

# Poesía y creatividad: introducción a una poética de la creación

Luis MARTÍNEZ-FALERO

Universidad Complutense  
lmfalero@mail.com

## RESUMEN

La creatividad es un valor perceptible a lo largo de la historia. Ante su origen misterioso se han planteado diferentes propuestas teóricas, que podemos dividir en dos grandes grupos: las doctrinas procedentes de la Antigüedad, que atribuyen la inspiración creativa a un advenimiento externo al creador; y las doctrinas que comienzan a consolidarse ya en el Renacimiento, y que consideran que la creatividad es una actividad profundamente humana, por lo que su origen debe inscribirse en las capacidades lingüísticas, como simbolización de la realidad. Los últimos avances nos abren la puerta a la ciencia cognitiva como una explicación actualizada de la cuestión, así como a los valores ontológicos que se hallan en la base de esta actividad. Nuestro referente será la poesía, actividad creativa por excelencia en el terreno literario.

**Palabras clave:** Teoría de la literatura, Poética, Axiología.

## ABSTRACT

Creativity is a perceptible value throughout History. Due to its mysterious origin, scholars have put forward different theoretical proposals, which can be divided into two great groups: those doctrines dating from the Antiquity, which attribute creative inspiration to an advent external to the creator, and those which begin to consolidate as early as the Renaissance, which consider that creativity is a profoundly human activity; therefore its origin should be found in the linguistic capacities, as a representation of reality. The latest advances aim at the cognitive science as a modern explanation of this question, as well as the ontological values which lie on the basis of this activity. Our reference will be Poetry, creative activity *par excellence*.

**Key Words:** Literature Theory, Poetics, Axiology.

¿Por qué se escribe literatura? ¿Por qué sentimos esa necesidad de comunicarnos mediante un mensaje cifrado, simbólico, mediante un texto cuyo sentido se encuentra oculto bajo figuras y tropos o bajo arquetipos y espacios ficticios? Podríamos resolver la cuestión aludiendo a que el ser humano es creativo por naturaleza y no es extraño que cree con palabras, del mismo modo que crea arte con otros materiales y técnicas, o diseña utensilios de uso cotidiano. Pero si es una capacidad humana, y, por tanto, con visos de universalidad, ¿por qué sólo a unos pocos les es dada la posibilidad de ser creadores? ¿Qué elementos pueden intervenir en esa actividad creativa que, dentro de su universalidad, genera un subgrupo de individuos

que poseen un talento y una técnica que los distinguen de sus semejantes? Ante esta cuestión encontramos dos respuestas. La primera explicación, la explicación *tradicional*, sitúa la creación como un advenimiento desde el exterior: la intervención de los dioses o la musa nos proporcionaría la respuesta a este hecho, aunque el individuo debería poseer el don de *salir fuera de sí*, es decir, la capacidad de padecer una enajenación mental transitoria en la que se comunicaría con esos seres sobrenaturales. La segunda explicación nos lleva al plano psicológico. Ya Antonio Llull, en 1558, nos decía que las cuestiones sobre el lenguaje tenían su origen en el cerebro, por lo que su explicación debía corresponder a los médicos<sup>1</sup>. A lo largo del siglo XX se han sucedido diversas explicaciones en ese terreno, desde la doctrina de Freud (rebatida ya hasta la saciedad) hasta la psicología cognitiva, con la modularidad de la mente y sus aplicaciones semánticas como ejes teóricos en pleno desarrollo en la actualidad. Ambas soluciones al problema van a ser los ejes sobre los que girará esta visión histórica de la creatividad, para desembocar en unos axiomas que fijen el punto de partida para conectar esta capacidad con la ciencia de la literatura, en tanto que —como ciencia— debe estar sustentada sobre unas leyes, en este caso universales, por cuanto existe una universalidad de la creación literaria, cuya inmanencia es evidente en la diacronía histórica y cultural de la humanidad.

Por otra parte, la integración *a priori* de elementos subjetivos (y la subjetividad es un elemento clave en la creatividad literaria, máxime en la poética) no es extraña al método científico. La filosofía de la ciencia de Peirce ya abría el método científico a la creatividad, a una subjetividad sometida a una lógica abierta, pues los signos deben ser interpretados por un sujeto poseedor de la capacidad de recreación. Asimismo, introdujo el concepto de *abducción*<sup>2</sup>, como creación de hipótesis, que se unía a la inducción y la deducción como bases de la epistemología científica. Esa *lógica abierta* de la abducción nos aproxima mucho a la *lógica informal* de Perelman, por lo que sus resultados recaen en la verosimilitud o no de las propuestas, y ello nos conduce al territorio de la *lógica modal* aristotélica.

Convengamos, además, que el autor debe ser la primera instancia en el análisis de la lírica, como punto de partida de la comunicación literaria. El poeta transforma su experiencia individual en experiencia universal, y rompe de este modo las barreras de la *racionalidad* para ofrecer una visión de la *realidad* a partir de su mundo interior, que se nutre de sus percepciones y su experiencia del mundo para pasar a ser fenómenos, para ser sólo experiencia vivida (*Erlebnis*) en un lugar y un momento determinados (Husserl), no como simples percepciones, sino como proyecciones del sujeto que escribe, que reconstruye el objeto desde la esencia para ofrecerlo a los demás. Pero incluso superando las coordenadas espacio-temporales en que se ha generado el texto, porque su sentido supera la temporalidad y la espacialidad (las textuales o *internas* y las históricas y sociales o *externas*). Veamos esta trayectoria teórica a lo largo de los siglos, para esbozar una visión actualizada de la creatividad.

---

<sup>1</sup> A. Llull (1558), fol. 278.

<sup>2</sup> U. Eco (1990), pp. 59 y ss. Á. Herrero (1988), pp. 13 y ss.

## 1. LA CREATIVIDAD: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

La teoría de la creación artística en Grecia instituye el *furor poético* como génesis esencial de la tarea del autor. Ahora bien, es necesario tener en cuenta dos factores para poder tratar este asunto en el mundo griego: por una parte, el concepto de *furor* va unido al de *imitación* como forma de representar los objetos de la realidad; por otra, para los griegos, las artes imitativas (y, por tanto, sujetas al *furor*: música, literatura y pintura) son siempre secundarias, en tanto que no poseen una utilidad práctica. A ello hemos de añadir el problema de la ausencia de leyes que regularan la creación poética, leyes que sí existían tanto en la música como en la pintura, con cánones concretos<sup>3</sup>. Esta ausencia de reglas hace de la poesía un género regido en buena medida únicamente por el furor.

