EL AGUA Y LA MUERTE EN GASTON BACHELARD

Eduardo E. Saxe Fernández

I

A—

Nuestro estudio, "El agua y la muerte en Gaston Bachelard", está fundamentalmente basado en la obra de este autor intitulada: *L'eau et les rêves* (El agua y los sueños) (1). Por esa razón, nuestro análisis no será —permítaseme la contradicción—, *nuestro*. La tarea principal de este ensayo será más bien la de mostrar *cómo y por qué* Bachelard establece una analogía entre los temas de la muerte y del agua. Nuestra única aportación será, por consiguiente, la de *traductores* de Bachelard; la de sintetizar, en lo que alcance nuestras posibilidades, la obra en cuestión, sabiendo de antemano que toda traducción, todo intento de *resumir*, conlleva una *traición* a la intención del Autor. Sin embargo, emprendemos esta marcha, movidos por dos inquietudes principales: primero, porque el análisis bachelardiano es tan sugestivo, que nos envolvió en la fruición de algo que aclararemos más adelante: la *metapoesía*; y segundo, porque puestos en medio del reflexionar bachelardiano, nos vemos obligados, tal vez por nuestro carácter, a tratar de sistematizar un poco lo que Bachelard expone de una manera desordenada y hasta incoherente a veces; desorden e incoherencia que no criticamos, porque creemos que allí, en esas características, y en la belleza del lenguaje que emplea, se manifiesta ese espíritu tan personal y original que Bachelard imprime a todos sus escritos. Tratamos de aclarar, tal vez bastamente, el tejido interno de las aseveraciones bachelardianas, para que nuestra participación en esta empresa de comprensión sea eso: *participación*; esto es, comunicación de intuiciones originarias, única manera de superar el frío esquematismo del ámbito de los escolares y *escribientes* sin imaginación.

B—

Por otra parte, somos conscientes de lo extraño que puede sonar un título como "El agua y la muerte"; tanto, que estamos seguros de que algunas escuelas y filósofos se burlarían de nosotros al presentar este tema como susceptible de ser visto filosóficamente. Esto nos obliga, en primer lugar, a aclarar en qué sentido, en qué dirección del pensar se debe entender a nuestro asunto de hoy, y, además, de aclarar también en qué sentido no se debe entender el tema. Empecemos por lo segundo.

Podría entenderse el tema, como primera sugestión que el título nos trae a la mente, como significando un estudio médico sobre las muertes o tipos de muerte que sobrevienen en contacto con el agua. Desde esta perspectiva, tendríamos que hablar fundamentalmente de los *abogados* y de los *envenenados*, y complementaríamos esta visión médica con una incursión en la psicología, especialmente la freudiana, o la

(1) G. BACHELARD. *L'eau et les rêves*. Lib. J. Corti. París, 8ª reimpresión, 1968. (En adelante, llamaremos a esta obra solamente por "E.R").

derivada de su psicoanálisis clásico, para relatar las impresiones psicológicas que los sobrevivientes a tales efectos del agua nos han dejado. Intentaríamos después, reconstruir todo el estado de ánimo y la angustia específica que se suscita por la muerte acuática.

Otro tipo de análisis, también colocado dentro de la patología psicoanalítica, intentaría establecer una relación *causal* entre las imágenes del agua y de la muerte, aplicando el principio freudiano que habla del impulso *tanásico*, en cuanto impulso hacia la *mineralización*, y que se presenta en todos los hombres. Este deseo de mineralización, bien sabemos, conlleva de suyo el querer retornar al *seno materno*, y así podríamos hablar, más precisamente, del *Tánatos* y el *retorno hacia lo Primigenio*, más bien que del agua y la muerte. El seno materno, sabemos, nos recubre, en la etapa fetal, con el líquido amniótico, *líquido* que después, en nuestra vida cotidiana, como diría el mismo Freud, identificamos con el agua, sobre todo en nuestras lucubraciones inconscientes y que, simbólicamente, son reproducidas generalmente en los *sueños* (2). De esta manera, podríamos encarar con propiedad el tema del agua y la muerte, basados en un libro que se llame "*El agua y los sueños*", considerándolo como anteriormente hemos expuesto, esto es, recurriendo a la psicología, al impulso tanásico, y a la identificación que establecemos inconscientemente entre lo *líquido* y el *claustro materno*, relacionados y expresados en los *sueños*.

Esta segunda interpretación incluiría, obviamente, a la primera, pues debería recurrir a las experiencias de muerte causadas por el agua, como una de las fuentes principales de información. Sin embargo, no podría quedarse con estos datos, porque tendría que prestar atención al análisis de sueños, al análisis de lo inconsciente. Lo que de esta hipótesis resultara, vale la pena decirlo, tendría validez para todo el género humano, dadas las bases desde las que se parte.

Un psicólogo más sofisticado e interesado no ya por el estado clínico del problema, sino por la *historia* del mismo, intentaría hacer una exégesis de los testimonios literarios y de tradiciones populares.

