

CAPÍTULO II

LAS MATRICES DE LA CREATIVIDAD

Las palabras tienen un peso y una resonancia determinada para “despertar un arquetipo dormido en el inconsciente”, para dejar que suene en el origen y repercuta “en el umbral del ser”.

Edgar Allan García, *Abracadabra (al citar a Gastón Bachelard)*

El amigo de la sabiduría es también amigo de los mitos.

Aristóteles

Los mitos son el alma de nuestras acciones. No podemos actuar sino moviéndonos hacia un fantasma.

Paul Valéry

[...] el artista encuentra [...] sus imágenes en el mundo real; pero borrando lo que ofrecen de accidental y poco conveniente, antes de que puedan expresar el elemento espiritual de la naturaleza humana, la cual, tomada en su esencia, debe representar las potencias eternas de los dioses. Tal es la manera libre, aunque no arbitraria, de proceder del artista en la producción de sus obras.

G. W. F. Hegel, *De lo bello y sus formas*

Las preguntas que nos inquietan y que trataremos de responder en este capítulo son: ¿Qué hace que nos asombremos —para hacer filosofía— o nos inspiremos —para hacer poesía— ante determinados fenómenos o motivos? ¿Cuál es la matriz de la creatividad teórica (*theoréin*) y/o poética (*poíesis*) en cuyo seno puede radicar o habitar lo que nos falta y extrañamos?

I

Según Aristóteles, hay tres actividades fundamentales del ser humano que actualizan su ser: aquellas actividades encaminadas a conocer la realidad (*theorein* = contemplar, conocer); las actividades encaminadas a construir la propia personalidad moral (*prattein* = obrar, practicar); y las actividades encaminadas a producir objetos con finalidad utilitaria y artística (*poiein* = hacer, producir).

Diremos, provisionalmente, que a *theorein* corresponde la filosofía y a *poiesis*, la poesía.¹

La reflexión filosófica (*theoría*) se origina de la admiración (*zaumadso*) ante las cosas. Por eso es que Platón en el *Teetetes* escribe la metáfora: *Iris es hija de Taumante*. Iris, mensajera de los dioses —y especialmente de Hera— trae noticias del Olimpo a los seres humanos. Taumante representa la magnificencia del mar y es, además, un nombre deverbativo² de *zaumadsein* que significa, precisamente, asombrarse, sorprenderse, azorarse. De allí que esta metáfora quiere decir —en su interpretación más elemental—: el saber (Iris) nace del asombro (Taumante)³.

Si la filosofía se origina en la admiración de la naturaleza y del hombre mismo, ¿qué está detrás del asombro filosófico? Sin duda, una necesidad, el vacío al que se refiere Jean-François Lyotard en *¿Por qué filosofar?*:

He aquí, por qué filosofar: porque existe el deseo, porque hay ausencia en la presencia, muerte en lo vivo; y porque tenemos capacidad para articular lo que aún no lo está; y también porque existe la alienación, la pérdida de lo que se creía conseguido y la escisión entre lo hecho y el hacer, entre lo dicho y el decir; finalmente porque no podemos evitar esto; atestiguar la presencia de la falta con la palabra. En verdad, ¿cómo no filosofar?⁴

Existe una ausencia que tratamos de llenar: ¿vacío de ser? Tal necesidad nos conduce a maravillarnos ante el mundo y esa fascinación la expresamos en palabras que

¹ Aunque frente a la propuesta de María Zambrano de la razón poética —con la que nos alineamos— cabrían las preguntas: ¿no es la filosofía una actividad *poética*? y ¿no es la poesía una actividad *teórica*?

² Se dice de una palabra que deriva de un verbo.

³ Planteada esta metáfora como analogía, tendríamos: Iris es al saber como Taumante es al asombro.

⁴ Citado por Samuel Guerra, “¿Por qué filosofar, hoy?”, *Revista Sophía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, número 2, 2008, p. 1.

pueden o bien filosofar o bien poetizar, o —como proponemos nosotros— hacer las dos cosas a la vez.

Por eso se ha dicho del filósofo que toda su filosofía es el desarrollo de una intuición o inspiración inicial, donde hay un momento originario que tiene tanto de poético, en el sentido de *poíesis* griega, como de valoración conceptual.

La mayor parte de los conceptos filosóficos que se han convertido en conceptos medulares son resultado de metáforas noblemente cristalizadas o innoblemente petrificadas. Prueba de ello es cómo la filosofía griega arranca de la poesía y se expresa en forma poética, como el caso de todos los presocráticos, que es un hecho de expresión poética.⁵

Establezcamos, pues, una analogía: el asombro es a la filosofía como la inspiración es a la poesía. Nuestro planteamiento es que tanto la filosofía como la poesía son actos creativos o *poiéticos*, en tanto resultados o productos de la inteligencia y el sentimiento humanos; y, además, son trabajos teóricos como esfuerzos de comprensión o contemplación acerca de algún tema. Lo que les diferencia es el tipo de lenguaje que cada una utiliza y las dimensiones que alcanzan dichos lenguajes.

Filosofía y poesía parte de lo mismo, de las continuas y asediantes preguntas que se hace el ser humano: ¿qué soy?, ¿a dónde voy?, ¿de dónde vengo?, ¿por qué estoy aquí? El poeta expresa sus respuestas con lenguaje estético de la evocación centrado en la metáfora; el filósofo, con el lenguaje sistemático de la evidencia lógica.

II

Tratemos de dilucidar qué es el acto creativo a partir de un poema nuestro. Nosotros creamos poemas filosóficos. A la filosofía toca su análisis e interpretación. Por eso, a partir del ejemplo, esbozo algunas trazas filosóficas:

⁵ Rábade, Sergio, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 1994, p. 120.

El Creador y sus creadores

En el papel vacío hay sabiduría:
la imperturbable inhalación de Brahma
el no-espacio el no-tiempo
la energía contraída en la nada
el plan ilegible del demiurgo
impreso con el *logos* invisible

No todos los vacíos son iguales
cada uno requiere algo especial:
colonias de mini ideas compactadas
en la mente espejo de un escritor anónimo

Rayas
puntos y curvas aparecen
y desaparecen por montones
Son todos tuyos
pequeño creador:
llena en poema Morse
el bloc de agujeros blancos

También los juguetes del dios
queremos exhalar y ser felices⁶

El título hace referencia a un agente superior, fuente original de creación, llámese Dios, Dioses, Inteligencia, Pensamiento, *Nous*, *Logos*; y a los sub-creadores, en este caso, los poetas, cuya misión sería re-crear o recombinar los elementos de la obra primera a través de la palabra.

Según un antiguo mito hindú, cuando el dios Brahma exhala, crea el universo y se expande; y, cuando Brahma inhala, el mundo se contrae. Llámense días de Brahma a los periodos de creación y noches de Brahma cuando nada existe. Este mito tiene un lenguaje simbólico, pues dice más de lo que dice, de modo que no basta interpretarlo literalmente, no obstante guarda cierto paralelismo con las actuales teorías de creación y “muerte” del universo. Es más, podríamos decir que este mito es una forma poética de hablar del Big Bang.

El poema se refiere a este mito metaforizando o comparando el universo en potencia (inhalación de Brahma) con el papel vacío (universo aún no creado del poeta).⁷ Cuando Brahma exhala o crea y el poeta escribe y canta —o dice el poema— actualizan

⁶ Costales F., Francisco, *El santuario de las notas azules*, Quito, El Ángel Editor, p. 135.

⁷ Planteado como analogía: La inhalación de Brahma es al papel vacío como la exhalación de Brahma es al poema escrito.

sus mundos, los traen a la realidad material —la existencia— desde esa otra realidad virtual —la esencia—: el no-lugar, el no-tiempo, mundos en potencia; el Todo indiferenciado, la energía contraída en el no ser. Cada vacío se va llenando con aquello que le da sentido: con la palabra precisa en el lugar adecuado, como cada planeta está en el sistema estelar que le es necesario para su evolución.

