y la nada*), y por otra, la reflexión sobre la imaginación creadora con los correspondientes auxiliares: el lenguaje, la metáfora, las imágenes literarias. La imaginación tiene la función de lo irreal, es voluntad de más ser; la imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor (*La tierra y los ensueños de la voluntad*), las imágenes sobrepasan la realidad, son afirmaciones que implican una prolongación o un nexo muy fuerte de Bachelard con el surrealismo particularmente con la poesía de Paul Eluard.

Por último los dos apéndices que se insertan al final del texto son un complemento para comprender más ampliamente la obsesión por el psicoanálisis y el simbolismo, así como el marcado interés por la mitología griega de la que surgen precisamente el complejo de Prometeo, y el complejo de Edipo del psicoanálisis clásico.

RUBÉN ALBERTO DUARTE CUADROS
Decano de la Facultad de Filosofía

INTRODUCCIÓN¹

“Las palabras tienen necesidad de un pastor”.
“La verdad es hija de la discusión”.

Con el título *Bachelard o el complejo de Prometeo* (síntesis de todas las tendencias que nos impulsan a saber más y más) hemos querido caracterizar las reflexiones de nuestro autor en un esfuerzo por aproximarnos a sus dos universos, el epistemológico y el poético; porque es bien visible su interés tan especial por las grandes producciones culturales de la humanidad que les confiere un sentido nuevo a la ciencia, las creaciones míticas, las leyendas, la pintura, los símbolos, las representaciones colectivas, la poesía misma.

Sin temor a equivocarnos podemos decir, esquemáticamente, que Bachelard pasó de la meditación sobre la racionalidad de la física contemporánea a la poesía, a “las fuerzas imaginantes”, que permaneciendo filósofo elaboró paralelamente una reflexión histórica sobre las ciencias y una verdadera poética de indiscutibles huellas en la nueva crítica literaria (Georges Poulet, J. Rousset, Maryvonne Meuraud). Poética dominada por las grandes figuras del Fénix como símbolo de una eternidad que vive, de Prometeo y del prometeísmo que sueña con el saber y con ser más que un hombre, de Empédocles de Agrigento el suicidado del Etna a quien recordamos como el autor de los cuatro principios cósmicos, aire, agua, fuego, tierra.

¡Ah, cómo se instruirían los filósofos si consintieran en leer a los poetas!, es una de las múltiples expresiones para justificar la pasión por la poesía, concebida hacia el final de su vida como “un asombro precisamente al nivel de la palabra, que se produce en la palabra y por la palabra”. Por otra parte, la división en dos vidas, la diurna para quien se sitúa en las rutas del racionalismo de la actividad científica y la nocturna para quien se ocupa de la imaginación poética bien podría conducirnos a la búsqueda de esa secreta pasión que une una vida con otra, retomando la expresión de Jean Lescure, su confidente y amigo. Pero lo que es bien claro ante una obra tan polifacética y fecunda

¹ El presente texto es una revisión y ampliación del estudio publicado en la revista *Suma cultural*, número 4, septiembre de 2001.

12 es la idea de que tanto la ciencia como la imaginación tienen la finalidad común de introducir la novedad en el pensamiento mediante un esfuerzo continuo de creación.

Su obra se presenta como la conjunción de dos vertientes: por una parte, la reflexión sobre la actividad científica y por otra, la filosofía de la creación artística a la que están íntimamente ligadas las preocupaciones por la imaginación poética, la ensoñación, el juego de imágenes e inclusive la práctica de la poesía misma, como se puede observar en la última obra *La llama de una vela*².

Al volver a leer a Bachelard, comenta Hélène Védryne³, uno descubre de nuevo una civilización perdida: casas viejas con graneros y cavas, todo un mundo de cofres, de rincones, muebles viejos, de velas y recuerdos de infancia al ritmo de las estaciones. El trino del mirlo, el canto de los bosques y todas las combinaciones imaginarias de los elementos suscitan en nosotros pensamientos, sueños, recuerdos de los espacios que hemos habitado. Es preciso retener entonces que el filósofo de la imaginación, el científico y el poeta no están desligados. El ambiente cultural en el que se perfila su itinerario es bien polifacético y de hondas repercusiones a lo largo de sus escritos:

- Los artistas contemporáneos: Marc Chagall, Louis Marcoussis, Albert Flocon, Henri de Warquier, Simon Segal.
- Lautréamont y los poetas surrealistas.
- La filosofía y las ciencias: la física einsteiniana, Auguste Comte, Henri Bergson, la fenomenología, Jean-Paul Sartre, Léon Brunschvicg, Émile Meyerson, Eugène Minkowski, Jean Cavallès, Edouard Le Roy.
- La psicología y el psicoanálisis: Pierre Janet, Carl Jung, Robert Desoille.

La fe en los poderes de lo imaginario, la insistencia en el onirismo activo de la ensoñación y del sueño nocturno así como un interés común por la actitud del alquimista y del poeta, son elementos suficientes que impulsan a plantear su relación con el surrealismo. Una vez que se ha aclarado el vínculo entre la imagen y la palabra, las creaciones verbales y la imaginación, se hace posible establecer una aproximación al surrealismo como creación de un mundo en el que se supera el empleo corriente del lenguaje o como lo expresa Breton, se emancipan las palabras devolviéndoles

² Obra dedicada a Henri Bosco en la que expresa poéticamente que la llama es uno de los más grandes productores de imágenes: "La llama es un mundo para el solitario". "La llama es una verticalidad habitada". "Uno se duerme ante el fuego, pero no ante la llama de una vela". "Morir por amor, en el amor, como mariposa en la llama, ¿no es acaso realizar la síntesis entre Eros y Thanatos?". Desde una teoría de la imagen-frase por la cual se ligan directamente imágenes-pensamiento-frase, Jean Lescure nos habla de sentencias poéticas, del poeta gnómico, y nos ofrece *El Pequeño Compendio de Poemas Gnómicos* reunido en *Un été avec Bachelard*, pp. 166-170.

³ VÉDRINE, HÉLÈNE. *Les grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon a Sartre et Lacan*. París, 1990. Se puede apreciar particularmente la descripción de la casa en *La poética del espacio*.

toda su fuerza. Es la autonomía de la imaginación como fuerza de nuestra actividad psíquica. Finalmente será necesario distinguir cuidadosamente, entre imagen y concepto, imagen y metáfora, símbolo y lenguaje en la experiencia poética y el sistema de símbolos de la imaginación.

Hay que reconocer por otra parte que si les tributa a la ciencia y a la expresión literaria el mismo género de admiración es porque ambas presentan la misma exigencia en el sentido de que son inconcebibles sin la creatividad, valor supremo que le exige a la ciencia en la medida en que se puede ver en ésta la manifestación de una “modificación del pensamiento”.

Cabe decir, además, que la literatura tiene por función la creación de nuevas imágenes y que el signo de la creación artística o de “la potencia creadora de la imaginación” lo constituye precisamente la novedad. Valga recordar aquí la analogía que establece entre la creación artística y la procreación de un hijo, que como valor paradigmático se inspira en Novalis cuando en los *Fragmentos* indica también el mismo nexo: “Componer poesía es engendrar”. A la poesía entendida en *La Enciclopedia* (1798-1799) como “representación del ánimo –del mundo interior en su conjunto”, Novalis va a exigirle que sea creadora tanto como la música y la pintura. Es decir, el poeta dispone de un poderoso instrumento que son las palabras y puede valerse por tanto de las más variadas expresiones y significaciones, puede imaginar otros pensamientos y al mismo tiempo expresarlos no importa en qué forma. La realidad se modifica por la imagen que el poeta nos ofrece de ella, por el juego seductor de los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora, señala inmediatamente en el libro consagrado al aire luego de haber definido el *poema* como “una aspiración a imágenes nuevas”.

PRIMERA PARTE
La Epistemología Histórica

1. La epistemología neo-racionalista

“La razón no es de ningún modo una facultad de simplificación.
Es una facultad que se esclarece enriqueciéndose”.

La filosofía del no

Para los críticos de la epistemología la referencia a la obra bachelardiana apunta frecuentemente a que no puede ser sino histórica porque los problemas del pensamiento racional adquieren su verdadero significado cuando esa historia es filosófica, esto es, sometida a la crítica, juzgada, valorada a posteriori, detectando las discontinuidades, rupturas, y mutaciones de las teorías. En el fondo, no se concibe como búsqueda de objetividad sino que va más allá del relato de los hechos y de su registro. Describe juzgando, determina valores pedagógicos y aplicaciones inesperadas, escoge la vía racionalista de la expresión matemática (“el esperanto de la razón”), y despeja cualquier posibilidad de retorno a nociones erradas. Es *la historia recurrente*, categoría introducida en *La actividad racionalista de la física contemporánea* por la cual la epistemología “parte de las certezas del presente” para poder juzgar y valorar el pasado mas no al contrario. El pasado de una ciencia depende por consiguiente del presente. Qué es la historia se pregunta Nietzsche en *Consideraciones intempestivas*. Al dar respuesta, descalifica la pretensión de objetividad como ilusión de los historiadores, y más adelante agrega algo que merece nuestra atención: “el pasado no debe ser interpretado más que por un presente más fuerte que él”¹.

En cuanto a la epistemología o teoría del conocimiento científico el punto de partida en Bachelard lo constituye la conciencia de la novedad introducida por la Relatividad como un acontecimiento de la razón, una de las revoluciones de la razón. La extraordinaria construcción y creación de experiencia son en efecto, a la vez, la gran vía de acceso a una descripción de la Relatividad y a lo que en adelante va a constituir su concepción y explicación de la dinámica de la ciencia. La novedad relativista se presenta en contravía con los datos del empirismo y en ruptura con un cuerpo de experiencias anteriores, precisa en *La valeur inductive de la relativité* [1929]. Afirmación de la ruptura entre los dos sistemas, Newton y Einstein, entre los dos métodos, como progreso del pensamiento entendido a la vez como rectificación de ideas [p. 204] y sustitución de principios por principios. La inducción aquí no es lógica ni física, es matemática.

1 NIETZSCHE. *Obras completas I*. 1962, p.79

El espíritu científico, lo reitera con insistencia, es una constante rectificación del saber, “un ensanchamiento de los marcos del conocimiento”. Y por esto, para reconocerle esta primera característica se vale de un principio: solamente hay ciencia mediante una escuela permanente. Ahora bien, no hay antecedentes históricos que expliquen la Relatividad. El progreso científico es posible solamente a través de las rupturas y no puede ser entendido como un proceso de acumulación continua de hechos o de teorías. El sistema de Einstein y el de Newton, en cuanto métodos que siguen dos órdenes de pensamiento bien heterogéneas, implica ruptura. El pensamiento es una fuerza, no una sustancia, en constante “dialéctica” o dialectización en el sentido de una dinámica, de un movimiento de actualización y problematización.

Al proponer una epistemología que se elabora abiertamente a partir de cada ciencia en particular con su propia historia, concretamente la física y la química, se modifican a la vez toda teoría general del conocimiento y el tradicional esquema de un método científico general. “Para un espíritu científico todo conocimiento es una respuesta a una pregunta. . . Nada está dado. Todo se construye”. No hay ciencia de lo general. Una ciencia de lo general “será ante todo una ciencia superficial” reafirma en el estudio sobre la propagación térmica en los sólidos².

Con el nuevo concepto de “superracionalismo”, término de Bachelard tomado en préstamo del surrealismo, se logra establecer la oposición entre la razón tradicional de cartesianos y positivistas y una nueva razón polimorfa, más flexible, propia del nuevo espíritu científico. En el plano funcional lo que caracteriza al superracionalismo es justamente su poder de divergencia y capacidad de ramificación. Por esto no nos sorprenderá que esta razón en acción, concebida como “una actividad autónoma que tiende a completarse” es la que traza el sentido epistemológico al racionalismo evocado precisamente como prospectivo. Empirismo y racionalismo examinados sistemáticamente en constante tensión son punto de referencia para captar la noción de progreso y las limitaciones del conocimiento inmediato o conocimiento común. Recomienzo, apertura, especialización, axiomatización, constante reorganización, son rasgos característicos del racionalismo científico. La idea del recomienzo cada día es la negación de que el hoy tenga por soporte o fundamento, el ayer.

Para el racionalismo clásico la razón permanece siempre única y la misma. La razón es en Descartes mismo “el instrumento universal” [*Discurso del método*]. Ante la razón inmutable el debate sobre una epistemología “no cartesiana” se vuelve más evidente porque la razón se divide, se especializa, se reforma. Así podemos comprender mejor el alcance teórico de la fórmula de una filosofía del *no* en la

² BACHELARD, 1928b, 1973, p. 160.

microfísica contemporánea desde la crítica a la idea de un fundamento cierto de nuestro conocimiento de lo real y a la primacía de la verdad sobre el error ya que para el pensamiento científico no hay verdades primeras sino primeros errores. Entonces la objeción que salta a la vista es: ¿cómo legitimar un racionalismo invariable, definitivo, del valor verdadero y del valor falso? Un tercer valor será necesario postular.

Bien podemos reunir luego la variedad de matices que le dan sentido al neo-racionalismo y por supuesto, dejan ver su aspecto dinámico y creador dentro de una empresa netamente epistemológica: racionalismo regional, racionalismo aplicado, materialismo racional, técnica racional, racionalismo dialéctico, racionalismo enseñante y racionalismo enseñado.

En el artículo “La dialéctica filosófica de las nociones de la relatividad” [*El compromiso racionalista*] antes de entrar a exponer el nacimiento de la Relatividad con la experiencia del fracaso de Michelson la epistemología bachelardiana utiliza las expresiones “sistemática revolución de las nociones básicas” y “síntesis filosófica del racionalismo matemático y del empirismo técnico” para caracterizar la ciencia de Einstein. Y con la metáfora nietzscheana “un temblor de conceptos” se anuncia la transmutación de los valores racionales o sufrimiento racional de los siguientes conceptos:

- Espacio absoluto.
- Tiempo absoluto.
- Velocidad absoluta.
- Simultaneidad.

Algo aparentemente tan sencillo y evidente como la idea de simultaneidad, que los vagones del tren partan todos simultáneamente y que los rieles son paralelos es la confirmación del nacimiento de la Relatividad, “de una reflexión sobre conceptos iniciales, de una puesta en duda de ideas evidentes, de un desdoblamiento de ideas sencillas”, es la confianza sobre el sentido de novedad de la ciencia contemporánea y particularmente de las escisiones de la Relatividad y de cómo nos pone en presencia de revoluciones, de rupturas, de bruscas mutaciones del objeto científico³.

En el contexto de la epistemología de un arqueólogo del saber, Michel Foucault historiador del presente, plantea una serie de problemas epistemológicos y de historia del pensamiento que tienen que ver con la aparición de las ciencias

³ A modo de sugerencia especialmente *El nuevo espíritu científico* (1934) y *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951).

humanas, la constitución y ruptura de campos de pensamiento, la constitución de saberes y discursos cambiantes de los códigos del lenguaje que rigen nuestra cultura. Partiendo del presupuesto del discontinuismo en historia describe el juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de transformación, y cuestiona la noción de sujeto como tradicionalmente era interpretado por la historia, es decir, como el fundador del pensamiento.

En esta nueva orientación epistemológica instaurada también por Canguilhem (*La formación del concepto de reflejo en los siglos XVII y XVIII*) se inscriben los trabajos de Alexandre Koyré, con nociones tomadas en préstamo como “mutación intelectual”, “ruptura”, para explicar el nacimiento de la ciencia clásica en *Estudios galileanos* y *Estudios de historia del pensamiento científico* (colección de artículos para abordar la historia de la astronomía, de la física y de las matemáticas). De otra parte, en la confluencia actual de las ciencias humanas, la epistemología y la historia de las ciencias, son innegables los ecos de Bachelard en Louis Althusser (la ruptura epistemológica de Marx entre los trabajos de juventud y los de madurez), en M. Fichant y M. Pêcheux, o para retomar la expresión de Michel Vadée, “la influencia esencialmente ideológica en el seno del pensamiento francés”.

El intento de superación de la vieja antinomia entre poesía y ciencia es un componente importante en toda la obra de Bachelard ya que a la vez permite comprender afirmaciones como “la ciencia es la estética de la inteligencia”, “la ciencia se forma más bien sobre una ensoñación que sobre una experiencia”. Es el romanticismo de la inteligencia, como lo califica Jean Hyppolite, pero que pronto será opacado por una clara separación entre las condiciones de la ensoñación y las condiciones del pensamiento.

En los dos frentes explorados, el científico y el literario, entrevemos sobre todo la presencia del psicoanálisis de Jung⁴, más exactamente su teoría de los arquetipos y los complejos así como el papel de los símbolos en la vida inconsciente. El hombre es esencialmente razón e imaginación. Pero es también un drama de símbolos, declara en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, y por eso el principio subyacente a las reflexiones sobre la alquimia y la imaginación no es otro que la afirmación de las

⁴ *Animus/anima*: anima = el elemento femenino en cada hombre, animus = la personificación masculina del inconsciente en las mujeres; la cuaternidad, la cuadratura del círculo o resumen de los dos sexos en una totalidad (véase *Psicología y alquimia*), la fuente mercurial, el círculo (símbolo de perfección y del ser completo, significa el cielo, el sol, Dios). Los contenidos del inconsciente colectivo son los *arquetipos*; los contenidos del inconsciente personal son los *complejos* de tonalidad afectiva que constituyen la intimidad personal de la vida síquica. Freud describió los complejos de Edipo y de castración, Jung habla de complejo paternal, maternal, complejo de poder. Encontramos expresión de arquetipos en Filón de Alejandría, Ireneo, Dionisio el Areopagita, la simbólica alquímica. Una palabra o una imagen son simbólicas cuando implican algo más que su sentido evidente e inmediato (*L'homme et ses symboles*, París, 1964). Para las diferencias entre Jung y Freud, remitimos al texto de J. Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol*, N.Y. 1959.

imágenes como sublimaciones de los arquetipos. Sin embargo, en la búsqueda de factores que intervienen en las representaciones sobre el fuego [*Psicoanálisis del fuego*] se pone de manifiesto una encrucijada entre el espíritu poético y el espíritu científico, lo cual plantea la necesidad de un método para el análisis de la formación del pensamiento científico examinando sucesivamente las trabas que se le presentan en el momento mismo de conocer, los obstáculos, la afectividad de las convicciones y la acción de valores inconscientes. Es el psicoanálisis del conocimiento objetivo, es decir, la revelación de obstáculos epistemológicos, de nociones íntimas, de intuiciones e imágenes, indispensable para liberar al pensamiento racional.

Desde esa perspectiva, una doctrina como la de los cuatro elementos, tan central en los diversos sistemas filosóficos del pensamiento griego y aun en el siglo XVIII con Priestley, está construida según esta forma de psicoanálisis, sobre arquetipos del inconsciente o representaciones colectivas y debe ser examinada a la luz de la premisa de que “toda materia imaginada, toda materia meditada, es esencialmente la imagen de una intimidad”. La actividad científica implica, por lo tanto, el abandono de las convicciones y las imágenes personales.

La seducción que ha ejercido el psicoanálisis sobre el pensamiento de Bachelard se puede apreciar inclusive en la representación platónica de la tierra mediante la figura geométrica limitada por seis cuadrados, por cuanto más allá de una justificación racional será necesario encontrar elementos propios de una simbología inconsciente en la cual el cuadrado estaría representando la maternidad de la tierra. Pero en la visión platónica de la tierra dentro de los cuatro géneros de elementos es la más inmóvil y precisamente su estabilidad está asegurada por las bases cuadradas del cubo. En estas condiciones no sorprende la variedad de complejos que un psicoanálisis del conocimiento científico pueda explorar. Desde luego ese psicoanálisis especial podemos entenderlo aquí como “material”⁵, por cuanto versa sobre objetos, la materia, y permite dar cuenta de fenómenos como la invención del fuego por frotación, especie de inscripción de los movimientos del amor. El hombre mismo es una creación del deseo y no de la necesidad.

El complejo de Prometeo o complejo de la vida intelectual sintetiza todas las tendencias que nos impulsan al saber; el complejo de Harpagon es el deseo de poseer y se identifica con la avaricia; el complejo de Empédocles es la unión del amor y del respeto por el fuego. Estos y otros más que serán abordados oportunamente,

⁵ Psicoanálisis material, llamado también elementista, cósmico, por cuanto presume que es en el objeto material donde se condensa el máximo de energía psíquica y de voluntad humana. La ambigüedad ya se hace evidente sobre todo cuando en *La poética del espacio* propone el topoanálisis como auxiliar del psicoanálisis, en cuanto estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima.

22 incluso en la reflexión sobre la imaginación poética, proporcionan las bases de un psicoanálisis del cogito científico por una parte, y por otra, en relación con la obra literaria, se verá cómo constituyen una especie de tipología y de topología psíquica que permiten hablar del complejo de *Medusa*, de *Atlas*, de *Ofelia*, de *Jonás*, de *Jerjes*, de *Orfeo*, y de *agresividad* en el poeta de los *Cantos de Maldoror*. Un complejo, afirma, es un transformador de energía psíquica, es la síntesis inacabada de sueños y deseos.

La autonomía que constantemente le asigna a la expresión literaria y a la poesía no es otra cosa que un intento por liberar la imaginación, o lo que es lo mismo, de oponerse a todo lo que pueda determinarla. En la perspectiva propia de resaltar la creatividad nos remite también a la pintura, en cuanto arte eminentemente creador en el que el color se convierte precisamente en “una fuerza que crea”, que produce, por ejemplo, un “oro alquímico”, ese amarillo que se puede apreciar en la *Noche estrellada* de Van Gogh (*El derecho de soñar*).

Viendo cómo hace entrar en escena uno tras otro a Jung con José Eustasio Rivera, a Shelley con Nietzsche, a Lucio Alberto Pinheiro dos Santos y el ritmoanálisis con el psicoanálisis de Jung nada tiene de sorprendente esta plegaria dirigida en las mañanas al dios de la lectura: “nuestra hambre cotidiana dánosla hoy” y que como buen ebanista del lenguaje y de la imaginación activa se pregunte en *La Poética de la ensoñación*: “Acaso, allá arriba en el cielo, el paraíso no es una inmensa biblioteca?”. Extraña divergencia o convergencia de múltiple interpretación con la visión del universo como una biblioteca infinita, interminable, del autor de *La biblioteca de Babel* y el caos de libros amontonados sobre una mesa sobre la que gira toda nuestra vida de lectura; en otros términos hay que tener deseos de leer siempre, el libro es una realidad de lo virtual y una virtualidad de lo real, expresa vivamente nuestro autor.

Algunas precisiones sobre el sentido y los límites que nos hemos asignado con el presente trabajo se hacen necesarias. En primer lugar, la pregunta por qué y para qué acude al psicoanálisis un filósofo de la ciencia que ha tomado conciencia del desfase entre la filosofía de su tiempo y el desarrollo científico, nos revela al mismo tiempo el deseo de conocimiento de un dominio relativamente nuevo que en algún momento puede convertirse en instrumento de comprensión de la actividad científica y artística; también como respuesta a las preocupaciones pedagógicas y transmisión del conocimiento propias de un científico- educador formado sólidamente en las ciencias y la cultura. La expresión “ciencia psicoanalítica”⁶ es reveladora de esa curiosidad

⁶ Expresión que encontramos en el Prólogo a la obra de Patrick Mullahy, *Edipo: mito y complejo* (Libería El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1953), con referencias muy claras a las diversas orientaciones del psicoanálisis: Freud, Jung, Adler, Otto Rank, Karen Horney, Harry Stack Sullivan. Destaca sin embargo el carácter primario de los complejos y arquetipos como una de las tesis centrales de los psicoanálisis de Freud y de Jung.

científica. El psicoanálisis es una necesidad justificada en *El racionalismo aplicado* para el análisis y comprensión del conocimiento científico en el estilo de Bachelard de búsqueda de complejos y obstáculos y ante un universo de descordinación como el que encuentra en Lautréamont con la asociación de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operación. “Ahora bien, en el racionalismo hay que buscar siempre al cirujano”, afirma en *Le rationalisme appliqué* (p. 42) en el contexto de la definición del racionalismo como un pensamiento de constante reorganización. La necesidad se haría extensiva también al estudio de los mitos.