Esta última hipótesis podría ser modificada, y encauzada a investigar solamente la posición del problema en el arte, siguiendo la línea que el mismo Freud abrió con varios ensayos (3), y confirmando la teoría freudiana de que la sublimación artística reviste caracteres especiales, y que relaciona los instintos de placer con los de realidad armónica y bellamente (4).

Todas las hipótesis anteriores merecen nuestro respeto, y consideramos que tales estudios son de mucho provecho para la Psicología, la Medicina, y hasta la Historia de las Literaturas. No creemos, sin embargo, que tales perspectivas respecto al tema sean filosóficas, o que, si lo son, representan un tipo de filosofar que siempre *reduce* lo superior a lo inferior; en nuestro caso, reduce el problema de la *analogía* del agua y la muerte a un estrato psicofísico, que no aclara el último *porqué* de la cuestión.

(2) A este respecto ver:

S. FREUD. *La interpretación de los sueños*, p. 189-200.

S. FREUD. *La psicoanálisis y la teoría de la Libido*, p. 21-23 y 90-99.

S. FREUD. *Three contributions to the theory of Sex: "Infantile sexuality"*, p. 581-584. "The transformation of Puberty", p. 615-619.

(3) Ver:

S. FREUD. *Psicoanálisis del Arte*.

(4) S. FREUD. *La Psicoanálisis y la teoría de la Libido*, p. 96-97.

W. STEKEL. *Los sueños de los poetas*: Cap. I, "La fuente profunda", p. 13-32. Cap. XVIII, "Los sueños de Hebbel", p. 305-327, especialmente las pgs. 305-314.

C—

Veamos entonces desde qué perspectivas y desde qué sentido debemos interpretar el tema del agua y de la muerte. Y, para hacer esto, oigamos lo que el mismo Bachelard nos dice al respecto.

Empecemos, pues, afirmando que Bachelard es un filósofo de la *imaginación*, y que lo que antes traducimos, respecto al título de su obra que estudiamos ahora, no debe ser entendido como "sueño", sino más bien como "ensueño" (5).

La imaginación es para Bachelard un poder de *ensoñar*, (6), y dejando de lado el problema moral de si esta imaginación es la parte fáustica o la angélica del hombre, tenemos que decir que mediante ella logra el hombre su máxima tonicidad. La imaginación es la expresión de una libertad capaz de establecer lazos entre la conciencia y el mundo exterior. Esta imaginación, bien se ve, solamente puede ser expresada plenamente por un poeta, porque éste, "... en la novedad de sus imágenes, es siempre origen del lenguaje" (7); y si reconocemos, por otro lado, que el hombre es siempre y específicamente *logos*, palabra, (8), vendremos al acuerdo de que es en el estudio de la imaginación poética, de las imágenes novedosas que el poeta nos presenta, donde podremos analizar y comprender a la imaginación y, en última instancia, al hombre. La imaginación "... es una facultad sobre-humana. Un hombre es un hombre a la medida en que es un superhombre" (9).

Para Bachelard la imaginación no es simple asociación de ideas, a lo Hume, ni tampoco es una concatenación causal de símbolos, como la presenta generalmente la psicología (10). La imaginación debe ser concebida como una fuerza cambiante y "cambiadora", esto es, *deformante* de los datos puramente receptivos que obtenemos a través de los sentidos (más aún, tendríamos que decir que ya los datos mismos de los sentidos, en el acto mismo de percepción, están deformados por la imaginación). La imaginación es el producto *dinámico* de las interrelaciones entre lo esencial, pero movable, de la conciencia —el ensueño—, y lo esencial y ambiguo de la materia —su *elementalidad* básica.

Lo anterior nos lleva inmediatamente a hacer una distinción entre el *sueño* y el *ensueño*. "El ensueño es entonces un poco de materia nocturna olvidada en la claridad del día. Si la materia onírica se condensa un poco en el alma del ensoñante, el ensueño cae en el sueño ... (11). "El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa" (12).

(5) G. BACHELARD. *La poética del Espacio*, p. 9-11.

(6) G. BACHELARD. *La psychanalyse du feu*, p. 14.

(7) G. BACHELARD. *La poética del Espacio*, p. 11.

(8) "En tesis general pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos*". G. BACHELARD. *La poética del Espacio*, p. 15.

(9) G. BACHELARD. *ER.*, p. 23.

(10) Sin embargo, Jung reconoce dos tipos de imaginación: la *fantasmal*, mórbida, productora de la anormalidad y pasiva, y la *dinámica* o activa que "... constitue fréquemment une des plus hautes activités de l'esprit humain". C.G. JUNG. *Types psychologiques*, p. 441.

(11) G. BACHELARD. *La poétique de la reverie*, p. 9-10.

(12) G. BACHELARD. *La poética del Espacio*, p. 13.

El otro término de la ecuación, la *materia*, que junto con el ensueño forma la imaginación, tenemos que aclararla desde la "Ley de los Cuatro Elementos" que Bachelard propone: "... creemos posible establecer, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos*, que clasifica las diversas imaginaciones materiales, según se refieran al fuego, al aire, al agua o a la tierra... Para que un ensueño se mantenga con la constancia suficiente para ofrecer una obra escrita, para que no sea simplemente el descanso de una hora fugitiva, hace falta que encuentre su *materia*, hace falta que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica" (13).

