

Fecha de recepción: 9 noviembre 2013
Fecha de aceptación: 28 enero 2014
Fecha de publicación: 10 febrero 2014
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art6-8.php>
Oceánide número 6, ISSN 1989-6328

Aproximación a la poesía de Edgard Allan Poe a través de las teorías sobre el imaginario de Gaston Bachelard

Guillermo AGUIRRE MARTÍNEZ
(Universidad Complutense de Madrid, Spain)

RESUMEN:

Toda creación se nutre de una sustancia madre, una materia íntima donde reposa el genio del poeta, cuya presencia va a resultar constante y obsesiva ya se manifieste de forma explícita o permanezca oculta en el cuerpo del lenguaje. El imaginario poético surgirá a raíz de este sustrato elemental que a su vez determinará y explicará el sentido de la palabra poética. En función de esta premisa, Gaston Bachelard establece cuatro arquetipos básicos que originarán la obra de arte, cuatro temperamentos de los cuales uno de ellos, el agua, lo estudiará tomando como modelo la obra de Edgar Allan Poe. Un análisis simbólico del universo imaginario del autor nos permitirá descifrar el sentido interno de su poesía al tiempo que comprender estas aguas arquetípicas como elemento generador de su poesía.

A lo largo de las siguientes páginas observaremos el desarrollo de un proceso poético nacido en estadios germinales, expandido hacia estratos dominados por tensiones dinámicas ricas en imágenes, y finalmente abocado a un abismo comprendido como un caótico y desconocido espacio de disolución.

Palabras clave: Poe, Bachelard, imaginario, arquetipos, creación poética

ABSTRACT:

All work has its origin in a parent substance where rests the poetic genius. This inner substance remains constant in the body of the language. Poetic imagination emerges from this elementary layer that determines the meaning of the poetic word. According with this premise, Gaston Bachelard distinguishes four archetypes from which the work of art emerges. Among these four archetypes, water is studied by Bachelard taking Poe's work as a model. A symbolic analysis of the author's imaginary universe allows us to unravel the sense laid out by his poetry while understanding these archetypal waters as a generating element of his poetry.

Throughout the next pages, we will see the development of a poetic process born in germinal depths, expanded through strata dominated by dynamic tensions rich in imagery, and finally ending in an abyss perceived as a chaotic and unknowable space of dissolution.

Keywords: Poe, Bachelard, poetic imagination, archetypes, poetic creation

La propuesta que a continuación se va a desarrollar tomará como modelo las teorías psico-filosóficas trabajadas por Gaston Bachelard con el fin de aplicarlas a la obra de Edgar Allan Poe. Esta metodología, consistente en asignar a cada autor un temperamento íntimo predominante, nos servirá de punto de partida para, una vez delimitado el genio del autor, adentrarnos de lleno en el torrente nutricional que baña y arrastra su inspiración.

A modo de presentación, comentaremos de manera somera las contribuciones que el filósofo francés aportó al estudio de una creatividad artística de la cual él mismo participaba en la medida en que su prosa se apartó de los áridos cauces de la especulación y tomó de la sustancia poética todos aquellos elementos que encienden, iluminan y vivifican el lenguaje.

“Ir a la raíz misma de la fuerza imaginaria” (Bachelard, 2003: 9) se erigió como imposición primera que habría de gobernar y dirigir cada uno de los planteamientos desarrollados por Gaston Bachelard. Para ello comenzó por clasificar los temperamentos filosóficos en cuatro amplias categorías dominantes no exclusivas entre sí cuyo denominador común venía determinado por su condición de fuerza primigenia y creadora, y cuyas particularidades acercaban a cada una de ellas a un imaginario asociado ya al fuego, ya al aire, a la tierra o, en el caso que nos concierne, al agua.