El término *furor* (*enthousiasmós*) es anterior a Platón. Según Celio Aureliano, el creador de este concepto fue Empédocles (siglo V a.C.). Por la misma época en que vivió Empédocles, Demócrito aseguraba: «El poeta, por otro lado, escribe algo sometido al furor y a un soplo divino, y lo que escribe es muy hermoso»<sup>4</sup>. En ambos casos, este furor se corresponde con la locura (*manía*). Pero, si reparamos en la frase de Demócrito, la inspiración también posee un origen divino, lo que identifica el texto lírico con el texto profético, es decir, con las raíces religiosas y misteriosas de la palabra. Platón señala estas mismas coincidencias entre poesía y profecía tanto en la *Defensa de Sócrates* (22bc) como en el *Ión* (534b), de ahí que el poeta no sea un sabio, pues sólo conoce cosas ajenas a él durante el momento de inspiración, de tal manera que ha de ser iluminado por un ser superior. Peor parado queda el rapsoda (al hablar de Ión como rapsoda de Homero), pues éste sólo repite lo que han escrito otros. El papel del poeta y el del rapsoda es el de intermediario, actuando como el imán que atrae anillos de hierro (*Ión*, 535e y ss.), puesto que ha de transmitir al auditorio la misma emoción (dimensión patética de la poesía) que se ha sentido durante el momento de inspiración creadora. En el *Fedro* (245a)<sup>5</sup>, la poesía (épica, tragedia y comedia) se define como locura, como posesión de las Musas, pero posesión necesaria para que la obra poética alcance verdaderamente su objetivo, por cuanto la técnica sólo puede producir obras sin valor alguno. Además, el poeta debe cubrirse con la máscara de caracteres ajenos para que su texto resulte verosímil (*República*, III, 393c)<sup>6</sup>. El ascenso a una dimensión báquica de inspiración, tal como hallamos en Platón, nos remite a los ritos órficos.

<sup>3</sup> H.-G. Gadamer (2001<sup>a</sup>), pp. 123 y ss. W. Tatarkiewicz (1997), p. 280.

<sup>4</sup> Así lo manifiesta Celio Aureliano en sus *Chronicarum sive celerum passionum libri tres*, 98.1. Demócrito (1952), p. 18.

<sup>5</sup> Platón, *Fedro* (245a): «La tercera forma de posesión y de locura, la que procede de las Musas, al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y en todas las formas de la poesía; y, celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad. Pero cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiado en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ese es él mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos»; en Platón (1993), p. 867.

<sup>6</sup> «Si el poeta no se ocultase a sí mismo bajo la persona de otro, todo su poema y su narración serían simples y no imitativos»; en Platón, *ibidem*, p. 706.

¿Y cuál es el objetivo? La imitación de un modelo. De ahí la preferencia platónica por la épica o los géneros dramáticos frente a la lírica, ya que la épica o la tragedia transmiten una información útil para la educación, mientras que la lírica es sólo fruto de un desvarío que se aparta del modelo. Aún así, aunque toda imitación deba tener un modelo por referente, Platón rechaza las artes imitativas, pues sólo proporcionan simulacros (*Sofista*, 236b) y, por tanto, por ser copia del objeto (que, a su vez, es reflejo de una idea), la imitación produce *opiniones*, no un conocimiento verdadero (*República*, X, 595a), por lo que el poeta debe ser alejado de un Estado ideal. Apasionado por un platonismo aplicado a la crítica literaria, el pseudo-Longino, en su tratado *De lo sublime* (8.4), tratado escrito seguramente en el siglo I, mantiene vivo ese entusiasmo creador de raíz platónica junto a la técnica, basada en el empleo de las figuras, la elección de palabras y la dicción metafórica y artística. Su influencia será notable en las poéticas renacentistas, tras siglos de olvido.

Aristóteles amplía y sistematiza la doctrina platónica, tanto en lo concerniente a la mimesis como a la inspiración. Para el Estagirita, la imitación tiene su origen en dos causas constantes (*Poética*, 1448b): la primera, el que el imitar sea connatural al hombre, pues gracias a la imitación se adquieren los primeros conocimientos; y la segunda causa es que todo el mundo goza con la imitación, porque el aprender agrada, al *reconocer* algo que se conoce de antes. A partir de las improvisaciones de los mejor dotados para la imitación, surgió la poesía, pero siempre centrada en el ámbito de la épica y de los géneros dramáticos. Intentando trasladar a la lírica las conclusiones de Aristóteles sobre estos géneros poéticos, cabe preguntarse si la poesía es técnica o inspiración.

Para él, tanto la técnica como la inspiración tienen su lugar (1455a): «Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones y los segundos salen de sí fácilmente»<sup>7</sup>. En la *Retórica*, refiriéndose a las expresiones ingeniosas, dice que «crearlas es cosa del talento y de la práctica» (1410b)<sup>8</sup>. También asegura en la *Retórica* (1408b) que conviene a la poesía el lenguaje propio del tono patético, lugar donde los géneros oratorios (es decir, el *deliberativo*, el *judicial* y el *epidíctico* o literario) coinciden. Por tanto, para Aristóteles, la inspiración es un estado anímico momentáneo, perteneciente a las *afecciones* o pasiones (*páthos*), común a los tres géneros retóricos establecidos por él, y cuya consecuencia es arrastrar al auditorio a un estado de ánimo determinado, favorable a los tres efectos del discurso: conmover, enseñar y deleitar. Su efecto, además, es llevar a un reconocimiento en los otros, que desemboca en un auto-reconocimiento, en un conocimiento de sí. La técnica, por su parte, es el medio para encauzar la expresión, coincidiendo con el *hábito* (*éthos*), como costumbre, como uso de los instrumentos lingüísticos (comenzando por el adecuado equilibrio entre expresión y contenido) y gestuales que han de ayudar a ese momento de identificación entre emisor y receptor.

<sup>7</sup> Aristóteles (1992), p. 188.

<sup>8</sup> Aristóteles (2002), p. 272.

Esta tradición del pensamiento griego la asume Cicerón desde el punto de vista de la retórica, desde una postura teórica que se ha dado en llamar «retórica filosófica», al asimilar, desde la perspectiva de la ética, los principios estoicos. Cicerón asegura en el *Orator* (109.6) que el poeta posee un ingenio divino, por lo que el talento procede de los dioses, de los que puede ser mensajero. Así lo declara también en su *Sobre la adivinación*, donde identifica este delirio con una capacidad de origen divino: el don de la profecía<sup>9</sup>. En el *Orator*, no obstante, distingue la poesía de los géneros oratorios por estar caracterizada ésta por el empleo de unos ritmos determinados, según el tipo de poesía que se componga (épica, elegía, égloga...), por lo que en realidad está hablando también de un dominio técnico. Esta línea la asume Quintiliano (desde la llamada «retórica técnica») en el libro XII de su *Institutio oratoria*, aunque introduciendo la ejercitación (dividida en tres fases: *escribir, leer, hablar*) como método para alcanzar el dominio del *ars* en cualquier modalidad discursiva.

Precisamente el único poeta lírico destacado por Quintiliano en su *Institutio oratoria*<sup>10</sup>, Horacio, es quien formula la primera dicotomía clara para establecer los factores que intervienen en la creación poética. En la *Epístola a los Pisones* estipula que debe existir un equilibrio entre el ingenio y la técnica (*ingenium / ars*)<sup>11</sup>, pues —versos 295 y ss—, si se rompe ese equilibrio, y sólo se compone con el ingenio, el poema tendrá un desarrollo imperfecto, será prosaico, y es posible —señala Horacio— que si los poetas se dejan llevar sólo por él, terminen desembocando en una extravagancia ajena por completo a la literatura. Horacio ya interpreta *ingenio* como talento creativo individual, y no como un furor emparentado de cerca con la locura. Así, en el verso 309 de la *Epístola*, dice: «La sensatez es principio y fuente del correcto escribir». El *ars*, por su parte, se fundamenta en el estudio, en la imitación de los modelos poéticos, lo que supone el estudio de la técnica de esos textos. Sin estudio, sin conocimiento profundo de la técnica, no puede haber poeta: será, como dice en los versos 408 y ss., una especie de charlatán, que podrá congrega oyentes, pero su obra estará vacía de contenido y de belleza artística, por lo que carecerá de sentido.