Porque llama la atención que en 1938 el término “psicoanálisis” aparezca en el título de dos obras: *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*; y *Psicoanálisis del fuego*, después de una amplia reflexión sobre las llamadas ciencias exactas, la Relatividad (*La valeur inductive de la Relativité*, 1929), la microfísica (*Noumène et microphysique*, 1931-2), la química moderna (*Le pluralisme cohérent de la chimie moderne*, 1932), dos estudios sobre el tiempo (*La intuición del instante*, 1932); *La dialéctica de la duración*, 1936) y sobre *La experiencia del espacio en la física contemporánea* (1937). Un elemento clave para esta incursión psicoanalítica lo constituye la afirmación expresada en el último de los escritos sobre la física contemporánea: “Las imágenes, como las lenguas cocinadas por Esopo, son a la vez buenas y malas, indispensables y dañinas, hay que saberlas usar con medida cuando son buenas y desembarazarse de ellas cuando se vuelven inútiles”. Satisfacerse con imágenes rápidas de lo que es complejo no es una buena recomendación para la cultura científica.

En segundo lugar, le dedicó un estudio completo a Lautréamont en 1939, lo que significó la aparición de otra vertiente de su obra, las preocupaciones por la imaginación, y concretamente, la imaginación literaria. El hecho de que la imaginación sea concebida como la función de lo irreal plantea nuevamente la necesidad de hacer explícita la relación con el surrealismo, como se verá más adelante, y el vínculo con poetas que escribieron sobre la imaginación y las relaciones entre lo imaginario y lo real, más allá de las simples simetrías establecidas entre superracionalismo y surrealismo, entre racionalismo abierto o surrealismo y de las referencias a Tristán Tzara como a primera vista aparecen en los textos.

2. Teoría del Conocimiento Científico

“La verdad es hija de la discusión y no de la simpatía”.

La filosofía del no.

Con la aparición de la relatividad y las mecánicas (relativista, cuántica, ondulatoria) se anuncia el advenimiento del nuevo espíritu científico, último estadio de la ciencia dentro de su controvertida periodización⁷ al que necesariamente debe corresponderle una nueva filosofía que le sea adecuada, filosofía abierta como la denomina, capaz de dialectizar la experiencia, los conceptos y las teorías. Filosofía que a su vez es dispersa ya que nunca pierde de vista que “cada hipótesis, cada problema y cada experiencia, cada ecuación, reclamarían su filosofía”⁸.

Desde la tesis doctoral de 1928, *Essai sur la connaissance approchée*, un postulado de su epistemología es la afirmación del conocimiento como movimiento, como esfuerzo continuo de creación. “El acto de conocimiento no es un acto pleno”, se lee desde las primeras páginas de esta obra que abre las puertas a la epistemología del siglo XX paralelamente con el estudio complementario sobre el calor *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides*.

Ahora bien, esta concepción del conocimiento como inacabado, como evolución del espíritu, susceptible de ser asimilada a la idea bergsoniana de *élan vital*, es solidaria con los caracteres por los cuales se puede especificar la actividad científica: inducción, creación, dialéctica. De ahí el sentido de las expresiones “inducción que descubre”, “construcción”, “invención”, particularmente útiles para comprender que la ciencia es producción de objetos, es trabajo de creación y no de reproducción de lo real inmediato. Pero es aquí, con la idea del *élan* de una ciencia, más que en cualquier otro sitio, donde hay que seguir bien de cerca “el uso voluntariamente metafórico y

⁷ En *La formación del espíritu científico* distingue diferentes edades del pensamiento científico: precientífica, científica, y nuevo espíritu científico (a partir de 1905 con la teoría de la relatividad) con sus correspondientes estados del alma (pueril, alma profesoral, y alma en trance de abstraer o quintaesenciar). La edad precientífica comprende desde la Antigüedad Clásica hasta el siglo XVIII. Como se ve, son amplios períodos del pensamiento científico los que quedan asignados por la categoría de precientíficos-. Lo precientífico viene a ser esa forma de pensamiento unitario que apoyada en un realismo ingenuo y en una doctrina de lo general está girando alrededor de intereses pueriles propios de la curiosidad coleccionadora o del afán de satisfacer la curiosidad. “Para el espíritu precientífico la unidad es un principio siempre deseado, siempre realizado con poco esfuerzo. No hace falta más que una mayúscula. Las distintas actividades naturales se convierten así en manifestaciones de una única y misma naturaleza. No se puede concebir que la experiencia se contradiga y tampoco que se separe en compartimentos. Lo que es la verdad para lo grande debe ser verdadero para lo pequeño e inversamente. Frente a la menor dualidad se sospecha un error. Esta exigencia de unidad plantea una cantidad de falsos problemas” (p. 103). A la luz de estas características que acabamos de enunciar, la pregunta que nos planteamos es la de saber si nuestro autor no cae también en una generalización arriesgada en el tiempo. Se sabe en efecto, que con Galileo comienza la ciencia moderna, concretamente la física, que el mundo que él describe contradice la experiencia común y que el experimento científico construido sobre una teoría matemática no tiene nada en común con la experiencia cotidiana.

⁸ BACHELARD, 1940, p. 15.

polémico que Bachelard hace de las referencias filosóficas” como anota Olivier Roy en *Le nouvel esprit scientifique de Bachelard* precisamente en relación con la teoría del *élan vital*. Sí, no hay duda, la inteligencia es creadora, “el pensamiento es una fuerza”, es evolución, y es ese impulso inmanente del espíritu el que nos puede explicar las constantes y variadas formas de pensar y de comprender. Pero a diferencia del autor de *La evolución creadora* para quien el impulso interior conduce la vida a formas “siempre nuevas” y “cada vez más complejas”, en ese movimiento creador no hay continuidad, desarrollo o acumulación de conocimientos sino discontinuidad.

Por otra parte, es bien conocida la intensa polémica que mantuvo frente a las tesis de Bergson sobre la intuición y la duración (continuidad temporal) como dato inmediato de la conciencia. Por eso declara que acepta todo del bergsonismo salvo la continuidad porque la única realidad temporal es la del instante, el tiempo es fundamentalmente discontinuo, por tanto la conciencia del tiempo es conciencia del instante o de “la utilización de los instantes”. El tiempo como realidad que se percibe solamente a través de los instantes es discontinuo.

Bajo la expresión global de búsqueda de hechos nuevos, desconocidos, encontramos una pluralidad de elementos diferentemente asociados, por ejemplo, la creación de nuevas formas, que enfatizan todas las perspectivas revolucionarias propias de la actividad científica. “Conocer es describir para descubrir”⁹ se presenta como una constatación del trastocamiento entre el mundo por describir y el mundo por descubrir o construir. El énfasis puesto con frecuencia en este último hace reconocer que descubrir no es lo mismo que hacer descubrimientos sino más bien abrirle nuevas rutas al pensamiento. Descubrir –sostiene en *El racionalismo aplicado*– es la única manera activa de conocer. Y a la vez hacer descubrir es el único método de enseñar.

Es por tanto la noción de objeto la que merece una atención especial con respecto a la ciencia noumenal (la microfísica) ya que se modifica el marco de la organización misma del conocimiento. Quedará suficientemente señalado lo que significa hacer ciencia hoy cuando la microfísica ha operado ya un desplazamiento del objeto más allá de la experiencia de los sentidos y habrá entonces que recurrir al objeto no como lo inmediatamente dado sino como “un complejo de relaciones”. Es a partir de esta reflexión sobre la microfísica como se puede captar que la ciencia se construye con nuevos objetos, nuevas experiencias y en contra de las evidencias inmediatas. Noción como objetividad, lo real, realidad, fenómeno, van a encontrar profundas modificaciones. Al seguir los desarrollos de la física contemporánea, expresa, “hemos dejado la naturaleza, para entrar en una fábrica de fenómenos”¹⁰.

⁹ BACHELARD, 1928, p. 9.

¹⁰ BACHELARD, 1951, p. 10. La traducción es nuestra.

Una de las condiciones para la objetividad de la ciencia de hoy es precisamente la de que el espíritu no puede tomar una imagen por un objeto. Su definición de átomo es bien ilustrativa del significado de una objetivación crítica. El átomo, es “la suma de críticas a las que se somete su primitiva imagen”. Como cada saber se construye produciendo, creando objetos que se presentan como realidad y llegan a ser cada vez más específicos y diferenciados gracias a la dinámica propia de la racionalidad, hay un “compromiso objetivo” en toda ciencia que se sintetiza en una escala de precisión, una sucesión de aproximaciones y una exigencia de especialización.

Dicho de otro modo, en la búsqueda de las nuevas raíces de la objetividad queda establecido que el objeto “es la perspectiva de las ideas”¹¹, noción indispensable para comprender la crítica al *cosismo* (la realidad objetiva como una cosa independiente del pensamiento) y el ideal pedagógico de “ver para comprender”¹².

La ciencia ya no puede ser entonces una lección de cosas ni tampoco la enseñanza de la experiencia cotidiana. En su proceso de construcción-reconstrucción del objeto, el conocimiento científico es el resultado del encuentro con nuevas experiencias, nuevos métodos y sucesivas rectificaciones que se alejan cada vez más del dato inmediato. En esta dirección cobra importancia la distinción entre objeto percibido (fenomenal) y objeto pensado o científico (noumenal), materialismo instruído y materialismo ingenuo, curiosidad natural (del nivel del ver, del percibir) y curiosidad científica (propia del comprender) como instancias entre las cuales no hay un punto común pero que en el fondo, sin duda, permiten establecer una especie de superioridad del racionalismo sobre el empirismo, reflejada específicamente en una crítica constante al conocimiento común y en la afirmación del progreso como el progreso de la razón.

Un nuevo punto de partida se le plantea a la ciencia contemporánea y lo encontramos expresado con varios matices que refuerzan la idea de que es el pensamiento el que crea. Retengamos los términos de organización racional, racionalismo activo, racionalismo aplicado, actividad nouménica, que acentúan considerablemente el valor de racionalidad propio de las ciencias. No hay la menor duda de que la racionalidad es un valor que compromete a la pedagogía. Pero ¿cómo se engendra en un mismo movimiento el trabajo de objetivación y la construcción de objetos de pensamiento? Vigilancia, crítica, rectificación, refundiciones teóricas,

¹¹ BACHELARD, 1928a, p. 246.

¹² La enseñanza de las ciencias no puede reducirse a comparaciones y fáciles asociaciones con el objeto de hacer más inteligible el fenómeno que se busca explicar. En *El Materialismo Racional* crítica a María Montessori y sus lecciones de química a través de imágenes que ilustran pero no explican; por ejemplo, que “el carbono tiene cuatro brazos”, imágenes que más bien contribuyen a una forma de retardo del adolescente. Es preciso contraponer a esas satisfacciones baratas “la penumbra de las dificultades” propias del conocimiento científico. La claridad es a veces una seducción que cobra víctimas en las filas profesoraes”, enfatiza (p. 186).

se inscriben en la base misma de una razón “polémica” que contradice convicciones profundas que no han pasado por el cedazo de la discusión y que pone en alerta contra las falsas claridades. La vigilancia “malévola” que propone lleva el signo de una exigencia total de crítica de la sensación, del sentido común, de nociones de la experiencia común, e inclusive de las etimologías que, de otro lado, pueden ser engañosas. La noción de medida tan enraizada en la vida común y corriente, por su asociación con el metro y la balanza, puede tener características de una estricta objetividad pero con el álgebra de operadores será reformada totalmente por la organización racional del concepto dentro de las matemáticas.

El racionalismo científico manifiesta su fecundidad si es aplicado y conquista la objetividad a través de sus aplicaciones. Pero para la objetividad del conocimiento no basta solamente que “hablemos del objeto para que nos creamos objetivos”, es necesario ante todo romper con el objeto inmediato, contradecir la primera observación y mantener una vigilancia que impida a la inmediatez disfrazarse de objetividad. Por este camino encontramos lo característico del racionalismo activo o racionalismo aplicado como la articulación, el intercambio, de unas verdades de razón y unas verdades de experiencia.

Pero por experiencia se entiende aquella que viene mediada por el conjunto de aparatos, de instrumentos, que ya no son los simples auxiliares de la actividad científica sino teorías materializadas¹³. El “spin” es un objeto racionalista, no es observable directamente pero sí en sus consecuencias; un corpúsculo se define como una cosa no-cosa. Cuando se define el *corpúsculo* como un cuerpo pequeño y la *interacción corpuscular* como el choque de dos cuerpos seguimos poseídos por el conocimiento común, por *nociones-obstáculos*. El nuevo punto de partida que reclama la ciencia contemporánea se resume, decididamente, en un desprendimiento de los datos de los sentidos, y en la exigencia de pensar de una manera distinta, esto es, con los instrumentos. El racionalismo contemporáneo es aplicado, es decir, se desarrolla en un movimiento que va de la razón a la experiencia y de la experiencia a la razón.

¹³ En esta misma dirección Koyré muestra también cómo ya los instrumentos galileanos (telescopio, péndulo) son realizaciones de teorías. Con el análisis de la “fenomenotecnia” emprendido desde 1931 Bachelard quiere hacer más evidente su idea de que es el racionalismo el que instaura los fenómenos y que la ciencia contemporánea más que una descripción es una producción de fenómenos. La fabricación de fenómenos (“el fenómeno es un tejido de relaciones”) y la técnica de efectos (el efecto Raman, el efecto Compton) desvirtúan, según él, la creencia en que las cosas pueden instruirnos directamente.

3. La epistemología es histórica

En cuanto tal se propone explicar la naturaleza de una ciencia y su proceso de formación en el tiempo, y para ello toma en cuenta una noción que le es inherente, la de *progreso*; de tal manera que la ciencia misma es definida aquí como un “progreso del saber espiritual”. Ante las racionalidades progresivas como son las ciencias, las tareas del epistemólogo y las del historiador no se separan ya que la historia de las ciencias es concebida como “la historia de las derrotas del irracionalismo” y en este sentido no puede reducirse simplemente a la veneración del pasado y al registro de los hechos y las teorías. Es más bien una historia que va del presente al pasado, que juzga el pasado con base en certezas del presente; es *la historia recurrente*, como ya lo hemos señalado, y en cuanto tal “descubre en el pasado las formaciones de la verdad”.

La historia de las ciencias así concebida presenta una doble orientación: una historia “*caduca*” de corta duración de los conceptos (la teoría del flogisto, por ejemplo) y una historia “*sancionada*” en la que los conceptos son para siempre conceptos científicos. Al juzgar ese pasado espiritual se hacen evidentes los valores de la ciencia (el valor de racionalidad, el valor pedagógico) y se impone el abandono de las apreciaciones subjetivas. Frente a ese pasado la historia de las ciencias se convierte en el presente en un tribunal de juicios sobre el valor de los pensamientos y los descubrimientos científicos.

Cuando se considera que las ciencias en su desarrollo histórico poseen una dinámica propia, la del progreso, se comprende el interés del autor por examinar ese campo heterogéneo y movedizo de las imágenes, prejuicios, valoraciones subjetivas, que de una y otra manera pueden convertirse en trabas para la constitución del conocimiento científico. Son los *obstáculos* epistemológicos. Desde una problemática muy cercana a la del autor de la teoría de los ídolos cuando en el *Novum organon* se propuso investigar por las causas del error y al mismo tiempo purificar la mente de toda clase de prejuicios, paralelamente encontramos la adopción del método de la “catarsis intelectual o afectiva” para la purgación de nuestras imágenes, representaciones simbólicas y convicciones individuales.

A lo largo de toda su obra la noción de *obstáculo*, obtenida de la función que desempeñan los “contrapensamientos” en el desarrollo del conocimiento científico no remite tanto a una colección de errores sino más bien, como lo indica Michel Serres, a unos vicios del pensamiento o pecados capitales de la no-ciencia (orgullo, avaricia, lujuria, gula) que tienen por soporte común la ausencia de crítica, el empirismo inmediato, la subjetividad de las valoraciones y la satisfacción fácil e inmediata de la curiosidad. Su variedad, examinada con abundantes detalles y

ejemplos especialmente en *La formación del espíritu científico*, se puede apreciar en la simple enumeración: la experiencia básica, el conocimiento objetivo, el obstáculo verbal, el conocimiento unitario y pragmático, el obstáculo sustancialista, el realismo, el obstáculo animista, el mito de la digestión, el obstáculo constituido por la libido, los obstáculos del conocimiento cuantitativo.

Sin remontarnos a cada uno de ellos es preciso agregar una exigencia elemental previa a todo ese análisis detallado e ilustrado con ejemplos. Si la ciencia se explica por una voluntad de razón, por una “voluntad de saber”, el primer obstáculo que debe superar es la *opinión* pues ésta aparece de entrada despojada de cualquier tentativa de pensamiento por cuanto lo único que pone de manifiesto es la incapacidad para plantearse problemas. Es el indicio seguro de que “no piensa” y no puede aportarnos más de lo que nos ofrece el sentido común. Por el contrario, el sentido del problema, tan profundamente inscrito en el movimiento mismo de la “conciencia creativa” comporta, podemos pensar con Jean- Toussaint Desanti, varios signos que integran las posibilidades mismas de producción de pensamiento en toda enunciación: “la remise en chantier”, el sometimiento a examen, la determinación de la forma y del contenido de verdad. Es precisamente esta exigencia a la que se somete un discurso que nada puede esperar de la opinión.

Detengámonos en el obstáculo que surge directamente del lenguaje, examinado severamente en la medida que le permite establecer la tesis que el lenguaje científico se caracteriza por una permanente revolución semántica que pone en evidencia el desfase entre la subsistencia de la palabras y las variaciones de los conceptos, así como la confrontación o ruptura entre lenguaje común y lenguaje científico. Los ejemplos son bien ilustrativos (la esponja, la botella de Leyde) para explicar las diferencias entre las significaciones del lenguaje usual y las del lenguaje científico y la evidente discontinuidad entre ambos.

El abuso con las palabras y las posibles trampas a las que nos puede conducir el lenguaje tan característico del conocimiento vulgar son premisas que llevan a la afirmación del lenguaje científico como un “neolenguaje” y del concepto científico como “una verdadera emergencia del conocimiento” tal como se puede apreciar en la formación del concepto de capacidad eléctrica (*El materialismo racional*). Es también ese aspecto el que puntualiza Canguilhem cuando nos recuerda que “ciertamente las palabras no son los conceptos que ellas movilizan”. Afirmación que se evidencia en la historia del concepto de célula (*El conocimiento de la vida*) y en el análisis de la “patología y fisiología de la tiroides en el siglo XIX.

La palabra *esponja* es el prototipo del obstáculo verbal y de la imagen generalizada. Sirvió para definir el hierro (“es una esponja del fluido magnético”), para la definición

de los vidrios (“son esponjas de luz”); aún más, Réamur explica el aire como una esponja y Descartes acude a la esponja hinchada de agua o de otro líquido para explicar la rarefacción. En síntesis, el uso abusivo del lenguaje puede conducir fácilmente a la imprecisión, a falsas representaciones y a las más variadas explicaciones.

El riesgo que se corre por el peso del lenguaje sobre el pensamiento nos hace pensar en la prolongación de una línea de pensamiento que compromete a Descartes, Bacon y Spinoza cuando examinan las causas del error¹⁴.

Le corresponde a la ciencia y al hombre de ciencia en particular convertir su actividad en una búsqueda constante de precisión, de afinamiento y de clarividencia, pero esta tarea no es simple, existe siempre una serie de intuiciones primeras, imágenes, prejuicios, que pueden frenar el proceso de objetivación. La noción de corpúsculo de la física contemporánea tuvo que cargar el peso de la noción-obstáculo de corpúsculo concebido como un cuerpo pequeñito. La creencia en la “riqueza del dato” o realismo del olfato y realismo del sabor, fue un obstáculo para la experiencia química y, en cuanto tal, procede de un sentimiento del poseer que se identifica con la avaricia o complejo de *Harpagon* (en alusión al avaro de Molière). El realismo organiza las impresiones al nivel de las impresiones mismas, coloca lo general después de lo particular y cree en la abundante riqueza de la sensación individual.

Como los obstáculos no son externos sino que están internamente en el sujeto en el acto mismo de conocer, un psicoanálisis de la “razón” será muy propio para ir a la búsqueda de las condiciones o espacio en el que se despliegan los intereses y los valores afectivos. Será preciso entonces desterrar todo este repertorio para que un conocimiento sea llamado objetivo.

Desembarazar el sujeto de los obstáculos que se le presentan en el acto mismo de conocer no es otra cosa que contribuir a “arrancarlo del narcisismo” de la evidencia primera. Aquí el psicoanálisis es catártico, permite curar, mientras que en la producción artística ayudará a comprender el desarrollo de la imaginación. Sin embargo, ese interés por el inconsciente en la actividad científica oscila con frecuencia entre una psicología del cogito científico y la búsqueda de arquetipos en el inconsciente o entre

¹⁴ Para Descartes, “los pensamientos de casi todos los hombres versan más sobre las palabras que sobre las cosas. A tal punto que muy a menudo prestan asentimiento a vocablos no comprendidos, porque piensan que los han comprendido antes, o los han recibido de otros que los han comprendido bien” (*Los Principios de la Filosofía*, p. 34). Si bien para Bacon el lenguaje es el instrumento de la comunicación humana, advierte sin embargo sobre el peligro de la formación de ídolos del foro o falsas nociones originadas cuando el significado de las palabras “se regula por el concepto del vulgo”, expresión de Spinoza que designa a todos aquellos que no poseen el conocimiento verdadero de las cosas y explican su naturaleza a través de una de las formas de la imaginación, a saber, el lenguaje. Las palabras “están formadas arbitrariamente y como le complace al vulgo, hasta tal punto que no son sino signos de las cosas según se dan en la imaginación pero no como se dan en el entendimiento” (*Tratado de la Reforma del Entendimiento*, p. 52).

la búsqueda de condiciones psicológicas del progreso científico y la constitución de un psicoanálisis, curiosamente llamado psicológico. Al respecto, la objeción de psicologismo a la que trata de responder en varias ocasiones, es planteada por Pierre Quillet cuando se pregunta si la ciencia no encuentra otros obstáculos diferentes de los psicológicos. El psicologismo, criticado por Husserl en *Lógica formal y lógica trascendental*, tiende a considerar que la psicología debe fundar las otras disciplinas (lógica, metafísica).

Las limitaciones de una epistemología demasiado antropológica no las pierde de vista Annie Guédez cuando evoca el parentesco de Foucault con Bachelard. Pero cuando se toma en consideración solamente el papel negativo del obstáculo en la historia de una ciencia, ¿es garantía suficiente para una auténtica historia de dicha ciencia? Porque hay unos obstáculos bien definidos con los cuales choca el espíritu científico y que no responden necesariamente a una fijación psicológica.

Así por ejemplo, desde una perspectiva diferente François Russo insiste en unos tipos generales de racionalidad, por ejemplo, el rigor o simple respeto de las normas de la lógica, la acogida a la novedad, la razón crítica, pero que no dan cuenta totalmente del progreso en el conocimiento científico. Es necesario, según él, examinar la manera como se conjugan la racionalidad y la no racionalidad para asegurar dicho progreso. El rechazo a abandonar el círculo, por ejemplo, fue un obstáculo para el advenimiento de la astronomía moderna: como símbolo del tiempo sirvió para indicar la totalidad, la perfección, la armonía, y es esta concepción comúnmente admitida la que subyace en la pregunta de Plotino sobre el movimiento circular del cielo; en los escritos consagrados a la filosofía de la naturaleza o la Física, Aristóteles se ocupa del movimiento y del cambio: el movimiento es el acto de aquello que existe en potencia. El movimiento circular de los astros es el movimiento perfecto.

Además del rechazo a la novedad por motivos más de tradición o estéticos que lógicos es preciso recurrir a otros factores que en mayor o menor grado pueden ser favorables o desfavorables al progreso de la ciencia, no solo psicológicos sino también externos, sociológicos¹⁵, económicos. La existencia de obstáculos epistemológicos en el pensamiento científico y su develación, hace parte junto con la noción de ruptura y el concepto de ciencia de los aportes fundamentales de Bachelard a la epistemología contemporánea. Canguilhem lo ha visto así claramente cuando en sus reflexiones sobre la biología muestra que Harvey, para comprender y explicar la circulación de la

¹⁵ Así, F. Russo encuentra la coexistencia en científicos del siglo XVII, de un gran rigor lógico y fallas de razonamiento, como en el jesuita Grégoire de Saint Vincent en relación con la formación del cálculo infinitesimal, o el error de razonamiento del jesuita J. G. Saccheri (1667-1733) sobre el "postulado de las paralelas" y la constitución de la geometría no-euclidiana. Entre los factores psicológicos F. Russo incluye los siguientes: el prestigio de un gran científico, la presión ejercida por el medio intelectual y la comunidad científica. Recordemos que desde una perspectiva netamente "externista" J. Needhan se pregunta: ¿Por qué la ciencia moderna nació en Europa en los siglos XVI y XVII y no en la China?, y responde con un estudio sociológico e histórico.