De acuerdo con Bachelard, “La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua, [pues] la imagen es antes que el pensamiento” (11) y arrastra todo el material debidamente organizado que este último dispone como forma de la actividad creativa, vivificando y sintetizando cada uno de aquellos elementos del lenguaje que, a falta de una sustancia madre, quedarían vacíos, sin alma, incapaces de dotar a la expresión de aliento poético; incapaces, en definitiva, de llegar a alcanzar y fundirse con la realidad. Este puente entre materia y claridad mental ofrecerá la posibilidad de establecer un constante flujo entre el fondo abundante de imágenes que el poeta encuentra en sus ensoñaciones y la expresión en cierto modo consciente que constituye en última instancia la obra de arte, hecho perfectamente explicado por Bergson al afirmar que “toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras; pero del conjunto uno no puede decir que nos sea interior no que nos sea exterior, puesto que la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes” (41).

Se trata de un proceso que define un despertar, un hacer perceptible una serie de tensiones e impresiones en origen aglutinadas en las cavidades del ser. El agua subterránea sobre la que navega la fantasía de Poe se debatirá en torno a un querer encaramarse hacia una sana lucidez y la imposibilidad de hacer frente a las aguas de un torbellino que, una y otra vez, irremediablemente, acabará por engullirle hasta abandonarle a una opresiva y profunda oscuridad. Los estudios de Bachelard sondan magistralmente estas grutas del alma en que habita la imaginación del poeta, pese a que esto le suponga paralelamente dejar desatendido el extremo opuesto, coincidente con aquella fuerza que hace posible la tensión y propiciará el surgir de una creación conformada no ya sólo por un sustrato material sino por uno ideal, no por una abundancia de posibilidades sino por la limitación de cada una de éstas, por la existencia de una voluntad bien definida y determinada que no cesa en su deseo de consolidar su fuerza en una forma serena y compacta.

Este último rasgo es precisamente cuanto resulta inexistente en la obra de Poe. Su marcado carácter trágico no viene determinado por la imposibilidad de soslayar un hecho inevitable sino por la inexistencia del mismo, por el abocamiento a una situación de inestabilidad que sólo encuentra su cese en la negación absoluta, en el fondo del sueño al que el poeta viene a parar no ya como consecuencia de una búsqueda sino de una caída, no como consecuencia de una acción sino de una voluntad de descanso, de precipitación sobre un elemento que le obligue a deponer de una vez por todas unas fuerzas en exceso débiles para enfrentar con éxito y sin heridas la actividad creativa. Lejos de perseguir o afirmar una solidez necesaria para la resolución positiva del conflicto narrativo, el mundo onírico de Poe consolidará ciertas imágenes para, a continuación, deshacerlas repitiendo este proceso de modo continuo, manteniéndose en un caótico y extenuante movimiento que sólo podrá cesar a expensas de terminar súbitamente con las perennes sombras que acompañan y posibilitan su proceder artístico además de envolver en un velo de misterio el espacio de su obra. Los empeños del poeta por mantener su llama creadora viva resultarán tanto más desconcertantes en la medida en que él mismo afirma y deja entrever en muchos de sus textos que “the will did not perfect its intention” (Woodberry, 1909: 214). Lo cierto es que Poe únicamente parece capaz de trabajar bajo el yugo de esquemas

perfectamente delineados y abarcables de modo inmediato por la razón. Todo esfuerzo prolongado quedará en Poe desbordado por la extenuación propia de una sensibilidad demasiado excitable como para tomar el pulso de una situación determinada a lo largo de un amplio espacio de tiempo.