El escritor, como reflejo que es del dios creador —o juguete suyo—, concibe letras, palabras, ideas que nacen, crecen, mueren; códigos simbólicos en su mundo de papel que al igual que la obra del dios, requiere tiempo y conciencia para comprenderse. El poeta como el dios creador también quiere realizarse a sí mismo y perdurar a través de su creación.

¿Qué es lo esencial que trata de decir el poema en cuestión? Que la forma existencial surge de la idea in-formadora. Esto concuerda con lo que propone Platón acerca de la creación o *poíesis*:

Escribe Platón en *El Banquete*:

Tu sabes que la idea de creación (*poíesis*) tiene numerosas acepciones, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones (poesía) y los artífices de éstas son todos creadores (*poiétaí*)... Pero también sabes —continuó ella—⁸ que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de la creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre de todo el género. Esta es la única especie que se llama, en efecto, '*poíesis*' y '*poiétaí*' a los que la cultivan.⁹

¿Qué es entonces *Poiesis*?¹⁰: Creación. Toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación. El ser, para la temprana filosofía griega, —nos dice Carlos Fleitas—¹¹ es “presencia”, pero no un mero acaecer, sino que es fundamentalmente un surgimiento, un nacimiento, un “salir a la luz y arrancarse al ocultamiento y al no-ser” con la posibilidad de volver en cualquier momento al no-ser, de no mediar la *poíesis* que lo extrae del fondo primordial de lo no manifestado y que permanece inaccesible. *Poíesis*, en el caso del verso, se manifiesta por vía del “decir” que es “presentar la cosa misma dicha o dejar que la presencia misma de la cosa tenga

⁸ Se refiere a Diotima.

⁹ Platón, *El Banquete*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1997, p. 168 (205 c)

¹⁰ *Poiesis* significa, en general, la acción de hacer, pero en particular, la acción de hacer versos y música.

¹¹ Fleitas, Carlos, *Poiesis*, <http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/poiesis.htm>

lugar”. “Decir” que es también palabra en cuanto “habla” o *logos*, y como tal, al surgir del fondo primordial del no-ser, es modelada por el *poietaí* mediante la música en cuanto a que ella supone un ritmo, por ende una medida. Al emerger de lo no manifestado y ser modelado por la medida, el ser se re-presenta, siendo esta vez designado por la palabra e ingresa en el cosmos, es decir al ordenamiento de esta mutua relación entre palabra y ritmo.

La poesía es un rescatar, un des-ocultar, un sacar a luz, un hacer presente mediante la palabra el ser de algo, su esencia, la “cosa en sí”, sosteniéndolo y ordenándolo mediante un ritmo. Esta función de lo poético es continua. En efecto, *Poësis* es —dice Fleitas— re-creación continuada por el fundamento mismo de su esencia, como “causa que hace pasar algo del no ser al ser”. Pasaje que es precario, frágil, pues dicha presencia, es producto de una labor que debe ser mantenida por la continua re-creación del ser, que insiste en ocultarse. Tensión fundamental entre el ser y el no-ser, pero que no es una mera oposición, sino un emerger al ser por vía de la palabra y por ende manifestación respecto de lo no-manifestado.

La *poësis* se arraiga en la filosofía presocrática, y, de algún modo, Platón retoma en la concepción del ser como “presencia”, como un pasaje del no-ser al ser. Pero da un giro a la misma, al introducir la noción en la que el ser es no sólo “presencia” sino también “mostrarse”, es decir tener “*eidos*”. Este *eidos* se refiere solamente al mostrar un “aspecto”, y es presencia que no se relaciona necesariamente con un nacimiento, ni un arrancarse al ocultamiento. Y este aspecto que es lo propio del ser, el *eidos*, en la concepción de Platón, está íntimamente ligado al “ver”, que no es meramente visual o sensible, sino que es lo que hace a la relación del hombre con el ser, esto es, la nota esencial de su existencia como tal. Ver el “*eidos*” es, superar la apariencia, para percibir el ser, conocimiento superior por oposición al conocimiento de la apariencia o conocimiento sensible.¹²

La *poësis*, es, justamente, el concepto del griego antiguo que hace referencia al acto creativo. Hacer poesía es un acto creativo, es diseñar con la palabra. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, hace la siguiente acotación: “al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema?”. La poesía es un acto

¹² *Ibid.*

creativo, y el poema, es un acto re-creativo. La poesía hace visible la luz de cada acto, de cada instante, de la vida misma. El poema es el lugar en donde el poeta —el que mira e interpreta el lenguaje de la creación, el que nota y anota¹³— re-crea el instante que su sensibilidad le permitió observar y leer, notar y escribir. El poema es una especie de atrapa-sueños, un contenedor de la luz visibilizada por la poesía.

Así, en su contexto habitualmente conocido, el concepto poesía, lleva dentro de sí, la poesía (*poiesis*: desvelamiento del ser), el poema, el poeta, y la poética. Esta última, se refiere a la técnica para dar forma al poema. La poética es el conjunto de las técnicas de redacción que utiliza el poeta en el poema y, lo que hace que el poema sea él mismo, o sea, el poeta.

Por eso, el vivir, es poesía. Más no todos estamos conscientes de este acto creativo: de cada respiro, de cada aire en movimiento.¹⁴ Estar consciente de la poesía, es aprehender la razón de ser de las cosas: observar, asimilar, escribir. A este proceso creativo de la poesía lo llamamos inspiración. La poesía es la representación de la utopía; si la utopía se realiza, se cumple entonces la poesía, con lo cual conoceremos la posibilidad de existencias poéticas.¹⁵

La inspiración, entonces, es un instante de vida consciente, de conexión con el *eidos* o idea no manifiesta del ser. La *poiesis* o creación es el acto de descubrir mediante el lenguaje estético esa idea en el poema. El instante de inspiración es la verdadera poesía; de ese momento intuitivo surgirá el poema. Decía Baudelaire que el primer verso lo dan los dioses y el resto es el trabajo del día a día.

III

Respecto de cómo se escriben los poemas y de la fuente llamada inspiración, el poeta y filósofo mexicano Octavio Paz¹⁶, dirá:

¹³ El verbo latino *notare*, se refiere a la capacidad de observación y asimilación del acto poético (entendido este como acto creativo) que un espectador ordena y traduce en su lenguaje, para hacerlo inteligible a la conciencia humana. *Anotar* se refiere al *ars scribendi* o arte de escribir, <http://sweltlogik.blogspot.com/2005/03/piesis.html>

¹⁴ Swelt, *Tu voz sacia mi silencio: Poiesis*, <http://sweltlogik.blogspot.com/2005/03/piesis.html>

¹⁵ Real de León, Roberto, *Poética, poesía, sinestésica*, <http://infografia.emuseo.org/?p=29>.

¹⁶ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 157 a 181.

Los testimonios que poseemos sobre la creación poética son ambiguos. Según los poetas, en el momento de la expresión hay siempre una colaboración fatal no esperada. Esta colaboración puede darse con nuestra voluntad o sin ella, pero asume siempre la forma de una intrusión. La voz del poeta es y no es suya. Algunos lo llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconsciente, razón. Unos afirman que la poesía viene del exterior; otros, que el poeta se basta a sí mismo.

Unos poetas creen en la inspiración y otros, no. Hay poetas reflexivos que escriben de acuerdo a un plan previamente trazado y otros que reciben el “fluir inagotable de un murmullo” interior. Entonces, ¿cómo se nos ocurren las “ocurrencias” poéticas? En uno y en otro caso se manifiesta lo que, con riesgo de inexactitud, ha de llamarse provisionalmente “irrupción de una voluntad ajena”. Es evidente que damos este nombre a algo que apenas sí tiene relación con el fenómeno llamado voluntad. Algo, acaso, más antiguo que la voluntad y en lo cual ésta se apoya. En efecto, en el sentido ordinario de la palabra, la voluntad es aquella facultad que traza planes y somete nuestra actividad a ciertas normas con objeto de realizarlos. La voluntad que aquí nos preocupa no implica reflexión, cálculo o previsión; es anterior a toda operación intelectual y se manifiesta en el momento mismo de la creación. ¿Cuál es el verdadero nombre de esta voluntad? ¿Es de veras nuestra?