32 sangre, se encontró precisamente con el obstáculo de la imagen de la irrigación del suelo [*El conocimiento de la vida*].

¿Epistemología (filosofía de la ciencia) e historia de las ciencias constituyen realmente una novedad? No son disciplinas nuevas, cuestiona Althusser¹⁶ dando por supuesto que todo científico por poco curioso que sea mantiene un mínimo interés por la historia de su ciencia, por los conceptos, métodos y problemas de su ciencia. Más aún, en relación con la filosofía de las ciencias ésta se remonta, sin duda, a los orígenes de la filosofía desde Platón hasta Husserl y Lenin, pasando por el racionalismo, Kant, Hegel y Marx. Argumento sólido y de validez sobre todo en la reflexión de Kant sobre la cientificidad de la Física que bien podemos considerar como un modelo de problemática epistemológica.

Por otra parte, Jean Toussaint Desanti¹⁷ nos ha hecho ver diferentes formas de integración de las ciencias con la filosofía: interiorización en el *Eidos* con Platón y la racionalidad de las matemáticas, el saber sobre el círculo (carta VII de Platón); la interiorización en el *Entendimiento* clásico (con Descartes, Galileo, Leibniz y Spinoza con el concepto de infinito; la interiorización en el sujeto con Kant y su reflexión crítica; la interiorización en el concepto con Hegel (en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y la *Ciencia de la Lógica*); la interiorización en la conciencia y el fracaso epistemológico de la fenomenología trascendental (con Husserl y un poco con Derrida).

¹⁶ ALTHUSSER, LOUIS. "Epistemología e historia de las ciencias". En: *Revista ECO*, número 106.

¹⁷ *La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science*, Seuil, Paris, 1975.

4. La ruptura

Es una categoría presente en toda la obra y ligada estrechamente a su concepción del conocimiento científico. Por otra parte, es sorprendente el puesto que actualmente ocupa en las ciencias humanas y quizá como lo señala Lecourt haya contribuido a malentendidos y usos exagerados. En la lectura de Marx, Althusser propone una ruptura epistemológica¹⁸ que separa los trabajos del joven Marx de los textos científicos de madurez. Ruptura que marca la mutación de una problemática precientífica a una problemática científica, distinción entre ideología y ciencia como forma elaborada y aproximada de la oposición radical de Bachelard entre espíritu precientífico y espíritu científico, conocimiento común y conocimiento científico.

En este sentido la *Enciclopedia universalis* define el corte epistemológico (coupure) como “el momento en el que una ciencia se constituye cortando con su prehistoria y sus entornos ideológicos” y cita como ejemplos la constitución del materialismo histórico, el psicoanálisis, la física moderna con Galileo. Una concepción que afirma la ruptura entre la ciencia y la no-ciencia es evocada explícitamente por Ph. Rivière y L. Danchin¹⁹ cuando explican la aparición de la lingüística como ciencia, a partir de Saussure, por el entrecruzamiento del método y del objeto por una parte, pero sobre todo por el abandono y el desplazamiento de problemas que no eran del resorte de la ciencia fundada por Saussure y hacían referencia al origen de las lenguas, la naturaleza del sentido, el destino del Logos y de la conciencia .

Es necesario entonces abordar dicho concepto en el autor mismo ya que, como lo hemos visto, su análisis del pensamiento científico nos obliga a abandonar esa bella imagen de la ciencia como un edificio que se construye paulatina y pacientemente en un esfuerzo sin fin y progresando siempre por acumulación como si estuviera siguiendo estrictamente un modelo lineal. Por el contrario, “creemos, en efecto, que el progreso científico manifiesta siempre una ruptura, perpetuas rupturas entre conocimiento común y conocimiento científico” declara en la conclusión del *Materialismo Racional* no sin antes haber puesto en tela juicio la cadena necesaria y causal del antes sobre el después.

¿Qué es conocimiento común?

¹⁸ En 1876 Dedekind utilizó “coupure” para exponer su teoría de la continuidad aritmética. Sin embargo, Althusser lanzó la expresión “coupure epistemologique” (literalmente corte epistemológico, pretendiendo tomar en préstamo el concepto bachelardiano de *rupture*. Esencia, sujeto, historia, finalidad, constituyen lo no científico o ideológico en Marx, mientras que lo científico vendría dado por conceptos abstractos, formas y estructuras, objetos.

¹⁹ RIVIÈRE, PH. Y DANCHIN, L. *Linguistique et culture nouvelle*. Paris, Éditions universitaires, 1971.

Comencemos con una sentencia formulada con toda la severidad necesaria. No hay, ya no hay experiencia científica inmediata. En el contexto de la ruptura no es raro encontrar la asimilación del conocimiento común con conocimiento inmediato, con el contacto perceptivo que mantenemos con el mundo que nos rodea, con las imágenes y valoraciones que repetimos en nuestra existencia cotidiana.

La expresión “conocimiento común” no nos parece tan compleja quizás por cierto aire de familia más allá del sentido etimológico de *communis*, esto es, lo compartido entre todos, el simple buen sentido, o como el primer principio racional que pertenece a todos los hombres, especie de verdad eterna que reside en nuestra mente (en sentido cartesiano de noción común o axioma). Recordemos al respecto la proposición cartesiana *Nada se hace de la nada* (*Sobre los principios de la filosofía*, I, 49). Hay rasgos que diferencian claramente lo común de lo científico.

En primer lugar las dificultades en las que se enmarca la cultura científica con sus conceptos y nuevas teorías; el encuentro con nuevas experiencias ante las cuales no se sabe si lo *fundamental* seguirá siéndolo; finalmente, el control, la crítica, el nuevo simbolismo rectificado en oposición a valores simbólicos inconscientes.

Entre la alquimia y la química no existe una relación de causalidad sino de obstáculo. Una característica bien marcada de centro de acción de los alquimistas fue su profundo empirismo como expresión de las transformaciones que se podían realizar mediante las técnicas de transmutación de unos metales en otros, técnicas de destilación y cambios de colores.

Ahora bien, se ha querido aproximar con la química este cúmulo de técnicas y de laboratorio, pero esto no quiere decir que esta ciencia racional se haya desarrollado a partir de la alquimia pues difícilmente se puede establecer su aporte conceptual. La ciencia no progresa por sumatoria ni acumulación sino mediante rupturas y revoluciones de ideas que la renuevan, negando verdades anteriores o verdades de siempre, inclusive desprendiéndose cada vez más de su pasado y recomenzando hasta en sus propios cimientos. Por eso la filosofía que más le conviene al conocimiento científico es el racionalismo entendido como “un pensamiento de constante reorganización” en el que las matemáticas o el esperanto de la razón ocupan un lugar considerable. De ahí las expresiones “ciencia racional”, técnica racional para significar que están inspiradas en las matemáticas y que sus símbolos están más allá de las imágenes del conocimiento común.

Como se ha podido observar el filósofo francés utiliza desde muy temprano (desde la tesis doctoral) el concepto ruptura (*rupture*), inicialmente en el sentido de la ruptura de un saber con un saber anterior (*Essai sur la connaissance approchée*,

p. 270). El contexto de esta afirmación lo constituye el problema de las concepciones de Goethe sobre la luz y las teorías de Fresnell con la consiguiente aclaración de que las teorías de este último no responden a las preguntas dejadas en suspenso por los científicos que le precedieron.

Y, paralelamente, al comienzo de la obra consagrada a la física del calor, denuncia la creencia en que “los problemas científicos se suceden históricamente por orden de complejidad creciente sin que se haga ningún esfuerzo por reubicarse críticamente por el pensamiento ante el problema tal como se ofrece a la observación primitiva y sin definir en qué aspecto se tiene un problema por complejo”²⁰.

Para medir toda la importancia de la ruptura podríamos continuar señalando los pasajes de la física y la química en su desarrollo contemporáneo en los que, sin reservas, constantemente evoca la ciencia de “nuestro tiempo” en ruptura con la ciencia clásica; la ciencia de nuestro tiempo articulada por ese vector que va de lo racional a lo real, donde precisamente lo real ya no se concibe como lo inmediatamente dado sino en relación con la razón y representa para el conocimiento científico “un simple pretexto”. En síntesis, la ciencia contemporánea es, a su manera de ver, la gran entrada en el reino de la razón.

Bajo otros matices, se podría decir, que quiere eliminar radicalmente la idea de que todo conocimiento científico se puede reducir, en últimas, a los datos de los sentidos. La desensualización del conocimiento²¹ toma como ejemplos privilegiados el descubrimiento del ozono y el fenómeno del rocío racionalizado por la ley de la higrometría que liga tensión de vapor con temperatura (cuando se creía que caía del cielo o brotaba de las plantas) para reafirmar la tesis de la *ruptura* entre conocimiento común y conocimiento científico con sus correspondientes instancias filosóficas (empirismo y racionalismo). La ciencia se construye en ruptura con la evidencia sensorial, rompiendo con los juicios de valor (bueno/malo) y con los principios de utilidad y finalidad. En el conocimiento común el objeto es apenas *fenómeno*, sin mayor significación y capacidad de recibir nuevas modificaciones mientras que en el conocimiento científico es *noúmeno*, puede modificarse con nuevas experiencias y afirmarse con otros pensamientos que constituyen, en últimas, el signo de la progresividad.

Finalmente, otro aspecto que sirve de marco a la elaboración del concepto de ruptura es el conocimiento técnico como dominio de racionalidad y progreso

²⁰ BACHELARD, 1928b, p. 7.

²¹ La conclusión al *Materialismo Racional* y el capítulo VI del *Racionalismo Aplicado*. “Cualquiera sabe que el azúcar es blanca, dulce al paladar y se disuelve en agua. Mas cuando le preguntamos al químico él nos dice: «es casi en 100% sacarosa». Simplemente ha cambiado una palabra común por otra menos conocida... Y la sacarosa parece ser un jeroglífico”, afirma Braunstein en un intento por aplicar la ruptura a diversas ciencias. Cf. *Ideología y Ciencia*, Siglo XXI, p. 9.

que se separa netamente del conocimiento común. Ruptura entre experiencia común y experiencia científica, experiencia cotidiana y experimento científico, nos conducen ahora a localizar el papel de los instrumentos en la fabricación de fenómenos. De hecho, son encarnaciones de la teoría (lo hemos reconocido también en Koyré) tan profundamente fecundos para la actividad científica que no vacila en afirmar que la ciencia contemporánea se desprendió enteramente de la prehistoria de los datos sensibles.

El examen particular de una *fenomenotecnia*, el descubrimiento de la bombilla o técnica de no-combustión de Edison, muestra una ruptura con todas las técnicas de alumbrado anteriores no sólo por sus características de globo de vidrio, encerrado, en el que está colocado un filamento, lo que ya presupone un gran conocimiento de la combustión, sino también por el abandono de una concepción sustancialista de la electricidad del siglo XVIII que establecía como equivalentes el fuego, la electricidad y la luz. Esta ruptura con el empirismo de la combustión es llamada *técnica racional*, esto es, expresada en fórmulas matemáticas (es la ley de Joule la que la regula y su expresión algebraica pone en relación los conceptos de energía, resistencia, intensidad y tiempo: $W = RI^2t$ (W: energía, R: resistencia, I: intensidad, t: tiempo).

La diferencia entre el nivel de lo inmediato (lo percibido) y el nivel de lo construido (las ciencias y sus teorías) así como la reiterada insistencia en que el conocimiento científico no es una traducción de lo sensible fundamentan una vez más la tesis de la ruptura. “Existe ruptura entre el conocimiento sensible y el conocimiento científico. Se ve la temperatura en un termómetro pero no se la siente. Sin teoría no sabríamos jamás si lo que se ve y se siente corresponden al mismo fenómeno²². Para que un conocimiento sea llamado científico el criterio es que esté comprometido, esto es, que haya pasado por la criba de las rectificaciones mediante las cuales es dirigido e impulsado “incesantemente a nuevas conquistas”. El invento de la máquina de coser no fue posible sino mediante una ruptura con la costumbre cotidiana de la costurera de reproducir a mano la costura.

²² BACHELARD, 1940, p. 12.

5. El alma profesoral

Con *La formación del espíritu científico* el autor quiso purgar el pensamiento científico de toda forma de subjetividad y de anquilosamiento en el conocimiento cotidiano. En esas condiciones se sigue claramente el propósito de una pedagogía de la razón que se rija por el principio de hacer evidentes los valores científicos, el de racionalidad y el pedagógico, únicos capaces de hacernos comprender la importancia de la ciencia. De ahí la profunda intención pedagógica presente en sus obras y expresada constantemente en un esfuerzo por contribuir a la renovación de la práctica sobre la enseñanza de las ciencias.

Y así como pedagogo de toda la vida, desde su ejercicio docente en el colegio de Bar-sur-Aube hasta la Sorbona, vuelve con frecuencia sobre la idea de una pedagogía de la actitud objetiva. A los niños no se les debe enseñar únicamente observando en el laboratorio cómo se hace un experimento sino llevándolos a comprender y a construir conocimiento, es decir, estimulando una voluntad de saber o complejo de Prometeo. Por eso, apoyándose en los trabajos del conde Alfred Korzybski advierte que “el niño nace con un cerebro inconcluso y no con un cerebro desocupado, como afirma la pedagogía antigua. La sociedad concluye realmente el cerebro del niño; lo concluye mediante el lenguaje, la instrucción, por el adiestramiento”²³.

“No hay ciencia sino mediante una escuela permanente”. Es un postulado que resume la necesidad de una formación permanente en el educador ya que “es imposible educar por simple referencia a un pasado de educación”. Dicho en otros términos, el maestro no puede perpetuarse repitiendo lo que aprendió treinta años atrás, sino que hay que aprender enseñando. Si no es así, institucionaliza una práctica muy antigua y bien cerrada de enseñar desarrollando lo conocido o repitiendo cada año su saber a la manera de un pedagogo aristotélico firmemente aferrado al principio de identidad. Pero el conocimiento nunca termina y siempre estará activándose, lo que exige naturalmente una “cultura continuada” en concordancia con los progresos científicos.

“Todo lo que es fácil de enseñar es inexacto”. Es un aforismo que pone de manifiesto la actitud deplorable del pedagogo positivista empeñado en adoptar métodos que aseguren una mejor comprensión pero que al mismo tiempo están paralizando el pensamiento, pues si no se inquieta la razón se bloquea esa capacidad

²³ BACHELARD, 1940, p. 106.

38 de construir que caracteriza a un “organismo abierto”. De qué manera podría ser educativa, se pregunta Bachelard, la imagen del átomo planetario o la del átomo-sol de Raspail? Esta sería precisamente una forma de pedagogía de la continuidad entre conocimiento común y conocimiento científico con la que hay que romper.

“Todo conocimiento científico es una penumbra de dificultades” y por lo tanto, lo único que disfruta de una existencia plácida y tranquila es el empirismo cotidiano. En síntesis, tanto el comprender como el hacer comprender plantean una misma exigencia; esto quiere decir, que para la práctica pedagógica será más interesante examinar cómo se suceden las teorías, cómo se enfrentan y cómo se superan, en lugar de la recitación vacía y rutinaria. La enseñanza de las ciencias se orientará entonces a demostrar que éstas poseen una dinámica propia y un devenir tal que las pone en conexión cada vez más estrecha con una actividad que se crea y con una invención que constantemente se está haciendo y deshaciendo a lo largo de su historia. La ciencia debe enseñarse con los lentes de una “dialéctica histórica”, señala enfáticamente.

Resulta muy significativo que con la expresión *logoses catatoniques* (conferencia en L'École des Hautes Études de Gand, 1939) denunciara el drama pedagógico de las falsas racionalizaciones, las falsas analogías, la aceptación del empirismo absoluto, y propusiera una educación intelectual “catártica” para contribuir a desanclar la razón. Las falsas racionalizaciones (*logoses*) tienen como soporte el modelo inspirado por la pedagogía misma en cuya base está la idea de adaptación a una determinada forma de sociedad, a una razón ya constituida y a un principio de autoridad.

SEGUNDA PARTE

La poética

1. La poética

“... le langage poétique a droit maintenant grâce à une activité surréaliste, à tous les excès”.

BACHELARD

Al abordar esa otra vertiente de su obra, la filosofía de la imaginación, es preciso destacar ante todo la reciprocidad entre existencia y derecho de soñar pues no es solamente la imaginación lo que constituye el objeto de la reflexión sobre la creación artística sino también la propia ensoñación de Bachelard, la mezcla en que se juntan los recuerdos de infancia marcados por el agua y el estudio de las imágenes del agua. Además del contacto con la poesía y las imágenes literarias de poetas y escritores, Rimbaud, Mallarmé, Eluard, Shelley, Edgar A. Poe, el filósofo se detiene en la apreciación de las imágenes en las artes plásticas en una actitud que bien define Maurice-Jean Lefèbvre cuando afirma: “Comprender, cuando se trata de arte, literatura, así como de música es coincidir. No es tener la obra a distancia bajo una mirada objetiva dentro del campo del microscopio del análisis o del telescopio de la historia literaria; es intentar reproducirla en nosotros y vivirla” (*L'image, la sychanalyse et l'explication littéraire*).

En el marco de una estética de lo humano, la publicación póstuma de los *Fragments d'une poétique du feu*, 1988, se inscribe en la gran trilogía iniciada con *La Poética del Espacio* y *La Poética de la ensoñación*. El retorno al tema inaugural de la imagen ígnea ya explorada en *El psicoanálisis del fuego* a través de los complejos de Prometeo y Empédocles le otorga ahora a estos héroes una nueva dimensión. Prometeo es más que humano. Y Empédocles es una de las más grandes imágenes de la poética de la aniquilación¹. Poética de la aniquilación y al mismo tiempo del heroísmo en la que es preciso destacar ante todo sobre el plano de la dualidad animus-anima una constante acción del animus o arquetipo de lo masculino y de los proyectos violentos. Pero en el examen de este cosmodrama de la muerte de Empédocles es el poema de Hölderlin el que ocupa lugar considerable junto a Arnold y Nietzsche precisamente porque “ante el cráter, ante la llama Hölderlin celebra al Espíritu, al antiguo Padre. Estamos en presencia de la muerte en su prestigio masculino” anota².

Al hablar de poética en Bachelard, filósofo de la ciencia y de la poesía, de la imagen y del concepto, de la ensoñación y de la razón, un aspecto que ha de tenerse en

¹ BACHELARD, 1988, p. 137.

² BACHELARD, 1988, p. 151.

42 cuenta especialmente es el significado mismo de *poética*, concepto que no se propuso desarrollar directamente pero que sin embargo, se podría aproximar a lo que Valéry entiende por poética: “todo lo que tiene relación con la creación o la composición de obras cuya sustancia y medio es a la vez el lenguaje” (“Poesía y pensamiento abstracto”, en *Variedad II*, p. 228).

De esta definición se descarta, por consiguiente, todo lo que concierne a los presupuestos normativos otorgándole, más bien, todo el peso a la fusión entre creación y lenguaje, universo poético y lenguaje, tal como lo resume la afirmación la “poesía es un arte de lenguaje”³. De hecho no es difícil conciliar precisamente esta definición con otra de las definiciones de poesía: la poesía es uno de los destinos de la palabra y nos ofrece la experiencia de una creación del lenguaje [*El Aire y los sueños*, p. 306].

Es sin duda la razón para que el soñador de palabras, como solía definirse, encuentre en la imaginación los principios mismos de la creación artística y señale que es bajo el signo de la conciencia de lenguaje como es posible aproximarse a ella. Es mediante la palabra como la imagen literaria cumple en todas las modalidades la doble función de significar otra cosa y encontrarse siempre en estado naciente. Por consiguiente, la originalidad y la novedad constante son rasgos específicos de la imagen literaria y ahí, como él lo pretende, se dirá entonces que el lenguaje es instrumento de creación y que es a través de la literatura como podemos apreciar tanto la explosión y la creación de lenguaje como la aparición de un universo propio. Es lo que significan en definitiva la literatura como una emergencia de la imaginación y correlativamente la imagen poética como una emergencia del lenguaje. Tal es el sentido de esa vida nueva presente en la imagen poética que el poema mismo se designa como una aspiración a imágenes nuevas y la poesía como un “comienzo permanente” [*La llama de una vela*, p. 73].

No es extraño entonces que con estas afirmaciones asocie también una teoría del conocimiento científico como creación continua y movimiento inacabado e inicie su reflexión sobre la ciencia asignándole a ésta la tarea de buscar hechos nuevos, hechos desconocidos [*Essai sur la connaissance approchée*]. Si la actividad científica no es otra cosa que creación, inducción y dialéctica, entonces la creatividad se convierte en un valor inherente a la ciencia. Por esto al situar sistemáticamente la inducción que descubre y la imagen poética como expresión de un ser nuevo en un mismo movimiento de invención, va a permanecer fiel a la idea de que la ciencia es la estética de la inteligencia y que en consecuencia, en tanto creación, guarda cierta semejanza con la creación artística. La novedad es el signo del acto científico y de la capacidad creadora de la imaginación, en este sentido se puede decir que no tienen antepasados.

3 “La poesía, la Poética es un verdadero reino del lenguaje”.

En una de las poéticas, la consagrada al Espacio, antes de emprender el examen de las imágenes del espacio feliz, la casa, el cajón, el nido, las conchas, el rincón evocador de ensoñaciones y recuerdos de soledad, nos advierte que la imaginación debe ser considerada como “una potencia mayor de la naturaleza humana”⁴, una especie de sobre humanidad a la que le corresponde la función de lo irreal. Lo que legitima el invento de la navegación en canoa no es la utilidad y la necesidad sino los intereses quiméricos y análogamente, en el sueño de vuelo como realidad nocturna está subyacente el principio: se crean las alas porque se ha volado pero no se trata de que se pueda volar porque se tienen las alas. Por paradójico que parezca es la poética la que une las dos funciones extremas, la función de lo real y lo irreal, psíquicamente útiles inclusive para evitar la neurosis.

Al afirmar la realidad de lo irreal o que lo irreal puede ser también real es imprescindible volver sobre la célebre fórmula en la cual André Breton encierra en cierta manera a lo imaginario: “lo imaginario es lo que tiende a llegar a ser real”. Todo lleva a creer, afirma en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, que existe un cierto lugar del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente.

Sin pretender abarcar el desarrollo del surrealismo (pintura, literatura, música, escultura), sus antecedentes y vertientes (el abstraccionismo), sus características iniciales de rebeldía y libertad, no hay duda de la importancia capital que este movimiento tuvo en el desarrollo del pensamiento de Bachelard no solamente en el tratamiento de los temas ligados a la imaginación sino también en la puntualización del nuevo racionalismo de la razón experimental llamado precisamente superracionalismo (reorganización superracional de lo real) por simetría con el *surrealismo* que “como el sueño experimental de Tristán Tzara organiza de un modo superreal la libertad poética”, afirma en 1934.

No sorprende entonces que más tarde, al ocuparse de las ensoñaciones del aire, plantee la posibilidad de una filosofía que explique lo real por lo imaginario⁵ y que al estudiar las ensoñaciones de la tierra alce su voz contra los realistas que “lo refieren todo con la experiencia de los días olvidando la experiencia de las noches. Para ellos la vida nocturna es siempre un residuo, una secuela de la vida despierta. Proponemos volver a colocar las imágenes en la doble perspectiva de los sueños y de los pensamientos”⁶.

No deja de ser importante que en 1939, más o menos por la misma época en que proponía un psicoanálisis del conocimiento objetivo con *La formación del*

⁴ BACHELARD, 1957, p. 28.

⁵ BACHELARD, 1943, p. 105.

⁶ BACHELARD, 1948, p. 149.

44 *espíritu científico y El psicoanálisis del fuego* haya consagrado una obra a un poeta, Lautréamont (Isidore Ducasse) inspirador o más bien fecundador del movimiento surrealista según expresión de Maurice Nadeau. “Mi poesía consistirá en atacar, por todos los medios, al hombre esa bestia salvaje, y al Creador que no hubiese debido engendrar esa carroña”, es una declaración que comprendió muy bien al estudiar *Los Cantos de Maldoror* del poeta de la agresión en la óptica de un psicoanálisis de la vida. Se trata de explorar en la obra de Isidore Ducasse el complejo de la vida animal y una fenomenología de la agresión, agresión pura en el mismo estilo en que se habla de poesía pura.