El caos creativo, las aguas revueltas que componen el material bruto con que habrá de moldear su obra, desbordarán su capacidad de control obligándole a cerrar las compuertas prematuramente con el fin de no naufragar ante el tumultuoso caudal, experiencia estética estudiada detenidamente por George Santayana, quien señala la necesidad por parte de ciertos creadores de minimizar su trabajo mediante la renuncia a un material demasiado vasto e imposible de ser controlado por las energías del poeta. Santayana contrapondrá este hecho a la experiencia de aquellos otros creadores de "voluntad fuerte en los que predomina la exigencia de un progreso material" (Santayana, 2008: 18) alcanzable únicamente mediante la acumulación y organización de una amplia cantidad de experiencias vitales. Este progreso material, como ya hemos indicado en su momento, no se va a llegar a consolidar en la obra de Poe. "Cuando la gloria exige un esfuerzo titánico -continúa señalando Santayana- a menudo resulta que al final ésta queda enterrada bajo una pirámide y no encima de un pedestal. Las energías que desde el principio no se justifican a sí mismas y no están bañadas por la luz, rara vez nos llevan a una grandeza ideal" (19). Las resistencias que el poeta tiende a imponerse, unidas a su predilección por disponer de un universo narrativo cerrado, darán como resultado un marco protector que al momento se tornará asfixiante y claustrofóbico.

Todo este cúmulo de tensiones conlleva que el poeta quede irremediamente inmerso en el interior del torrente donde se encuentra la sustancia que debería alimentar y no destruir su imaginación creadora. Como respuesta a este desequilibrio, Poe requerirá de un elaborado marco racional con el fin de acotar el cauce del río cuyas aguas ha de navegar. Frente al ilimitado empuje imaginativo, demasiado impetuoso como para llegar a calmarse por su propia inercia, Poe erige una estructura que no siempre va a resultar efectiva dada la poderosa presión de la sustancia íntima creativa que lo gobierna. Este hecho desvelará un desequilibrio enorme entre los elementos oscuros de su obra y aquellos otros luminosos, quienes, consecuentemente, serán engullidos con

facilidad. En el presente punto encontramos un aspecto clave de cara a comprender las motivaciones primeras de su *Filosofía de la composición*. Frente a un material demasiado caótico, nervioso, como para ser detenido, el autor opta por establecer un círculo de protección sobre el que verter, en una medida escrupulosamente calculada, un caudal pronto mortecino una vez que tal artimaña impedirá todo flujo de emociones, experiencias, reflexiones y todos aquellos elementos, en fin, que pueda contener la sustancia madre que anima su obra.

El agua va a resultar en la obra de Poe el elemento de sombra, aquel que engullirá cualquier objeto reflejado sobre su cristal. Esto mismo sucederá, con distintos resultados, en la obra de Maeterlinck, quien de acuerdo con el concepto de afinidad temperamental empleado por Bachelard, será estudiado por éste con el propósito de desentrañar aspectos afines entre la obra del belga y la de Poe. Cuando Bachelard habla de este elemento como "una contemplación que se profundiza" (23), imagen tan cercana a la estética de Maeterlinck, nos introduce en ese ámbito confuso cuya comprensión puede resultar clarificada si tratamos de entenderla desde la siguiente pregunta enunciada por María Zambrano, "¿El agua ensimismada/¿piensa o sueña?" (27). Aquí, en este espacio entre el sueño y la reflexión, observemos una criba entre la poética de Maeterlinck y la de Poe. Si el primero va a encontrar en el marco onírico un ámbito propicio para dar rienda suelta y sin temor alguno a su genio poético, el segundo, Poe, va a mostrarse cauto de cara a tal estado de adormecimiento, oponiendo una sólida resistencia racional ante los elementos dionisiacos que empujan su imaginación. El presente estado nos sitúa ante una doble situación producida de manera reiterada a lo largo de la trayectoria poética de Poe; por una parte, la constante vivificación del ya aludido torbellino anímico, el barco a la deriva, el ser ante la inmensidad de un espacio preferiblemente neptúneo a cuya disposición va a quedar el sujeto narrador; y por otro lado la reclusión, la posibilidad de quedar encerrado en un lugar seguro en tanto que alejado del caos, pero, a su vez, asfixiante, enfermizo en la medida en que la fantasía del poeta se envuelve en una coraza puramente mental, desprovista de fuerza, de todo flujo vital y, en definitiva, de toda conexión con sus potencias creadoras.