El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Nuestro yo cede el sitio a un pronombre *innombrado*, que tampoco es enteramente un tú o un él. En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración. ¿Misterio o problema? Ambas cosas: para los antiguos la inspiración era un misterio; para nosotros, un problema que contradice nuestras concepciones psicológicas y nuestra misma idea del mundo. Pues bien, esta conversión del misterio de la inspiración en problema psicológico es la raíz de nuestra imposibilidad para comprender rectamente en qué consiste la creación poética.

El acto poético, en el que interviene la “otredad” (o alteridad) como rasgo decisivo, fue siempre considerado como algo inexplicable y oscuro pero sin que constituyera un problema que pusiese en peligro la concepción del mundo. Al contrario, era un fenómeno que se podía insertar con toda naturalidad en el mundo. Incluso puede afirmarse que era una de las pruebas de su objetividad, realidad y dinamismo. Para Platón, el poeta es un poseído. Su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión

demoníaca. En el *Ion*, Platón, a través de Sócrates, define al poeta como “un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y le hace salir de sí mismo... No son los poetas quienes dicen cosas tan maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca”. Aristóteles, por su parte, concibe la creación poética como imitación de la naturaleza. Para Aristóteles la naturaleza es un todo animado, un organismo y un modelo viviente. En su “Introducción a la *Poética* de Aristóteles”, subraya García Bacca con pertinencia que la concepción aristotélica de la naturaleza está animada por un hilozoísmo¹⁷ más o menos oculto. Así, la “ocurrencia” poética no brota de la nada, ni la saca el poeta de sí mismo: es el fruto del encuentro entre esa naturaleza animada, dueña de existencia propia, y el alma del poeta.

El hilozoísmo griego se transforma más tarde en la trascendencia cristiana. Naturaleza habitada por dioses o creada por Dios, el mundo exterior está ahí, frente a nosotros, visible o invisible, siempre como nuestro necesario horizonte. En una sociedad en la que, lejos de ser puesta en tela de juicio, la realidad exterior es la fuente de donde brotan ideas y arquetipos, no es difícil identificar la inspiración. La “otra voz”, la “voluntad extraña”, son lo “otro”, es decir, Dios o la naturaleza con sus dioses y demonios. La inspiración es una revelación porque es una manifestación de los poderes divinos. Un numen habla y suplanta al hombre. Sagrada o profana, épica o lírica, la poesía es una gracia, algo exterior que desciende sobre el poeta. La creación poética es un misterio porque consiste en un hablar los dioses por boca humana. Nada más natural que lo sobrenatural encarne en los hombres y hable su lenguaje.

Desde Descartes nuestra idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente. El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un nudo de objetos y relaciones. Dios ha desaparecido de nuestras perspectivas vitales y las nociones de objeto, substancia y causa han entrado en crisis.

¹⁷ Etimología: *Hyle* = materia; *zoe* = vida. Doctrina según la cual la materia está animada, sensible y espontánea en actuaciones y respuestas. Los hilozoístas consideran que toda la realidad, incluso la inerte, está dotada de sensibilidad, y por tanto, animada por un principio activo. Fue doctrina de la escuela jónica griega (siglos VII - VI a. C.), escuela perteneciente al grupo de filósofos llamados presocráticos. La escuela estoica llegó a considerar el Universo como un ser viviente, <http://www.wordreference.com/definicion/hilozo%C3%ADsmo>

La naturaleza ha dejado de ser un todo viviente y animado. La desaparición de la antigua idea del mundo no ha acarreado la de la inspiración. La “voz ajena”, la “voluntad extraña”, siguen siendo un hecho que nos desafía. Así, entre nuestra idea de la inspiración y nuestra idea del mundo se alza un muro. La inspiración se nos ha vuelto un problema. Su existencia niega nuestras creencias intelectuales más arraigadas.

Una manera de resolver los problemas consiste en negarlos. Si la inspiración es un hecho incompatible con nuestra idea del mundo, nada más fácil que negar su existencia. Desde el siglo XVI comienza a concebirse la inspiración como una frase retórica o una figura literaria. Nadie habla por boca del poeta, excepto su propia conciencia; el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe al dictado: es un hombre despierto y dueño de sí mismo. Delirio e inspiración se transformaron en sinónimos de locura y enfermedad.

Uno de los rasgos de la edad moderna consiste en la creación de divinidades abstractas. Los ídolos modernos no tienen cuerpo ni forma: son ideas, conceptos, fuerzas. El lugar de Dios y de la antigua naturaleza poblada de dioses y demonios lo ocupan ahora seres sin rostro: la Raza, la Clase, el Inconsciente (individual o colectivo), el Genio de los pueblos, la Herencia. La inspiración puede explicarse con facilidad acudiendo a cualquiera de estas ideas. El poeta es un médium por cuyo intermedio se expresan los sucedáneos de los antiguos dioses y demonios. Paz no niega el valor de estas ideas. Pero cree que son insuficientes; en todas ellas es evidente su incapacidad para asir y explicar el hecho esencial y decisivo: ¿cómo se transforman esas fuerzas o realidades determinantes en palabras?; ¿cómo se hacen palabra, ritmo e imagen la libido, la raza, la clase o el momento histórico? Ni el Sexo, ni el Inconsciente, ni la Historia son realidades meramente externas, objetos, poderes o sustancias que obran sobre nosotros. El mundo no está fuera de nosotros; ni, en rigor, dentro. Si la inspiración es una “voz” que el hombre oye en su propia conciencia, ¿no será mejor interrogar a esa conciencia, que es la única que la ha escuchado y que constituye su ámbito propio?

Para los psicoanalistas la creación poética es una sublimación; entonces, ¿por qué en unos casos esa sublimación se vuelve poema y en otros no? En el pensamiento no dirigido —o sea, en el sueño o fantaseo— el fluir de imágenes y palabras no carece de sentido. La noción de finalidad es indispensable aun en los procesos inconscientes. Sólo que, habiendo dividido al ser humano en diversas capas: conciencia, subconciencia, etc.,

el psicoanálisis concibe dos finalidades distintas: una racional, en la que participa nuestra voluntad; otra, ajena a nosotros, “inconsciente” o ignorada por el hombre, puramente instintiva. En realidad, Freud transfiere la noción de finalidad a la libido y al instinto, pero omite la explicación fundamental y decisiva: ¿cuál es el sentido de esa finalidad instintiva? La finalidad “inconsciente” no es tal finalidad, pues carece de objeto y de sentido: es un puro apetito, una mecánica natural. La noción de fin implica un cierto darse cuenta y un conocimiento, todo lo oscuro que se quiera, de aquello que se pretende alcanzar. La noción de fin exige la de conciencia.

Para el intelectual —y, también, para el hombre común— la inspiración es un problema, una superstición o un hecho que se resiste a las explicaciones de la ciencia moderna. Los poetas deben afrontarla y vivir el conflicto. La historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración. Los primeros que padecen este conflicto son los románticos alemanes. Asimismo, son los que lo afrontan con mayor lucidez y plenitud y los únicos —hasta el movimiento surrealista— que no se limitan a sufrirlo sino que intentan trascenderlo.