Sin embargo, la tradición helenística mantenía todavía viva en el siglo V la doctrina platónica y aristotélica, a pesar de los importantes cambios acaecidos en la teoría poética en los dos siglos precedentes. Así lo hallamos en el *Anthologium* de Joannes Stobeo<sup>12</sup>, donde se asegura que las palabras del poeta están inspiradas por la divinidad, a través de una locura entusiástica. Se reafirma así el ideal platónico del poeta iluminado, que sufre una especie de enajenación mental transitoria en los momentos de inspiración, en cuyo transcurso da a conocer secretos de origen divino.

<sup>9</sup> Cicerón, *Sobre la adivinación* (1.31.66): «Por tanto, es en el espíritu donde reside la capacidad de presagiar, la cual se infunde desde el exterior y se recibe por voluntad divina. Si esta capacidad llega a prender con mayor viveza, se llama 'delirio', cuando el espíritu, una vez desligado del cuerpo, cae en trance bajo la instigación divina»; (1.37.80): «Pues bien, el siguiente tipo de turbación revela que una fuerza divina se alberga en el espíritu, y es que [...] nadie puede ser un gran poeta si (no) delira»; en M. T. Cicerón (1999), pp. 102 y 112-113, respectivamente.

<sup>10</sup> Cfr. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10.1.96.

<sup>11</sup> Cfr. Horacio, *Epistula ad Pisones*, vv. 408 y ss.

<sup>12</sup> Cfr. Joannes Stobeo, 1.49.36.36, 3.1.116.41, etc.

Estas premisas mantienen su plena vigencia durante la Edad Media, en razón del predominio de la doctrina de Platón convertida en eje del pensamiento a partir de Boecio y, sobre todo, de San Agustín. Esta influencia no sólo se deja sentir en la filosofía, sino que impregna la estética literaria del amor cortés, estética plasmada en las composiciones de los trovadores provenzales, en las cantigas de amor gallego-portuguesas y en la poesía de cancionero, recogida en el siglo XV. De ahí que en el medievo europeo prevalezcan las poéticas que inciden en la técnica, como un arte reglado: de Ramon Vidal de Besalú y sus *Razós de trobar* o Terramagnino da Pisa y su *Doctrina d'acort*<sup>13</sup>, a la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf o al *Ars Versificatoria* de Matthieu de Vandôme, hasta alcanzar el *Arte de trovar* de Enrique de Villena o la crónica poética contenida en el *Prohemio e carta al condestable de Portugal* del Marqués de Santillana, éstas últimas ya en período pre-renacentista. No obstante, la poética sigue ocupando un lugar accesorio respecto de las ciencias que integran el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica), entre las cuales reparte sus diferentes componentes (métrica, ritmo, figuras, géneros o tópicos).

Pero algo ha cambiado con el Quattrocento italiano. Su poesía, la del *dolce stil nuovo*, sigue las premisas platónicas en la estética, pero la reivindicación de la lengua vernácula conlleva también, en el plano de la poética, una revalorización del poeta. Así, en el *De vulgari eloquentia* de Dante se define la poesía como una *creación retórica puesta en música*<sup>14</sup>, por lo que cabe deducir que se considera la poesía al nivel de los géneros oratorios. Es más, se busca una analogía universal, que tiene la armonía de las esferas celestes como culminación<sup>15</sup>. Seguidor de Dante y de Petrarca, Boccaccio<sup>16</sup> centra en tres aspectos la naturaleza de la poesía, incluyendo al poeta: *vocación poética, fervor y retórica*. No rechaza la doctrina clásica del entusiasmo creador, sino que la convierte en una teoría coherente. La vocación poética la ejerce el poeta como una vocación religiosa, situando al *yo poético* en el centro de la creación literaria: esta facultad poética se caracteriza por su innatismo y su origen divino, y por un carácter inclinado a la melancolía. Por su parte, el fervor se asimila a la gracia divina, por lo que el resultado de la obra poética remite a unas verdades ontológicamente incontestables, que se conectan con una teología poética. En tal sentido, no olvidemos que Harold Bloom<sup>17</sup> atribuye a la *Divina comedia* de Dante el sentido de una teología marcada por la gnosis, donde el poeta actúa como profeta, llevando a cabo un viaje iniciático que le hace descender a lo más profundo del ser (el *Infierno*), para terminar alcanzando el Paraíso, donde reina Beatrice. Finalmente, la retórica aporta la técnica necesaria para escribir.

<sup>13</sup> Para una nómina de los tratados catalano-provenzales, cfr. M. de Riquer (1989), vol. I, pp. 31-34.

<sup>14</sup> D. Alighieri (1997), p. 181.

<sup>15</sup> «Ce qui régit la poésie des rhétoriciens, ce sont ces *convenances* qu'invocait Dante déjà, pour lequel elles constituaient la seule loi du dire poétique [...] Le poème n'est jamais que la réalisation provisoire d'une harmonie qui l'englobe en le liant aux autres poèmes en un mouvement sans fin»; en P. Zumthor (1978), p. 205.

<sup>16</sup> Sobre la teoría de la inspiración en G. Boccaccio y el Quattrocento italiano: P. Galand-Hallyn, F. Hallyn y J. Lecointe: «L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVIe siècle», en P. Galand-Hallyn y F. Hallyn (2001), pp. 109-155.

<sup>17</sup> H. Bloom (1991), pp. 40 y ss.

El difícil ensamblaje entre poesía y retórica se resuelve a comienzos del siglo XVI, cuando Jean Lemaire de Belges establece, en su *Concorde de deux langues* (1511-1512) la poética como *segunda retórica*. Si la retórica es la técnica general del discurso, la poética es un empleo muy determinado, muy diferente al resto de géneros oratorios, que merece una sistematización posterior, aunque no completamente desligada de la ciencia del discurso. Esta estructuración de la retórica se convertirá en norma en la tradición renacentista francesa, como demuestra el que se le dedique todo el segundo libro de *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521), de Pierre Fabri, primer tratado de retórica escrito en francés. Ello supone también una revalorización de la poesía escrita en vernáculo, pues se le concede el mismo rango del que la poesía clásica había gozado para las retóricas en latín. El poeta, para Fabri, no sólo es capaz de elaborar las más bellas composiciones, de acuerdo con unas reglas, sino que su poesía está inspirado por Dios, como demuestra el que la Biblia contenga composiciones como los Salmos<sup>18</sup>. La poesía debe impregnar incluso los discursos oratorios, por lo que opta por unir la poética con las figuras elocutivas.