Este elemento donde reside el alma del poeta, constituye para Bachelard "un agua pesada, más profunda, más muerta,

más adormecida que todas las otras aguas dormidas, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que encontramos en la naturaleza" (75). El intento de fusión entre el pensamiento y el sueño encuentra oposición en una desconfianza mutua dada la exclusividad con que cada una de aquéllos pretende dominar el desarrollo de la obra, quedando a un lado el plano racional y, en el extremo opuesto, amenazante, el orden de las ensoñaciones. Esta situación dejará en la obra de Poe un claroscuro tenebrista asociado a la pugna entre su búsqueda de libertad y una herencia posiblemente puritana de fuerte exigencia moral, aspectos observables asimismo en la obra de escritores contemporáneos al autor como Melville o Hawthorne. Desde esta perspectiva, ética y estética trabajan en la obra de Poe en direcciones opuestas. Precisamente, la extremada viveza de ambos elementos va a impedir que alguno de ellos claudique en su deseo de imponerse sobre el otro, ocasionando con ello la derrota del poeta, del ser humano y, en multitud de ocasiones, la cesión absoluta de toda pulsión, de todo aliento poético, imposible ya de elevarse de manera natural, cayendo reiteradamente a tierra puesto que intenta desplegar las alas de la belleza sin contar en absoluto con que el aire necesario para su vuelo no encuentra cabida en las tierras que pretende alcanzar. Es de este modo como pueden comprenderse los versos finales de *The Conqueror Worm*,

Out—out are the lights—out all!
And, over each quivering form,
The curtain, a funeral pall,
Comes down with the rush of a
storm,]
While the angels, all pallid and wan,
Uprising, unveiling, affirm
That the play is the tragedy, Man,
And its hero, the Conqueror Worm.
(Poe, 2005: 196)

Luz y oscuridad quedarán unidas inextricablemente como consecuencia de la necesidad de Poe de permanecer despierto, iluminando con su razón las oscuras lindes del ensueño, irradiando con mortal albor los recovecos más poéticos y desbordantes de magia de su asombroso mundo onírico. Allí donde el ser consciente acostumbra a descansar dejando actuar a la naturaleza, observamos los ojos de Poe tremendamente abiertos, temerosos ante cualquier aspecto que escape a su control, denotando una desconfianza ante todo aquello que no provenga de su escrupulosa racionalidad. Esta dualidad entre misterio y clarividencia quedará

perfectamente expresada en el poema que lleva como título *The city in the Sea*,

No rays from the holy heaven come
down]
On the long nighttime of that town;
But light from out the lurid sea
Streams up the turrets silently
(Poe, 2005: 110)

Sería aquí, en estas profundidades desde las que surge la poesía, donde el poeta debiera abocarse en busca de una imagen lírica, de "la linterna mágica que le alumbra en la oscuridad y le permite aproximarse a un centro misterioso en el que bate el corazón mismo de la poesía" (Supervielle, 2009: 49), sin embargo, Poe invierte los papeles y decide ser él mismo quien ilumine su mundo onírico, contraponiendo en las simas de la creatividad razón y fe, proyectando sus emociones, sus temores, sobre la sustancia de la creación embarrándola con un temperamento demasiado impuro como para no plagarse de fantasmas sus sueños, hallando no ya un mundo nítido y claro sino el reflejo de su oscura personalidad, un paraje donde, siguiendo las líneas de su creación,

Death was in that poison'd wave
And in its gulf a fitting grave
For him who thence could solace
bring]
To his dark imagining;
Whose wild'ring thought could even
make]
An Eden of that dim lake.
(Poe, 2005: 56)

En esta mirada sobre sí mismo, en esta autovigilancia, encontramos la respuesta a los versos con los que Zambrano finaliza el poema citado anteriormente: "Si tú te miras, ¿qué queda?" (27). Desnudo el ser, despojado de todo asidero donde apoyar su conciencia, el poeta, completamente despierto, se pasea errante a través de un mundo de sombras, de seres adormecidos irradiados por su estático universo personal. La posibilidad de creación artística pasará en este caso por la necesidad de paralizar el mundo circundante y, una vez detenido el curso de sus aguas, adentrarse en las mismas ya al margen del peligro que el devenir vital pueda llegar a ocasionarle. Su mundo no será aquél real existente en torno suyo sino aquel otro que le presenta su propia percepción de la realidad: "Delante del agua profunda, eliges tu visión, puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito" (Bachelard, 2003: 83).