El “libro monstruoso” de Leon Bloy es poética y psicológicamente “una obra acabada” y “una locura escrita”, “una locura sin locuras” que rompe con las imágenes primeras, habituales o familiares del lenguaje cotidiano, ruptura con la estructura del mundo objetivo y que a su vez compromete la libre subjetividad del poeta. Por esto la poesía de Lautréamont crea su lenguaje, sus propios símbolos, es en este sentido “progresiva”, “primitiva”. Y a diferencia de una imaginación que se adecúa al pasado o imaginación cerrada por la vía de la percepción o del recuerdo, la imaginación abierta reposa sobre el cambio de formas, el proyecto, la metamorfosis.

Para esta forma de imaginación puesta en obra “el mundo y los sueños no nos dan que imágenes para destruir”⁷. Y siendo esto así, recordemos que no deja de ligar Breton los nombres de Rimbaud y Apollinaire, Jarry y Lautréamont, precisamente cuando se refiere al desorden sistemático de las significaciones. Por eso cuando Eluard cita con admiración esa imagen de Lautréamont (“hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”) Breton encuentra en ella el eco y el espejo de sus propias preocupaciones: “nada es incomprensible. Todo es comparable a todo, todo encuentra su eco, su razón, su semejanza, su oposición, su devenir por todas partes. Y este devenir es infinito”⁸.

Después de haber reconocido, a partir del frenesí de Lautréamont por la metamorfosis, que ésta es una función de la imaginación, y aún más, que la imaginación encuentra su origen en la “necesidad de animalizar”, Bachelard centra su atención en el concepto de imaginación material o imaginación de los elementos.

Así, en *El agua y los sueños*, obra que lleva por subtítulo *Ensayo sobre la imaginación de la materia*, cuando busca la raíz misma de la fuerza imaginante encuentra metafóricamente que “en la noche de la materia florecen flores negras”⁹;

7 BACHELARD, 1939, p. 149.

8 Citado por R. D.VALLETTTE, *Paul Eluard El poeta y su sombra*. Icaria, Barcelona, 1981, p. 81.

9 BACHELARD, 1942, p. 9.

lo que equivale a señalar una materia a las imágenes poéticas y establecer la ley de los cuatro elementos de los que se nutre la imaginación.

Los elementos son los principios de la creación artística, afirma a manera de conclusión después de haber examinado el elemento aéreo en la catedral de Rouen (Monet), el tema del agua en *Las Ninfas* y el fuego en Van Gogh [Cf. *El derecho de soñar*]. Esta especie de determinismo tiende a mostrar que ejercen una acción en el espíritu poético, están presentes en él, operan mutaciones y combinaciones, son inductores de imágenes, operadores de imágenes. Al agua, sin duda, están ligados poéticamente Edgar A. Poe y las aguas pesadas dentro de la clasificación de las imágenes del agua (claras, primaverales, corrientes, enamoradas; aguas profundas, durmientes, muertas, pesadas, compuestas, dulces, violentas) y también Shakespeare cuando en *Hamlet* pone en relación la muerte con el agua, de donde surge precisamente el complejo de Ofelia.

Un complejo, afirma, es un transformador de energía psíquica, es la síntesis inacabada de sueños y deseos. Ofelia es el símbolo del suicidio femenino. Otros complejos que se desprenden de las imágenes que tienen por materia el agua son el de Caronte: el viaje sobre el agua y la muerte como viaje, el del cisne, el de Nausícaa: mezcla de deseos e imágenes de ninfas y nereidas, el complejo masoquista de Swinburne propio de los nadadores, el complejo sádico de Jerjes azotando las aguas, y el complejo de la fuente de Juvencio como síntesis del deseo de curarse y de soñar con la sustancia compasiva. Estos complejos, que se podrían multiplicar, constituyen como lo sugiere François Dagognet, una especie de Atlas del espacio poético para seguir de cerca las “trayectorias del psiquismo en acto”. Los complejos llevan la marca de una huella profunda en el inconsciente. Un complejo como el de Anteo u horror al vacío, sensación de vértigo, está presente en Alejandro Dumas a partir de la lectura de *Mis Memorias*¹⁰.

El agua es por esencia femenina y como tal se destaca en su tipología imaginaria. El carácter femenino de este elemento será reconocido desde los detalles más simples como los nombres de los ríos (la Seine, la Loire, la Moselle) hasta la afirmación de nuestra pertenencia al agua por la asociación vida-muerte y la insistencia en la liquidez del lenguaje, el lenguaje debe estar henchido de agua. El agua es un elemento, una sustancia primordial para la imaginación como también lo son el fuego, el aire y la tierra, cuatro tipos de imaginación material que el autor hace concordar con los cuatro temperamentos: el fuego caracteriza a los biliosos, la tierra a los melancólicos, el agua a los linfáticos y el aire a los sanguíneos. “La materia gobierna a las formas” es un principio del que se vale para reconocerle a la imaginación este primer carácter

¹⁰ BACHELARD, 1947, pp. 382-6, donde expresa sus impresiones y confidencias sobre el vacío.

46 específico al que luego se agregarán el formal y el dinámico; el dinamismo de la imaginación encuentra en el aire un tema explícito para instalarnos en su movilidad, como se verá más adelante en el estudio del psiquismo aéreo.

La ley de los cuatro elementos poéticos plantea la necesidad de precisar lo que se entiende por elemento ya que, a primera vista, aparecería Bachelard como directo heredero de Empédocles, si bien ya en el *Psicoanálisis del fuego* este elemento mantiene toda su importancia para caracterizar los complejos de Prometeo, Novalis, Hoffmann y obviamente el complejo de Empédocles (atracción y respeto por el fuego), complejo psicológico que una vez reconocido lleva al filósofo a preguntarse por qué el fuego, fenómeno en el fondo bien excepcional y extraño, ha sido tomado por un elemento constituyente del Universo, ¿no es, acaso, porque es un elemento del pensamiento, el elemento de elección para la ensoñación? Esta pregunta, indiscutiblemente, introduce suficiente claridad ya que el elemento es colocado sobre el plano funcional, esto es, sobre la función imaginativa.

En ese sentido los elementos no son propiamente objetos. Son un marco didáctico que permite hacer un repertorio de las imágenes que se quieren emparentar, comenta François Pire. Los elementos son vectores de creación de nuestro espíritu más que percepción del mundo, precisa Paul Ginestier¹¹. A la perspectiva propia de la imaginación de los elementos, es decir, cósmica, en cuanto son motores de nuestra visión de mundo, se liga necesariamente el psicoanálisis de los elementos, extraño propósito quizás pero que se convierte en un instrumento fundamental para el análisis y clasificación de la obra poética en los autores estudiados. No faltarán expresiones para confirmarlo: inconsciente hídrico, el inconsciente del poeta, el inconsciente de Edgar A. Poe, etc. En nuestro contexto y refiriéndonos a los temas del poeta Jorge Rojas (el amor, el silencio, el país, el agua) diremos que el agua es un elemento bien presente en sus versos.

Aquí el elemento sigue manteniendo toda su importancia por cuanto no solo suministra abundantemente distintas imágenes poéticas del mundo del metal y la fantasía forjadora (por ejemplo, las flores de hierro, la voluta), de la piedra y la roca, de los minerales y los cristales sino también imágenes de intimidad y protección a través de la gruta, el vientre, la casa natal, el laberinto y la experiencia laberíntica que nos comprometen más con la afectividad.

Dentro de esta atmósfera elementista su teoría de la imaginación material va a desembocar en la dualidad propuesta por Jung entre *Animus/Anima* para

¹¹ GINESTIER, 1968, p. 136.

explicar la constitución de la psique humana. El inconsciente es a la vez andrógino y dialéctico¹² en el sentido de que todas las representaciones, tanto femeninas como masculinas se complementan, se intercambian, se revuelven, cambian de posición, actúan recíprocamente, son factores de divergencia y de ramificación. El *anima* es el arquetipo de las representaciones femeninas y el *animus* el arquetipo de lo masculino; el sueño corresponde al *animus* y la ensoñación al *anima*.

En ambos casos el inconsciente gira en torno al doblete constituido por *aire* y *fuego* como principios activos y masculinos, *agua* y *tierra* como pasivos y femeninos. Es esto precisamente lo que le permite decir en *La Poética de la Ensoñación* que “aquél que está marcado por el agua conserva fidelidad a su anima”, pero también en la imaginación material el agua se combina con el fuego, “el agua extingue al fuego, la mujer extingue el ardor”. El agua, la luz, el árbol, la serpiente, la llama son arquetipos, son fuentes de las imágenes poéticas y símbolos motores (el agua y el árbol son símbolos maternales), son “reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo”.

Si bien la imaginación tiene sus raíces arquetípicas, y esto resulta paradójico, no obstante insiste en que no hay relación causal entre la imagen poética y el arquetipo, sin embargo, establece un nexo entre ambos. Así, a propósito de las imágenes imaginadas (o imágenes primeras o grandes imágenes) no vacila en afirmar, apoyándose en Jung, la característica de las imágenes como sublimación de los arquetipos¹³. Las imágenes de la casa nos permiten evocar la protección, el amparo, la maternidad; los cajones, los cofres, el escritorio y sus cajones aseguran nuestra necesidad de intimidad; el rincón en el que nos acurrucamos resuelve nuestros deseos de inmovilidad; en las imágenes de la concha se concentra el deseo de reposo.

Se podrían multiplicar los textos en los que la terminología de Jung está presente, lo cual es bien significativo no tanto para hablar de influencias como sí de las posibles afinidades o coincidencias de uno y otro. *La poética de la ensoñación*, ya se ha visto, está impregnada de la dualidad animus/anima para designar la permanencia de la androginia en el inconsciente o equilibrio de lo masculino y lo femenino como condición de una “lúcida tranquilidad” y de un vivir feliz. Para Jung en *El Hombre y sus símbolos; Dialéctica del Yo y del inconsciente; Psicología y alquimia*, esas dos figuras que personifican el inconsciente son ejemplo de un arquetipo particular. Por

¹² La utilización del concepto de dialéctica exige una precisión ya que constantemente estamos afrontados a lo que Vadée denomina un uso “salvaje” del término: dialéctica de dentro y de fuera, juego dialéctico de la razón, dialéctica del enseñante y del enseñado, dialéctica de lo lleno y de lo vacío, dialéctica del espíritu científico, etc. son expresiones que dejan ver un uso deliberadamente libre para dar a entender la complementariedad, la acción recíproca, la sucesión alternante.

¹³ BACHELARD, 1947, p. 10.

48 otra parte, en una obra de epistemología, *El materialismo racional*, es evidente el propósito de hallar los arquetipos del inconsciente en la cuaternidad de los elementos en Agrippa, Platón, y en el simbolismo alquímico.

Al considerar la célebre afirmación que ya hemos evocado de que la primera hipótesis científica sobre la invención del fuego es el amor y que la frotación es originalmente una experiencia sexualizada, afirmación a la que se le ha reconocido una gran originalidad, es preciso recordar en este contexto el punto de vista y la similitud con el pensamiento del autor de *Métamorphose de l'âme et ses symboles* cuando se remonta a la producción cultural del fuego entre los hindúes. La producción del fuego está ligada al simbolismo sexual: el divino Agni es el producto de la frotación de dos pedazos de madera (Purúravas y Urvaçi); un canto del Rigveda tiene el mismo simbolismo y también ritos culturales dan cuenta del paralelismo entre producción del fuego y sexualidad.

Esta inclinación general es la que conduce a Jung a preguntarse si no existe una estrecha relación entre la creación del fuego y la sexualidad¹⁴.

El símbolo, aclara Jung, no “es ni una energía ni un sémeion (signo); es la imagen de un contenido que en gran parte trasciende la conciencia”¹⁵. La fuente de Juvencio (ícono del siglo XVII, Escuela de Constantinopla) y la figura del Arbor philosophica en la que dicho árbol sale del hombre le permiten examinar el sentido maternal del agua en las mitologías y paralelamente el árbol de la vida, árbol genealógico, también presente en numerosos mitos con una simbólica propia. Siguiendo esta huella, no dudará Bachelard en señalar las múltiples perspectivas que se abren con los mitos para esclarecer recíprocamente valores cósmicos, sociales, poéticos, y por otro lado, para rescatar elementos del mito que el psicoanálisis ha olvidado. Frobenius y su estudio de los mitos africanos proporcionan esos elementos que amplían el complejo de Jonás o fenómeno psicológico de la deglución.

Desde esta óptica, los mitos sintetizan múltiples fuerzas psíquicas. “Todo mito es drama humano condensado” [Prefacio a Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grècque*]. Y habrá que agregar que en el lenguaje de los mitos también podemos encontrar principios oníricos porque “si los símbolos se transmiten tan fácilmente es porque crecen sobre el terreno mismo de los sueños”, afirma, en el examen de las imágenes del árbol, pues en relación con la imagen literaria hay un

¹⁴ Se puede mencionar también el interés de Jung por llevar esta conexión hasta el nivel filológico buscando una analogía entre el *pramantha* hindú (madero masculino mediante cuya frotación se produce el fuego) y el Prometeo de los griegos, aunque le resulte dudosa (véase *Símbolos de transformación*, especialmente el capítulo III).

¹⁵ JUNG, 1953, p. 155.

rasgo que define al soñador y es la posesión de un *cogito* por el cual crea su propio cosmos: “yo sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño” dirá en *La poética de la ensoñación*.

Esta identificación es tan decisiva para la psicología de la imaginación material que constantemente nos está recordando que la imaginación es “la facultad de deformar las imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad”; más aún, es la facultad de “deformar las imágenes suministradas por la percepción”, con lo cual quiere romper con la explicación común y corriente de los psicólogos clásicos que hacían ver la imaginación como la secuencia de lo ya percibido o de lo ya vivido desde una relación causal¹⁶.

Es necesario sin embargo admitir que la tesis lo irreal domina al realismo de la imaginación está inspirada en proposiciones de los románticos alemanes que felizmente hace suyas, por ejemplo, cuando afirma que “antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica” y nos remite inmediatamente a Tieck quien veía en un paisaje “la realización de un sueño a menudo soñado”¹⁷. Otro tanto habría que decir de las frecuentes referencias al idealismo mágico de Novalis y también a Rilke¹⁸ siempre con el propósito de encontrar los nexos entre la función de la poesía y lo imaginario, la superación de la realidad y la realidad que nos revela la imaginación creadora. Es ese libre juego de imágenes en movimiento lo que hace precisamente que la imaginación creadora imponga un devenir a todo lo que crea y se enriquezca con la imaginación dinámica.

¹⁶ El esquema según el cual para imaginar hay que ver primero es precisamente lo que él critica para poner de manifiesto el carácter primitivo, “el carácter síquicamente fundamental de la imaginación”, esto es, su función no derivada. Anotamos de paso que ya desde 1900 el tema de la imaginación creadora comienza a recibir una mayor atención. Por ejemplo, Théodule Ribot, aunque todavía no la disocia completamente de la percepción, la define como la “facultad de pensar por analogía”. Los trabajos de Sartre (*La imaginación*, 1936, y *Lo imaginario*, 1940) serán decisivos para la separación entre imaginación y percepción. Así, en la conclusión de *Lo imaginario* antes de definir la obra de arte como un irreal, Sartre postula como condición inicial para poder imaginar que la conciencia necesariamente “tenga la posibilidad de proponer una tesis de irrealidad”.

¹⁷ Bachelard, 1942, p. 13.

¹⁸ Sobre todo en *La tierra y los ensueños de la voluntad* donde Novalis es citado a partir de un texto que deduce de la imaginación todas las otras facultades. Novalis, el poeta de La pequeña flor azul, el de los valores imaginarios, el poeta del sueño primitivo para quien La pequeña flor azul es roja. No podría pasar desapercibida la preocupación de Clémence Ramnoux por las citas que hace de los poetas alemanes en alemán y francés, de Novalis y de Rilke. Esto la lleva a preguntarse en qué condiciones él aprendió las múltiples lenguas en las que cita a los poetas? Como buen autodidacta, en el Liceo de Champagne?

3. Metodología de la imagen literaria

Un aspecto particularmente interesante de destacar en el estudio de la imagen literaria es la manera como son trabajados los textos poéticos, fuente de toda multiplicidad de imágenes o más bien colección de imágenes con las que se encuentra el lector. En efecto, toma fragmentos de los textos poéticos, cita y comenta unos versos o algunas estrofas y luego los integra a una sola problemática por la cual busca ligar al poeta con cada uno de los cuatro tipos de imaginación. Pero la meditación sobre los textos no se reduce simplemente a la paráfrasis y al comentario para descifrar imágenes. Es también recreación de las imágenes con las ensoñaciones personales para condensar una poética que bien podría girar “alrededor de una sola imagen”.

La ensoñación representa la materia prima para la obra literaria y es concebida como “una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación”. Se comprende entonces con qué fuerza cita, por ejemplo, un poema de Verlaine escrito en la prisión (el cielo está, por encima del techo, tan azul, tan calmo) para luego agregar:

“En la cárcel. ¿Quién no está en la cárcel en sus horas de melancolía? En mi cuarto parisiense, lejos de mi tierra natal, arrastro la ensoñación verlainiana. Un cielo de otras épocas se extiende sobre la ciudad de piedra. Y en mi memoria cantan las estancias musicales que Reynaldo Hahn escribió sobre los poemas de Verlaine. Todo un espesor de emociones, de ensueños, de recuerdos crece para mí sobre ese poema. Por encima -no por debajo, no en una vida que no he vivido-, no en la vida mal vivida de ese desdichado poeta. En sí misma, por sí misma, ¿la obra no ha dominado la vida, la obra no ha sido un perdón para aquel que la ha malvivido?

En todo caso, en ese sentido el poema puede acumular ensoñaciones, sueños y recuerdos”¹⁹.

La circulación de imágenes emprendida en cada una de las obras consagradas a los elementos es bien relevante para apreciar el alcance de la facultad definida como “la fuerza productora de imágenes”. El agua silenciosa y triste de Poe, la ofelización de las aguas tranquilas de Brujas, Jerjes azotando las aguas, el matrimonio de la luna con el agua, las aguas enamoradas, son imágenes en las que se reconoce fácilmente una poética tejida con el “poema corto”, con fragmentos de poemas y yuxtaposición de versos de diferentes poetas como Eluard, Mallarmé y Valéry alrededor de un tema, por ejemplo, “Azul del cielo” en *El Aire y los Sueños*.

¹⁹ BACHELARD, 1960, pp. 22-23.

Sin duda, este método guarda vínculos con la concepción de poesía expresada en *La intuición del instante*. En efecto, “La poesía es una metafísica instantánea. Ella debe dar, en un breve poema, una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y cosas, todas a la vez”²⁰. Definición que marca el comienzo de la meditación sobre el instante poético y el instante metafísico como complemento de una problemática que se inscribe en los planteamientos de Gaston Roupnel sobre el instante. No hay más que una realidad, el instante, enfatiza Bachelard en polémica con la filosofía bergsoniana de la duración. El tiempo vertical (no sujeto a la medida) es el tiempo de la poesía, en oposición al tiempo común horizontal, al tiempo del mundo, por eso en la complejidad del instante poético se detiene para afirmar que éste “conmueve, demuestra, invita, consuela, es sorprendente y familiar”.

Como se ve, este concepto de poesía que produce, que crea su instante, “que construye ese instante complejo” juega un papel fundamental en la organización de una poética que al mismo tiempo que se ocupa del instante poético le agrega a las imágenes de la ensoñación del poeta sus propias ensoñaciones e invita también a imaginar. Porque para un soñador de palabras “la poesía es uno de los destinos de la palabra”, “un reino del lenguaje”, y no exagera cuando afirma también que la poesía es “la actividad pancalista de la voluntad” y describe el lenguaje poético en términos de “promoción del ser”. Rilke en *Sonetos a Orfeo* celebra la manzana con los siguientes versos:

Atreveos a decir lo que llamáis manzana.
Esta dulzura que primero se condensa
para, con una dulzura erguida desde el gusto,
alcanzar la claridad, el despertar, la transparencia,
llegar a ser algo de aquí que signifique el sol, la tierra.

A lo cual Bachelard como poeta agrega:

“La dulzura «erguida desde el gusto» concentra una dulzura del mundo. El fruto que tenemos en la mano da pruebas de su madurez. Su madurez es transparente. Madurez, tiempo economizado para el bien de una hora. Hay muchas promesas en un solo fruto que reúne el doble signo del cielo soleado y de la tierra paciente. El jardín del poeta es un jardín fabuloso. Un pasado legendario abre mil voces a la ensoñación. Irradian avenidas de universo a partir del objeto «celebrado». La manzana celebrada por el poeta es el centro de un cosmos, un cosmos en el que es bueno vivir, en donde estamos seguros de vivir”²¹.

²⁰ BACHELARD, 1932, p. 115.

²¹ BACHELARD, 1960, pp. 234-5.

En uno de los volúmenes dedicados a la tierra, a los ensueños de la voluntad, se reúnen imágenes tomadas del mundo del metal, de los minerales, de la madera, de la roca, de la pasta, de los cristales, de la piedra. De las imágenes de la petrificación deriva el complejo de Medusa y de la lucha contra la pesadez, el complejo de Atlas. Bajo el signo de la preposición “contra” y de la dialéctica duro/blando el filósofo nos sitúa directamente en el campo de la materia terrestre caracterizándola por la permanente resistencia. En este sentido, la tierra favorece “una psicología del contra” generada por la adversidad que nos hace vivir la sustancia sólida; así, la cólera provocada contra el objeto por una materia como el granito, los excesos del deseo de cortar, el carácter agresivo de los útiles (un cuchillo) y la consiguiente violencia contra el universo, contra las cosas, son maneras de establecer vínculos de la realidad con las metáforas y la imaginación.

Las imágenes dinámicas de la imaginación terrestre están por consiguiente inspiradas en la lucha que anima al sujeto contra el mundo resistente y en los choques entre la voluntad de trabajo y la materia rebelde. Nos están mostrando que la imaginación desea penetrar la materia y que el trabajo sobre los objetos como necesidad de actuar sobre la materia es ya una especie de psicoanálisis natural. En otros términos, el trabajo es siempre origen ya que “recrea imaginativamente, mediante las imágenes materiales que lo animan, la materia misma que se opone a sus esfuerzos”²².

En la obra complementaria *La tierra y las ensoñaciones del reposo* coloca las imágenes bajo el signo de la preposición “dans” (dentro) y del modelo de reposo propio de las ensoñaciones de la intimidad material: la casa, el vientre, la gruta. Pero están también las imágenes dinámicas del movimiento torcido (la serpiente y la raíz) examinadas sobre todo desde la óptica de los arquetipos de Jung ya que encuentran sus raíces en el más lejano inconsciente. Las imágenes de la gruta nos proporcionan la idea de reposo, refugio, morada, mientras que las del laberinto evocan una dimensión de angustia que es inconsciente y se relacionan con el movimiento difícil, la estrechez y el cruce de caminos. “Perderse, afirma, es una situación manifiestamente arcaica”²³ que siempre produce miedo. La imagen del laberinto se extiende a las dos vidas, la diurna y la nocturna. Es primeramente un sufrimiento de infancia que se impone en múltiples circunstancias, siempre se tiene

²² BACHELARD, 1947, p. 42. E inmediatamente apoyándose en el *Homo faber* considera que la materia dura se nos revela como educadora de la voluntad y reguladora de la dinámica del trabajo. El trabajo mismo, la maleabilidad son ante todo un disfrute. Estos rasgos se pueden apreciar también en las páginas consagradas a la ensoñación forjadora con el ejemplo de las flores de hierro. (Cf. *El agua y los sueños*, pp. 172-174). Pero no es solamente el lirismo del herrero que quiere hacernos participar, es también el de la ensoñación metálica, la ensoñación petrificante, la ensoñación del limador.

²³ BACHELARD, 1948, p. 237.

miedo de perderse así uno jamás se haya perdido. Kafka en la novela *América*, el antro de Trophonius, proporcionan imágenes de ese arquetipo del laberinto que se sintetizan en la afirmación “en el hombre todo es camino perdido”.