En esta línea de la retórica francesa deben inscribirse los *De oratione libri septem* (1558) del español Antonio Lull, quien residió en el Franco-Condado desde los comienzos de la década de los 40' del siglo XVI, primero como alumno de la Universidad de Dola, luego como Catedrático de Teología en esa universidad y, finalmente, como Vicario de la diócesis de Besançon (a partir de 1556, hasta su muerte en 1582). Lull dedica los libros sexto y séptimo de su obra a la poética, y (en el último de éstos) consagra un largo capítulo a la poesía, en el que habla de la inspiración como «furor», por lo que recoge la doctrina platónica<sup>19</sup>. No obstante, como indica Antonio García Berrio, el desarrollo teórico posterior sobre la poesía demuestra que este tópico resulta ya inoperante para el tratadista mallorquín, quien «se pronuncia por el talento natural, moderadamente ayudado por reglas y saberes concretos y específicamente técnicos, que contribuyen a que la poesía encuentre las vías más efectivas para dar salida a su misión primaria de encauzamiento moral»<sup>20</sup>.

Sin embargo, algo comienza a cambiar en las poéticas italianas de este período. Por una parte, hallamos la tradición platónica (pasada por el filtro de Boccaccio) en los *Poetices libri septem* (1561) de Julio César Escalígero. En el primer capítulo, dedicado a la poesía, y antes de emitir una serie de juicios de valor sobre una amplia nómina de poetas, Escalígero distingue entre *versificadores* (es decir, quienes sólo poseen habilidad técnica) y *poetas*, inspirados por las Musas y portavoces de los misterios, tras someter ese soplo divino a las operaciones —retóricas— de la *intellectio* y de la *inventio*<sup>21</sup>. Además, conecta la poesía con la armonía y sus diferentes

<sup>18</sup> P. Léfèvre (Pierre Fabri) (1969), pp. 11-12.

<sup>19</sup> «Pues no merece al punto el nombre de poeta quien mide el verso con pies de cualquier modo y ciebra el sentido con ritmos (pues esto es pueril), sino que es necesaria, dicen, como una cierta excelencia divina y entusiasmo, sin el cual Demócrito y Platón negaban que existiera poeta alguno: sin furor, digo, y sin ese cierto hábito de la inspiración»; en A. Lull (1558), fol. 515.

<sup>20</sup> A. García Berrio (1980), p. 63.

<sup>21</sup> J. C. Escalígero (1561), p. 3.

variedades, establecidas en el mundo clásico por Vitruvio en su *De architectura*. Por otra parte, la poética en italiano de Francesco Patrizi niega la existencia de un furor, de una identificación entre el poeta y el profeta. En el libro primero de *La deca disputata* (1560)<sup>22</sup> asegura que es la experiencia la que guía al poeta, identificando *furor* con estilo. Es decir, Patrizi distingue cuatro «furores», que en realidad consisten en los cuatro estilos que corresponden a cuatro géneros, como diferentes formas de ver la realidad: poesía, historia, oratoria (política) y filosofía, como principales manifestaciones del discurso humano. Con ello rompía también con la tripartición estilística (grave, medio y bajo) de la tradición latina, cuyo origen se encuentra en Teofrasto y la escuela aristotélica, por no hablar de la correlación establecida por Apuleyo de Madaura (siglo II), en su *De Platone et eius dogmate*, entre los tres estilos y las potencias del alma. El camino hacia la heterodoxia, respecto de Aristóteles, había sido abierto por Francesco Robortello y su *De arte poetica* (1548) y Sebastiano Minturno en su *De poeta* (1559)<sup>23</sup>. Pero, además, Patrizi ataca el concepto clásico de mimesis (libro X), partiendo del hecho de que la poesía es el contrapunto a la racionalidad y, por tanto, establece otra vía ontológica para el conocimiento del ser. Con ello se oponía a la definición renacentista de imitación, que partía de un racionalismo aristotélico y que, en el Renacimiento, podía resumirse en esta premisa del *Diálogo de la historia*, de Sperone Speroni: «La verdad de la poesía es la verdad de la razón»<sup>24</sup>.

Es importante tener en cuenta esta ruptura con el paradigma clásico de la poética, porque viene a coincidir en el tiempo con la ruptura del sistema de la retórica. A partir de las doctrinas contenidas en el *De inventione dialectica* (1479) de Rodolfo Agrícola, Vives había abogado en su *De disciplinis* (1531) por un retorno de la teoría de la argumentación (*inventio* y *dispositio*) a la dialéctica, eliminando la *memoria* y la *actio*, pues la primera es una capacidad natural y la segunda pertenece a las artes escénicas. La retórica quedaba así reducida a la teoría de los estilos y a las figuras y tropos (*elocutio*). En sucesivos trabajos, el principal seguidor de la dialéctica de Agrícola, Pierre de la Ramée, adscribió la *inventio*, la *dispositio* y la *memoria* únicamente a la dialéctica, dejando la *elocutio* y la *actio* o *pronuntiatio* a la retórica (*Rhetorica*, 1548). Ello tuvo como consecuencia la identificación clara de una retórica así entendida (como una teoría de los estilos, de las figuras y de los tropos) con la poética, lugar propicio para su empleo.

No obstante, la tradición clásica, a la que se une la convención poética del momento, continúa vigente en una postura netamente conservadora, como la representada por Alonso López Pinciano y su *Philosophia antiqua poética* (1596). La continuidad de esta tradición viene asegurada por las poéticas normativas de los siglos XVII y XVIII: el *Cisne de Apolo* (1602) de Alfredo Carballo, el *Exemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva, el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, o, por sus

<sup>22</sup> F. Patrizi (1586), libros I (furor), III y IV (poesía e imitación).

<sup>23</sup> B. Weinberg (2003), pp. 140 y ss.

<sup>24</sup> B. Hathaway (1972), p. 160.

comentarios a tratados escritos en latín, los *Poeticarum institutionum libri tres* (1696) de G. J. Vossius.

Mención aparte merece la *Poética* de Boileau (1674), fuente de la *Poética* de Ignacio de Luzán apenas cuarenta años más tarde. La poética versificada de Boileau se fundamenta en las fuentes clásicas: Aristóteles, de quien parece asumir el esquema, al que añade la lírica, pero —sobre todo— la *Epístola a los Pisones* de Horacio. La creación poética se mantiene en los cauces de la lógica, en una imitación literal de la realidad (siguiendo el tópico horaciano del *ut pictura, poesis*), pasando después (en los cantos segundo y tercero) a una normativa de los géneros poéticos y de los géneros dramáticos, respectivamente. Concluye con una serie de consejos a los escritores. Luzán sigue en buena medida estos principios teóricos, aunque introduce una visión histórica de la poesía española, añadiendo las reglas propias de nuestra tradición y la teoría teatral de Lope y el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Para el empirismo filosófico del siglo XVII, fundamentado en la experiencia y la deducción lógica, la inspiración supone un desorden. John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), considera el entusiasmo inspirativo como una renuncia a la razón<sup>25</sup>, cuyo origen no es posible hallar en la divinidad, pues inspiración y revelación son dos manifestaciones diferentes. La inspiración, para el filósofo inglés, es una extravagancia del entendimiento humano, un abandono del raciocinio, cuyo objetivo es justificar aquello que es imposible explicar «por medio de los métodos comunes del conocimiento y de los principios de la razón». Tampoco es un modo de *ver* o *sentir* la realidad de manera diferente. La revelación, por su parte, es la razón natural, comunicada directamente por Dios, pudiendo ser demostrada su procedencia divina por pruebas y testimonios. Además, Locke considera el lenguaje figurado como una imperfección o error verbal, cuyo único fin, en todo caso, es el placer estético. No obstante, niega cualquier validez al discurso retórico, aceptando únicamente dos cualidades del estilo, el orden y la claridad, pues el resto de componentes del sistema retórico «no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para seducir así al juicio, de manera que en verdad no es sino superchería»<sup>26</sup>.