Cuando Novalis, el gran romántico, proclama que “destruir el principio de contradicción es quizá la tarea más alta de la lógica superior”, alude, en su forma más general, a la necesidad de suprimir la dualidad entre sujeto y objeto que desgarró al hombre moderno y así resolver de una vez por todas el problema de la inspiración. Sólo que la supresión del principio de contradicción¹⁸ —a través, por ejemplo, de un “regreso a la unidad”— implica también la destrucción de la inspiración, es decir, de esa dualidad del poeta que recibe y del poder que dicta. Por eso, Novalis afirma que la unidad se rompe apenas se conquista. La contradicción nace de la identidad, en un proceso sin fin. El poeta es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz. Y del mismo modo: la pasividad receptora del poeta exige una actividad en la que se sustenta esa pasividad. Novalis expresa esta paradoja en una frase memorable: “La actividad es facultad de recibir”. El sueño del poeta exige, en una capa más profunda, la vigilia; y ésta, a su vez, entraña el abandonarse al sueño. ¿En qué consiste, entonces, la creación poética? El

¹⁸ El principio de contradicción dice que es imposible que un juicio sea y no sea al mismo tiempo. Se representa: $\neg (p \cdot q)$. En este caso, sería imposible que coexistiera la libertad del poeta y la inspiración.

poeta, nos dice Novalis, “no hace, pero hace que se pueda hacer”. En ocasiones, el que “hace” es el Espíritu, el Pueblo, la Idea o cualquier otro poder con mayúscula. Otras, es el poeta mismo. Hay que detenerse en esta segunda explicación.

Para los románticos el hombre es un ser poético. En la naturaleza humana hay una suerte de facultad innata —el poeta, decía Baudelaire, “nace con experiencia”— que nos lleva a poetizar. Esta facultad es análoga a la disposición divinizante que nos permite la percepción de lo santo: la facultad poetizante es una categoría *a priori*. Una y otra vez Novalis afirma que la poesía es algo así como religión en estado silvestre y que la religión no es sino poesía práctica, poesía vivida y hecha acto. La categoría de lo poético, por tanto, no es sino uno de los nombres de lo sagrado.

Para Paz, la operación poética es inseparable de la palabra. Poetizar consiste, en primer término, en nombrar. La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer poemas. Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría *a priori* ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos. Cuando el poeta afirma que ignora “qué es lo que va a escribir” quiere decir que aún no sabe cómo se llama eso que su poema va a nombrar y que, hasta que sea nombrado, sólo se presenta bajo la forma de silencio ininteligible. Lector y poeta se crean al crear ese poema que sólo existe por ellos y para que ellos de veras existan. De ahí que no haya estados poéticos, como no hay palabras poéticas. Lo propio de la poesía consiste en ser una continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas.

Ni la angustia, ni la exaltación amorosa, ni la alegría o el entusiasmo son estados poéticos en sí, porque lo poético en sí no existe. Son situaciones que, por su mismo carácter extremo, hacen que el mundo y todo lo que nos rodea, incluyendo el muerto lenguaje cotidiano, se derrumben. No nos queda entonces sino el silencio o la imagen. Y esa imagen es una creación, algo que no estaba en el sentimiento original, algo que nosotros hemos creado para nombrar lo innombrable y decir lo indecible. Por eso todo poema vive a expensas de su creador. Una vez escrito el poema, aquello que él era antes del poema y que lo llevó a la creación —eso, indecible: amor, alegría, angustia,

aburrimiento, nostalgia de otro estado, soledad, ira— se ha resuelto en imagen: ha sido nombrado y es poema, palabra transparente. Después de la creación, el poeta se queda solo; son otros, los lectores, quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema. La experiencia se repite, sólo que a la inversa: la imagen se abre ante el lector y le muestra su abismo traslúcido. El lector se desprende de sí mismo para internarse en “otro sí mismo” hasta entonces desconocido o ignorado. El lector, como el poeta, se vuelve imagen: algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable. En ambos casos lo poético no es algo que está fuera, en el poema, ni dentro, en nosotros, sino algo que hacemos y que nos hace. Podría, pues, modificarse la sentencia de Novalis: el poema no hace, pero hace que se pueda hacer. Y el que hace es el hombre, el creador. Lo poético no está en el hombre como algo dado, ni el poetizar consiste en sacar de nosotros lo poético, como si se tratase de “algo” que “alguien” depositó en nuestro interior o con lo cual nacimos. Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél.

Para los poetas del pasado la inspiración era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo. La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna. En esa actitud consiste la modernidad. La desazón de los poetas reside en su incapacidad para explicarse, como hombres modernos y dentro de nuestra concepción del mundo, ese extraño fenómeno que parece negarnos y negar los fundamentos de la edad moderna: ahí, en el seno de la conciencia, en el yo, aparece de pronto un elemento extraño y que destruye la identidad de la conciencia. Era necesario que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración. En la historia de la poesía ese momento se llama el surrealismo.

El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad. La empresa surrealista es un ataque contra el mundo moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto. Heredero del romanticismo, se propone llevar a cabo esa tarea que Novalis asignaba a “la lógica superior”: destruir la “vieja antinomia” que nos desgarrar. Los románticos niegan la realidad en provecho del sujeto. El surrealismo

acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables.

Según el surrealismo, la poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como negación del sujeto. La misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes. Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración. El “objeto surrealista” se volatiliza: es una cama que es un océano que es una cueva que es una ratonera que es un espejo que es la boca de Kali. El sujeto desaparece también: el poeta se transforma en poema, lugar de encuentro entre dos palabras o dos realidades. De este modo el surrealismo pretende romper, en sus dos términos, la contradicción y el solipsismo¹⁹. Decidido a cortar por lo sano, se cierra todas las salidas: ni mundo ni conciencia. Tampoco conciencia del mundo o mundo en la conciencia. No hay escape, excepto el vuelo por el techo: la imaginación. La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción.

A diferencia de los poetas anteriores, que se limitan a sufrirla, el surrealismo esgrime la inspiración como un arma. Así, la transforman en idea y teoría. El surrealismo no es una poesía sino una poética y una visión del mundo. Revelación exterior, la inspiración rompe el subjetivismo: es algo que nos asalta apenas la conciencia cabecea, algo que irrumpe por una puerta que sólo se abre cuando se cierran las de la vigilia. Revelación interior, hace tambalear nuestra creencia en la unidad e identidad de esa misma conciencia: no hay yo y dentro de cada uno de nosotros pelean varias voces. La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo, ya que denuncia como meros fantasmas los dos términos que la constituyen. Al mismo tiempo, postula una nueva visión del mundo, en la que precisamente la inspiración ocupa el lugar central. La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración. El surrealismo se propone hacer un mundo poético, fundar una sociedad en la que el lugar central de Dios o la razón sea ocupado por la inspiración. Así, la verdadera originalidad

¹⁹ Forma radical del subjetivismo según la cual solo existe o solo puede ser conocido el propio yo.

del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una *idea del mundo*. Por primera vez nuestra idea de la inspiración no choca con el resto de nuestras creencias.

Algunos grandes poetas anteriores al surrealismo se habían inclinado sobre la inspiración, pretendiendo arrancarle su secreto, pero ninguno de ellos pudo insertar plenamente la inspiración dentro de la imagen que del mundo y de sí mismo se hace el hombre moderno. El surrealismo afirma la inspiración como una idea del mundo, sin postular su dependencia de un factor externo: Dios, Naturaleza, Historia, Raza, etc. La inspiración es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre.