Queda ahora por examinar qué entiende por imagen ya que constantemente utiliza términos y fórmulas que en ciertos aspectos pueden llevar a una ambigüedad. Si bien es claro que la imagen literaria es el eje de las preocupaciones del filósofo por la imaginación activa, y, sobre esto, sigue insistiendo en *L'introduction à la poétique du Phénix*, sin embargo, nos habla de la imagen primera (el árbol cósmico), de la imagen literaria pura (la serpiente), de la alondra también como una imagen literaria pura, de las imágenes “princeps” (la flor, el pájaro fulgurante), de las imágenes fundamentales, de la ambivalencia de las imágenes (la oposición agua tranquila/agua violenta), del dualismo de la imagen (vida y muerte en la imagen de la llama), de la bi-imagen y de la imagen sictrópica (*La poética de la ensoñación*).

La alondra es el prototipo de una imagen literaria pura y de un romanticismo de la alegría. En efecto, quién puede descubrir la alondra? Ciertamente no es el pintor, “no puede existir para la mirada de los pintores. Es demasiado pequeña para incluirse en la escala del paisaje”. Sin embargo el poeta la describe, la ve cuando la evoca: es Michelet, es Meredith, es Maurice Blanchard, pero su visión no es la de la realidad del mundo exterior sino la de una pura imagen. La alondra es “un corpúsculo invisible al que acompaña una onda de alegría”²⁴. Una imagen literaria pura es por consiguiente aquélla que toma toda su existencia de la literatura y se presta a una exaltación cósmica. Lo es igualmente la imagen de la piedra preciosa que se escribe, se describe, pero no se ve, y de la que el soñador con plena autonomía de las imágenes puede decir que “la esmeralda es un gran estanque de agua marchita”²⁵.

Ya hemos podido ver, al seguir la lectura que hace de los textos literarios y míticos, que la imagen tiene una realidad propia, que la imagen poética se presenta en ruptura con un “ser antecedente” ya sea la percepción, la emoción, el pensamiento o el recuerdo. Es por esto que la noción de repercusión, resonancia, en el sentido de Minkowski, es la que nos puede ayudar a comprender mejor el verdadero ser de la imagen poética, su carácter incausado porque “en la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro”²⁶. Sobre esa base recurre a una fenomenología de la imagen en *La Poética del espacio* y en *La Poética de la*

²⁴ BACHELARD, 1943, p. 109.

²⁵ BACHELARD, 1947, p. 357.

²⁶ BACHELARD, 1957, p. 14.

54 *ensoñación*; un tal desplazamiento del psicoanálisis a una fenomenología del alma que aspira a determinar el ser de la imagen lo lleva a declarar que “la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma”. La nueva mirada con la que examina la imagen poética apunta a un estudio ontológico de la imagen que no es posible con el psicoanálisis que la intelectualiza exageradamente.

Si Pierre Reverdy definió la imagen como “una creación pura del espíritu que no puede nacer de una comparación sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas” no es acaso esta definición la que sirve de hilo conductor para afirmar que la imagen poética “no es el eco del pasado”, que la imagen es siempre una promoción del ser, que “es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante” porque precisamente ese carácter de emergencia de la imagen literaria implica que el poeta con la novedad de sus imágenes sea siempre origen del lenguaje. Y es mediante esa relación de la imagen con el lenguaje, con la palabra que es poesía, como Bachelard manteniéndose bien cerca de los surrealistas considera que la poesía es una liberación del espíritu (*“la libération du psychisme par la poésie”*), liberación en la que cree firmemente cuando señala que “en una poesía más liberada como el surrealismo, el lenguaje está en plena ramificación. Entonces el poema es un racimo de imágenes”²⁷. Se sabe también que tal experiencia del lenguaje poético más allá de la relación entre significante y significado constituye la oportunidad y la posibilidad misma de una violencia de la significación.

La imagen poética nos “sitúa en el origen del ser hablante”, “la expresión crea al ser”, “las palabras sueñan”, son expresiones bien significativas para una fenomenología ontológica y nos llevan a reconocer una vez más que el vocablo que mejor le conviene a la imaginación no es imagen sino imaginario y lo imaginario es lo dicho por el poeta. En este sentido, es por la imaginación como el hombre alcanza el ser, el bienestar y supera la condición humana, es decir, hace evidente los brotes de sobrehumanidad. Para la fenomenología de la imaginación, por consiguiente, el poema es un tejido de lo real y de lo irreal, “los poemas son realidades humanas” que se viven y por eso “un verdadero surrealismo” tiene que aceptar la imagen en todas sus funciones y proclamar con Artaud que lo que hace visible y tangible la realidad es la poesía misma.

De este modo en *El derecho de soñar*, obra fascinante por los análisis de Monet, Chagall, Eluard, Paulhan, fácilmente puede afirmar el vínculo de la poética con un sistema filosófico mediante la palabra. La resonancia de las palabras es a la vez

²⁷ BACHELARD, 1947, p. 14.

una invitación a la lectura y escritura literaria. Escuchemos una referencia a Jean Paulhan: “Meditando una palabra se está seguro de encontrar un sistema filosófico. La *lengua* es más rica que cualquier intuición. En las palabras se entiende más de aquello que se ve en las cosas. Ahora bien, escribir es reflexionar en las palabras, es oír las palabras con toda su resonancia” (p. 187).

Es entonces sobre el terreno mismo del surrealismo como hay que ver la primacía otorgada a lo imaginario sobre lo real y la relación de la imagen con el deseo, bien explícita en los libros consagrados al agua y al aire. La dialéctica bachelardiana de la realidad como potencia de sueño y del sueño como una realidad nos hace pensar en la armonización postulada por André Breton entre sueño y realidad. La sobrealidad o “surrealidad” definida en el *Primer Manifiesto* (1924) “como una especie de realidad absoluta” es una especie de conocimiento supremo de todas las dimensiones de lo real.

Es en la representación que Breton se hace de la poesía donde podemos encontrar la mejor justificación de su ambición de ser real. Pues la poesía revela el mundo de la surrealidad y este es considerado como real, único real, por el hecho de ser la síntesis del mundo imaginario y del mundo visible. La confianza de Breton en la poesía es como lo anota Ferdinand Alquié, porque “le parece ontológica, vital; le parece que detenta las llaves de la libertad; que contiene el mensaje de la felicidad humana en la medida en que representa el lenguaje original, el único lenguaje verdadero; que expresa el ser, creando su objeto”²⁸.

La práctica de la poesía es para Breton no solo un medio para conducirnos al mundo de lo maravilloso (“lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”) sino también una manera de devolverle al lenguaje su verdadera vida y de romper con la visión cotidiana de los objetos en el marco de una insurrección contra el “imperio de la lógica” y los excesos de la “razón razonante”.

Desrealizar el mundo implica una ruptura con un orden de relaciones lógicas que se han establecido entre los objetos, es destruir ese orden, es desorganizar ese mundo de objetos y su correspondiente discurso a cambio de una forma diferente de representarlo. La modificación de la imagen a través de objetos no convencionales es posible porque para Breton la imagen proviene de una conciencia imaginativa y tomada en la síntesis del sueño es una vía para el conocimiento de nosotros mismos. No duda

²⁸ ALQUIÉ, 1955, p. 39.

56 Maurice Nadeau en presentar al surrealismo más como un medio de conocimiento que como una escuela artística o una doctrina donde se combinan la exploración del inconsciente, lo maravilloso, el sueño, simultáneamente con la afirmación de la omnipotencia del inconsciente, la escritura automática, la destrucción de la lógica y de “todo lo que impide al hombre vivir según su deseo”.

Para Breton, lo que más cerca está de “la verdadera vida” son los encantos de la infancia porque como dirá más tarde Bachelard “la infancia no abandona nunca sus moradas nocturnas”. Esta convergencia no es extraña, dada la importancia que le otorga a la infancia y la creencia en el poder del inconsciente constantemente asociadas a la idea de un psicoanálisis nuevo del que no logra desprenderse a pesar de la tentativa fenomenológica²⁹, pero que como se verá más adelante, se justifica por el empleo del término y las constantes referencias a la doctrina de los arquetipos de C.G. Jung (“los arquetipos serán siempre orígenes de imágenes poderosas”³⁰).

29 Es según su concepción como hay que interpretar las numerosas declaraciones en las que se vale de la fenomenología para explicar la imagen poética. Fenomenología de lo redondo, del verbo habitar, del verbo salir (a través de las imágenes de las Melusinas alquímicas en *La Poética del Espacio*, y las imágenes de las sirenas). También en la introducción *al Materialismo Racional* (1953) nos habla de una fenomenología materialista y de una difenomenología de doble perspectiva; por una parte tendría que ver con la conciencia misma, y por otra, es una fenomenología asociada con “la sorda persistencia del inconsciente, la actividad nunca satisfecha de las ensoñaciones inconscientes”(Capítulo1).

30 BACHELARD, 1960, p. 191.

3. El mundo del surrealismo

Como hemos podido apreciarlo Bachelard no fue ajeno al surrealismo y por supuesto al carácter transformante, metamorfoseante de la poesía, a la función realizante y desrealizante del lenguaje. La manera como André Breton sintetiza en un amplio panorama los precursores y fundadores del surrealismo –Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire; Max Ernst, Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia; Tristan Tzara, Paul Eluard y Louis Aragon– obliga a pensar en lo que se acostumbra a tener por realidad, la fe en una razón que se supone ordenadora y lógica, y la poca atención a nuestra desadaptación al mundo real.

El surrealismo se basa filosóficamente, según André Breton en el *Primer Manifiesto*, “en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta el presente, en la potencia absoluta del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento”. El sueño era para Freud y también para Breton un camino directo al inconsciente. Esa trasposición de la realidad a un plano superior, entre el terreno de los pies y el cielo de la cabeza, empieza a manifestarse en el mundo artístico a través del automatismo y el onirismo de manera tal que en un cuadro los elementos surgen del inconsciente del artista y del azar, del propio interior y de los deseos rechazados. En literatura, para captar la mística de la germinación en la obra de Lawrence es preciso situarse en el “lirismo del inconsciente” propio de las imágenes del reposo y del refugio como símbolos de intimidad material. La casa, el vientre, la caverna, el huevo, el grano, llevan la marca del retorno a la madre y en esa medida el inconsciente dirige, leemos en las primeras páginas de *La tierra y las ensoñaciones del reposo*.

La rebelión dadaísta se inicia hacia 1913 con la exposición en Nueva York del *Armory Show* y la presencia allí de Picabia y de Duchamp que iba a presentar la obra “Desnudo descendiendo por una escalera”, pequeño óleo sobre cartón realizado a finales de 1911. El título arbitrario sin ninguna referencia al tema representado, la invención del ready made “La rueda de bicicleta” (1913), eran precedentes para el nacimiento del dadaísmo. Su admiración de Raymond Roussel podemos comprenderla mejor hoy cuando conocemos detalles del fracaso de la representación *Impresiones de Africa*, obra a la que asistió Duchamp calificándola de “imaginación desbordante”.

Los “ready mades” u objetos de carácter descontextualizado, “objetos elevados a la categoría artística por su simple elección” puestos en circulación por el dadaísmo representan simbólicamente una ridiculización de la máquina, una crítica a la tecnología y la revolución industrial que han contribuido más a la guerra que al

58 bienestar del hombre mismo. Sin embargo poseían la característica de invención de un nuevo poder y de un cambio de significado del objeto cotidiano como se recuerda con la plancha de púas, objeto sádico, creado por Man Ray (Emmanuel Redensky, pintor, fotógrafo y cineasta americano, de origen ruso, 1890-1976).

René Magritte en la pintura le otorga a los espacios y objetos una multiplicidad de modificaciones para revelarnos la inexistencia de la realidad objetiva. El objeto desligado de la función de utensilio deja de ser considerado en esa relación con nosotros para atribuirle un sentido ficticio, pues como lo expresa el poeta Louis Aragón “hay otras relaciones aparte de lo real que el espíritu puede alcanzar y que son también de primer orden, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño, etc.” La surrealidad abarca todas estas especies. Es un cierto automatismo psíquico que corresponde al estado de sueño, precisa en *Los pasos perdidos*.

En 1916, en Zürich, se constituyó el movimiento dadaísta con el poeta rumano Tristan Tzara, además apareció el Cabaret Voltaire fundado por el poeta Hugo Ball, el poeta y escultor Hans Arp y el pintor Marcel Janco. Al movimiento adhirió André Breton en 1919 aunque no formalmente, sin embargo en los dos Manifiestos (1924 y 1930) reconoce toda su fuerza y atractivo en cuanto expresión humana en todas sus formas, encuentra analogías entre investigación surrealista e investigación alquímica, y concluye en el imperativo de liberar a la imaginación remontándose a sus fuentes, esto es, al deseo inconsciente. Remontarse a las fuentes de la imaginación poética es equivalente a afirmar que la imaginación es fuente de sueños, de ensoñaciones, poemas, cuentos, es en síntesis “la fuerza misma de la producción psíquica”.

4. La metáfora

Imagen y metáfora constituyen un mismo centro de interés para la imaginación poética pues a menudo nos está señalando que la imagen adquiere todo su sentido de las metáforas, que la metáfora en el lenguaje alquímico es origen de la imagen o incluso que las metáforas llegan a ser imágenes, lo cual ya plantea un problema de diferencia entre imagen y metáfora porque mientras en algunos análisis se mezclan para sugerir que la metáfora es un tipo de imagen, “una falsa imagen”, en otros, por el contrario, la diferencia se funda en lo que él denomina el valor fenomenológico, entendido como una especie de ontología de la imagen. En este sentido, la metáfora en cuanto es “una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales”, no resiste un análisis fenomenológico que centre su significación solamente sobre las implicaciones del surgimiento de la imagen en la consciencia individual.

La imagen, al contrario de la metáfora, es “un fenómeno de ser”, específico del ser hablante, es vida nueva y conciencia de creación, y en este sentido es susceptible de un estudio fenomenológico apoyado en el valor, por ejemplo, el valor de intimidad que proporcionan las imágenes del espacio interior dentro de una fenomenología de lo escondido (la casa, los cajones, el cofre). El espacio de la imaginación es desde luego el espacio vivido.

Ciertamente no hay en Bachelard una teoría de la metáfora pero el término aparece frecuentemente en sus obras y no siempre refleja una misma acepción ni el sentido que le presta adquiere la misma intensidad ya que en algunos momentos se refiere a ella de manera peyorativa como un peligro para la formación del espíritu científico (las metáforas seducen la razón) y en otros, la metáfora es parte de la esencia de un espíritu poético (“las metáforas no son simples idealizaciones que parten, como cohetes, para estallar en el cielo desplegando su insignificancia, sino que al contrario, las metáforas se apelan y se coordinan más que las sensaciones, hasta el punto que un espíritu poético es pura y simplemente una sintaxis de metáforas”³¹).

Pero lo que sí es bien claro en sus estudios sobre la imaginación material es el poco interés por asumir la oposición entre sentido propio (original, primitivo) y sentido figurado, oposición básica en uno de los modelos de análisis de la metáfora, el sustitutivo, modelo común a la poética y la retórica occidentales desde Aristóteles. Así los términos se pueden emplear en más de un sentido, el sentido propio o corriente

³¹ BACHELARD, 1938b, p. 175 (Conclusión del *Psicoanálisis del fuego*).

inmediatamente dado en cada uno de nosotros y el que se desvía de él, el extraño (*allogrios*). La metáfora como “transposición del nombre de una cosa a otra” es una sustitución del término propio por el figurado, fundada en la relación de semejanza; de ahí que Aristóteles considere que para hacer buenas metáforas hay que conocer bien las relaciones de semejanza.

Para Bachelard la fuente de Juvencio es una metáfora en la que “no existe un sentido figurado” porque de hecho, la fuente simboliza un perpetuo rejuvenecimiento, es regeneración y purificación, elíxir de vida alquímico.

Derrida ha hecho notar en su trabajo sobre la metáfora en el texto filosófico que lo que más interesa a Bachelard es el sistema de metáforas, su valor esencialmente pedagógico y no tanto el concepto mismo de metáfora. Concepto que se hace explícito en *La llama de una vela* (1961) en el sentido ordinario y tradicional de la palabra como una forma de desplazamiento. Las metáforas, afirma, “no son, a menudo, más que traslación de pensamientos, en un afán de expresarse mejor, de decir de otra manera la imagen” (p. 10); definición que se puede aproximar a la definición aristotélica (“*onómatos allotriou epíphora*”, traslación de un significante a un significado, *Poética*, 1457b).

La metáfora como traslación de pensamientos, en una voluntad de expresarse mejor, está ligada al cogito de un soñador que la expresa, a un sujeto que la dice; y a su vez las metáforas en un destino común con las imágenes permiten acceder al ser, al ser que nosotros somos. La metáfora representa entonces la dimensión humana y cósmica de la obra literaria en la perspectiva del movimiento de la imaginación no sólo por el lugar que le otorga en la exposición de las metáforas de la dureza [*La tierra y las ensoñaciones del reposo*, capítulo II] sino también por el papel que le asigna en la vida de la imaginación. De ahí que señale a la manera de un imperativo que la vida de la imaginación depende del enriquecimiento de la imagen con la metáfora.

Al determinar el sistema de metáforas como metáforas axiomáticas, alquímicas, sado-masochistas, metáforas mortales, metáforas de la dureza, ya se trate de un realismo o de un idealismo de la metáfora es claro que para Bachelard el aderezo, la ostentación y la exuberancia son inherentes a la vida literaria y que ésta “se desarrolla ininterrumpidamente en el mundo de la metáfora”³².

En un primer sentido, en el contexto de una polémica con Bergson por el uso exagerado de metáforas (“los conceptos son *cajones* que sirven para clasificar

³² BACHELARD, 1947, p. 90.

los conocimientos” decía Bergson), la metáfora es entendida como un medio de expresión, un accidente de la expresión, un simple medio fabricado, que en oposición con la imagen “no tiene la virtud directa de una imagen productora de expresión, formada en el sueño hablado”. La imagen del ébano en Poe es el prototipo de una imagen literaria, raíz de ensoñaciones, emociones y transposiciones, tal como se puede apreciar al final de *El aire y los sueños*.

En un segundo sentido, el hecho de caracterizar la imagen poética por la creatividad del lenguaje al nivel de la palabra y la frase convierte a la metáfora en el soporte lingüístico de la imagen y de esta manera puede decirse que la imagen es introducida por la metáfora. Por eso destaca como una constante que imaginar es “ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva... Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora”³³.

Finalmente entre las funciones del lenguaje está la de sugerir valores metafóricos ya que “es por las metáforas, por la imaginación, como la realidad toma sus valores”. Transportar a otros mundos, “significar otra cosa” y “hacer soñar de otro modo” convierten la metáfora en portadora de nuevas significaciones. De ahí la importancia de la vida metafórica para la terapia del sueño despierto que propone Robert Desoille, método de exploración y psicoterapia que mediante imágenes inductoras (las cimas, los árboles), metáforas de ascensión, conducía a formar un super-yo imaginante que favorecería el desbloqueo de los problemas afectivos.

Es sin duda imprescindible, también a propósito de la metáfora, hacer alusión a una tesis apenas mencionada a propósito del tema de la serpiente como una imagen tradicional o imagen compleja (da la vida pero también la muerte) que ha jugado un papel considerable en la imaginación literaria a la manera de un símbolo motor o arquetipo. Las mitologías naturales, afirma, “se forman en el acto literario más simple la metáfora”³⁴. Pero ya en una obra anterior, *El Aire y los sueños*, cuando se ocupa de los mitos relacionados con los árboles cosmogónicos, antropogónicos y fálicos, encuentra que ciertos mitos se basan en principios oníricos y que el árbol cosmológico es una imagen primera, imagen “que produce todas las otras imágenes”.

Entre las metáforas *axiomáticas* distingue las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída; de ellas se puede decir que “nada las

³³ BACHELARD, 1943, p. 12.

³⁴ BACHELARD, 1948, p. 294.

62 explica y lo explican todo”. La denominación es bien curiosa pero quizás hay que entenderlas en el sentido de que son verdaderas metáforas que no necesitan de una demostración, son admitidas sin discusión y no requieren de un análisis especial para comprender cómo se presentan aun en la vida cotidiana. En esta dirección, en efecto, se imponen las metáforas de la caída ontológica, la caída moral y la caída imaginaria como convergencia en la verticalidad.

Las metáforas *alquímicas*. En la gran riqueza simbólica del lenguaje alquímico (recordemos la cuadratura del círculo y su poder simbólico en el *opus alchymicum*) Bachelard encuentra un sistema de valorizaciones afectivas propias del espíritu pre-científico comprometido más con lo simbólico que con el conocimiento objetivo. El hecho de representar al oro por el sol y la plata por una media luna y que designaran los nombres de los metales con los planetas (azogue = Mercurio; cobre = Venus; hierro = Marte) se fundaba en una correspondencia mutua del mundo de abajo con el mundo de arriba o afirmación de la unidad armónica del mundo.

Para los alquimistas, “Mercurio” designaba varias cosas a la vez: sustancia química (Hg), el dios Mercurio (Hermes), el planeta Mercurio, y la “sustancia transformable”; como símbolo unificador era metal pero también líquido, materia y también espíritu, frío y también caliente, de naturaleza femenina y también masculina. El hermafrodita típico es el Mercurio. Lo que los alquimistas querían simbolizar a través de esta doble naturaleza era la totalidad que une a los opuestos, la *coincidentia oppositorum* en términos de Nicolás de Cusa. No ha dejado de señalar Jung esta explicación cuando ve a los alquimistas como “los empiristas y los experimentadores del gran problema de la unión de los contrarios” y pone en evidencia, apoyándose en el simbolismo, la proyección de contenidos inconscientes o formas arquetípicas³⁵.

La simbólica sexual y las lecciones de intimidad que el autor de *La formación del espíritu científico* encuentra en la alquimia nos ponen de manifiesto el vínculo entre fantasías y sueños, imágenes objetivas y deseos subjetivos. Aquí la metáfora se hace indispensable para comprender más claramente el proyecto de un psicoanálisis del conocimiento objetivo por cuanto lleva el signo del inconsciente. El alquimista llama al mercurio “flagelado y excavado” y desde una creencia en el mito de lo interior considera que todas las cosas ocultan algo internamente. También desde otra traba para el conocimiento científico, en el mito de la digestión la idea de alimento en el espíritu pre-científico es tan valorizada que, por analogía, la asimilación de los alimentos es extendida a los metales, a la tierra, al fuego, todos se alimentan como si fueran vivientes.

35 JUNG, 1980, pp. 193-195.

El concepto de alimento como una forma de valorización enraizada en el inconsciente, rasgo característico del espíritu pre-científico, nos lleva de nuevo al problema de los conceptos utilizados en la vida común y a la relación de equivalencia entre dos sustancias o problema de la metáfora. Para no caer en la continuidad entre conocimiento común y conocimiento científico, lenguaje común y lenguaje científico, hemos visto cómo postula con insistencia la necesidad de una ruptura, que podemos aventurarnos a aproximar con lo que Spinoza le censuraba al conocimiento vulgar en el Apéndice de la primera parte de la *Ética*: “todas las nociones que el vulgar tiene la costumbre de utilizar para explicar la naturaleza no son más que maneras de imaginar y no revelan la naturaleza de ninguna cosa sino solamente la constitución de la imaginación”.

Los ejemplos del bestiario alquímico (“lobo devorador”, “animal rapaz insaciable”) ilustran la relación de equivalencia entre dos sustancias (x es y), relación que va de lo concreto a lo concreto y se funda justamente en la conjunción de la “violencia, la crueldad, la agresión” y “la rapidez del ataque”. Todas las otras metáforas alquímicas provienen del deseo de rejuvenecimiento, de las propiedades atribuidas a las piedras preciosas (“el zafiro y la esmeralda conducen a la castidad”), de las enfermedades de los minerales (“la herrumbre es una enfermedad del hierro”), de la fecundidad de las minas y la sal (“la sal provoca fertilidad”). A todo esto se añade que para el inconsciente toda mezcla es un matrimonio; Bachelard mismo parece comprobarlo cuando en sus lecciones de química los alumnos asociaban la reacción del ácido y de la base con lo masculino y lo femenino respectivamente.

La metáfora “las bodas alquímicas” tan fundamental entre los herméticos se convierte frecuentemente en la matriz a partir de la cual se originan “las bodas del cielo y la tierra”, “las bodas de la piedra consigo misma”, el matrimonio del sol y la luna, del Rey y la Reina, del azufre y el mercurio. De las propiedades atribuidas al azufre (el calor y la sequedad) y al mercurio (frialdad y humedad) y del hecho de relacionarlas simbólicamente con fuerzas creadoras de origen masculino, activas o pasivas, es preciso evocar aquí ante todo las metáforas que representan el “combate íntimo” de lo masculino y lo femenino en las intuiciones alquímicas: el mercurio sufre el complejo de Edipo, la metáfora sado-masoquista del amor del ácido por la base a la que asesina y luego se suicida, la lucha del agua y la fuerza erótica del fuego.