La obra de Poe, según vemos, nos adentra

en un mundo de fuertes contrastes donde toda gradación resulta inexistente, un universo en el que todo movimiento, todo cambio, es rechazado por una sensibilidad demasiado susceptible como para tolerar el continuo devenir de la existencia. Ésta sólo le resultará soportable desde la lejanía o, en su caso, sometida a una idealización, tornándola objeto estético, depurada de toda intromisión ajena a cuanto mediante su razonamiento es capaz de controlar. La vida, en este caso, se torna paradójicamente en enemiga de la propia existencia. El río de Heráclito representará en la obra de Poe un mundo inestable, desequilibrado; bastará adentrarse en él para verse arrollado por una corriente que engulle todo cuanto sale a su paso, depositando en sus profundidades cualquier imagen viva, cualquier haz luminoso, presentes en la obra de Poe siempre al otro lado de las aguas, enterrados, sumergidos allí donde pueden ser observados sin que su presencia incomode el pensamiento del poeta.

Como consecuencia de este fenómeno surgirán numerosos elementos oscuros que parecen escapar y estimular a un mismo tiempo la creación de Poe. La tierra levantada por el correr de las aguas, el caótico manantial de emociones, va a presentarse como principal enemigo de la invulnerabilidad del poeta. Cualquier mínimo cambio se tornará en elemento dañino; sin embargo, dado lo inevitable de una u otra alteración, el poeta tratará de adelantarse a los efectos que éstas puedan causar, determinando, dada su visión descompensada de la realidad, unos resultados más caóticos y nefastos de lo que una visión natural pudiera devolverle. Como consecuencia, la poesía de Poe surgirá de situaciones ya interpretadas, nunca de una experiencia viva e inmediata; por ello, cualquier elemento extraño conllevará un estado de peligro, de desorden debidamente registrado por su lúcida sensibilidad. Por ello también la pureza de lo estático se presentará como elemento halagüeño pero por lo general amenazado por la libertad radical de la vida. La pureza, según Poe, quedó perdida desde tiempos inmemoriales, no siendo posible alcanzar una nueva tierra prometida salvo situándonos al margen de una realidad sucia y engañosa. Este paraíso parece ser el que Poe persigue cada vez que se embarca en cada uno de sus escritos, paraíso que conduce a un entorno al margen de lo cotidiano y que provocará, como respuesta, que todo aquello que quede más allá de este ideal inmaculado e inexistente ciegue la percepción de quien en ningún momento hace por mirar desde

fuera del ideal, un caballero, como expresa en su poema *Eldorado*, que tras mucho viajar fue envejeciendo,

And o'er his heart a shadow
Fell, as he found
No spot of ground
That looked like Eldorado.
(Poe, 2005: 250)

Un rastro de oscuridad merodeará de modo constante alrededor de una creación lírica en la que la mayoría de las obras recuerdan o parten de un estado ideal para, a continuación, describir un proceso de caída, de perdición ya totalmente irrefrenable. Como bien señala Bachelard, "contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir" (77). Cualquier elemento que ejerza una amenaza para el gusto de Poe por lo ordenado va a ser tratado de contener o alejar con el fin de no quedar a expensas de una exaltación molesta y agresiva. Calma y caos darán de este modo forma a las imágenes arquetípicas más características de la obra de Poe.