Sin lugar a dudas es el Romanticismo el gran momento de ruptura con los preceptos teóricos anteriores, en una época —el siglo XVIII— donde las ansias de libertad alcanzaban también a la creación poética, rebelándose contra un racionalismo estricto.

En este sentido, J. W. Goethe concibe la literatura como una confesión, como la eliminación de todo aquello que pueda ocultar lo más íntimo del autor, en tanto ser humano. Es necesaria la forma, pero debe quedar desprovista de la espesa corteza retórica de la concepción literaria de épocas anteriores. En el libro cuarto de sus memorias de juventud, *Poesía y verdad*, Goethe asume la creación como producto del genio, no como un advenimiento externo, sino como una capacidad interna que permite al autor (al verdadero escritor) abrirse a un diálogo contradictorio consigo mismo.

<sup>25</sup> J. Locke (2000), libro IV, capítulo XIX, §3 y ss., pp. 704 y ss.

<sup>26</sup> J. Locke (2000), libro III, capítulo X, §34, p. 503.

Coleridge, en su *Biografía literaria* (1817), introdujo una división fundamental entre *imaginación* y *fantasía*. En la primera de ellas recae la creación, mientras que la segunda se define como «una forma de memoria emancipada del orden temporal y espacial»<sup>27</sup>. La imaginación, como origen de la creación literaria, remite al acto divino de la creación del universo. Esta consideración de la imaginación aparece recogida por Shelley en su *Defense of poetry* (1821), pasando a ser una premisa esencial en los tratados posteriores de poética. No hay imitación exacta de la realidad, sino re-creación, visión personal y subjetiva, recogiendo así los fundamentos de la estética kantiana. Junto a ello, existe un predominio del *yo*, asumido desde los principios filosóficos de Fichte (*El destino del hombre*, 1800) y una defensa a ultranza de la libertad creativa, tal como había propuesto Schelling (*La filosofía del arte*, 1807; *De la libertad humana*, 1809). A estos preceptos cabe añadir la doctrina contenida en las *Lecciones de estética* (1832-1845) de Hegel, en las que el origen de la creación artística se sitúa en la subjetividad, donde —mediante la imaginación— se moldea una realidad guardada en la memoria, en virtud del talento (destreza técnica) y el genio (facilidad para la producción), fruto de un *entusiasmo*, cuya principal consecuencia es la originalidad de la obra<sup>28</sup>. El poeta contempla la realidad y la transforma a través de su mirada, por lo que el *yo* del poema pasa a ser un *yo* panteísta como centro del mundo contemplado.

Asimismo, desde una perspectiva idealista, Arthur Schopenhauer defiende, en *El mundo como voluntad y representación* (1818), al artista como contemplador de las Ideas, por lo que la genialidad, alejada de la razón, es una manera de trascender los objetos hasta aprehender la esencia misma del mundo. La genialidad en muchas ocasiones aparece unida a la locura, pero ese toque de locura no es óbice para que el arte o el pensamiento filosófico alcance sus más altas cotas, como sucede con Rousseau, Byron y otros.

Además, el arte es también forma, palabra sometida a una estética. El Romanticismo supuso también una ruptura con las estrictas reglas formales anteriores. Paralelamente a esta teoría sobre el papel de la imaginación y la subjetividad, la figura del poeta iluminado, encarnada en Hölderlin, cobra pujanza. Es cierto que sólo la última fase de creación de este poeta alemán está marcada por los efectos de la esquizofrenia (*Recuerdo*, 1803), pero la correlación locura-creatividad resurge con fuerza, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX. Los poemas serán oscuros e incluso incoherentes, y guardarán un sentido oculto que el lector debe desentrañar o recomponer. Esta consideración del poeta convive con las doctrinas de Schiller o Heine, concernientes a un poeta que escucha al pueblo y reproduce sus formas de expresión.

F. Nietzsche parece compendiar todas estas consideraciones románticas y post-románticas en *El nacimiento de la tragedia* (1871). Para el filósofo alemán, la lírica, siguiendo a Schiller (carta de Schiller a Goethe fechada el 18 de Marzo de 1796), procede de un *estado de ánimo musical*, por lo que cabría destacar el carác-

<sup>27</sup> V. M. Aguiar e Silva (1986), p. 128.

<sup>28</sup> G.W.F. Hegel (1991), I., pp. 243 y ss.

ter dionisiaco de la creación. Ahora bien, esta música inicial se transforma en una *imagen onírica simbólica*, por lo que entra en liza el carácter apolíneo<sup>29</sup>. Ya en el capítulo inicial de esta obra, Nietzsche había definido el carácter apolíneo de la poesía como aquella concepción de la creación poética como vaticinio, como interpretación de la realidad a través del sueño, que permite descubrir la realidad oculta de las cosas. Por su parte, lo dionisiaco nos lleva a una definición de poesía como celebración, como ebriedad, como música. La conjunción de estos caracteres antitéticos marca la dialéctica de la creación artística. El poeta abandona su experiencia personal para transformar su subjetividad en imaginación. El «yo» del poeta lírico encarna las imágenes del ser dormido, mientras que el ser despierto actúa como ser empírico y real. El verdadero «yo» es el que aflora en el sueño, como representación y símbolo del mundo, no como reflejo de una Idea superior (como había formulado Schopenhauer), sino como mediador «a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su seducción en la apariencia»<sup>30</sup>, como proyección artística del ser.

La inspiración o furor cobra nuevo sentido con Freud, así como el valor de la fantasía en la creación artística. En realidad, la concepción freudiana de la literatura está marcada por ese papel sustancial que desempeña el inconsciente en la literatura romántica y simbolista, donde el sueño o el juego sustentan el poema. Freud sitúa la escritura en el plano de un *sueño diurno*, como una continuación de la actividad del subconsciente, relacionada con un juego donde la fantasía desempeña la función de generar mundos alejados de la realidad. Ahora bien, ¿qué pone en funcionamiento este proceso creador? La evocación de un suceso pasado (acaecido probablemente en la infancia), provocada por un suceso actual, cuya unión origina el texto literario. El placer estético surgirá en el lector en el momento en que éste reconoce en la literatura sus propias fantasías. Pero la doctrina freudiana sobre la creación artística presenta tres grandes errores<sup>31</sup>: en primer lugar, el excesivo carácter conjetural de su teoría aplicada a autores muertos, cuya biografía conocemos de manera bastante nebulosa; en segundo, la importancia que atribuye a la herencia genética, que no es capaz de explicar el que un individuo se convierta en creador; por último, y recogiendo una crítica vertida por Karl Jung, Freud analiza al creador como una persona sometida a una especie de *psychopathia sexualis*, dejando de lado la cuestión de la creación poética desde el punto de vista de su naturaleza y sus efectos: las obras poéticas.