Durante el “periodo de investigación” del movimiento —época del automatismo, la autohipnosis, los sueños provocados y los juegos colectivos—, los poetas adoptan una actitud doble ante la inspiración: la sufren, pero también la observan. Bretón ha tratado de desentrañar el misterioso mecanismo de lo que llama “azar objetivo”, sitio de encuentro entre el hombre y lo “otro”, campo de elección de la “otredad”. Sabemos que la “otra voz” se cuele por los huecos que desampara la vigilancia de la atención, pero ¿de dónde viene y por qué nos deja de manera tan repentina como su misma llegada? A pesar del trabajo experimental del surrealismo, Bretón confiesa que “seguimos tan poco informados como antes acerca del origen de esta voz”. Lo que sí sabemos es que cada vez que oímos la “voz”, cada vez que se produce el encuentro inesperado, parece que nos oímos a nosotros mismos y vemos lo que ya habíamos visto. Nos parece regresar, volver a oír, recordar. A reserva de volver sobre esta sensación de ya sabido, de ya oído y ya conocido que nos da la irrupción de la “otredad”, subrayemos que la confesión de ignorancia de Bretón es preciosa entre todas: revela su íntima resistencia a la interpretación puramente psicológica de la inspiración.

Desde el romanticismo, el yo del poeta había crecido en proporción directa al angostamiento del mundo poético. El poeta se sentía dueño de su poema. En respuesta al individualismo y al racionalismo que los preceden, los surrealistas acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación. Inspiración y dictado del inconsciente se vuelven sinónimos: lo propiamente poético reside en los elementos inconscientes que, sin quererlo el poeta, se revelan en su poema. La poesía es pensamiento no-dirigido. Para romper el dualismo de sujeto y objeto, Bretón acude a Freud: lo

poético es revelación del inconsciente y, por tanto, no es nunca deliberado. Pero el problema que desvela a Bretón es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya. No parece abusivo descomponer la palabra pre-meditación para mostrar que se trata de un acto anterior a toda meditación en el que interviene algo que también podríamos llamar pre-reflexión. Las revelaciones del inconsciente implican una suerte de conciencia de esas revelaciones. Sólo por un acto libre y voluntario salen a la luz esas revelaciones, del mismo modo que la censura del ego entraña un saber previo de lo que va a ser censurado. Al reprimir ciertos deseos o impulsos lo hacemos a través de una voluntad que se enmascara y se disfraza, y por eso la volvemos “inconsciente”, para que no nos comprometa. En el momento de la liberación de ese “inconsciente”, la operación se repite, sólo que a la inversa: la voluntad vuelve a intervenir y a escoger, ahora escondida bajo la máscara de la pasividad. En uno y en otro caso interviene la conciencia; en uno y en otro hay una decisión, ya para hacer inconsciente aquello que nos ofende, ya para sacarlo a luz. Esta decisión no brota de una facultad separada, voluntad o razón, sino que es la totalidad misma del ser la que se expresa en ella. La pre-meditación es el rasgo determinante del acto de crear y que lo hace posible. Sin pre-meditación no hay inspiración o revelación de la “otredad”. Pero la pre-meditación es anterior a la voluntad, al querer o a cualquiera otra inclinación, consciente o inconsciente, del ánimo.

Todo querer desear, según ha mostrado Heidegger, tienen su raíz y fundamento en el ser mismo del hombre, que es ya y desde que nace un querer ser, una avidez permanente de ser, un continuo pre-ser-se. Y así, no es en el inconsciente ni en la conciencia, entendidas como “partes” o “compuestos” del hombre, ni tampoco en el impulso, en la pasividad o en el estar alerta, en donde podemos encontrar la fuente de la inspiración, porque todos ellos están fundados en el ser del hombre. Bretón siempre tuvo presente la insuficiencia de la explicación psicológica y aun en sus momentos de mayor adhesión a las ideas de Freud cuidó de reiterar que la inspiración era un fenómeno inexplicable para el psicoanálisis.

No deja de ser reveladora la insistencia con que Bretón acude a la posibilidad de una explicación oculta o sobrenatural. Esa insistencia delata su creciente insatisfacción ante la explicación psicológica tanto como la persistencia del fenómeno de la “otredad”.

Y así, no es tanto la idea de la inspiración lo que resulta valedero en Bretón, cuanto el haber hecho de la inspiración una idea del mundo. Aunque no acierte a darnos una descripción del fenómeno, tampoco lo oculta ni lo reduce a un mero mecanismo psicológico. Por ese tener en vilo a la “otredad”, la doctrina surrealista no termina en una sumaria, y al fin de cuentas superficial, afirmación psicológica sino que se abre en una interrogación. El surrealismo no sólo aclimató la inspiración entre nosotros como idea del mundo, sino que, por la misma y confesada insuficiencia de la explicación psicológica adoptada, hizo visible el centro mismo del problema: la “otredad”. En ella y no en la ausencia de premeditación radica acaso la respuesta.

Las dificultades que han experimentado espíritus como Novalis y Bretón residen quizá en su concepción del hombre como algo dado, es decir, como dueño de una naturaleza: la creación poética es una operación durante la cual el poeta saca o extrae de su interior ciertas palabras. O, si se utiliza la hipótesis contraria, del fondo del poeta, en ciertos momentos privilegiados, brotan las palabras. Ahora bien, no hay tal fondo; el hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos. La “otredad” está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en “otredad” para recomponerse es una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la “otra voz”.

Cuando el poeta está frente al papel, da igual que tenga plano o no, que haya meditado largamente sobre lo que va a escribir o que su conciencia esté tan vacía y en blanco como el papel inmaculado que alternativamente lo atrae y lo repele. El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Pueden surgir entonces dos posibilidades: todo se evapora y desvanece; o bien, todo se cierra y se torna agresivamente objeto sin sentido, materia inasible e impenetrable a la luz de la significación. En ambos casos, el poeta se queda solo, sin mundo en qué apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior: mesa, árbol, labios, astros, nada. Pero las palabras también se han evaporado, también se han fugado. Al quedarse sin mundo, el poeta se ha quedado sin palabras. Hay que crearlas, hay que inventarlas, como cada día nos creamos y creamos al mundo. ¿Cómo inventar las palabras? El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, como no hay un mundo

frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Las palabras son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra “otredad” constitutiva. Para ser él mismo, el poeta debe ser otro. Y lo mismo sucede con su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo, recurre a la imagen, al adjetivo, al ritmo, es decir, a todo aquello que lo hace distinto. Así, sus palabras son suyas y no lo son. El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido.²⁰ La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, él mismo y el otro.

La inspiración es una manifestación de la “otredad” constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte, simplemente *no está*, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad, según se ha dicho muchas veces, es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente. Libertad y trascendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la “otra voz”, la “otredad” son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, “otredad”, libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos. Cuando Baudelaire sostiene que la más “alta y filosófica de nuestras facultades es la imaginación”, afirma una verdad que, en otras palabras, puede decirse así: por la imaginación —es decir, por nuestra capacidad, inherente a nuestra temporalidad esencial, para convertir en imágenes la continua avidez de encarnar de esa misma temporalidad— podemos salir de nosotros mismos, *ir más allá de nosotros al encuentro de nosotros*. En su primer movimiento la inspiración es aquello por lo cual dejamos de ser nosotros; en su segundo movimiento, este salir de nosotros es un ser nosotros más totalmente. La verdad de los mitos y de las imágenes poéticas —tan

²⁰ “Mis versos tienen el sentido que se les dé”, diría Paul Valéry.

manifiestamente mentirosos— reside en esta dialéctica de salida y regreso, de “otredad” y unidad.

El hombre imanta el mundo. Por él y para él, todos los seres y objetos que lo rodean se impregnan de sentido: tienen un nombre. Todo apunta hacia el hombre. Pero el hombre ¿hacia dónde apunta? Él no lo sabe a ciencia cierta. Quiere ser otro, su ser lo lleva siempre a ir más allá de sí. Nuestro nombre ampara también a un extraño, del que nada sabemos excepto que es nosotros mismos. El hombre es temporalidad y cambio y la “otredad” constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeno en el mundo, anterior a la escisión en yo y “otro”.

Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser “otro”. Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que posee para hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si damos el salto mortal, es decir, si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en lo “otro”. Ahí, en pleno salto, el hombre, suspendido en el abismo, entre el esto y el aquello, por un instante fulgurante es esto y aquello²¹, lo que fue y lo que será, vida y muerte, en un serse que es un pleno ser, una plenitud presente. El hombre ya es todo lo que quería ser: roca, mujer, ave, los otros hombres y los otros seres. Es imagen, nupcias de los contrarios, poema diciéndose a sí mismo. Es, en fin, la imagen del hombre encarnando en el hombre. La voz poética, la “otra voz”, es mi voz. El ser del hombre contiene ya a ese otro que quiere ser. “La amada —dice Machado— es una con el amante, no al término del proceso erótico, *sino en su principio*”. La amada está ya en nuestro ser, como sed y “otredad”. Ser es erotismo.

La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser. Mas lo desconocido es entrañable y por eso sí sabemos, con un saber de recuerdo, de dónde viene y adónde va la voz poética. Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son

²¹ Habría una aplicación del principio de identidad no lógico sino metafísico-espiritual: Yo soy Aquello.

modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema. Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser.

No obstante concordar de manera general con Paz, en base a nuestra experiencia poética —y digo “nuestra” al referirme a mi yo y todos mis componentes físicos, psíquicos, intelectuales y los otros, los espirituales— diríamos que los momentos creativos no se presentan al llamado de uno sino que vienen como huéspedes inesperados —a los que podemos llamar inspiración—. Estos dicen cosas —voz o voces— o traen “regalos” —imágenes— que nosotros los “pequeños creadores” debemos traducirlos a lenguaje poético, —estructura, figuras literarias, ritmo— y, fundamentalmente, interpretar el sentido que, para el poeta, tienen esas voces e imágenes. Esas voces —la otredad o alteridad— es nuestro propio ser que nos habla. Cuando tomamos conciencia de esa identidad en la cual “yo soy aquello”, también procesamos con naturalidad las metáforas poéticas que dicen “esto por aquello”. En efecto, cuando las “voces” oídas o “las imágenes” vistas se corresponden con el sentido develado por el poeta, estamos metaforizando. Y ese sentido que se manifiesta a los *poietái*, en el más anhelado de los casos es el Ser que, en última instancia, es el *noumeno* o esencia de nosotros mismos. Y si bien este no es aprehensible de manera definitiva, la poesía sí nos abre posibilidades de acercarnos a él por distintos caminos.

IV

A manera de ejemplo, leamos este poema nuestro, donde se puede poéticamente, captar lo que Octavio Paz nos ha dicho a propósito de la inspiración como la voz de nuestro ser, la que revela la “otredad” del poeta:

Yo soy Tú... Tú eres Yo²²

Quiere la niña cantar su utopía...
Ich bin in mir²³

²² Costales Flores, Francisco, *Terapoética de la Luna*, inédito.

²³ Traducción del alemán al español: Yo estoy en mí.

¡No pueden los niños hablarnos de amor!

En vez de lápiz,
aguja y en vez de tinta,
hilo rojo... Quiere mi niña labrar su ilusión:
que en la sombra reluciente
ore y cante
un soldado de paz
al final del viejo libro donde se unan cielo y mar

Ich bin in mir

Hilvana a escondidas su idilio
en papel de seda... bajo cubierta dura
cosen los años los folios
mientras las ansias maduran

En bibliotecas de caos y naos
el tiempo archivero devela, deshoja
las páginas sueltas se ordenan y flotan
tu sabio naufragio viene con las olas

*Ich bin in dir*²⁴

De tu corazón quise ver la luz:
me trajo tus versos de trino el albur
punzada de sangre, fulgoroso hilo

Leídos tus besos en húmedos textos creo
en dos de tres cosas que solo musito:
nuestros nombres en el tiempo,
tu amado templo en la carne
y una,
que nadie sabe,
grito: ¡esa niña es mi alma mi fuego!

Ella borda la ucronía
al comienzo de un nuevo libro
final de la necia historia:
aleatorio cruce del amor perdido

*Ich bin in dir
Du bist in mir
Tat tvam asi*²⁵

Hay un hilo rojo (sangre, vida, poesía) que une al poeta con la otredad (alma, espíritu, divinidad interior, Ser). Esta trata de comunicarse con el hombre mortal durante la existencia de este y por varios medios y elementos (sincronicidades, libros;

²⁴ Traducción del alemán al español: Yo estoy en ti.

²⁵ Del sánscrito: "Tú eres aquello".

aire, agua, fuego, tierra). La “niña” (otredad) se anuncia, inspira para revelarse como el fuego interior²⁶ que habita en el poeta. Solo ese reconocimiento de identidad entre lo divino y lo humano inaugura una nueva historia —muchas veces censurada, negada, reprimida—. El principio de identidad planteado por Fichte: Yo soy Yo, se dispersa, se extiende al de: Yo soy Tú; Tú eres Aquello; por tanto, Yo soy Aquello.

V

Aunque el maestro Octavio Paz identifica inspiración y ser, se resiste a reconocer el proceso psicológico implícito, proceso que, además tiene su proyección ontológica, pues si hablamos de la humana tendencia a buscar el ser, nuestro ser, ¿dónde más puede encontrárselo sino en los apartados y cercanos espacios del alma?, ¿cómo puede hablarse de la inspiración como revelación del ser sin referirnos al ser que está en nosotros, según el mismo Octavio Paz lo reconoce? Por eso, pretendemos hallar una explicación al fenómeno de la creatividad y de la inspiración en un mapa holístico de la psique, según las últimas investigaciones hechas al respecto, sin olvidar, claro está, que el mapa no es la realidad.

El siguiente esquema holístico de la psique lo propone Werner Meinhold²⁷ el cual hemos complementado nosotros en cuanto a contenidos de los niveles psíquicos:

Nivel espiritual del cosmos	Orden primigenio (negentropía) imperante en el universo visible e invisible.
Sobreconsciente místico	Consciencia divina o espiritual. Nirvana, según el Budismo. La “luz total” o el “océano” del espíritu. Los cielos de las religiones formales.
Yo espiritual sobreconsciente	Parte eterna del alma individual. En el lenguaje místico; la “chispa de Dios”, una “gota de Dios” en nosotros.

²⁶ “En nosotros el ser asciende y desciende, se ilumina o ensombrece, sin reposar jamás en un ‘estado’ siempre viviente en la variación de su tensión. El fuego no está jamás inmóvil. Vive cuando duerme. El fuego vivido lleva siempre al signo del ser tenso. Las imágenes del fuego son, para el hombre que sueña, para el hombre que piensa, una escuela de intensidad”. Bachelard, Gastón, *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 11.

²⁷ Meinhold, Werner, *El gran manual de la hipnosis*, México, Ed. Trillas, 2008, p. 283. Cfr. Este cuadro con el esquema y la explicación del capítulo VI, pp. 299-303.

Nivel sobreconsciente del súper-yo	Los arquetipos en su faz luminosa.
Super-yo	Contiene la moral, las normas, los valores aprendidos. Es el Ideal del yo.
Yo	Centro de la conciencia, contiene la imagen propia consciente, el intelecto, la biografía, la noción de presente, la imagen corporal. Guarda el compromiso entre el súper-yo y el <i>Id</i> . Al igual que la punta del iceberg, el Yo consciente solo comprende un 10% o menos de toda la psique.
Preconciencia	Puede subir a la superficie, por ejemplo en las ensoñaciones diurnas, lapsus ²⁸ (<i>cálami, línguae</i>), actos fallidos.
Id o inconsciente	Es el inconsciente personal, los contenidos reprimidos y no desarrollados.
Inconsciente colectivo	Los arquetipos en su faz sombría con influencia grupal; determina los instintos de la especie.
Nivel del caos (Submundo)	Los íferos de las religiones., leyes de la entropía o desorden, la materia indiferenciada.