Bachelard propone, por tanto, una *imaginación material*, que da origen a una específica poética, según se refiera a cada uno de los elementos. Esta imaginación *material* se opone a la *formal*, pues nuestro autor reconoce que "Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desarrollan sobre dos ejes muy diferentes" (14). La imaginación formal "... encuentra su elevación delante de la novedad; se distrae con la novedad pintoresca, con la variedad del suceso inesperado... En la naturaleza, lejos de nosotros... produce las flores" (15). Las fuerzas de la imaginación material, "... excavan el fondo del ser; quieren encontrar en el ser, al mismo tiempo, lo primitivo y lo eterno. Dominan la estación y la historia. En la naturaleza, en nosotros y lejos de nosotros, esas fuerzas producen los gérmenes, los gérmenes donde la forma está hundida dentro de una sustancia, donde la *forma es interna*" (16). En la obra poética, las dos fuerzas de la imaginación, la formal y la material, cooperan en un intento unitario, y es allí —en la creación del verdadero poeta— donde resultan casi indiscernibles, indiscernibilidad que confiere a la obra sus características de *belleza* y de *profundidad*: "El ensueño más móvil, más 'metamorfoseante', el más enteramente liberado de las formas, guarda en sí un lastre, una densidad, una lentitud, una germinación. En re-vancha, toda obra poética que desciende buscando profundidad en el germen del ser para encontrar la sólida constancia y la bella monotonía de la materia, toda obra poética que toma sus fuerzas de la acción vigilante de una causa sustancial debe, no obstante, florecer, adornarse. Debe acoger, para producir la primera seducción del lector, las exuberancias de la belleza formal" (17).

Esta es, digamos, la hipótesis general de la obra de Bachelard, al menos en lo que se refiere a filosofía de lo poético. Es, como diría Bergson, su 'intuición original'. En esos libros que tan apasionadamente tratan sobre la poesía de los elementos cósmicos, lo único que intenta hacer es probar, por medio de un análisis detallado y, digámoslo, lleno también de poesía, que su tesis sobre la imaginación como *causa* y no como *efecto*, es cierta. Lo que nos proponemos ahora es confirmar esta tesis general, al tratar de responder a una hipótesis determinada, a saber, que el agua responde a un cierto tipo de ensueño, en el cual el peso está puesto del lado mortuario.

No diremos, por tanto, nada o casi nada sobre el sentido último de la muerte, sino más bien describiremos cómo, en ciertas poéticas, la muerte es dibujada en el seno del agua.

(13) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 4-5.

(14) *Idem.*, p. 1.

(15) *Idem.*

(16) *Idem.*

(17) *Idem.*, p. 2.

II

A—*Narciso y las aguas claras:*

*Que yo, de mi enamorado,
Moriré de mi amor mismo”.*

P. Calderón de la Barca. *Eco y Narciso* (18).

En primer contacto que el agua ofrece al poeta es el contacto visual, el contacto con la *superficie*. Estas primeras imágenes del agua, por lo tanto, *materializan* mal (19), y materializan mal, principalmente porque no permiten a la imaginación trabajar con *continuidad* al elemento, y lo envuelven en un movimiento cambiante, ofrecido por la *corriente* cristalina, evocada tan manidamente por todas las poéticas superficiales. El agua de este tipo, irisada y viva, no tiene propiamente una *densidad*, porque está sujeta a las valoraciones *sensibles*, y no logra captar la *sensualidad* del elemento, característica que permite a la mente creadora del poeta obtener verdaderas “correspondencias” imaginativas. Así, intentaremos sensualizar al agua, haciendo un viaje desde las impresiones sensibles que ofrece, hasta la profundidad irracional que identifica a la imagen con la materia, mediante el “eros”.

El primer momento de este *viaje*, claro está, no puede ser situado en la profundidad del agua, sino más bien en el *reflejo* que un agua *tranquila* (dejamos de lado, pues, a las *corrientes*). Y es aquí donde se presenta Narciso, símbolo, en primer lugar, del “. . . amor del hombre por su propia imagen” (20).

Sin embargo, la simple imagen reflejada, producto aparentemente sensible, lleva ya elementos de *sensualización*. “En efecto, el rostro humano es ante todo el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala el rostro, dándole los utensilios de la seducción” (21). El espejo que refleja es un *Kriegspiel* del amor ofensivo. El narcisismo, por consiguiente, responde, en su fase inicial, a un acto *activo*, en el doble sentido del que mira y de lo que es mirado. Y, si los sujetos enfrentados en este juego de imágenes son uno, y no dos, tendremos que el narcisismo tiene un doble carácter de masoquismo y de sadismo. “Al ser —que se coloca— delante del espejo se le puede siempre poner la doble pregunta: ¿Por qué te miras?, ¿contra qué te miras?, ¿tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?” (22).