Es a partir de esa química de la hostilidad como va a preguntarse a propósito del lirismo del herrero y de la artesanía metalúrgica: “¿Quién no ha oído los gritos – esa desesperación o furor del acero templado, el sonido estridente del hierro caliente atacado por el agua profunda?” Esa derrota repentina fácilmente pone en juego las grandes dialécticas del sadismo y del masoquismo. “¿Por quién tomáis partido?

64 ¿Por el fuego o por el agua, por el principio viril o por el principio femenino?”³⁶. Así aparece que en la ensoñación alquímica actúan recíprocamente y, por así decirlo, se mediatizan mutuamente el *animus* y el *anima* en una especie de dialéctica de la que será tributaria la misma poética de la ensoñación. De hecho, el soñador y poeta multiplica las imágenes del fuego (el fuego íntimo), del agua, del aire y de la tierra reservándoles una forma de intimidad bien próxima a la de las imágenes alquímicas. “El agua extingue el fuego”, afirma, y es ésta la metáfora por excelencia en la que fácilmente se deja reconocer la dualidad dialéctica o, en términos de Starobinski, “el mito sicológico *animus* y *anima*”, dos potencialidades en las que hace reposar la ensoñación y la misma escritura del poema.

Es precisamente en el terreno de esta dualidad donde se asocian todos los rasgos que hacen que la ensoñación sea por esencia femenina. La feminidad de las palabras, los nombres femeninos de las flores (la rosa, la centáurea), las imágenes del agua, no son otra cosa que evocaciones para volver a encontrar el vínculo entre la ensoñación y las palabras, una vía más para demostrar que el género de las palabras, lejos de cualquier azar, se compone en un solo tejido con la ensoñación. El reposo, la paz, la dulzura, ponen su marca femenina a la ensoñación y explican nuestra afiliación al mundo mientras que las construcciones del sueño se integran a los proyectos, las historias, los dramas propios del *animus*. Por tanto, las imágenes femeninas están relacionadas con el arquetipo *ánima* que corresponde en Jung al “elemento femenino del X masculino”. En cambio, las ensoñaciones en *animus* operan en la imagen del Fénix, Prometeo y Empédocles, concebidos como “seres dominantes” y además subordinados a un “animus que no acepta las dulzuras de anima” (*Fragments d'une poétique du feu*, p. 44).

³⁶ BACHELARD, 1947, p. 163.

5. Imagen, símbolo y arquetipo

Uno de los rasgos más evidentes de la inspiración bachelardiana es su posición mantenida con respecto al psicoanálisis, o más precisamente quizás, la libre utilización y la ausencia de un tratamiento sistemático a lo largo de sus escritos sobre todo cuando intenta poner en práctica una herramienta que cabalga sobre dos opciones definitivas. En primer lugar permite curar de la “afectividad” de las convicciones individuales y también denunciar los “contratiempos” u obstáculos que se interponen al espíritu científico. Es gracias al psicoanálisis del conocimiento objetivo como se puede liberar al pensamiento de nuestras imágenes y de las convicciones profundas, de conceptos valorizados y de valores simbólicos presentes en el inconsciente.

Se puede decir que la conjunción de imágenes valoradas y de pensamiento simbólico corresponde a una mentalidad pre-científica³⁷ en constante oposición con lo específico de la actividad científica: el sentido del problema (“la ciencia consiste esencialmente en una proliferación de problemas”, afirma refiriéndose a Brunshvick), el encuentro de las teorías, los conceptos y los métodos en la producción de conocimientos.

Por otra parte, en relación con el orden imaginario, el psicoanálisis remite a los cuatro elementos de las cosmogonías tradicionales vistos como los “operadores de imágenes” o ejes referenciales de la ensoñación. Shelley y Nietzsche por sus vínculos con la sustancia aérea son poetas ascensionales. El hecho de que en Shelley las imágenes sean un espacio de manifestación de la imaginación dinámica, porque giran alrededor del aire, el viento, el olor, la luz, explica que su poética esté construida sobre imágenes (recordemos la imagen de la isla suspendida y la imagen del Prometeo liberado) que son “operaciones del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, o nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia, el eje vertical”³⁸.

El psiquismo aéreo del poeta inglés abre la vía para una confrontación con las imágenes que inspiraron la poética de Nietzsche, a quien Bachelard identifica como el poeta vertical, el poeta de las cimas. La confrontación, emprendida en el capítulo V de la obra consagrada al aire, por lo demás bien interesante para seguir de cerca no sólo el profundo parentesco entre los dos sino también los contrastes paralelos, se apoya en un estudio minucioso de las poesías y pasajes de *Así habló Zaratustra*.

³⁷ Concepto que desempeñó un papel importante en el contexto cultural de los años 30 luego de la orientación decisiva que le dio la etnología de Lévy-Bruhl al comparar la sociedad primitiva (mentalidad pre-lógica) con la sociedad civilizada.

³⁸ BACHELARD, 1943, p. 57.

Son numerosos los textos en los que las imágenes de Nietzsche son las cimas, los vientos, las nubes, el aire puro, el aire nuevo. La misma imagen de Zarathustra en lucha contra el viento, nos hace sentir la síntesis del aire y la libertad y todo ese universo que lleva el símbolo de la verticalidad: “con el pensamiento en el viento” el caminar se vuelve un combate. De suerte que el pino al borde del abismo, el sendero de montaña, la pesca arriba (“¿Algún hombre ha pescado jamás en las altas montañas?”), la barca que boga en el espacio, son imágenes entre otras, que permiten detectar un mismo centro de gravitación de la poética nietzscheana. Más aún, son el testimonio más neto del complejo de la altura, sugerido desde la introducción a *El Aire y los Sueños*, y del que Nietzsche sería su portador.

De este modo, el destino aéreo, el siquismo ascensional puesto aquí de manifiesto es esencial para la explicación de la creación poética en Nietzsche en la medida en que el elemento es el preludio de la imaginación material y de la imaginación dinámica. A este nivel es donde mejor podemos ver el sentido que quiere darle al psicoanálisis elementista y específicamente al psicoanálisis de la gravedad en Nietzsche. Sin embargo, desde que la imaginación material es caracterizada a partir de un elemento determinante (el agua pesada en Poe, el aire en Nietzsche, el fuego en Novalis), principio básico de la poética bachelardiana, ¿qué ha de entenderse entonces bajo la denominación de carácter a-causal de la imagen? La ambigüedad de la tesis de la irreductibilidad y la primitividad de las imágenes es aquí extremadamente marcada y choca con los propósitos metodológicos de reivindicar plenamente el acto creador de la imaginación.

En el prólogo a la obra de Patrick Mullahy, *Edipo, Mito y Complejo* vemos cómo destaca la variedad de orientaciones que ha tomado la ciencia del inconsciente y por consiguiente las dificultades que comporta una visión de conjunto de los temas fundamentales del psicoanálisis. Del breve recorrido por sus desarrollos y mutaciones (Adler, Jung, Karen Horney, Sullivan) hay una afirmación bastante sugestiva, por cuanto nos lleva a abordar necesariamente la noción de símbolo y arquetipo en la medida en que son un terreno privilegiado para aclarar más su relación con el psicoanálisis. Es así como según él, “para Jung los símbolos son realmente arquetipos”.

Pero qué significan el símbolo y el arquetipo invocados en su poética? Recordemos el propósito bien explícito de contribuir a enriquecer por un carácter dinámico la noción de arquetipo de Jung, en el momento mismo en que analiza las imágenes de la serpiente como arquetipo y símbolo motor, del Ouroboros como símbolo de eternidad, de la raíz y el vino como arquetipos del inconsciente. La serpiente es en nosotros un símbolo motor que se renueva constantemente como fuente de otras imágenes; el río serpentea, una cuerda es una serpiente; “la serpiente es el sujeto

animal del verbo enroscarse y del verbo deslizarse”³⁹ y se la puede imaginar desde la dialéctica del bien y del mal, la vida y la muerte, como recta o redonda.

La confrontación con Jung se impone, porque desde que lo descubre no deja de afirmar el dinamismo de las imágenes. Es una adquisición tan definitiva de su pensamiento que se puede decir que para hablar verdaderamente de imaginación en la perspectiva que nos ha propuesto esta poética es imposible separarla de la ensoñación que la dinamiza. Es esta concepción energética de la imaginación un punto decisivo de aproximación a la tesis junguiana de los arquetipos como reguladores de la actividad creadora⁴⁰.

Afirma Jung: “Hay ciertas condiciones colectivas que existiendo en el inconsciente actúan como reguladoras y estimulantes de la actividad de la imaginación creadora y provocan las correspondientes formulaciones... Ellas se comportan exactamente como los motores de los sueños y es por esto que la imaginación activa, nombre que di a este método, reemplaza inclusive a los sueños hasta en cierto punto”⁴¹.

Lo colectivo se identifica con lo universal y se opone a lo individual o personal. Pero lo que en fin de cuentas está en juego no es tanto que los arquetipos sean los contenidos del inconsciente y encuentren su expresión a través de los mitos, folklor, cuentos o leyendas sino más bien la afirmación del dinamismo de las imágenes arquetípicas, insistencia que ya hemos encontrado.

El inconsciente es para Jung la matriz original de la fantasía creadora y de los símbolos. Los símbolos tienen por base el arquetipo inconsciente y juegan un

³⁹ BACHELARD, 1948, Capítulo VIII.

⁴⁰ El término “arquetipo” reviste varias acepciones y son múltiples los ejemplos con los que Jung quiso ilustrarlo (la cuaternidad, el círculo, la quaternio nuptial, anima/animus, el árbol, el mito del héroe, el divino niño, el niño huérfano, el niño Dios) muy particularmente en relación con el simbolismo de la alquimia. Para un desarrollo histórico bien detallado del concepto de arquetipo en Jung nos permitimos remitir a los excelentes trabajos de J. Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol*, 1961, y *The Psychology of C. G. Jung*, London, 1951. El término utilizado corrientemente por Jung desde 1919 es tomado del *Corpus hermeticum* y de Dionisio el Aeropagita (JACOBI, J. *Complex Archetype, symbol*, p. 34). En *Les racines de la Conscience* precisa Jung que la expresión “arquetipo” ya se encuentra en Filón de Alejandría cuando se refiere a la imago Dei en el hombre; en Irineo (cuando dice: “*Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit*”; se encuentra en el *Corpus Hermeticum* (Dios es llamado el arquetipo luz) y en Dionisio el Aeropagita (los arquetipos inmateriales).

▪ “Arquetypus” es una perífrasis explicativa para el *eidós* platónico (*Les racines de la conscience*, p. 15). Es una estructura innata que le permite a un contenido expresarse en imágenes, “es_una_fuerza”; es un modelo de comportamiento innato (R. Evans, *Conversaciones con Jung*).

▪ “Son elementos estructurales de carácter divino de la sique; poseen una cierta independencia y una energía específica gracias a la cual pueden atraer los contenidos de conciencia que les convienen” (*Métamorphoses de l’âme et ses symboles*, p. 386) [la traducción es nuestra].

▪ “Son imágenes originales simbólicas a partir de las cuales se edificó y diferenció el espíritu humano” (*La guérison Psychologique*, p. 95) [la traducción es nuestra].

▪ “La teoría de la alquimia, como creo haberlo demostrado, en lo esencial no es más que una proyección de contenidos inconscientes, es decir, de esas formas arquetípicas propias de todas las creaciones imaginarias en estado puro, tal como las encontramos en los mitos y cuentos, en los sueños, visiones y fantasmas de los individuos” (*Psychologie du transfert*, p. 195) [la traducción es nuestra].

⁴¹ JUNG, 1971, p. 526.

papel en la función trascendente o conciliadora de los contrarios, entre la razón y el sentimiento, entre la realidad y la irrealidad). El símbolo, afirma, “no es ni una alegoría ni un *sémeion* (signo); es la imagen de un contenido que, en gran parte trasciende la conciencia”⁴². Y aquí mismo precisa que los símbolos funcionan como transformadores en el sentido de que “transfieren la libido de una forma inferior a una superior” [libido entendida como energía síquica].

La función de los símbolos (la cruz en el arte cristiano; el mandala como representación de la totalidad síquica; la ciudad, la madera, el agua, como símbolos maternos) presente en objetos, números o imágenes le imprime a estos una serie de cualidades que modifican el significado común y corriente de la vida cotidiana. Hay en ellos una especie de vaguedad y nos están indicando una realidad desconocida u oculta para nosotros. Es así como para una mayor claridad sobre la naturaleza del símbolo afirma que “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio”⁴³.

“Luego todo simboliza”. Es una conclusión a la que llega después de examinar la simbólica de la casa, los símbolos propios de la casa (el sótano como símbolo de la caverna, la buhardilla como símbolo del nido, las escaleras y los recuerdos imperecederos, etc.), conclusión que se convierte en un principio para el análisis de la imaginación literaria. El árbol y el agua son símbolos maternos; Ofelia es el símbolo del suicidio humano; en las imágenes aéreas la altura es el símbolo en el que se unen el deseo de crecer y de volar; la barca de Caronte es el símbolo de la desgracia humana; el fénix es el símbolo de una eternidad que vive. Lo que determina al símbolo, se pregunta, no es acaso “una relación esencial entre dos significaciones: un sentido manifiesto y un sentido oculto”. Podemos pensar entonces en que por esencia el símbolo sugiere un más allá de su expresión y sería contradictorio entonces tratar de determinar en un símbolo su sentido inmediato.

Estas precisiones contenidas en el Prefacio a la obra de Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grècque*, tienen un alcance de principio; indican cómo se presenta en toda su generalidad la relación entre dos significaciones, tan constitutiva del símbolo, su autonomía, sus múltiples interpretaciones y el desplazamiento de un “centro fijo” o único de significado por lo general sexual. Es esta la diferencia que quiere establecer con el psicoanálisis clásico que frecuentemente se ha limitado al “conocimiento de los símbolos como si estos fueran conceptos”⁴⁴.

⁴² JUNG, 1953, p. 155.

⁴³ JUNG, 1969, p. 20.

⁴⁴ BACHELARD, 1943, p. 30.

Por otra parte, es desde la perspectiva simbólica como el estudio de los mitos adquiere un valor particularmente importante para su psicoanálisis cósmico. El simbolismo, para retomar uno de sus términos, toma todo su sentido cuando “coordina” los valores míticos y los valores cósmicos. En la medida en que los mitos se nos presentan como “ocasiones” para estudiar la función de simbolización, su estudio nos aporta indicaciones sobre las múltiples fuerzas síquicas en acción. Es en síntesis la idea de que en todo mito se condensa un drama humano.

Michel Serres se ha ocupado de la significación del simbolismo en las ciencias formales, la lógica y las matemáticas, como dominio operatorio. Pero no se trata de averiguar si hay un simbolismo privilegiado. La evocación de la situación pluralista del símbolo y su potencia de significación a nivel de creencia, evidencia o verdad, es inseparable de lo que globalmente se entiende por simbolizar. Es establecer correspondencias entre un signo particular y un contenido semántico, afirma en *Hermes I La communication*. El énfasis en el contenido significativo y la variación de los modelos lo llevan a calificar a Bachelard como el último de los simbolistas y el último de los psicoanalistas que reemplaza el inconsciente-cuerpo por el inconsciente-naturaleza. Simbolista dentro de la tradición del siglo XIX por los paradigmas de la historia mítica allí escogidos (Apolo, Dionisos, Electra, Edipo, Zaratustra) pero sustituidos por aire, agua, fuego, tierra: desplazamiento del modelo-héroe por el arquetipo-elemento porque “Empédocles ya no es más que una especie del género fuego y Ofelia una especie del género agua”.

5. El laberinto de la imagen

“Con el título de *El laberinto*, hemos seguido sueños más agitados, más tortuosos, menos tranquilos, que dialectizan el sueño de los refugios más espaciosos. Los sueños de la gruta y los del laberinto se oponen en muchos aspectos. La gruta es reposo. El laberinto nos remite al soñador en movimiento”.

La tierra y los ensueños de la voluntad

El empleo de la expresión “dialectizar” que sirve para caracterizar las imágenes terrestres es la manera dinámica de pensar el mundo porque éste se encuentra en perpetuo movimiento y su representación no puede ser de otra manera. Lo “duro” y lo “suave”, la dureza y la suavidad nos comprometen pues la imaginación requiere del animismo dialéctico como proceso por el cual el pensamiento y el ser se desarrollan por la relación de oposición. La tierra es el elemento de la resistencia y por esto mismo provoca el goce de quien se atreve a interponer sus esfuerzos, energía y trabajo para imponer un dominio, una fuerza creadora sobre la realidad material. Valga retomar el bello ejemplo del martillo obrero que destruye violentamente pero “la violencia que destruye se transforma en fuerza creadora” en cuanto el lirismo dinámico del herrero logra fundir en un solo objeto “ensueños que conciernen al metal, al fuego, al aire, al agua”.

En las imágenes que tienen que ver con la imaginación de la tierra se tejen, entre las fuentes de la experiencia laberíntica y la confianza, simbolizada ésta con el hilo de Ariadna, ciertas funciones del mito en relación con las fronteras de lo escondido, del perderse, del retorno a la madre. Las imágenes de la casa, del vientre (Jonás y la ballena), de la gruta, surgen de la imaginación del reposo protegido, dan la impresión de que allí se podría vivir, mientras que las del laberinto se asimilan al movimiento que produce angustia y sufrimiento, angustia y placer. El laberinto es primero que todo un sufrimiento de la infancia. ¿Es un trauma del nacimiento?, se pregunta, aceptando más bien que es uno de los restos de un arcaísmo síquico, una dimensión inconsciente, es decir, profunda.

De esta dimensión de angustia pueden desprenderse dos fuentes ocultas en la ensoñación laberíntica y el sueño de laberinto.

La estrechez de una puerta o de un corredor, la sensación de opresión, la pesadilla de aplastamiento.

“El laberinto es un fenómeno psíquico de la viscosidad”. Definición que coloca en paralelo a Bachelard con el Sartre de *El ser y la nada* y sus concepciones de lo viscoso caracterizado en primer lugar como lo *blando* al tacto. Hélène Védrine además de señalar esa pasión común en ambos, la escritura, evoca ese gran momento de las dos concepciones de la imaginación, como producción de irreal y como fuerza creadora de imágenes que humaniza las fuerzas del Cosmos, esencialmente abierta gracias a lo imaginario.

Borges hizo la distinción entre dos clases de pesadillas: la del laberinto y la del espejo. Confiesa que la pesadilla del laberinto se originó por un grabado de acero que vio en su casa cuando era chico. Entre las siete maravillas del grabado estaba el laberinto de Creta. “Era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto... En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el centro del laberinto” (*La pesadilla*).

Precisamente en la imagen del laberinto hay un doblete en el que se sintetizan imágenes del exterior e imágenes de la intimidad y es ahí donde podemos descubrir la acción de la mitología y de la leyenda. Así pues, según el relato griego, Zeus disfrazado de toro blanco raptó a la bella Europa, con ella cruzó el mar y llegó a Creta. De los tres hijos de Europa, Minos fue quien reclamó su derecho al trono de Creta. Le rogó entonces a Poseidón (dios del mar), hijo de Cronos y Rea, que emergiera del agua un toro para sacrificarlo e inmediatamente un toro nadó hasta la playa. Minos, se dice, vivió tres generaciones antes de la guerra de Troya. El palacio de Cnosos era la residencia y sede del Rey, de los dignatarios y sacerdotes, centro administrativo y económico.

Poseidón infundió en Pasifae, esposa de Minos, una gran pasión por el toro sagrado. Sin embargo otras versiones nos muestran a Minos comprometido con el rapto del bello Ganimedes, “el más hermoso de los mortales” perteneciente a la estirpe real de Troya y a la vez implicado en amores femeninos con Britomartis.

El Minotauro es el hijo de los amores de Pasifae y el toro, monstruo que se representaba con cabeza de toro y cuerpo de hombre al que el rey Minos confinó en un laberinto diseñado por el arquitecto Dédalo. El palacio se componía de la sala del trono decorada con grifos, la antecámara de la sala del trono con el recipiente expiatorio, numerosas salas, corredores, patios, teatro, habitaciones, el aposento del rey, la cámara de la reina, el baño y tocador de la reina, el santuario de las dobles hachas, los cuernos sagrados y grandes jarras. La multiplicidad de tortuosos senderos hacía imposible encontrar la salida. El héroe Teseo fue a Cnosos, entró en el laberinto

y pudo salir gracias a la ayuda de Ariadna (hija de Minos y Pasifae) en el momento en que enamorada del héroe ateniense le dio un ovillo cuyo hilo iba devanando y de esta manera le permitía indicarle el camino de regreso. De esta manera Ariadna ayudó a Teseo a salir del laberinto y Atenas se liberó del tributo en vidas humanas impuesto por Minos. Abandonada en una orilla de la isla de Naxos fue criada por Dyonisos.

El lujo que caracterizaba a los palacios minoicos se puede apreciar todavía hoy en los frescos polícromos que cubren los muros de Cnosos: el fresco que adornaba el corredor de entrada al palacio de Cnosos, llamado Corredor de la procesión representa a jóvenes de ambos sexos llevando ofrendas; el famoso fresco en color rojo de las “Taurokazapsíes, o de la tauromaquia, encontrado en el ala oriental del palacio. Los espectáculos taurinos con carácter ritual (el toro era un animal sagrado) consistían en un doble salto por encima del toro, tomarlo por el cuerno, simbolizaban por esto mismo la captura del animal sagrado de los cretenses. También en el ala oriental del palacio se encontró el fresco de la pintura minoica las “Damas azules”, de fondo azul en el que contemplamos tres rostros de mujer. En la parte norte aún se alza la representación del cuerno sagrado.

A partir de la diferencia que establece Bachelard entre una imagen literaria que describe una belleza ya realizada y una imagen literaria que actúa en el misterio de la materia, nos advierte que la noción de laberinto hay que extenderla tanto a la vida diurna como a la nocturna. Perderse, estar perdido, caminar en un bosque oscuro, en una cueva tenebrosa, son situaciones que le proporcionan imágenes y metáforas a la vida consciente. ¿Qué permite esta operación a primera vista extraña de juntar el objeto perdido y “el estar perdido? Curiosamente uno tiene miedo de perderse sin nunca haberse perdido”, expresa.

Perder un objeto y perdersen nosotros mismos representan sin embargo dos experiencias bien diferentes que confluyen en una especie de arquetipo. El laberinto es un arquetipo que se origina en la representación pura, lo llevamos en el interior de nosotros mismos pero habría que agregar, desde un pesimismo inconsciente, que todo en el hombre es camino perdido! y así sin nunca haberse perdido uno tiene miedo de perderse. Ahora bien, cuando se liga sistemáticamente el sentimiento de estar perdido a todo camino inconscientemente a la vez se está descubriendo el arquetipo. Pero el hilo del retorno da confianza, aún más, es esa confianza la que simboliza el hilo de Ariadna, enfatiza nuestro autor. Las cavernas y catacumbas se pueden explorar guiándose por el mecanismo del hilo desenrollado. Por este procedimiento se retorna con toda seguridad al mismo lugar “pero nunca se vuelve sobre los propios pasos”. Egeo, rey de Atenas, padre de Teseo, se arrojó de la Acrópolis creyendo, sin razón, que su hijo Teseo había sido devorado por el Minotauro.

Descender al antro de Trophonius es descender a una realidad nocturna bien tenebrosa, es la experiencia de ser arrastrado por un río negro dentro de un laberinto oscuro. Trophonius es un famoso maestro de obras y cantería, que para sí labró un sótano de maravillosos artificios, que le intituló de su nombre, donde se encerró, sepultó, y como oráculo, daba respuestas hasta que murió de hambre (*Compendium latino-hispanum*).

CONCLUSIONES

Es un lugar común entre los expositores del pensamiento de Bachelard plantearse como una especie de enigma el problema de la unidad o la dualidad de su obra. Así para Dagognet, por ejemplo, ciencia y poesía surgen de una misma concepción de la energía que engloba el mismo tiempo las tesis científicas y estéticas. El ritmoanálisis como equilibrio del “doble movimiento del pensamiento” rige la poesía y la ciencia, lo cual equivale a afirmar que reposan sobre el ritmo vibratorio, la vida rítmica de instantes e intervalos en oposición a lo inerte y continuo. Por consiguiente, la discontinuidad juega sobre los dos planos si se quiere tener el derecho de trabajar la materia, la pluralidad de materias diferentes, y acceder a la poesía como una fuerza de la naturaleza.