El siguiente esquema, la constitución septenaria del universo pertenece a la filosofía budista²⁹:

Atma. Plano espiritual	Dios en nosotros, “chispa divina”.
Budhi. Plano intuicional	Saber sin pensar. Inspiración, intuición: voces, imágenes, sentires.
Manas. Plano mental puro	Imaginación, ideales, utopías, “deber ser”
Kama manas. Plano racional concreto	Razón, pensamiento lógico. Mundo humano.
Linga sharira. Plano psíquico o astral	Sentimientos, emociones. Lo tenemos en común con el reino animal.
Prana sharira. Plano energético o vital	Energía vital. Lo tenemos en común con el reino vegetal.
Stula sharira. Plano étero-físico	Materia y fuerza de cohesión que mantiene unidas las moléculas. Lo tenemos en común con el reino mineral.

²⁸ Los lapsus son faltas o equivocaciones cometidas por descuido. Los *lapsus cálami* son errores mecánicos que se cometen al escribir; los *lapsus línguae* son errores involuntarios que se cometen al hablar.

²⁹ Livraga, Jorge Ángel, *Introducción a la sabiduría de Oriente*, Ed. Nueva Acrópolis, Santiago, 1987, p. 11-15.

De acuerdo con este cuadro, la inspiración, la voz de nuestro ser, provendría de varios planos, como por ejemplo, de la intuición, del plano mental puro o del plano astral (emociones, sentimientos). O conforme al cuadro de Meinhold, la inspiración nos hablaría desde el nivel sobreconsciente del súper-yo o desde el súper yo, o bien desde la pre-conciencia, el subconsciente personal o el subconsciente colectivo. De allí que sea necesario referirse al inconsciente colectivo y a los arquetipos.

VI

Lo inconsciente colectivo es un concepto básico de la teoría desarrollada por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961). La teoría de Jung establece que existe un lenguaje común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psiquis que está más allá —o más acá— de la razón.

Jung no se interesó demasiado por explicar si lo inconsciente colectivo está por debajo o por encima del inconsciente individual. Lo que sí precisó es que lo inconsciente colectivo está vinculado con los instintos. Éstos son necesidades fisiológicas, pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia o su fuerza sólo por medio de imágenes simbólicas. Para Jung, el contenido de los sueños, por ejemplo, es siempre simbólico.

Al respecto, Ferrater Mora, en el *Diccionario de filosofía*³⁰, dice:

El tema principal de investigación de Jung es la psique, o lo psíquico, como totalidad, sin tratar de reducirlo a lo orgánico o a uno de los aspectos de lo psíquico (como la libido, según lo hizo Freud). Las distintas regiones de la psique no son partes sino funciones de esta. La psique comprende la conciencia y lo inconsciente; este último es como un océano infinito e insondable en el cual flota, como una pequeña isla, la conciencia. Centro de la conciencia es el “yo”, el cual se halla, “rodeado” por la conciencia y por el inconsciente. Este es personal o colectivo. El “inconsciente

³⁰ Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 1974, 1975.

colectivo” es el inconsciente de la humanidad entera, y es la “parte” de la psique que hinca sus raíces en lo orgánico.

Los arquetipos o conjunto de motivos primigenios y símbolos revelan la respuesta —especialmente del “inconsciente colectivo”— a ciertas situaciones fundamentales. Los arquetipos representan las capas básicas de la psique en tanto que “potencialidades heredadas”. Aquí lo psíquico y lo biológico se confunden, o son acaso dos caras de la misma realidad. No hay que pensar, sin embargo, que los arquetipos son siempre el “aspecto oscuro” de lo psíquico; el arquetipo es “bipolar” y muestra. Por tanto, dos aspectos: el oscuro y el luminoso. Los arquetipos aparecen en forma simbolizada tal como se manifiesta, por ejemplo, en los mitos.

Jean Chevalier, sobre el mismo tema, escribe³¹: Los arquetipos serían para Jung, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirían una estructura, unos engramas³². Están dentro del alma humana como modelos preformados, ordenados (taxonómicos)³³ y ordenadores (teleonómicos), es decir, conjuntos representativos y emotivos, estructurados, dotados de un dinamismo formador. Los arquetipos se manifiestan como estructuras psíquicas cuasi universales, innatas o heredadas, una especie de conciencia colectiva; se expresan a través de símbolos particulares cargados con gran potencia energética. Desempeñan un papel motor y unificador considerable en la evolución de la personalidad. Jung considera el arquetipo como “una posibilidad formal de reproducir ideas parecidas o al menos análogas... o una condición estructural inherente a la psique, la cual, en cierto modo, tiene parte ligada con el cerebro”. Pero lo común a la humanidad son las estructuras, que son constantes, y no las imágenes aparentes, que pueden variar según las épocas, las etnias y los individuos. Tras la diversidad de imágenes, relatos, mitos, un conjunto similar de relaciones se puede descubrir, una misma estructura puede funcionar.

³¹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1999, p. 20.

³² El engrama sería un hipotético cambio que se daría en el cerebro al producirse un almacenamiento memorístico. Sería la correspondencia física de los recuerdos.

³³ Taxonomía: Ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación. Se aplica en particular, dentro de la biología, para la ordenación jerarquizada y sistemática, con sus nombres, de los grupos de animales y de vegetales.

Aunque, si las imágenes múltiples son susceptibles de ser reducidas a arquetipos, no conviene perder de vista, por lo demás, su condicionamiento individual, ni para acceder al tipo, descuidar la realidad compleja de ese hombre tal cual existe. La reducción, que alcanza por análisis lo fundamental y que es de tendencia universalizante, debe acompañarse de una integración, que es de orden sintético y de tendencia individualizante. El arquetipo expresado como símbolo comunica lo universal y lo individual.

Las ideas de Jung sobre los remanentes arcaicos, a los que él llamaba arquetipos o *imágenes primordiales*, fueron malinterpretadas en muchas ocasiones. El término arquetipo fue entendido como si se refiriera a motivos o imágenes mitológicas determinados. Jung se encargó de aclarar que si fueran “determinados” serían conscientes. Y que los arquetipos son en realidad una tendencia a formar representaciones sobre un modelo básico que puede variar constantemente y que produce asombro y desconcierto cuando aparece en la consciencia. Los arquetipos que él mismo señalaba como principales eran el *ánima*, o principio *femenino*, y el *animus*, principio *masculino*. La *sombra* era para Jung un arquetipo básico, que designaba justamente lo desconocido e inexpresable, es decir, el propio inconsciente colectivo.

La tendencia a las representaciones arquetípicas es, en la teoría junguiana, tan evidente en los humanos “como el impulso de las aves a formar nidos”. No se adquiere con la educación ni en contacto con la cultura, sino que es “innata y hereditaria”. Este punto fue motivo de las mayores controversias, porque era indemostrable. La teoría no parece explicar de qué manera los arquetipos pasan de padres a hijos a través de las generaciones. No obstante, en las formulaciones de Jung se encuentra la defensa de este punto: si están ligados a los instintos, de cuya existencia no se duda, se transmiten de una generación a otra en forma de fantasías que necesariamente esos instintos generan, así como la sombra acompaña al cuerpo.

El simbolismo de la muerte, los demonios, dragones y serpientes, círculos y triángulos, el ave como símbolo de liberación y de trascendencia, la peregrinación, el mito del héroe y una serie larguísima de otras figuras habitan lo inconsciente colectivo y constantemente acuden a la consciencia sin que sepamos interpretarlos, y con variantes de formas y detalles, así como fluyen los instintos primitivos en cada momento de nuestras vidas. Lo perturbador de los arquetipos es que no llegamos a conocerlos del

todo. Y más perturbador resulta el hecho de que, aun conocidos, nunca agotan su significado. Sin embargo, para Jung, el sentido de armonía se consigue mediante la unión de la consciencia con los contenidos inconscientes de la mente. Esa es la “función trascendente de la psique”, con la que se supera el ego para conquistar la plenitud del individuo.