Frente al agua la auto-contemplación tiene características muy especiales, sobre todo porque ayuda a *naturalizar* la propia imagen, dando *inocencia* y *naturalidad* al órgano de que nos servimos para la contemplación. Los espejos, por tanto, no pueden servir plenamente al desarrollo del narcisismo, pues son unos objetos demasiado civilizados y, desde este punto de vista, serían simplemente las *copias* culturales, geométricas y manuales que dan un ejemplo de cómo ciertos objetos históricos incitan —para

(18) P. CALDERON DE LA BARCA. *Eco y Narciso*, p. 73.

(19) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 15.

(20) *Idem.*, p. 31.

(21) *Idem.*, p. 32.

(22) *Idem.*

llegar a la esencia de ellos mismos— a trasladarse hasta el espejo original, hasta el agua tranquila de la fuente, verdadera incitadora de los ensueños profundos correspondientes a esta etapa. Narciso no se puede *ver* en un espejo corriente, sino en el *ojo* de las aguas. "Si uno imagina a Narciso delante de un espejo, la resistencia del frío y del metal oponen una barrera a sus empresas. El espejo es un obstáculo a franquear. Al contrario, la fuente es para él un camino abierto" (23).

Por eso, todo poeta que comience a ensñar respecto al espejo, debe arribar, tarde o temprano, y si quiere realmente ir a la base íntima de tal ensueño, al agua de la fuente. Un ejemplo de esto nos lo ofrece Bachelard con el siguiente poema de Mallarmé:

"O miroir!

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois e pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon reve épars connu la nudité" (24).

Y es que el reflejo un poco vago, un poco pálido y esfuminado del agua sugiere inmediatamente una idealización, o como dirían los psicólogos, una *sublimación*. Delante del agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza *irradia*, que se prolonga continuamente, que no está terminada. Este último carácter de no-acabamiento es precisamente lo que impulsa a Narciso a continuar viéndose, y a ir más adelante en la dialéctica que se establece entre sus dos yoes, porque el agua permite, si bien *seducir* al sujeto del reflejo de una manera abrumadora, nunca desde una perspectiva acabada. Narciso siente que todavía no ha terminado de auto-conquistarse, por eso retornará a la fuente, hipnotizado por los nuevos caminos que continuamente se abren en el reflejo. Creo casi innecesario subrayar el carácter *dual* que ofrece el agua, aún en este primer estadio de análisis: por una parte, tenemos que, para poder penetrar realmente en el ensueño del agua, debemos abandonar el agua corriente e ir hasta el agua *tranquila*, *quieta*, que permite el reflejo; y, por otro lado, vemos que es precisamente el agua tranquila la que permite a Narciso descubrir una posibilidad abierta e infinita de matices sobre su imagen, un *cambio* constante *irradiante* y "*continuable*" de esta su propia imagen.

Cerca de la fuente nace entonces un *narcisismo idealizante*. Hay, por lo tanto, narcisismo no patológico, y que es el que sirve para la inspiración poética. "La sublimación no es siempre la negación de un deseo, no se presenta siempre como una sublimación *contra* los instintos. Puede ser una sublimación por un ideal" (25), y este es el caso de Narciso. Pero toda idealización supone, como sabemos, una *esperanza*, y así Narciso, escondido en la lucha por su auto-conquista, si bien medita sobre su belleza o su fuerza, tiene la necesidad de lanzarse en una interrogante constante por su futuro, cosa que que, según Bachelard, expresa la fuente de la Catoptromancia y la Hydromancia. "En la Hydromancia, parece que se atribuye una doble vida al agua tranquila porque ella nos muestra un doble de nuestra persona" (26).

(23) L. LAVALLE. *L'erreur de Narcisse*, p. 11. Citado por Bachelard, *E.R.*, p. 33.

(24) MALLARME. *Hérodiade*. Cit. por Bachelard, *E.R.*, p. 35.

(25) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 34-35.

(26) Idem, p. 36.

Pero Narciso, frente a su imagen y en la fuente secreta, no está solamente contemplando su ego, sino que su imagen es a la vez el centro de un mundo. "Con Narciso, para Narciso, es toda la foresta la que mira, todo el cielo que viene a tomar consciencia de su grandiosa imagen" (27). Si pensamos con Gasquet que el mundo es un inmenso Narciso en vías de pensarse (28), concluiremos que la mejor manera que tiene el mundo de verse así mismo es en sus imágenes quietas que ofrecen las fuentes tranquilas. Este *narcisismo cósmico* tiene en sí una plenitud de contemplación acabada, porque si suponemos que el sujeto de la contemplación, y el objeto de este enfrentamiento son el mismo, el Mundo, la angustia del Narciso egoísta desaparece, porque el Mundo no tiene que preocuparse de su futuro, está, simplemente, en una inacción que ni siquiera exige la labor del ensueño. Otra cosa sucede con el Narciso egoísta, aun con aquel Narciso que irradia la contemplación de su imagen singular y la ve como interpretando y dando sentido a la naturaleza, al mundo y al Cosmos. Y es que, por una parte, no podemos suponer que el mundo sea *sujeto y objeto* de una contemplación, a menos de que hablemos de un "alma del mundo", y, por otro lado, si suponemos que, por tanto, el sujeto que contempla al mundo y a sí mismo en el mundo es un Narciso individual, tenemos que tomar en cuenta el carácter contingente de este hombre, contingencia que, en nuestro caso, se explicita por el ensueño de posibilidades que ofrece la auto-contemplación, y que se expresa de la siguiente manera: "Yo soy bello porque la naturaleza es bella, la naturaleza es bella porque yo soy bello" (29). Esto da origen, a su vez, a creer que el mundo es bello, o, como diría Leibniz, que vivimos en el mejor de los mundos posibles, en tanto en cuanto que el mundo no es sino el reflejo de nosotros, y nosotros, narcisistas, sabemos bien que somos bellos, por la constatación que nos ofrece este mismo mundo en el agua tranquila de una fuente.