En la línea de la teoría freudiana, pero ya aplicada a la *nouvelle critique* (en la que confluye el estructuralismo, la fenomenología, la sociología y el psicoanálisis), Julia Kristeva, en *La révolution du langage poétique* (1974), plantea la inserción del símbolo poético en la semiótica, a través de una motivación del símbolo desde el inconsciente, mediante la asociación semántica de conceptos. Esta motivación del símbolo, su papel en el desarrollo del poema, supone una pulsión en el autor, un impulso inconsciente pero verbalizado a través de la forma del significante y de

---

<sup>29</sup> F. Nietzsche (2000), pp. 63-69. Para la definición de lo apolíneo y lo dionisiaco, pp. 41-47.

<sup>30</sup> F. Nietzsche, *ibidem*, p. 68.

<sup>31</sup> Seguimos aquí las críticas vertidas por V. M. Aguiar e Silva (1986), pp. 136-137.

un *ritmo semiótico* (y, por tanto, conectado con la semántica y la sintaxis del poema), cuyo fin es una materia del sentido (*hylé*) que debe interpretar el lector, recreándola en su consciencia. La relación autor/ lector plantea ya la modernidad del concepto de creación, entendida como proceso de reconstrucción de la realidad, y del concepto de lectura como recreación del texto.

## 2. UNA POÉTICA DE LA CREACIÓN

Una nueva respuesta, desde la individualidad creativa, la hallamos en *Materia y forma en poesía* (1955), donde Amado Alonso nos ofrece los dos instrumentos que guían al poeta: sentimiento e intuición. El sentimiento no sólo remite a la experiencia, sino a un sentimiento configurado por el poeta, trascendiendo y ordenando los sentimientos y sensaciones de la vida cotidiana. La intuición «consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto»<sup>32</sup>. Según la teoría de A. Alonso, lo que el poeta realiza al escribir un poema es recrear la realidad, modificar el sentimiento mediante la intuición, hasta el punto de eliminar elementos del sentimiento que ha provocado el poema, o de añadirle a ese sentimiento inicial elementos de otros sentimientos e impresiones incluso muy anteriores en el tiempo. La intuición también guía el origen formal del texto, pues es imposible separar expresión y contenido, que forman una unidad indivisible.

Próximo a las opiniones de Amado Alonso, Octavio Paz define en *El arco y la lira* (1956) la inspiración como una revelación del ser que escribe, al tiempo que plantea la alteridad como una unión «de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden»<sup>33</sup>. El poeta controla el poema, pero se ve empujado a seguir una dinámica ajena, la dialéctica particular del poema, que le muestra su *otredad* (*Je est un autre*, escribía Rimbaud a Paul Demeny en mayo de 1871), instancia inconsciente del creador (Lacan). Por tanto, la creación es ambigua, un juego de fuerzas que van configurando el texto hasta su final, hasta su coherencia interna y última.

En este sentido, Claudio Rodríguez solía decir que el proceso de creación de un poema es como atravesar un túnel en la oscuridad: a medida que se avanza guiado por la palabra, va surgiendo la luz. Pero el poeta sólo puede elegir entre las opciones que se abren a su paso, pues el poema crea su propio mundo, y el creador sólo puede levantar acta de este hecho. Por tanto, la creación es revelación, revelación del mundo y revelación del ser a través del cual se descubre ese mundo.

Siempre la claridad viene del cielo;  
es un don: no se halla entre las cosas  
sino muy por encima, y las ocupa  
haciendo de ello vida y labor propias.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> A. Alonso (1977), p. 11.

<sup>33</sup> O. Paz (1998), p. 159.

<sup>34</sup> C. Rodríguez (1953), p. 11.

De este modo abre Claudio Rodríguez el primer poema de *Don de la ebriedad*. La poesía como don y como celebración: celebración del lenguaje, celebración del ser que a través de ese don descubre el mundo. Revelación por la poesía, porque la poesía es manifestación del ser que escribe, (auto)reconocido en el texto. Advenimiento del ser en el *lógos*, como inicio y fin, como consumación del ser. Javier del Prado (*Teoría y práctica de la función poética*, 1993) define el acto de creación poética como un *momento ontológico*, momento en que el ser que escribe alcanza una lucidez absoluta para expresar pasado y presente, e incluso para formular hacia el futuro (nueva apelación a los valores proféticos de la poesía) una experiencia real en el texto, que pasa a ser así la única realidad posible. Desde esta perspectiva, no importa que el poeta sea un iluminado o un orfebre del verso, pues ambos dan forma poética a lo inefable, a lo que no se puede decir con el lenguaje cotidiano, sino sólo a través de la imagen, de la metáfora, del símil. Se alcanza de este modo una referencia oculta que es necesario interpretar, desentrañar más allá de la temporalidad y la experiencia que ha provocado la escritura, más allá del objeto, más allá de la forma. Por tanto, el poema consiste en un mensaje cifrado, donde las palabras pierden sus valores metalingüísticos para adquirir nuevos valores, para generar un mensaje abierto y único a un tiempo, devolviendo el misticismo a la palabra, que es encuentro con lo innumbrable, con lo más oculto del ser que escribe. En el fondo, nos hallamos quizá ante una transferencia del *lógos* inicial, la palabra fundadora, que deviene en *lógos* literario por una evolución histórica que sustituye la palabra de Dios por la palabra humana, como señala George Steiner<sup>35</sup>. Este *lógos* rehumanizado no nos habla ya de verdades immanentes, sino de la verdad del ser, de lo inefable del ser.

La palabra es la creadora, la que funda el poema. El poeta, por tanto, es un intermediario, un demiurgo entre la verdad del ser (lo absoluto) y los demás. «Y tal es la naturaleza del conocer poético, del poema: lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo esos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación»<sup>36</sup>, escribía Valente en *ABC* en 1996. Es ese lenguaje previo a la escritura, ese ritmo del paso que se convierte en ritmo del lenguaje en la escritura, lo que sustenta la poesía en Claudio Rodríguez. También, por ejemplo, en Antonio Machado o Blas de Otero<sup>37</sup>. Y estas formas previas al lenguaje, pero que son ya lenguaje poético en germen, marcan la forma interior del poema, como señala Antonio García Berrio en su estudio sobre la poesía de Claudio Rodríguez<sup>38</sup>.

El silencio como espera, como contemplación antes de la palabra. La escritura como permanencia, como observación *a posteriori* del objeto: «Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar» (J. Á. Valente)<sup>39</sup>. Esta actitud del creador nos remite nueva-

<sup>35</sup> G. Steiner (2001), pp. 18 y ss.

<sup>36</sup> J. Á. Valente (2004), p. 168.

<sup>37</sup> Ya Osip Brik, en su conferencia de 1920 «Ritmo y sintaxis», advertía del origen cinético del ritmo poético, en lo que denomina *impulso rítmico*.

<sup>38</sup> A. García Berrio (1998), p. 34.

<sup>39</sup> J. Á. Valente (1998), p. 251. El verso pertenece a un poema de *Mandorla* (1982).

mente a un sentido trascendente de la poesía. La poesía nace de la espera de un acontecimiento y el acontecimiento es ella misma, el advenimiento de la palabra. El origen de la poesía está en el silencio, en la espera de lo inesperado. Y el silencio nos conduce a la nada, a la angustia. Heidegger define la existencia como un *sostenimiento dentro de la nada*<sup>40</sup>, como forma de la trascendencia. La existencia contiene su contrario, y viceversa. El silencio, la espera, contiene ya el poema como disolución de la lógica, como superación incluso de una trascendencia religiosa. *En el principio estaba la Palabra*, como esencia misma de la creación. Pero la palabra fundadora, la palabra que funda al ser y lo sostiene desde el silencio (desde lo inefable) está revestida de una corteza formal: la poesía busca su germen para fundar el ser<sup>41</sup>.

Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.

Acaricé tu sangre.

Me entraste al fondo de la noche ebrio  
de claridad.

Mandorla.<sup>42</sup>

*Mandorla* («almendra», en italiano), como forma de la palabra donde reside lo sustancial bajo la corteza del sonido, la imagen trascendente del ser oculta bajo la imagen de la voz. Por ello, la palabra, como conocimiento (*gnosis*) del ser alcanza valores cabalísticos, pues la misma Cábala hebrea es «un cuerpo extraordinario de lenguaje retórico o figurativo»<sup>43</sup>. La Cábala representa el mundo de los opuestos, pero también la oscuridad del ser, como en el *Paraíso perdido* de Milton. Por otra parte, queda el valor trascendente del sonido y sus resonancias internas, con su poder de evocación hacia el origen mismo del lenguaje (Valente en *Tres lecciones de tinieblas*). Movimiento de la palabra (su sonido, su silencio) y espera trascendente del ser, dualismo creador en el poeta.

Descubrimiento del mundo como descubrimiento del ser que escribe. Por ello, la metapoesía se erige en una explicación tanto del autor como del mundo exterior a él, mediante un énfasis en los aspectos auto-reflexivos o auto-referenciales del texto literario. A través de la auto-reflexión (o auto-referencialidad) se genera una teoría del conocimiento que conduce a una explicación del yo, pero también a una explicación del mundo, en lo que kantianamente podríamos denominar como *fenómeno*, lo que nos conduciría hacia una fenomenología donde las vivencias del yo del

<sup>40</sup> M. Heidegger (2003<sup>b</sup>), p. 41.

<sup>41</sup> Para la relación entre ser y lenguaje: H.-G. Gadamer (2001<sup>b</sup>), pp. 526 y ss.; y (2002), pp. 145-152. En ambos casos el punto de partida es Martín Heidegger, tanto su *Carta sobre el humanismo* como algunas de las conferencias contenidas en *De camino al habla* (v.gr. «El habla» o «La esencia del habla”).

<sup>42</sup> J. Á. Valente (1998), p. 231.

<sup>43</sup> H. Bloom (1992), p. 18.

texto pasan a ser vivencias universales transferidas a los lectores en forma de unas *apariencias objetivas* asumidas intuitivamente. Pero *Je est un autre*, porque esa memoria recuperada está falseada por el tiempo, idealizada, mitificada. Y la creación se basa en la memoria, tanto para simbolizar nuestra experiencia como para sustentar la imaginación<sup>44</sup>, y proyectar así esa experiencia a otra experiencia posible. El resultado siempre es el mismo: el *yo* del poema siempre da cuenta de un *yo* fictivo biográfico. Por tanto, el poema se mueve en los márgenes de lo posible, de lo verosímil, espacio de la retórica.

Sabemos que la razón de esas conexiones entre experiencias se halla en la organización mental de nuestros recuerdos. Ya la Teoría Empírica de la Literatura (ETL) de Siegfried J. Schmidt había asimilado los principios científicos de R. H. Maturana, quien señala que existen unos condicionantes biológicos para el conocimiento humano, relacionando la estructura conceptual del individuo con las redes neuronales. Nuestro conocimiento del mundo, nuestra experiencia, se establece por analogía, mediante la construcción de relaciones entre los conceptos adquiridos por nuestra experiencia<sup>45</sup>. Las imágenes o las sensaciones que almacenamos en nuestra memoria pasan a ser elementos conectados, pero también conceptos que requieren un referente. Para ello, y puesto que estamos hablando de un sistema creado por analogías, en muchas ocasiones es necesaria la metáfora o la metonimia, no ya en esa organización psicológica, sino también en cualquier proceso de comunicación. Como señalan Lakoff y Johnson, la percepción de nuestra realidad se produce mediante una comprensión basada en una proyección metafórica de los objetos<sup>46</sup>.

Esta proyección metafórica nos permite también la creación de símbolos, pues nuestra relación con la realidad supone una recreación, una representación. La pretensión del símbolo no es la de reflejar el mundo tal como se manifiesta, sino como una nueva realidad creada (re-creada) a partir de la realidad representada<sup>47</sup>. Además, sería necesario tener en cuenta la cuestión entre *memoria* y *olvido*, planteada por Foucault y Deleuze, pues el presente se «olvida» en la memoria, donde se relaciona con otros códigos y otras experiencias «olvidadas». Al actualizarse ese pasado, y tras ser moldeado por la subjetividad, se asume como parte de la cotidianidad, incluso con proyecciones hacia el futuro<sup>48</sup>. Como escribió Seamus Heaney: *So you drive on to the frontier of writing / where it happens again*. Esas imágenes descontextualizadas y unidas por analogía se constituyen en la base conceptual del poema, siendo formalmente simbolizadas por el autor para producir esa (posible) identificación del lector. La técnica que da forma al poema aparece unida al con-

---

<sup>44</sup> «Ortega decía que para tener mucha imaginación hay que tener mucha memoria, y estaba en lo cierto. Gran parte de las operaciones que llamamos creadoras se fundan en una hábil explotación de la memoria [...] Por decirlo con una expresión más técnica, la memoria es el *a priori* universal de la experiencia»; en J. A. Marina (1993), p. 129.

<sup>45</sup> J. A. Fodor (1986), pp. 31 y ss.

<sup>46</sup> G. Lakoff y M. Johnson (2001), pp. 201 y ss. Sobre los principios de Lakoff y Johnson, más los de Mark Turner en *The literary mind* (1996), aplicados a la representación literaria, R. van Oort (2003).

<sup>47</sup> N. Goodman (1976). Para la teoría de Goodman, E. de Bustos (2000), pp. 106 y ss.

<sup>48</sup> G. Deleuze (1987), pp. 125 y ss.

cepto simbolizado a través de la *inteligencia inconsciente* que nos permite poner en práctica destrezas de manera automática.

Por otra parte, para alcanzar un mayor grado de identificación es necesario difuminar lo accidental: las coordenadas espacio-temporales del poema, dejando sólo lo sustancial, lo sensitivo, lo primigenio, construyendo una cosmografía simbólica del ser<sup>49</sup>, imagen de sí para el autor, pero —a la vez— imagen de sí para el lector. Sin embargo no hay convergencia, sino paralelismo. El conocimiento del mundo a través del texto ofrece dos imágenes diferentes (en realidad, una posibilidad infinita de imágenes diferentes), de acuerdo con la experiencia previa del poeta y del lector, de los condicionantes culturales e ideológicos de uno y otro. Así lo advertía ya Paul Valéry en la *Primera lección del curso de poética*: el poema como objeto enajenado, como experiencia que se ofrece a los demás en una incompatibilidad de ideas sobre la *verdad* del texto.

El poeta deja su experiencia del mundo en el poema y se contempla en él. Es un espejo como desvelación del ser (María Zambrano)<sup>50</sup>. Pero ese reflejo del ser, construido con palabras, sustituye a la experiencia que lo ha motivado, pasa a ser la experiencia misma, es decir, la escritura es una metaexperiencia. Así, en el poema de Francisco Brines «Experiencia sensorial al terminar un poema»:

El verso en que él se acaba ha dejado en mi carne,  
un recobrado olor casi agotado  
de impura adolescencia y de azahar<sup>51</sup>.