Por otra parte, junto al temor a quedar encerrado o sepultado, aislado del mundo exterior, la otra gran preocupación del poeta vendrá originada por la posibilidad de resultar engullido por una fuerza devastadora que eclipse su uso de la voluntad y su poder de creación. El temor a lo ilimitado, la desconfianza que le ocasiona cuanto se encuentra fuera de su radio de alcance, vendrá, paradójicamente, acompañada de una necesidad natural por abocarse al peligro. Asfixiado en un entorno carente de atractivos, Poe ahondará en su mundo interno con el propósito de escapar de una realidad indigna de su elevada visión poética, buscando así desplegarse como un dios por encima de sus criaturas, tan vivamente modeladas que habrá de dotarlas de cierta carencia de salud con el fin de que el mencionado exceso de fuerzas no dañe ni la creación ni la vida del poeta; unas criaturas arrastradas hacia el fondo de las aguas turbias e inmóviles, guarecidas al borde de la muerte como fantasmas deseosos de abrirse paso a través del tortuoso camino que recorre el creador.

De acuerdo con Bettina L. Knapp, autora del libro *Edgar Allan Poe o el sueño como realidad*,

Ser víctima de una obsesión o dejarse dominar por un fuego interior [equivale a] dejarse dominar por un arquetipo; depender para alcanzar la realidad de un inconsciente que escapa al control de uno, estar

sujeto a una imagen primordial o un numen, de modo que todos los restantes valores o juicios carecen de importancia. (60)

Lo cierto es que cada uno de los escritos de Poe denota el paso de esta corriente aplastante que envuelve su creación y, como bien supo ver Baudelaire -quien llegaría a señalar que el destino de Poe "está escrito en toda su constitución" (46)-, es anterior y no posterior al desarrollo de la trama, conteniendo el peso de la obra y dotándola de mayor significado de lo que podrían aportar los hechos concretos que la componen. Desde luego, pese a la importancia que Bachelard le concede al agua, no hay que subestimar, y esto es algo que subraya el filósofo francés, el resto de temperamentos que interactúan con el principal, formando así una unidad donde cada una de las partes incide y participa de las restantes. Así, tanto la tierra, elemento en parte seguro y en parte asfixiante, como el fuego, de connotaciones absolutamente negativas en nuestro autor, determinarán en no poca medida los efectos conseguidos por la narración. El fuego de Poe será de naturaleza colérica, destructiva y, por eso mismo, purificadora.

Al igual que el albatros de Baudelaire, el genio de Poe sólo parece sentirse a gusto en climas etéreos, aéreos, al margen de una realidad poco propicia para alimentar su llama creativa, tan desesperadamente necesitada de una aurea envolvente distanciada del cotidiano espacio de lo iluminado. "En este [etéreo] mundo sin ataduras, -señala Knapp-, [el poeta] puede evitar constantemente las tensiones de la esfera exterior, pero al proceder así nunca conquista la independencia o el equilibrio" (29). Realmente, pocas situaciones podrán aportar serenidad a un Poe necesitado de estimular su creatividad con el fin de exorcizar sus fantasmas, y a la vez de rechazarla para así alejar el poder que sobre él manifiestan los arquetipos que vamos comentando.

Como consecuencia de estas pulsiones observaremos por una parte el movimiento incesante que todo lo arrastra, y por la otra, la pasividad más absoluta, el agua estancada, lugar donde todos sus estímulos creativos, su mente, su sensibilidad, vienen a descansar y sumen al poeta, tal y como él mismo afirma a menudo en su correspondencia, en una honda melancolía no del todo carente de atractivo para quien afirmaba no haber podido amar sino donde la muerte mezclaba su hálito con el de la belleza, una belleza apagada, difuminada, escasamente tangible y desde