Sin embargo, como dijimos antes, Narciso no puede estar seguro *totalmente* de que su belleza y la belleza del mundo sean tales. Antes bien, el esfuerzo por equilibrar estas dos bellezas, de llevarlas a su perfección y a la realización de la esperanza secreta, incita siempre a Narciso a ir más adelante, a avanzar en las posibilidades que el enfrentamiento ofrece. Esto, expresado filosóficamente, lo vemos en Schopenhauer, cuando nos habla, en su teoría estética, de la dolorosa "voluntad de contemplación" (30), pues es evidente, como hemos visto en el caso de Narciso, que hay un dolor en la imposibilidad de lograr un acabamiento de las imágenes. "El hombre quiere ver. Ver es una necesidad directa. La curiosidad dinamiza al espíritu humano. Pero en la naturaleza misma, parece que las *fuerzas de la visión* son activas. Entre la *naturaleza contemplada* y la *naturaleza contemplativa* las relaciones son estrechas y recíprocas. La *naturaleza imaginaria* realiza la unidad de la *natura naturans* y la *natura naturata*" (31).

Narciso, sin embargo, para quien imaginación y realidad son lo mismo, no puede librarse de su propia tela de araña que ha tejido con esmero, y busca una calma definitiva, calma que encontrará en el reino que descubrió en el fondo de un bosque, en el silencio y quietud de una fuente, donde terminará reposado y reposante, en la unión de sus dos rostros.

(27) Idem.

(28) J. GASQUET. *Narcisse*, p. 45. Cit. por Bachelard, *E.R.*, p. 36.

(29) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 37.

(30) A. SCHOPENHAUER. *Metafísica de lo bello y estética*, p. 17-18 y 24-25.

(31) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 41.

B—*El agua profunda en la metapoética de Edgar A. Poe:*

"Death was in that poisonous wave,
 And in its gulf a fitting grave
 For him who thence could solace bring
 To his lone imagining—
 Whose solitary soul could make
 An Eden of that dim lake".

E.A. Poe. (32).

Con la obra literaria de Edgar Allan Poe llegamos ya al nivel de una *metapoética* del agua, en tanto en cuanto que si la reflexión sobre Narciso estaba centrada en el reflejo, en la superficie, en ensueño por esta superficie suscitado constituye la poética del agua. Con Poe nos adentramos ya en lo profundo de las aguas, en lo que esconde la superficie, en la *materialidad* propia del agua y, por tanto, en una metapoética.

De la obra de Poe, claro está, tomaremos solamente lo que constituye su expresión *radical*, su expresión principal y, por ende, principal, cualitativamente. Dejemos de lado entonces todo lo que de circunstancial y superficial tiene la creación de Poe pues, como bien dice Bachelard, "... el humor exigido por los lectores anglo-sajones de revistas extrañas, cubre y esconde la tonalidad profunda del ensueño creador" (33). Tenemos que circunscribirnos, entonces, en prosa, a las "*Historias grotescas y serias*", a las *Nuevas historias extraordinarias*", a "*Las aventuras de Arthur Gordon Pym*"; y a la mayoría de su creación poética.

Y es que en estas fuentes podemos ver ciertamente una *unidad de imaginación*, unidad que nos sirve para probar que cada elemento exige y encierra, para el poeta que sabe captar su esencia, una jerarquía de imágenes que reflejan lo más hondo y creativo de su materialidad, y nuestra tarea será la de probar que "... en Poe esta materia privilegiada es el agua, o más exactamente, un agua especial, un *agua lenta*, más profunda, más muerta, más dormida que todas las aguas durmientes, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que se encuentran en la naturaleza" (34). Y esta unidad de imaginación que Poe encuentra en el agua muerta, tiene, evidentemente, su correlativo en su lenguaje; y su palabra poética, ensoñante, se acomoda y acomoda al agua ideal que expresa. Por eso, al igual que el agua lenta que describe, su palabra, según calificativo de Bachelard, es de una "bella monotonía" (35). En la poesía, o más bien, la *meta-poesía* de Poe, el destino de las imágenes del agua sigue exactamente el destino principal de su ensueño, que es el ensueño de la muerte.