Es un desdoblamiento en el lenguaje para no ser más que lenguaje, símbolo sucesivo cuyo referente último es la existencia, la construcción de un mundo interior y particular: la construcción de un mundo interior que se torna en mundo exterior y ajeno para volver a nutrir esa visión interior del mundo, como manifiesta Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955).

Forma del silencio, como expresión previa al poema. Suspensión del tiempo en el poema, para hablar al otro, para hablar consigo. Pero forma de comunicación sometida a lo convencional y a lo universal. A partir de esta universalización del acto de comunicación, que supone un acto de creación (en cualquier contexto), podemos establecer unas constantes pancrónicas, sometidas a unas leyes. Radica aquí la universalidad del proceso creador, nacido como un impulso ético comunicativo como generador de textos literarios<sup>52</sup>. Estos textos se construyen sometidos a los dos principios horacianos que he señalado más arriba: *ingenium / ars*, aunque actualizando el concepto de *ingenium*, entendido no en el sentido de *inspiración* o

<sup>49</sup> «Grâce à sa *mémoire textuelle*, progressivement enrichie, grâce à la *fonction textuelle*, qui ne cesse pas de travailler ce patrimoine immatériel, grâce aussi à sa compétence de «lecteur» de textes, l'individu se construit une cosmographie, c'est à dire l'univers dans lequel il inscrit son être, son nom et ses activités»; en D. Dubuisson (1996), p. 36.

<sup>50</sup> En este sentido, Ch. Maillard (1992), pp. 128 y ss.

<sup>51</sup> F. Brines (1995), p. 27.

<sup>52</sup> Recogemos aquí la consideración de la creación como actividad ética: M. Heidegger (2003<sup>a</sup>), §26, pp. 142 y ss.

*furor poético*, sino como capacidad creadora, de base únicamente psicológica (cognitiva). Es decir, la creación supone la puesta en práctica del *talento* o *ingenio* y de la *técnica*, como conjunto de reglas a tener en cuenta para la generación del texto<sup>53</sup>. Estas reglas pueden ser mantenidas o transgredidas, si bien las transgresiones admitidas como rasgo de originalidad entran a formar parte del sistema (convencional en cada una de las tradiciones literarias), marcando su evolución.

De la existencia de estas leyes universales se deduce una justificación previa a la génesis y proceso creadores, entendidos como *contexto de descubrimiento*. Esta justificación está determinada por un marco racional, que supone la posibilidad de creación. Al formar parte el referente del aparato cognitivo, al igual que la ley, se produce la universalidad de la ley por la universalidad de los referentes.

Por tanto, contestar a la pregunta *¿por qué se escribe un poema?* es intentar contestar a la propia necesidad comunicativa del ser humano. Pero se trata de un mensaje particular, cifrado, donde la memoria (elemento activo en nuestra competencia lingüística y a la vez portadora de imágenes de nuestra experiencia personal) desempeña un papel central. Pero la memoria miente, confunde objetos o crea caprichosas relaciones entre experiencias que quedan en el subconsciente como una imagen borrosa, que cobra nueva vida en las palabras. Palabra y experiencia van así unidas, no como conceptos rígidos, sino como una asociación necesaria, en un proceso comunicativo en el que el autor muestra su mundo interior. La poesía nace de una necesidad de explicación del mundo, de explicación del ser. Somos nuestra memoria, pero esa cierta ficción creada por nuestros recuerdos requiere de una ordenación por el lenguaje, de una simbolización que nos permita desentrañarnos, desextrañarnos, explicarnos. La lírica es una explicación del ser en los otros a través de una simbolización del mundo, simbolización repetida porque las palabras se muestran incapaces de expresar en su totalidad lo inefable del ser. Sólo la totalidad de la obra puede (re)construir con un cierto grado de aproximación al ser que escribe, al poeta.

## OBRAS CITADAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.  
 ALIGHIERI, Dante: *De vulgari eloquentia*, Madrid, Palas Atenea, 1997.  
 ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977.  
 ARISTÓTELES: Ἀριστοτέλου περὶ ποιητικῆς. *Aristotelis Ars poetica. Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.  
 — *Retórica*, ed. y trad. de Alberto Bernabé, Madrid, Cátedra, 2002.  
 BLOOM, Harold: *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.  
 — *La Cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

---

<sup>53</sup> De acuerdo con la teoría expuesta por A. García Berrio y T. Albaladejo Mayordomo en su artículo «Estructura compositiva. Macroestructuras» al *ingenium* corresponderán las operaciones inventivo-semánticas, mientras que al *ars* pertenecerán las operaciones dispositivo-sintácticas.

- BRINES, Francisco: *La última costa*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- BUSTOS, Eduardo (de): *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Madrid, F.C.E./U.N.E.D., 2000.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*, ed. de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DEMÓCRITO: *Fragmenta*, en H. Diels y W. Kranz (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmann, 1952, vol. II.
- DUBUISSON, Daniel: *Anthropologie Poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*, Lovaina la Nueva, Peeters, 1996.
- ECO, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- ESCALÍGERO, Julio César: *Poetices libri septem ad Syluium filium*, Lyon, Antoine Wechel, 1561.
- FODOR, Jerry A.: *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata, 1986.
- GADAMER, Hans-Georg: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2001<sup>a</sup>.
- *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001<sup>b</sup>.
- «Hombre y lenguajes», en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- GALAND-HALLYN, Perrine y HALLYN, Fernand (eds.): *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le model franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Droz, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna*, Murcia, Universidad, 1980.
- *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento, 1998.
- y ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: «Estructura composicional. Macroestructuras», *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 1 (1983), pp. 127-175.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- HATHAWAY, Baxter: *The age of Criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1972.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estética*, Barcelona, Península, 1991, 2 vols.
- HEIDEGGER, Martín: *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.
- *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza, 2000.
- *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003<sup>a</sup>.
- *¿Qué es metafísica?*, Sevilla, Renacimiento, 2003<sup>b</sup>.
- HERRERO, Ángel: *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Madrid, Palas Atenea, 1988.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2001.
- LÉFEVRE, Pierre (Pierre Fabri): *Le grand et vray art de pleine rhétorique*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969.
- LLULL, Antonio: *De oratione libri septem*, Basilea, Johannes Oporin, 1558.
- LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Santafé de Bogotá, F.C.E., 2000.
- MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MARINA, José Antonio: *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

- OORT, Richard (van): «Cognitive Science and the Problem of Representation», *Poetics today*, 24, 2 (2003), pp. 237-295.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, México D.F., F.C.E., 1998.
- PATRIZI, Francesco: *Della poetica di Francesco Patrici, la deca disputata...*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1586.
- PLATÓN: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1993.
- RIQUER, Martín (de): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1989, 3 vols.
- RODRÍGUEZ, Claudio: *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953.
- STEINER, George: *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- TATARKIEWICZ, Władysław: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.
- VALENTE, José Ángel: *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- «El don», en *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- WEINBERG, Bernard: *Estudios de poética clasicista*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- ZUMTHOR, Paul: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, París, Éditions du Seuil, 1978.