luego silenciosa. "All beauty sleeps!" (Poe, 1984: 64), afirmará en uno de los versos más cristalinos a la hora de expresar su concepción de lo bello. Sobre esta reflexión incidirá especialmente Marie Bonaparte en su estudio sobre Poe, atendiendo a condicionamientos fisiológicos y aludiendo a su preferencia por la búsqueda del amor en mujeres enfermizas cuando no al borde de la muerte. Aplicando la afirmación que W. B. Yeats hace recaer sobre Shelley, podríamos señalar que Poe "He seems to have seen it with perfect happiness only when veiled in mist, or glimmering upon water, or when faint enough to do no more than veil the brightness of his own Star" (Yeats, 1903: 138). Belleza y ocaso quedarán consagrados como elementos complementarios manifestando una opción estética acorde con la naturaleza de su procedencia onírica.

De acuerdo con cuanto venimos comentando, cabe afirmar que en la obra de Poe existe una predilección por lo difuso, un rechazo abierto hacia lo iluminado y despierto. El universo imaginario recogido por sus impresiones se impone frente a los hechos concretos y reales. En Poe, la anticipación, la imaginación de un acontecimiento determinado, va a cobrar más valor que el suceso propiamente dicho, lo que supondrá que, además de sellar su existencia con un marcado tono fatalista, cualquier vivencia cotidiana quedará borrada y desprovista de valor frente a cuanto el poeta ha podido vivir y asimilar prematuramente. Esta circunstancia constituye, entre otras, uno de los condicionantes por los cuales la realidad permanece tan distante de nuestro poeta, al tiempo que aclara el pánico que para él conlleva lo inmediato, lo no filtrado previamente por el entendimiento.

De todo cuanto hemos ido señalando nos quedará la sensación de estar ante una poesía que descansa y vigila permanentemente desde el fondo de las aguas, recogiendo los tesoros que aguardan en las profundidades sin el menor deseo de salir a la luz del sol para así poder contemplar el brillo que aquéllos desprenden en la claridad del día. El de Poe será un mundo que acontezca bajo la superficie; tenue, mortecino, silencioso; tal vez un espacio donde el escritor ansiaba encontrar refugio frente a su tempestuosa vida interior y, quizás, donde aguardaba una realidad más verdadera, desprovista de las casualidades y circunstancias caóticas que observaba en la vida cotidiana; un universo, en fin, sumido allí donde habitaban unos arquetipos, si no eternos, al menos más arraigados a sus creencias

estéticas que cuanto podía encontrar en el orden de lo solar,

Our flowers are merely — flowers,
And the shadow of thy perfect bliss
Is the sunshine of ours
(Poe, 2005: 106)

la luz de quien con su obra acertó a encender una vela en las poco exploradas cavernas de la personalidad creativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (2003). *El agua y los sueños*. Trad. I. VITALE. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, C. (1988). *Edgar Allan Poe*. Trad. C. SANTOS. Madrid: Visor.
- BERGSON, H. (2007). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. P. IRES. Buenos Aires: Cactus.
- KNAPP, B. L. (1986). *Edgar Allan Poe o el sueño como realidad*. Trad. A. LEAL. Buenos Aires: Fraterna.
- POE, E. A. (2005). *Poesía completa*. Trad. M. CÓNDROR Y G. FALAQUERA. Madrid: Hiperión.
- SANTAYANA, G. (2008). *La razón en el arte y otros escritos de estética*. Trad. D. MORENO. Ed. R. M. Alfonso. Madrid : Verbum.
- SUPERVIELLE, J. (2009). *Vivir y quehacer del poeta*. Valencia: Pre-Textos.
- WOODBERRY, G. E. (1909). *The Life of Edgar Allan Poe: Personal and Literary*. Vol. I. Boston/New York: The Riverside Press Cambridge.
- YEATS, W. B. (1903). *Ideas of Good and Evil*. London: A. H. Bullen.
- ZAMBRANO, M. (2001). *El agua ensimismada*. Málaga: Universidad de Málaga.

Title: An Approach to Edgar Allan Poe Poetry through Gaston Bachelard's Poetic Imagination.

Contact: <guillermo-aguirre@hotmail.com>