En la obra de nuestro poeta, por lo tanto, toda agua que aparezca como clara inicialmente, debe convertirse en un agua pesada y lenta, vehículo del negro sufrimiento. Toda agua viviente es para Poe un agua a punto o en vías de morir. Y, si bien es cierto que a veces nos encontramos en los poemas de Poe con un agua limpia, esta agua limpia y viva está colocada siempre al inicio de tales poemas, y poco a poco se ensombrece, se muere, cosa que, a la inversa, nunca encontraremos en su poética; "... jamás un agua oscura se aclara" (36). Pero si lo que queremos ver es como "... el agua suministra el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial" (37), veámoslo en las palabras del propio Poe:

Si la tesis de que el ensueño de la muerte y el agua se inicia frente al agua clara es cierta, lo primero que tendremos que probar es que Poe tiene una *predilección*

(32) E.A. POE. *The complete Tales and Poems*, p. 1015.

(33) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 63.

(34) *Idem*. p. 64.

(35) *Idem*.

(36) *Idem*, p. 66.

(37) *Idem*.

por un agua elemental, por un agua imaginaria que realice el ideal de su ensueño creador en el *reflejo absoluto* que ofrece. El agua, por tanto, y como ya vimos en el narcisismo cósmico, en su etapa inicial, crea un cosmos en su seno, en su reflejo puro y absoluto:

"Away, then, my dearest,
Oh! hie thee away . . .
To lone lake that smiles
In its dream of deep rest,
At the many star-isles
That enjewel its breast" (38)

(Lejos, entonces, mi querida,
¡Oh! lejos te vas . . .

Al solitario lago que sonrío,
En su sueño de hondo descanso,
En las muchas estrellas-islas
Que geman su seno).

Cuando se inmoviliza la imagen del cielo, el lago produce un cielo en su seno. El agua limpia, primera, es un cielo al revés, donde los astros toman una vida nueva, una vida de isla que convierte a las estrellas en prisioneros líquidas de un lago que es ahora cielo. Y, "¿Dónde está lo real, ¿En el cielo, o en el fondo de las aguas? Lo infinito, en nuestros sueños, es tan profundo en el firmamento como bajo las ondas" (39). El concepto de estrellas-islas es precisamente el que establece la relación entre el agua y el cosmos que se actualiza, y ellas dan al agua el tinte ideal de una patria lejana.

Así el agua, por sus reflejos, dobla al mundo y a las cosas, y, por tanto, dobla también al ensoñante, en una invitación onírica. Pero la realidad no se limita a reflejar en la superficie, sino que precisamente invita al ensoñante a perderse en lo profundo de las aguas para encontrar allí al cielo acuaticado, al mundo ideal. Por eso es que en el *Dominio de Arnheim*, Poe nos presenta un "castillo interior", castillo situado en el fondo de unas aguas que ya no solamente han logrado *materializar* al mundo que reflejan, sino que también han intimizado, personalizado a ese mundo, desligándolo casi totalmente de lo que realmente aparece en la naturaleza, para convertirse en el país de sus ensueños: "sustaining itself by miracle in mid-air; glittering in the red sunlighth with a hundred oriels, minarets and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii, and of the Gnomes" (40). (Sosteniéndose a sí mismo por milagro en medio del aire; centelleando en el rojo de la luz solar con sus cien ventanas, minaretes y torres; y pareciendo la obra fantástica de las Sílfiges, de las Hadas, de los Genios y de los Gnomos, conjuntamente).

Después de esto, llegamos a la conclusión de que "... cuando se han visto todos los reflejos, repentinamente, se mira el agua misma; se cree entonces sorprenderla en vías de fabricar la belleza; se percibe que es bella en su volumen, de una belleza interna, de una belleza activa. Una clase de narcisismo volumétrico impregna la materia misma" (41).

El primer estado de profundidad que Poe ensueña respecto al agua es este, donde, por una parte, se *materializa* el elemento, dándole profundidad, y, por otro lado, se le reconoce como bello.

(38) E.A. POE. Op. Cit., "Al Aaraaf", p. 1001.

(39) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 67.

(40) E.A. POE. Op. Cit. "The domain of Arnheim", p. 615.

(41) G. BACHELARD. *E.R.*, p. 74.