Otro argumento es que hacia 1940 Bachelard quiso acentuar su rechazo al realismo con *La Filosofía del No* y *Lautréamont* comprometiendo en ese mismo movimiento a la ciencia y la poesía. La poesía no representa nada, subraya rápidamente Dagognet, porque “Lautréamont rompe las imágenes naturales , reemplaza las formas por las funciones, en fin crea un lenguaje” y paralelamente, la ciencia ya no es la ciencia de nuestro mundo al que trataría de representar sino más bien de verificar y es por tanto la razón la que organiza la materia. Si nada nos es dado inmediatamente, entonces la ciencia contemporánea ya no puede ser de hechos sino productora de efectos.

A estos argumentos habría que agregar que si bien unos mismos intereses confluyen en dos campos netamente polarizados, el del intelecto y el de la imaginación, con condiciones bien específicas cada uno (las condiciones de la ensoñación y las del pensamiento no son las mismas) sin embargo, creemos que tratar de establecer la tesis unitaria plantea mayores dificultades, ya que los mismos argumentos que conducen a una aproximación entre lo imaginario y lo racional pueden servir para suponer una tajante oposición. Otro tanto habría que decir de los planteamientos de Margolin en favor de un pensamiento unitario.

Si hay que volver sobre las dos vertientes que configuran el día y la noche del filósofo de la ruptura conviene instalarnos en la tesis bastante sugestiva de F. Pire, de una filosofía “creacionista” puesta en obra para dar cabida a todas las tendencias del espíritu humano. Lo cual nos permitiría comprender que haya insistido siempre a la vez en que la ciencia es “un esfuerzo prodigioso del espíritu” por crear un mundo bajo el impulso de la razón y que la imagen es una construcción del espíritu. Recordemos

de paso que una de las corrientes filosóficas más destacadas en Francia a finales del XIX fue el espiritualismo a la manera de Victor Cousin y sobre todo de Jouffroy para quien la poesía, la religión, la filosofía brotan de un mismo sentimiento.

“Espíritu Científico” es una noción en la que se inspiró su epistemología y le marcó por tanto un itinerario bien preciso que ya hemos encontrado en toda su caracterización. Y en la medida en que es tomada como hilo conductor que explica el desarrollo del saber científico, constantemente está planteando la exigencia de renovación y la permanente rectificación de los conceptos y las teorías.

Hay un NES (Nuevo Espíritu Científico) que se contrapone a un AES (Antiguo Espíritu Científico) porque lo rectifica y se constituye, con nuevos conocimientos. El espíritu científico es, en este esquema, según Poirier, “ese arte implícito de pensar y comprender, esa inteligencia creadora”. Afirmación que nos revela ampliamente esa otra dimensión tan esencial al espíritu científico como es la ampliación, “el ensanchamiento” de los marcos del conocimiento que hace que a partir de Galileo no se pueda pensar como antes con Aristóteles, por ejemplo, en su explicación del movimiento, sin tener en cuenta esa gran diferencia cualitativa que se establece entre el antes y el después. Pero también se puede pensar, dada la naturaleza tan subjetiva de los obstáculos en el proceso del conocimiento, que dicha noción queda inserta en una sicología del espíritu científico o más bien como sugiere O. Roy, el espíritu científico es el espíritu del científico que Bachelard quiere rescatar mediante un proceso pedagógico.

Es necesario anotar también que la puesta en paralelo de la producción científica y la producción poética bajo el signo de un valor común, el valor de enriquecimiento o de novedad, de invención de vida nueva y de nuevos sentidos con la imagen poética, nos sitúa en el corazón mismo de una filosofía creacionista que hace de la razón y de la imaginación los motores de la actividad humana. Pero yendo un poco más lejos, se podría ver aquí la expresión de un nuevo humanismo en el que el hombre es exaltado en su doble dimensión: es un animal de razón que crea un mundo a imagen de ella y también un animal que imagina y es soñador. Habría que meditar sobre los componentes de este díptico:

- 1º. Bachelard cree caracterizar al hombre racionalista, el diurno, por una actividad de pensamiento que siempre recomienza, aun cada día, esto es, por el mérito de poner a trabajar el pensamiento concebido como una fuerza y no como una sustancia.
- 2º. La imaginación es la máxima facultad hominizante.
- 3º. En el hombre literario se condensan la meditación y la expresión, el sueño y el pensamiento.

En definitiva, lo que aparece muy claramente en la fusión de estos dos campos que constituyen los pilares de su obra es una voluntad de comprender que nuestro autor designó con el nombre de Complejo de Prometeo. “Cada uno tiene su Prometeo”, exclama al final de su vida en el inédito que había proyectado sobre una *Poética del Fuego*. La imagen del héroe mitológico que roba el fuego del cielo para entregarlo a los humanos hay que captarla bajo el signo de “una actividad psíquica que consolida y dinamiza la vida del espíritu”. Es el símbolo de la vida intelectual en el que él mismo colocó la necesidad de superar nuestra naturaleza y el deseo de saber cada vez más mediante un proceso de actualización de la cultura pues ante el fenómeno de la cultura cada uno es el Prometeo de sí mismo. Quizás entendamos mejor aquí por qué su epistemología además de vigilante, crítica, aparece abierta a la incursión del saber dentro del campo cultural, dentro de los valores de cultura, y por qué su pensamiento hay que asumirlo como una totalidad de dos actividades complementarias, la epistemología y la poética.

Es esta imagen la que hemos querido destacar en quien se definió como un hacedor de libros y un hombre de lectura o como lo recuerda su hija Suzanne Bachelard, como un eterno escolar, a quien le gustaba aprender.

Prefacio al simbolismo mítico de Paul Diel¹

I

El campo de los mitos está abierto a las más diversas investigaciones, y los espíritus más diferentes, las doctrinas más opuestas han aportado interpretaciones que tuvieron cada una su momento de validez. Parece así que el mito pueda dar razón a toda filosofía. ¿Usted es historiador racionalista? Encontrará en el mito el relato saturado de dinastías célebres. ¿Acaso no hay en los mitos reyes y reinos? Por un poco se dataría los diferentes trabajos de Hércules, se trazaría el itinerario de los Argonautas. — ¿Usted es lingüista?, las palabras dicen todo, las leyendas se forman alrededor de una locución. Una palabra deformada, he aquí, un dios demás. El Olimpo es una gramática que regula las funciones de los dioses. Si los héroes y los dioses cruzan una frontera lingüística, cambian un poco su carácter, y la mitología debe establecer sutiles diccionarios para descifrar dos veces, bajo el genio de dos lenguas diferentes, la misma historia. — ¿Usted es sociólogo? Entonces en el mito aparece un medio social, un medio mitad real mitad idealizado, un medio primitivo donde el jefe es, enseguida, un dios.

Y todas estas interpretaciones, que se podrían estudiar a lo largo de una historia, se reavivan sin cesar. Parece que una doctrina de los mitos no pudiese eliminar nada de lo que fue, durante un tiempo, un tema de explicación. Por ejemplo, entre el héroe solar y el héroe humano, la competencia nunca ha sido verdaderamente apagada. La inmensa naturaleza explica la naturaleza profunda del hombre, y, correlativamente, se “proyectan” invisiblemente sobre los grandes fenómenos del Universo. Un estrecho simbolismo coordina los valores míticos y los valores cósmicos. La mitología se vuelve una suite de poemas, la mitología es comprendida, amada, continuada por los poetas. ¿Es mejor prueba que los valores míticos permanezcan activos, vivos? Y, ya que tantas explicaciones pueden ser dadas de ellos ¿no es mejor prueba que el mito sea esencialmente sintético? En su simplicidad aparente, anuda y solidariza fuerzas

¹ Paul Diel es autor de *Le symbolisme dans la mythologie grèque*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1966. Traducción del prefacio por Fernando Alba. Universidad de San Buenaventura, Sede Bogotá.

psíquicas múltiples. Todo mito es drama humano condensado. Es por eso que todo mito puede tan fácilmente servir de símbolo para una situación dramática actual.

No es que ninguna de estas interpretaciones haya beneficiado, desde hace un siglo, progresos generales en las ciencias humanas. Parece que para cada generación los aparatos de la erudición se multiplican y se afinan. Así, el hombre cultivado sigue con admiración la profundidad de nuestros conocimientos sobre los mitos.

II

En el campo de las interpretaciones los trabajos de Paul Diel aportan un nuevo método.

Sin duda siempre se ha comprendido que los mitos y las leyendas nos develaban las pasiones radicales del corazón humano. Pero, con demasiada frecuencia, la crítica científica de los documentos es hecha a partir de una ciencia psicológica acortada, de una psicología que da un coeficiente dominante al “buen sentido”, a la experiencia común y clara. Y no han faltado historiadores para asombrarse por la repentina intervención del psicoanálisis en la explicación de viejas leyendas y de mitos antiguos.

Por otra parte, muchos psicólogos clásicos se alarmaron de ver que un vocabulario de los “complejos” pueda sobrecargarse de un vocabulario de mitos. ¿Cuál enfoque procura el psiquiatra llamando los complejos de Edipo, de Clitemnestra, de Orestes, de Diana...? ¿No son tantas luces artificiales y generales susceptibles de engañar sobre el infinito detalle, sobre la irreductible individualidad del enfermo?

Pero todas estas críticas debilitan, si se quiere tomar consciencia del extremo poder de explicación, tanto enfrente del pasado como del presente, que manifiesta la psicología ensanchada de nuestro tiempo. No se exageraría nada si se afirmara que el siglo XX está caracterizado por una pan-psicología, como lo está por una pan-geometría. Se podría actualmente desarrollar sistemáticamente la psicología de un pan-psiquismo, psicología generalizada que reuniría los exámenes que van de la psicología de las profundidades a una psicología cuasi estratosférica en las interpretaciones del ensueño. Si se acuerda semejante amplitud de examen, enseguida los sueños y los mitos se diluyen, enseguida su simbolismo revela a la vez su complejidad y su unidad.

Paul Diel va a estudiar psicológicamente los símbolos estrechados en el destino del héroe mítico como realidades eminentemente psicológicas. Hasta él se ha determinado sobre todo una especie de simbolismo anagenético, trabajando del lado social, del lado cósmico, del lado poético —es decir en las cumbres de lo humano. Pero en una psicología tal, continuamente interpretativa, que desplaza sin cesar los

significados, que arriesga, de esta manera, dividida en símbolos, con terminar por alegorías ¿Acaso no ha perdido el sentido inmediato de los símbolos?

Pero, ¿determinar el sentido inmediato de los símbolos no es una tarea que implica una contradicción? ¿Un símbolo no debe sugerir un más allá de su expresión? ¿No implica una relación esencial entre dos significados: un sentido manifiesto y un sentido escondido?

Estas preguntas ya no molestarán al lector asiduo de Paul Diel. Pues se trata precisamente de instalarse en la pura psicología, de partir del siguiente postulado psicológico: el símbolo tiene una realidad psicológica inicial, una realidad psicológica inmediata, o, dicho en otras palabras, la función de simbolización es una función psíquica natural. Los mitos son ocasiones para estudiar esta función directa de simbolización.

III

¿Cuál es entonces la tarea precisa, extremadamente precisa, que se da al autor? El fondo psicológico del simbolismo mítico es de designar. Desde luego, no rechaza las luces múltiples de la mitología. Pero, entre más se ha interpretado, más se hace necesario, si se osa decir, *desinterpretar* para encontrar la raíz psicológica primera.

Este problema se volvió tan difícil que no puede resolverse en el nivel de un caso particular sin haber comprendido el método de *desinterpretación* y sobre todo sin haber aplicado este método sobre un gran número de casos precisos.

Será necesario entonces estudiar la presente obra en primer lugar en su primera parte de pura metodología, después en los ejemplos de aplicación del método, ejemplo que juega el mismo rol que los “ejercicios” propuestos por el matemático al final de todos los capítulos de su manual.

La palabra que regresa en todos estos ejercicios, en el estudio de todos los mitos griegos ultra-clásicos examinados aquí, es la palabra traducción. En efecto, hay que traducir en el lenguaje de la panpsicología moderna todo lo que es expresado en estos relatos siempre simplificados por lo que Paul Diel llama una “banalización”. Se trata del mito de Asclepio, “el indicio de la banalidad es precisamente olvidar las necesidades del alma para no ocuparse más que de las necesidades del cuerpo. Ellas son simbolizadas por Quirón”. Para tener todo el mito de la salud hay que considerar la triada Apolo, Quirón, Asclepio y lograr las “traducciones” que de ello entregan los sentidos psicológicos diversos y designan el eje de la simbolización.

En cuanto se haya seguido a Paul Diel en las asociaciones de mitos, en cuanto se haya descubierto con él una especie de homeomorfia [*homéomorphie*] de los

82 mitos en apariencia muy diferentes, se comprenderá que el mito cobra todo el oído del psiquismo actualizado por la psicología moderna. El personaje mítico tiene un superconsciente, un yo y un subconsciente. Él tiene su eje de sublimación y su caída vertical en el inconsciente más profundo.

Así, todo lo humano —y no un simple aspecto del hombre— está comprometido en el mito. Como lo dice Paul Diel: “los mitos hablan del destino humano bajo su aspecto esencial, destino consecutivo al funcionamiento sano o malsano (evolutivo o involutivo) del psiquismo”. El héroe mismo y su combate representan la humanidad entera en su historia y en su impulso evolutivo. El combate del héroe es menos un combate histórico que un combate psicológico. Este combate no es una lucha contra los peligros accidentales y exteriores. Es la lucha llevada contra el mal íntimo que siempre detiene o disminuye la necesidad esencial de evolución.

Así, es todo el problema del destino moral que está comprometido en este libro escrito por un psicólogo de una gran finesa. En el detalle de las páginas donde, repetámoslo, es aplicado un método de constante rigor, se verá desarrollarse, a partir de su raíz psicológica profunda, los valores morales que hacen de la evolución humana un destino moral.

Un mito es pues una línea de vida, una figura de porvenir más que una fábula fósil. Ortega y Gasset escribe: “el hombre no es una cosa, sino un drama, un acto... la vida es un gerundio, no un participio, ella es un *faciendum*, no un *factum*. El hombre no tiene una naturaleza, sino una historia”². Más exactamente, el hombre quiere vivir una historia, quiere dramatizar su historia para hacer de ello su destino.

Es esta voluntad de historia que las “traducciones psicológicas” minuciosas y profundas de Paul Diel actualizan sistemáticamente. Se encuentra así verdaderamente, en el estudio de los mitos que su clasicismo designa como grandes historias del pasado humano que se podían pensar caducas, el dinamismo que siempre trata de símbolos, la fuerza evolutiva sin cesar activa del psiquismo humano.

GASTON BACHELARD

² Citado por Gerardus van der Leeuw: *L'homme et la civilisation, ce que peut comprendre le terme: évolution de l'homme*. Apud: Eranos Jahrbuch (t. XVI), 1949, p. 153.

Prólogo al libro “Edipo: mito y complejo”¹

I

Desde hace medio siglo, el psicoanálisis se ha extendido tanto, se ha desarrollado en tan diversas direcciones, que todo hombre culto necesita una guía para seguir su progreso y tener una visión de conjunto. La obra de Patrick Mullahy, se destaca a este respecto por su amplitud y precisión.

Basta solamente echar un vistazo al índice, para ver inmediatamente que todo estudio de psicoanálisis debe abarcar un número considerable de conceptos y temas. Pero sería erróneo que se utilizara el repertorio de conceptos psicoanalíticos establecidos por Patrick Mullahy, como una especie de vocabulario que aproxime los términos psicoanalíticos a los de la psicología clásica. En efecto, es necesario introducirse en varias organizaciones metodológicas que especifican los diversos psicoanálisis. Por medio de un arte sutil de relaciones interconceptuales. Mullahy ha puesto en evidencia una verdadera gramática del inconsciente en la acepción con que el filósofo Pearson se refería antiguamente a una “gramática de la ciencia”.

El mérito de esta gramática asociada al diccionario de conceptos psicoanalíticos, estriba en que es elemental. Sin duda a un psicoanalista conspicuo, no le costará trabajo concebir relaciones más complicadas; propondrá síntesis más amplias, dirá con más detalles aún, la actividad nocional de la nueva psicología. Pero el problema que encaró a Mullahy es muy diferente. Era necesario ayudar al estudiante psicólogo, al lector culto, y aún al filósofo que desea meditar las nuevas doctrinas sin perder de vista su carácter específico. De modo que había que concretarse a ser simple y completo.

Ese es el problema paradójico que el presente libro resuelve.

En verdad, una circunstancia filosófica muy particular permite al psicoanalista exponer en forma elemental su doctrina. Eso se debe a que en la ciencia psicoanalítica lo elemental constituye al mismo tiempo lo fundamental. Sería desacertado considerar

¹ Patrick Mullahy. *Edipo mito y complejo*. Librería “El Ateneo” Editorial. Buenos Aires, 1953.

que esta es una verdad aplicable a todas las ciencias. Se sabe por otra parte, que las ciencias matemáticas y físicas se ha vuelto, muy a menudo, a reconstruir todo desde su base. Además, con tales disciplinas, una vez establecidas las reglas elementales se pasa rápidamente a otros problemas. Por el contrario, en la ciencia del inconsciente es necesario volver continuamente a los mismos problemas, cuyos enunciados son elementales. El arte del psicoanalista consiste, por lo tanto, en encararlos oportunamente y aplicar las leyes fundamentales de su ciencia con delicadeza y tacto, sin olvidar que alcanza la zona más sensible y dolorosa del alma humana.

Esta curiosa unión de lo simple y lo profundo explica, hasta cierto punto, el dogmatismo que muy a menudo se ha reprochado injustamente a Sigmund Freud. Cabe reconocer —Mullahy lo hace notar cuidadosamente— que el mismo Freud ha sabido suavizar algunas de sus tesis. Pero si sobre otros puntos ha sido intransigente, hay que señalar que no podía desarraigar su doctrina, pues nociones como la libido, represión y censura, correspondían a realidades inalienables. Constituyen, a pesar de todo, las raíces de la ciencia psicoanalítica, aunque mil jóvenes doctrinarios reaccionan —¿psicoanalíticamente? — contra el padre del psicoanálisis, tratando de sustituir estas nociones fundamentales por otras de mayor matiz y sutileza.

Sea como fuere, cuando se toma parte en tales debates entre psicoanalistas de nuevas tendencias y psicoanalistas fieles al viejo maestro, no podemos dejar de reconocer que la vieja doctrina se mantiene como fuente de verdades fundamentales. He aquí la razón por la cual un tratado de teorías psicoanalíticas puede ser, a través de la pluma de un psicólogo de talento, un libro simple y profundo.

II

La tarea de presentar ordenadamente los temas fundamentales del psicoanálisis tropezó con la dificultad que debemos señalar: esta dificultad es relativa a la evolución interna de las doctrinas, al movimiento dialéctico que ha hecho nacer del psicoanálisis estrictamente freudiano, psicoanálisis rivales. ¿No resulta sorprendente que, para designar esas dialécticas y esas rivalidades científicas, sea común utilizar el término cisma? Es siempre difícil que los cismáticos se comprendan mutuamente. Y esa tarea ingrata la de poner en un mismo plano de claridad los diferentes cismas. Dicha tarea es la que emprendió Patrick Mullahy en los dos últimos tercios de su libro.

Los dos primeros grandes cismas son el de Adler y el de Jung. Como se sabe, Adler ha colocado en el centro de la actividad física, la dinámica del complejo de inferioridad²,

² Cf. *Le tempérament nerveux*, Ed. Payot; *Le sens de la vie*, Ed. Payot.

complejo que actúa en una zona más clara que la de los complejos freudianos. Por el contrario, el psicoanálisis de Jung parece penetrar netamente en una zona prenatal. Tiende a descubrir elementos físicos solidarios con experiencias que sobrepasan al hombre individual. Para Jung, los símbolos son realmente arquetipos. El psicoanálisis de Jung se ha desarrollado en autorizadas y numerosas obras. Las escuelas de Adler y de Jung son también conocidas y los breves capítulos que les consagra Patrick Mullahy son suficientes para recordar sus estructuras esenciales. El autor posee un verdadero sentido del relieve. Ha conciliado la obligación de resumir con el deber de destacar los rasgos característicos.

Las escuelas subsiguientes acentúan las variaciones doctrinales. Luego del substancial estudio sobre Otto Rank, que aclara la noción de traumatismo del nacimiento³ el lector se encuentra en presencia de autores menos conocidos.

El cisma de la psicoanalista Karen Horney con respecto al psicoanálisis freudiano, data precisamente del día en que abandonó su tierra natal para establecerse en Estados Unidos. De otro modo, el cambio de residencia, un cambio total de medio lingüístico y social, modificaron profundamente las perspectivas de la investigación psicológica. He aquí sin duda una observación que parecerá revestida de la más evidente trivialidad, si no se reflexiona más atentamente sobre el alcance de una revolución metodológica por parte del investigador. Una de las tesis más cercanas de los psicoanálisis freudianos y de Jung, es el carácter primario de los complejos y arquetipos. Allí reposan para Freud y Jung, las raíces del hombre inmutable; es aquí donde se anclan las certezas de la ciencia del inconsciente humano. Karen Horney indica, por el contrario, los dinamismos que operan en una región mixta, intermediaria entre el inconsciente natural y el inconsciente culto. Reconoce que “numerosos conflictos de neurosis han tenido condiciones culturales como determinantes”. Sólo he leído de Karen Horney el libro *New Ways in Psychoanalysis*, y me ha sorprendido su arte para multiplicar las sutilezas, especialmente en el concerniente a la psicología femenina. Por otra parte, Karen Horney ha sufrido ciertamente la influencia de Erich Fromm. Al exponer las principales tesis de este último psicólogo, Mullahy acentúa las condiciones de liberación física total. Una obra como *Man for himself* (New York, 1947) evoca los profundos problemas de la moralidad. También allí, penetramos en una zona mixta donde el drama del destino humano aparece en toda su complejidad.

Finalmente, con las teorías de Harry Stack Sullivan, mediante las cuales Mullahy pone término a su revista de las doctrinas, se llega a una especie del estallido del psicoanálisis clásico. Sullivan llegó a ser célebre por sus efectivas curas de las

3 Otto Rank. *Le traumatisme de la naissance*, Ed. Payot.

esquizofrenias acentuadas. Su obra teórica es corta. Pero sus observaciones nos hacen penetrar en las regiones más tenebrosas del inconsciente. Y, aquí, el resumen de Mullahy nos resulta particularmente estimado, pues aporta documentos inéditos provenientes de comunicaciones directas del gran psiquiatra.

III

Y hemos visto muchos ejemplos de la variedad de las doctrinas psicoanalíticas evocándolas en su diversidad, se corre el riesgo de perder la unidad de saber que representan las concepciones psicológicas sintetizadas en el libro de Mullahy. Pero, precisamente, Patrick Mullahy ha sabido conservar la unidad de su libro mediante una referencia constante a uno de los complejos más estables que se conocen: el complejo de Edipo.

Como conclusión de este corto prefacio, permítasenos indicar que el complejo de Edipo es realmente primordial. Es con justicia, célebre y famoso. Y el título del libro, *Edipo: mito y complejo*, puede centralizar meditaciones filosóficas sin fin. Edipo es, verdaderamente, el hombre bajo el yugo del destino, el ser fatal, el símbolo mismo de las fatalidades enraizadas en el inconsciente. Ahora bien, para comprender a la vez el drama antiguo y el hombre eterno, creemos que es necesario borrar muchas de las claridades que imparte la cultura, y muchos recuerdos de colegial; nos es necesario poner al descubierto las estructuras físicas fundamentales.

Para facilitar el debate, daremos una página de las *Memorias* de Stendhal, que fue reproducida por Mullahy, en que el complejo de Edipo aparece con gran nitidez, en su más tranquila impudicia, dicho en pocas palabras, en su realidad psicológica inmediata. He aquí la confidencia stendhaliana: “cuando tenía seis años, amaba a mi madre, sentía en mí la misma inquietud que cuando en 1928, me enamoré de Alberta de Rubempré a quien quería con toda pasión. Deseaba cubrir a mi madre de besos y mostrarme frente a ella desvestido. Me quería tiernamente y me besaba a menudo. Yo le devolvía los besos con tal ardor que la obligaba a veces a huir. Cuando mi padre venía a interrumpir nuestras caricias, lo odiaba. Siempre quería besar el pecho de mi madre. Recuerden que cuando la perdí tenía apenas siete años”. Y Stendhal, pasando de la descripción psicológica al juicio ético, agrega que amaba a su madre “con loca pasión, tan criminal como pueda existir”.