Veamos ahora cuál es el destino de esa agua y del ensueño de esa agua. Veamos como, en tanto se aumenta el espesor de la sustancia, se llena de dolor humano, y entonces las cualidades que descubrimos en la superficie se opondrán a las de la profundidad, a las del volumen del agua. El agua se va a ensombrecer, y, con ella, todo el paisaje que la rodea. En *La isla del Hada* podemos notar el contraste entre el agua superficial, el agua limpia, y el agua que adquiere profundidad y oscuridad: por un lado nos dice que había "... a rich golden and crimson waterfall from the sunset fountains of the sky" (... una espléndida cascada, oro y púrpura, —lanzada— desde las celestes fuentes de occidente), y, por otro, dice que "The other or eastern end of the isle was whelmed in the blackest shade" (El otro, el oriental lado de la isla, estaba sumergido en la más negra sombra). Y esta negrura cubre al agua poco a poco, pues "The shade of the trees fell heavily upon the water, and seemed to bury itself therein, impregnating the depths of the element with darkness" (La sombra de los árboles caía pesadamente sobre el agua, y parecía amortajarse, impregnando las profundidades del elemento con oscuridad) (42). Una de las funciones del vegetal es producir sombra. A cada hora de su vida, el bosque debe arrullar a la creación entera, para ayudar así a la noche. Cada día, el árbol produce y abandona una sombra, como en cada año produce y abandona un follaje. Cuando el árbol ofrece su sombra cotidiana —parte de sí mismo— hace una unión y un anticipo de la muerte. La muerte es una larga y dolorosa historia, no solamente el drama de una hora o un instante fatal; es, más bien, una especie de debilitamiento melancólico. El agua, absorbiendo sombras, pasa de ser una sustancia que es bebida, a una sustancia que bebe. "... ella traga a la sombra como un negro sirope" (43). El agua es así una invitación a morir, es una invitación a una muerte especial, que nos reúne con uno de los refugios materiales elementales. El agua "... conduce a Poe a una especie de *suicidio permanente*, en una dipsomanía de la muerte. En él, cada hora meditada es como una lágrima viviente que va a reunirse con el agua de los pesares; el tiempo cae gota a gota desde los relojes naturales; el mundo que el tiempo anima es una melancolía que llora" (44).

Pero la imaginación de Poe no se queda en este estadio, porque para él esta muerte especial que produce el agua está referida a un sujeto también especial: a la mujer amada, y a la Madre Tierra (45). Veamos esto:

Cuando antes hablábamos de las estrellas-islas, había un sujeto que padecía, ("my dearest"), y también, en el otro texto que extraímos de *La isla del Hada*, es ella, el Hada, la que muere y se ensombrece, al ensombrecerse y morir su isla: "... and again her shadow fell from her into the ebony water, and became absorbed into its blackness" (... y otra vez, su sombra cayó desde ella hasta el agua de ébano, y fue absorbida dentro de su negrura) (46). La sombra, bien sabemos, es para mucha gente y tradiciones, el alma...

Por otra parte, sabemos bien que la Tierra siempre ha sido vista como la Gran Madre, y para Poe, como dijimos antes, no es sólo el agua la que se ensombrece y muere, sino también el cosmos que en su seno tiene, el paisaje que refleja, la Tierra:

"Once it smiled a silent dell
Where the people did not dwell . . .

Now each visitor shall confess
The sad valley's restlessness . . .

(42) E.A. POE. Op. Cit., "The island of the Fay", p. 287.

(43) G. BACHELARD, *E.R.*, p. 77.

(44) *Idem.*, p. 77-78.

(45) *Idem.*, p. 65.

(46) E.A. POE. Op. Cit., "The island of the Fay", p. 288.

over the violets there that lie . . .

They weep: —from out their delicate stems
Perennial tears descend in gems" (47).

(*Alguna vez sonrió un valle silencioso
donde la gente nunca vivió . . .*

*Ahora confesaría cada visitante
la agitación del triste valle . . .*

Sobre las violetas que allí caen . . .

Lloran: de sus delicados tallos
parentes lágrimas descienden en gemas).

El valle acumula las aguas y poco a poco abandona su alegría, hasta que acaba entristeciéndose totalmente, y hasta las violetas lloran para toda la eternidad. Sin embargo, estos paisajes así descritos por Poe nunca pierden su belleza; y no la pierden porque lo que verdaderamente muere en ellos es la mujer amada, la encarnación de la belleza:

"Looking like Lethe, see! the lake
A conscious slumber seems to take,
and would not, for the world, awake.
All beauty sleeps! —and lo! were lies . . .

Irene, with her Destinies!" (48)

(¡Semejando el Leteo, ved!, el lago
parece tomar un sueño consciente,
y no querrá, por un mundo, levantarse.
¡Toda belleza duerme! ¡Y oh!, ¡donde yace . . .

Irene, con sus Destinos!).

El agua es la materia de la muerte bella, porque el agua es aquel elemento que puede dormir, y que de hecho, en la tranquilidad y espesor del agua tranquila, duerme indefinidamente, guardando al mundo y a la mujer —la belleza— en sus reflejos infinitos. El agua además encierra en sí al amor, porque encierra para siempre a esta mujer amada; o, en otras palabras, para Poe el único amor posible es el amor mortal que se esconde en el agua.

Es claro entonces que para Poe, el agua, en su carácter de profundidad y espesor, encierra a la Muerte, a la Belleza, al Amor y, por qué no, a la Unidad.

Terminemos ya, con la palabra de uno que entendió esta dimensión del agua, y que tendió también la poesía de Poe: Bachelard:

"El agua cerrada, profunda, tiene a la muerte en su seno. El agua ofrece la muerte elemental. El agua muere con lo muerto en su sustancia. El agua es, entonces, una *nada sustancial*. No se puede ir más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, *el agua es la materia de la desesperación*" (49).

(47) Idem., "The valley of unrest", p. 963.

(48) Idem., "The Sleeper", p. 965.

(49) G. BACHELARD. E.R., p. 125.

III

En el análisis anteriormente expuesto, Bachelard no nos ha contestado la pregunta ¿Qué es la muerte? Simplemente nos ha descrito cómo, en ciertos espíritus privilegiados —los poetas—, el sentimiento de la muerte acompaña siempre a la imaginación sobre el agua.