He aquí, pues, el complejo de Edipo absoluto, el complejo natural, sin mito, sin leyenda, sin ninguna referencia a la cultura y la tradición. Un psicoanálisis decididamente positivo podría bien iniciarse allí, formulando un complejo de Stendhal en una acepción eminentemente modernista, pues raramente se verá una situación de complejo sexual mejor definida, con todos los matices de aberración y de

culpabilidad juzgadas, desde lejos, retrospectivamente, por un alma que tiene quizá más nostalgia que remordimiento.

En este punto, si al partir de este centro stendhaliano de total claridad, el lector quiere volver a entrar en la leyenda, si examina en detalle la explotación del mito antiguo por la tragedia griega, si vuelve a leer *Edipo Rey* de Sófocles, tendrá quizá la impresión de que el mito viene psicológicamente como sobrecarga, que el mito pone demasiada fatalidad, demasiado destino antiguo sobre un comportamiento característico del inconsciente humano. Pues, finalmente –ise lo olvida demasiado! –, cuando Edipo desposa a Yocasta, no sabe que es su madre, su ser consciente no puede tomar parte en esta “situación”. Y si Edipo tiene un complejo de Edipo, se puede descubrir su complejo con sólo señalar este único hecho: que a los veinte años no duda en casarse con una mujer de cuarenta. (Habría que rejuvenecer todos esos personajes para que de esta unión de una matrona y un adolescente puedan nacer cuatro criaturas que serán, imposible decirlo sin sonreír, sin colocarse en la perspectiva de pueriles adivinanzas, “los hermanos y hermanas de su padre”). Por otra parte, si se tiene en cuenta esta “diferencia de edad” no es difícil comprender por qué el drama antiguo emociona más a los viejos helenistas y profesores, que a sus jóvenes y vivientes alumnos.

Relacionemos ahora Stendhal y Sófocles. Edipo ama a una mujer sin saber que es su madre. Stendhal ama a su madre sin saber que es una mujer.

Pues, por supuesto, el niño de seis años no sabe lo que es una mujer; le hará esperar largo tiempo para “conocer a la mujer”. Le falta, por lo menos, a este niño, el eco de sus extrañas caricias. Sí, su madre “se esconde”. Sólo puede tratarse de un incesto unilateral. Y cuando llegue la época de sus *Memorias*, descubrirá que fue, inocentemente, un pequeño “criminal”. Descubrirá –algunas veces con amargura! – que su madre fue un mujer como las otras; volverá a encontrar en su lejano pasado todas las cualidades del incesto; sufrirá entonces, en un estilo transpuesto, en ese núcleo de drama que prolifera en las tragedias escritas por los autores trágicos. Todo eso, constituye el pecado reconstituido.

Patrick Mullahy enfrenta entonces la cuestión psicoanalítica decisiva: ¿No ha tenido el mismo Sófocles un complejo de Edipo (nosotros diríamos más simplemente un complejo de Stendhal)? La obra literaria de Sófocles responde muy claramente a esta pregunta. Cuando Yocasta, emocionada ya por la verdad adivinada, “en cuanto a ti, cesa de temer un himen incestuoso. Más de una vez, se comparte en sueños el lecho maternal. Para vivir feliz, hay que menospreciar esas vanas ilusiones”⁴.

⁴ Sophocle. *Tragédies*, trad. Bellaquet, p. 133.

He aquí claramente una confesión del mismo Sófocles. No hay allí, en efecto, un elemento mítico, ni un fragmento de leyenda. Es más bien un “cuerpo extraño” introducido en la leyenda y el mito. Con ese juicio psicológicamente inteligentemente de menospreciar las vanas imágenes del sueño, se cree oír el consejo de un psiquiatra antipsicoanalista que piensa poder eludir los sueños denunciándolos como insignificantes.

Hoy vemos más claramente gracias a la cultura psicoanalítica. Estamos seguros de que Sófocles “ha compartido más de una vez en sueños el lecho maternal”. Con su confesión teatral, viene con su drama, a hacerse perdonar su falta primitiva mediante la voz de Yocasta. ¡Ah, esos sueños tan vanos que vuelven sin embargo con una inflexible constancia! Si no existiera el oráculo, el oráculo intelectualizado, el oráculo primero que condena el crimen y el incesto, se podría quizá desafiar al destino, y aun oponerse a los dioses. Pero todos estos fantasmas que conversan sin cesar en nuestra vida nocturna, ¿cómo no oír sus cuchicheantes reproches?, ¿cómo no dramatizar nuestros recuerdos con los sueños? Hay así un pasaje e intercambio del mito y del complejo. Lo que la historia cuenta, lo repite nuestro corazón. Es así que un corazón moderno puede comprender y amar la tragedia antigua. Sí, Sófocles es un moderno. Sófocles ha tenido un complejo de Stendhal, el complejo tana actual, tan devastador de la sociedad occidental. Sófocles ha sufrido de ese cáncer psicológico que el psicoanálisis contemporáneo saber extirpar.

¿Y qué vía de cura ha encontrado Sófocles? La gran vía, la vía real de las obras. Tenía toda la sensibilidad del complejo sexual necesaria para escribir la trilogía: *Edipo Rey - Edipo en Colono - Antígona*. Poseía toda la inteligencia psicoanalítica necesaria para comprender mitos y leyendas. Su genio podía unir las tradiciones míticas y las verdades psicológicas, las dos fases de la realidad física al vivir profundamente un complejo de Edipo, vivía también la sublimación. Por eso las tragedias de Sófocles son tragedias completas, con raíces, ramas y flores. Debido a eso, debemos comprender el interés permanente que tales tragedias encuentran en la cultura occidental. Es también con la tragedia antigua que se erige la acción psicoanalítica en el teatro trágico. Sin duda el arte teatral consiste en multiplicar y renovar las “situaciones”. Pero es necesario que los complejos radicales se mantengan, a tal punto, que una nueva crítica teatral deberá un día, al margen de la regla de las tres unidades, insistir una unidad nueva: la unidad de lo complejo. Sólo los complejos pueden “centralizar” los personajes, sólo ellos pueden, también, “concentrar” los intereses de los espectadores. Creemos a menudo interesarnos en una “situación” que “comprendemos” intelectualmente sin ver claramente que pactamos con un inconsciente profundo. ¡Y no es sin razón que en lugar de la noción de simpatía, demasiado disertada, comunicativa y exteriorizada, un psicoanalista como Sullivan proponga la noción de empatía, más sorda, más oscura y verdadera!

IV

Si el complejo de Edipo es tan general, tan permanente, tan fuerte, no sorprenderá el lugar privilegiado que mantiene en el psicoanálisis de Freud. Fue verdaderamente el primero de los complejos que aseguró las concepciones psicoanalíticas del viejo maestro.

Desde entonces, Patrick Mullahy ha hecho de eso, a justo título, la línea principal para el vasto plano que quería dar del conjunto de las doctrinas psicoanalíticas. De cada una de las siete doctrinas que se examinan en la presente obra, un párrafo está consagrado al complejo de Edipo. En efecto, hay que medir sobre este complejo fundamental y simple el poder de mutación de las novedades psicoanalíticas.

Se impone entonces la clasificación natural de los temas del psicoanálisis. Se establece sobre la misma línea —la larga línea— que une un inconsciente más explícito. La posición de las diversas doctrinas a los largo de esta línea nos revela una verdadera topología de las regiones de la psique. Algunos autores, fieles a Freud, situarán el complejo de Edipo en las más extremas profundidades. Al estudiarlo, volverán a encontrar las huellas de la horda primitiva, el asesinato del padre cometido por sus hijos. Otros autores estudiarán el complejo en zonas actualmente más socializadas. Sin negar jamás su causalidad profunda —lo que sólo podrán hacer manteniéndose definitivamente al margen del psicoanálisis—, buscan en ello las causas ocasionales. Es así que se distraen en lo pintoresco de los casos, y olvidan a veces el destino radical.

Se abre entonces el debate: ¿sin la causalidad profunda del complejo, el psiquismo hubiera registrado tan fácilmente las causas ocasionales? ¿Hubiera sido sensible a los más pequeños rozamientos del ser humano niño? ¿Cómo hubiera podido el psiquismo acumular y guardar esa inmensa reserva de resentimientos que forma una neurosis? Recuérdese que el niño es el ser en plena mutación, en rápida adaptación, que todos sus progresos constituyen “liquidaciones” del pasado. ¿Cómo puede, contra toda experiencia social, seguir siendo el juguete de lo que Yocasta llamaba “vanas ilusiones”, el compañero de los fantasmas del sueño?

Después de leer la exposición de las teorías psicoanalíticas, se tendrán varias respuestas para esta acción crucial. Se verá, claro, diversas soluciones, y que las investigaciones psicoanalíticas deben hacerse con numerosas perspectivas. El revelarnos pluralidad tan esencial no constituye el único mérito del libro de Patrick Mullahy. Nos defiende también —contra todo dogmatismo y coloca al psicoanálisis frente a los horizontes más diversos de la cultura de la psique humana.

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Gaston Bachelard

1928a, *Essai sur la connaissance approchée* París, Vrin, 1968.

1928b, *Étude sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans les solides*. [París, Vrin, 1973].

1929, *La valeur inductive de la relativité*, París, Vrin.

1932a, *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne*, París, Vrin.

1932b, *L'intuition de l'instant. Etude sur la Siloé de Gaston Roupnel*, París, Stock. Reeditado en 1966, seguido de *Introducción à la poétique de Bachelard*, por Jean Lescure, París, Gonthier. [Traducción española 1973: *La Intuición del Instante*, Buenos Aires, Siglo XXI].

1933, *Les intuitions atomistiques (Essai de lassification)*, París, Boivin.

1934, *Le nouvel esprit scientifique*, París, Alcan. [Traducción española: *El Nuevo espíritu científico*, México, Nueva Imagen, 1981].

1936, *La dialectique de la durée*, París, Boivin, 1936.

1937, *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, París, PUF.

1938a, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, París, Vrin. [Trad. española: *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975].

1938b, *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard. [Traducción española: *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966].

1939, *Lautréamont*, París, J. Corti. [Traducción española: *Lautréamont*, México, F. C. E, 1985].

1940, *La Philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, París, P.U.F. [Traducción española: *La Filosofía del no : Ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973].

1942 *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, París, J. Corti. [Traducción española: *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, F. C. E., 1978].

1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, J. Corti, 1943. [Traducción española: *El Aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, F. C. E., 1958].

1947, *La terre et les rêveries de la volonté*. [Traducción española: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, F.C.E., 1994].

1948 *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, París, J. Corti. (Citada con la abreviatura T.R.R.).

1949 *Le rationalisme appliqué*, París, P.U.F. [Traducción española: *El Racionalismo aplicado*, Buenos Aires, Paidós, 1978].

1951 *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, París, P.U.F. [Traducción española: *La actividad racionalista de la física contemporánea*, Buenos Aires, Siglo XX, 1975].

1953, *Le materialisme rationnel*, París, P.U.F. [Traducción española: *El Materialismo Racional*, Buenos Aires, Paidós, 1976].

1957, *La poétique de l'espace*, París, P.U.F. [Traducción española: *La Poética del espacio*, México, F.C.E., 1965].

1960, *La poétique de la rêverie*, París, P.U.F. [Traducción española: *La Poética de la ensoñación*, México, F.C.E., 1982].

1961, *La flamme d'une chandelle*, París, P.U.F. *La llama de una vela*, Serie Señal que *Cabalgamos*, No. 75, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2007 (Presentación de Víctor Florián B.) [Traducción española: *La Llama de una vela*, Caracas, Monte Ávila, 1975].

1970, *Le droit de rêver*, París, P.U.F. Colección póstuma de varios escritos. [Traducción española: *El derecho de soñar*, México, F.C.E., 1985].

1970, *Études*, Paris, Vrin. (Colección póstuma de trabajos comprendidos entre 1931 y 1934. Presentación de Georges Canguilhem).

1972, *L'engagement rationaliste*, París, P.U.F. [Traducción española: El compromiso racionalista, Buenos Aires, 1973. Colección póstuma de varios escritos].

1988, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, P.U.F. (Texto, introducción y nota de Suzanne Bachelard).

B. Obras consultadas

ALTHUSSER, LOUIS. 1967, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo Veintiuno Editores.

_____. 1974, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, F. Maspero, Paris.

_____. 1974, *Éléments d'autocritique*, Paris, Librairie Hachette.

AISENSON KOGAN, AIDA. 1979, *Gaston Bachelard. Los poderes de lo imaginario*, Buenos Aires, Hachette.

ALQUIÉ, Ferdinand. 1955, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion. [Traducción española: Filosofía del surrealismo, Barral Editores, Barcelona, 1972].

ALLEAU, René. 1958, *De la nature des symboles*, Paris, Flammarion.

BARRERA, CLAUDIA F. 2009, *Puissances de la séduction. La présence poétique au monde*, Paris, L'Harmattan.

BAUDOIN, CHARLES. 1950, *De l'instinct à l'esprit*, Bruges, Desclée de Brouwer.

_____. 1963, *L'oeuvre de Jung*, Paris, Payot.

BERGSON, HENRI. 1946, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Genève, Albert-Skira.

BERGSON, HENRI. 1941, *L'évolution créatrice*, Paris, P.U.F.

BONAPARTE, MARIE. 1958, *Edgar Poe. Sa vie-son oeuvre*, 3 vols., Paris, P.U.F.

- BRETON, ANDRÉ. 1958, *Manifestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor.
- BUNGE, MARIO. 1975, *Philosophie de la physique*, Paris, Éditions du Seuil.
- CANGUILHEM, GEORGES (comp.). 1971, *Introduction à l'histoire des sciences*, 2 vols., Paris, Hachette.
- CANGUILHEM, GEORGES. 1975, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Ed. Vrin, París.
- CAVAILLÈS, JEAN. 1976, *Sur la logique et la théorie de la science*, J.Vrin, Paris, 1976.
- CHALUMEAU, JEAN-LUC. 1974, *La pensée en France. De Sartre à Foucault*, Paris, éditions Fernand Nathan.
- DAGOGNET, FRANÇOIS. 1965, *G. Bachelard*, Éd. P.U.F., Paris.
- DESANTI, JEAN TOUSSAINT. 1975, *La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science*. Éditions du Seuil, Paris.
- _____. 1968 *Les idéalités mathématiques*, Éditions du Seuil, Paris.
- _____. 1976 *Le philosophe et les pouvoirs*, Calmann-Levy, Paris.
- DESCOMBES, VINCENT. 1982 *Lo Mismo y lo Otro*, Ed. Cátedra, Madrid.
- DESOILLE, ROBERT. 1938, *L'exploration de l'activité subconsciente et la méthode du rêve éveillé*, Ed. D'Artrey, París.
- DIEL, PAUL. 1966, *Le Symbolisme dans la mythologie grècque, Préface de Gaston Bachelard*, Ed. Payot, París.
- DUPLESSIS, YVONNE. 1972, *El Surrealismo*, Ed. Oikos-taus, Barcelona.
- DURAND, GILBERT. 1971, *La imaginación simbólica* Amorrrortu, Buenos Aires.
- _____. 1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid.
- ELUARD, PAUL. 1981 *El poeta y su sombra*, compilación de textos de Robert D. Vallette, Ed. Icaria, Barcelona.

FICHANT, MICHEL y PÊCHEUX, MICHEL. 1975, *Sobre la historia de las ciencia*, Siglo XXI, Buenos Aires.

GUÉDEZ, ANNIE. 1976, *Lo racional y lo irracional, Introducción al pensamiento de Foucault*, Paidós, Buenos Aires.

GINESTIER, PAUL. 1968, *Pour connaître la pensée de G. Bachelard*, Bordas, París.

JACOBI, JOLANDE. 1959, *Complex, Archetype, Symbol in the psychology of C. G. Jung*, (translated by Ralph Manheim, Bollingen Series), Princeton - New York.

JUNG, CARL GUSTAV. 1952, *Transformaciones y símbolos de la libido*, Paidós, Buenos Aires.

_____. 1953, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Librairie del'Université, Genève.

_____. 1964, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, París.

_____. 1969, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid.

_____. 1971a, *Tipos Sicológicos*, 2 vols., Edhasa, Barcelona.

_____. 1971b, *Les racines de la conscience*, Buchet/Chastel, París.

_____. 1973, *Sychologie de l'inconscient*, Librairie de l'Université, Genève.

_____. 1976, *La guérison psychologique*, Librairie de l'Université, Genève.

_____. 1977, *Psicología y alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1977.

_____. 1980, *Psychologie du transfert*, A. Michel, París.

_____. 1982a, *Símbolos de Transformación*, Paidós, Buenos Aires.

_____. 1982b, *L'homme à la decouverte de son âme (structure et fonctionnement de l'inconscient)*, Préface et adaptation par Roland Cohen, Ed. Payot, París.

JUNG, CARL GUSTAV y KERENYI, CH. 1974, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Ed. Payot, París.

- LECOURT, DOMINIQUE. 1973, *Para una crítica de la epistemología*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- _____. 1969, *L'épistémologie historique de Bachelard*, Vrin, París.
- LESCURE, JEAN. 1983, *Un été avec Bachelard*, Luneau-Ascot, París.
- MARCADÉ, BERNARD. 2008, *Marcel Duchamp*, Zorzal, Buenos Aires.
- MARGOLIN, JEAN CLAUDE. 1974, *Bachelard*, Seuil, París.
- MONGES NICOLAU, GRACIELA. 1994, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, Universidad nacional autónoma de México.
- MULLAHY, PATRICK. 1953, *Edipo, Mito y Complejo*, El Ateneo, Buenos Aires. Prólogo de Gaston Bachelard.
- NADEAU, MAURICE. 1945, *Histoire du Surrealisme*, Seuil, París.
- NOUVEL, PASCAL (éditeur). 1997, *Actualité et posterités de Gaston Bachelard*, P.U.F., París.
- PARIENTE, JEAN-CLAUDE. 2001, *Le vocabulaire de Bachelard*, Ellipses, París.
- PAZ, OCTAVIO. 1982, *Las peras del olmo*, Seix-Barral, Barcelona.
- PERSE, SAINT-JOHN. 1960, *Oeuvres Poétiques*, Gallimard, París.
- PIRE, FRANÇOIS. 1974, *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de G. Bachelard*, José Corti, París.
- QUILLET, PIERRE. 1964, *Bachelard*, Seghers, París.
- RAYMOND, MARCEL. 1960, *De Baudelaire al surrealismo*, F.C.E., México.
- RIVIERE, PH. et DANCHIN, L. 1971, *Linguistique et culture nouvelle*, Éditions Universitaires, París.
- ROY, OLIVIER. 1979, *Le nouvel esprit scientifique de Bachelard*, Pédagogie Moderne, París.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL. 2009, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de enseñar*, Siglo del Hombre Editores - Universidad de La Sabana, Bogotá.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1964, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires.

SERRES, MICHEL. 1968 *La Communication*, Ed. Minuit, París.

SPINOZA, BARUCH. 1984, *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos*, Universidad Nacional de Colombia, Biblioteca Filosófica, Bogotá.

TRIONE, ALDO. 1989, *Ensoñación e imaginario (La estética de G. Bachelard)*, Técnos, Madrid.

VADÉE, MICHEL. 1975, *Bachelard ou le nouvel idealisme épistémologique*, Es. París.

VALÉRY, PAUL. 1956, *Variedad II*, Losada, Buenos Aires.

VÉDRINE, HÉLÈNE. 1990, *Les grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Librairie Générale Française, Paris.

WAGNER, PIERRE (comp.). 2002, *Les philosophes et la science*, Gallimard, París.

WUNENBURGUER, JEAN-JACQUES (comp.). 2003, *Bachelard et l'épistémologie française*, PUF, París.

C. Artículos, revistas y diccionarios

BELAVAL, YVON. 1974, Continu et discontinu en histoire de la philosophie, en *Philosophie et méthode*, Université de Bruxelles.

CLARK, JOHN G. 1984, Cinq images de Shelley qui ont fasciné Bachelard, en *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles, No. 150, pp. 287-314.

DAGOGNET, FRANÇOIS. 1960, Gaston Bachelard, philosophe de l'imagination, en *Revue Internationale de Philosophie*, No. 51 pp. 34-42.

_____. 1965, Brunschvicg et Bachelard, en *Revue de métaphysique et de morale*, janvier-mars, No. 1.

_____. 1979, La Métaphore, en *Revista Langages*, No. 54, París.

_____. 1986, Bachelard et la métaphore, en *Cahiers internationaux de symbolisme*, 53-54-55, Université de Mons.

LECOURT, DOMINIQUE (Director comp.). 2006, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, PUF, París.

LEFÈBRE, MAURICE-JEAN. 1963, L'image, la psychanalyse et l'explication littéraire, en *Revue de l'Université de Bruxelles*, No. 3, février-avril, pp. 199-214.

MESURE, SYLVIE et SAVIDAN, PATRICK. 2006, *Le dictionnaire des sciences humaines*, PUF, Paris.

PUELLES ROMERO, L. 1984, *Revue Internationale de Philosophie*, No. 150, Bruxelles, dedicado a G. Bachelard.

Recherches sur la philosophie et le langage. 1983, Cahier du Groupe de recherches sur la philosophie et le langage (Auteurs Varios) : La philosophie dans sa langue, en *Recherches sur la philosophie et le langage*, No. 3, Université de Grenoble.

RUSSO, FRANÇOIS. 1974, *Épistémologie et histoire des sciences*, en *Revista Archives de Philosophie*, No. 37, pp. 617-657.

CRONOLOGÍA

- 1884 Nace Gaston Bachelard en Bar-sur-Aube, provincia de Champagne, el 27 de junio.
- 1903-5 Trabaja en los correos de Remiremont
- 1912 Licenciatura en Matemáticas
- 1914 En julio contrae matrimonio con una institutora, fallecida en 1920
- 1914-19 Reclutado durante la primera guerra mundial
- 1919-30 Profesor de Física y química en su ciudad natal
- 1920 Licenciatura en Filosofía (Universidad de Dijon)
- 1927 Doctorado en filosofía (La Sorbonne) con la tesis *Essai sur la connaissance approchée* (Ensayo sobre el conocimiento aproximado).
- 1930-40 Enseña filosofía en la universidad de Dijon
- 1940-54 Profesor en La Sorbonne. Cátedra de Historia y filosofía de las ciencias. Director del Instituto de Historia de las ciencias en reemplazo de Abel Rey.
- 1961 Recibe el Gran Premio Nacional de Letras
- 1962 Fallece en Paris el 16 de octubre

VICTOR FLORIÁN B.

Actualmente es docente de Filosofía Contemporánea en la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre.

Profesor Titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia donde realizó los estudios de Filosofía y Letras (Licenciatura).

Cursó la Maîtrise en Filosofía contemporánea en la Universidad de Paris I, Panthéon- Sorbonne, y la Licencia preparatoria al doctorado en filosofía en la universidad de Lovaina (Bélgica).

Es autor de las siguientes publicaciones:

- *Bataille y la voluntad de transgresión*, 1995.
- Traductor del *Discurso del método* y *La búsqueda de la verdad mediante la luz natural*, Panamericana Editorial, 1999.
- Traductor del *Discurso del método* y *La búsqueda de la verdad mediante la luz natural*, Panamericana Editorial, 1999.
- *Diccionario de Filosofía*, Panamericana Editorial, 2002.
- *Memorias Seminario Michel Foucault* (compilador), Universidad Libre, 2005.
- Fred Poché, *El pensamiento de lo social en Jacques Derrida. Para comprender la deconstrucción*, Editorial Bonaventuriana, Bogotá, 2008 (traducción).

Colaborador de la revista Ideas y Valores de la Universidad Nacional, de la revista Cuestiones de Filosofía (UPTC, Tunja); de la revista Sin fundamento (Universidad Libre).

Ha sido Director del Departamento de Filosofía, del Postgrado en Filosofía (E) y Director de la Carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeñó como Director de Programa y Decano de la Facultad de Filosofía en la Universidad de San Buenaventura, Bogotá.