Esto se podría justificar diciendo que el interés de Bachelard no es el de contestar a una tal pregunta, sino interrogarse sobre una posible "Metafísica de la Imaginación". Así, Bachelard tomaría a esta investigación en particular, y a las otras que hizo en su productiva carrera, en general (El espacio, el aire, la tierra, el fuego, etc.), como simples *ejemplos* de su tesis metafísica. Pero, si concebimos así su intención filosófica, nos resultaría que, en la base de su pensamiento, hay un divorcio radical entre el *contenido metafísico* y el *contenido empírico* del mismo. Bachelard usaría, preferentemente, al método reductivo en su quehacer intelectual, quedando los ejemplos particulares, el agua, la muerte, etc., como simples enunciados protocolarios que se explicarían *a-posteriori*, desde una ley general. Nuestro autor pasaría a ser, en tal caso, un *abstraccionista* a lo Aristóteles, que tendría, en la cima del proceso todo, a un enunciado general que daría cuenta de todos los inferiormente colocados, pero que estaría vacío de contenido.

Nosotros, personalmente, pensamos que la cosa no es de este modo. Creemos que si a Bachelard se le enfoca desde la perspectiva antes expuesta, es porque no se ha logrado comprender la verdadera intención que lo mueve.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta la labor *crítica* que Bachelard hace en todo su pensamiento, inspirado fundamentalmente por las revoluciones científicas de nuestra época, y por el intento de *originaridad* que permea a todo el pensar actual, desde Husserl y su fenomenología, pasando por las nuevas interpretaciones del mito y del lenguaje, y llegando hasta el surrealismo.

Bachelard quiere ir a lo originario, y este origen lo encuentra él, tanto en ciencia como en filosofía y en poesía, en la imaginación. Por eso dice que la imaginación "Procede de una *ontología directa*. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología" (50).

Si la *imaginación* está en un nivel ontológico, la *imagen* debe ser el referente *óntico*; y creemos que Bachelard no establece una división taxativa entre estos dos niveles, puesto que reconoce siempre que una imaginación sin expresión, una imaginación sin *logos*, sin palabra, esto es, sin *imagen sensible*, no es una verdadera imaginación. En el esfuerzo cotidiano y artesanal del poeta en lucha constante por ahondar en el lenguaje, y en ese mismo lenguaje, el alma humana encuentra su ligazón con el Ser.

La pregunta ¿Qué es la muerte? está entonces puesta, indirectamente, en la mera *decripción* que hemos hecho. Y Bachelard no nos ha contestado *directamente* esta pregunta, porque sabe muy bien la lección socrática de la necesidad de, en primer lugar, enfrentarse con los problemas y, en segundo lugar, de resolverlos, si es que se resuelven, en la intimidad de nuestro corazón.

La muerte, problema crucial, y por eso *límite*, no puede ser aclarado fácil y taxativamente. Hace falta que cada uno de los que piensan *medite y viva* la dimensión de lo fatal. Bachelard no encuentra mejor manera de hacer esto que confrontando el testimonio de un gran poeta; esto es, de un grande y profundo lenguaje, con el testimonio impresionante del Mundo, de un elemento que, como el agua en su puridad elemental, ofrece una correspondencia óntica y ontológica del asunto.

V—BIBLIOGRAFIA:

- 1—G. BACHELARD. *L' eau et les rêves*. "Essai sur l'imagination de la matiere". Lib. José Corti. París. 8ª reimpresión, 1968.
- 2—G. BACHELARD. *La poética del Espacio*. F.C.E. México, 1965. Trad. E. Champourcin
- 3—G. BACHELARD. *La psychanalyse du Feu*. Edit. Gallimard. París, 1967.
- 4—G. BACHELARD. *La poétique de la rêverie*. P.U.F. París, 1965. Tercera edic.
- 5—F. DAGOGNET. *Gaston Bachelard*. P.U.F. París, 1965.
- 6—E.A. POE. *The complete Tales and Poems*. The Modern Library. N.Y. 1938.
- 7—S. FREUD. *Psicoanálisis del Arte*. Alianza Edit. Madrid, 1970.
- 8—S. FREUD. *La psicoanálisis y la teoría de la Libido*. Edit. Cultura. Santiago de Chile, 1937.
- 9—S. FREUD. *The basic writings*. The Modern Library, N.Y., 1938.
- 10—W. STEKEL. *Los sueños de los poetas*. Edic. Citarea. Buenos Aires, 1965.
- 11—C.G. JUNG. *Types psychologiques*. Lib. de l'université, Georg & Cie, Genève, 1958. 2e. Edic.
- 12—E. WEILENMANN. *El mundo de los sueños*. F.C.E. México, 1966. 4ª Edic.
- 13—A. SCHOPENHAUER. *Metafísica de lo bello y estética*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- 14—P. CALDERON DE LA BARCA. *Eco y Narciso*. Publicaciones de la Universidad de Costa Rica. San José. (No se indica fecha de edición).

N.B. : Las traducciones son del Autor.