Juan Eduardo Cirlot³⁴ al referirse al arquetipo dice que este no parte de formas, ni de figuras o seres objetivos, sino de imágenes contenidas en el alma humana, en las honduras hirvientes del inconsciente.

El arquetipo, dice él, es una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. Todas estas emanaciones del espíritu no son, para Jung, sustitutivos de cosas vivas, modelos petrificados, sino frutos de la vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades de nosotros mismos, en un proceso análogo al de la creación en su gradual desenvolvimiento. Si la creación determina el surgimiento de seres y objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso. Jung utiliza la palabra “arquetipo” para referirse a aquellos símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica, que conduce de lo superior a lo inferior. Así lo concreta en *Energetik der Seele*, al decir: “La máquina psicológica, que transforma la energía, es el símbolo”. Pero también parece determinar en otro sentido el término de “arquetipo” escindiéndolo del símbolo en cuanto conexión óptica, y refiriéndolo estrictamente a la estructura de la psique. “Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica, en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la conciencia que les convengan”. “No se trata de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata a la formación de representaciones paralelas, que denominé “inconsciente colectivo”. “Llamé arquetipos a esas estructuras y corresponden al concepto biológico de “pautas de comportamiento”. Los arquetipos “no representan algo externo, ajeno al alma —aunque, desde luego, solo las formas del mundo circundante proporcionan las formas (figuras) en que se nos manifiestan— sino que, independientemente de sus formas exteriores, trasuntan más bien la vida y la esencia de un alma no individual”. Es decir, hay un reino intermedio

³⁴ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, VI ed., 2002, pp. 39-42.

entre la unidad del alma individual y su soledad y la multiplicidad del universo; hay un reino intermedio entre la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes, y ese reino es la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo, es decir, el “lugar” de lo simbólico, que “funciona” en las vías preparadas de los arquetipos, que “son presencias eternas, siendo el problema dilucidar si la conciencia las percibe o no”.

En *Essai de psychologie analytique*, Jung vuelve a definir la esencia de los arquetipos diciendo que “son sistemas disponibles de imágenes y emociones a la vez (es decir, ritmos). Son heredados con la estructura cerebral, más aún, son de ella el aspecto psíquico. Constituyen, de una parte, el más poderoso prejuicio instintivo y, de otra parte, son los auxiliares más eficaces que pueda imaginarse de las adaptaciones instintivas”. Señala Jung que la noción de tales “imágenes-guía” (ideas-motor) de origen ancestral aparece ya en Freud, quien las denominó “fantasías primitivas”. Jolan Jacobi, dice que Jung tomó la expresión de San Agustín, quien la usa en un sentido muy próximo a lo que Platón entendiera por “idea”, es decir, realidad primordial de la que surgen, como ecos y desdoblamientos, las realidades existenciales. Proceden los arquetipos como parábolas sintéticas y su significado solo es parcialmente accesible, permaneciendo secreta su identidad más profunda, porque, naturalmente, es anterior al mismo hombre y se proyecta más allá de él.

VII

El mismo Jung en su obra *Sobre las relaciones de la Psicología analítica con la obra de arte poética*³⁵ afirma que el ejercicio del arte constituye una actividad psicológica y que el poema surge de motivos psíquicos. Sin embargo, no es objeto de la psicología la esencia genuina del arte que corresponde a un enfoque estético-artístico.

Respecto de la creatividad, dice Jung:

La creación de una obra de arte se produce en condiciones psíquicas similares a las de la neurosis. Pero no hemos de concluir que una obra de arte se explica por el mismo procedimiento que una neurosis, pues entonces la obra de arte sería una neurosis, o la neurosis, una obra de arte. Esto es natural partiendo de que hay ciertos

³⁵ Jung, Carl Gustav, *Psicología analítica con la obra de arte poética*, Madrid, Ed, Trotta, 2002, pp. 57-60.

condicionantes psíquicos presentes en todas partes —arquetipos— y que, además, son siempre los mismos —debido a la relativa similitud de las circunstancias vitales humanas—, ya se trate de un poeta o de una persona común.

Cierto es que se puede relacionar ciertas peculiaridades de la obra de arte individual con determinadas experiencias personales e íntimas del poeta, pero esto implicaría apartarse de la obra de arte. Eso develaría la cotidianidad del *homo sapiens* elemental, a cuya especie también pertenece el poeta. Sería como pretender explicar la flor por el abono, pues, se identificaría la obra de arte, el poema, con los conflictos y complejos personales del autor. De estos puede surgir algo hermoso como el loto que nace del fango.

La obra de arte no es un ser humano, es supra-personal. No tiene personalidad y lo personal no puede constituir un criterio. Es más, la obra de arte adquiere su auténtico sentido cuando logra liberarse de las limitaciones de lo meramente personal. Se puede aplicar una orientación meramente biológica al hombre, pero no a la obra de arte y, por tanto, tampoco al ser humano como creador.

Una psicología causalista puede reducir a cada individuo humano a su condición de miembro de la especie *homo sapiens*, pues para ella solo hay herencia y transmisión. Pero la obra de arte no es solo herencia y transmisión, sino que es una recreación de esas circunstancias de las que la psicología causalista pretendía derivarla. La obra de arte es una conformación creativa libre de todo condicionamiento previo. Su sentido y su talante propios radican en ella misma y no en sus condicionantes externos; casi podría decirse que es un ser que solo utiliza al hombre y sus aptitudes personales como suelo nutritivo, para disponer de sus fuerzas de acuerdo con sus propias leyes, y que se conforma a sí misma para ser lo que quiere ser.

Si nos referimos a esto es porque creemos encontrar en el inconsciente la fuente de la creatividad poética. La técnica médico-psicológica de Freud —con la que Jung discrepa— descansa en la premisa de que el enfermo neurótico ha reprimido ciertos contenidos psíquicos de la conciencia debido a su incompatibilidad con la conciencia. Esta irreconciliabilidad se sitúa en el ámbito de la moral, de modo que los contenidos reprimidos asumirían un carácter negativo, a saber, un carácter infantil-sexual, obsceno,

e incluso criminal, que los hace inaceptables para la conciencia. Todas las personas poseen tal trasfondo, lo admitan o no.

Así, el trasfondo inconsciente no permanece inactivo, sino que aflora mediante ciertas influencias características de los contenidos conscientes. Además de estos contenidos reprimidos, el inconsciente tiene expresiones específicas: sueños, símbolos, imágenes (que pueden ser directamente poéticas o se las puede transformar en tales). Los sueños, por ejemplo, no contienen únicamente deseos reprimidos irreconciliables, ocultos tras una hipotética censura. A los contenidos conscientes que permiten intuir un trasfondo inconsciente Jung llama símbolos.

A propósito de contenidos oníricos simbólicos que pueden transformarse en poemas cito el siguiente ejemplo:

Qué sueño como sueño maléfico
se inserta en el cuerpo de un
desconocido poeta.
Por quién son escogidos para
despertar a un sueño nuevo
 Cuál el mágico erotismo
 que lo provoca
En qué raíz se hunden cuerpo
y alma para crear la unidad
qué magia es capaz de mezclar
agua-tierra-Diosyhombre

Qué metáfora es incapaz de
traspasar las fronteras de
esta, tan cotidiana realidad
 Qué ceguera nos cubre

Dónde los límites del sueño
 dónde los del poema.

(Poema VI de *Poética*, Javier Ponce)

Hay obras, tanto en la poesía como en la prosa, —dice Jung— que surgen enteramente de la voluntad y la decisión del autor de producir tal efecto y no otro. El autor emplea en este trabajo su juicio más agudo y elige sus expresiones con entera libertad. En esta actividad, el poeta se identifica enteramente con el proceso creador, sin que importe si se ha puesto voluntariamente la cabeza del impulso creador o si este ha tomado posesión de él como mero instrumento hasta el punto de perder toda conciencia de tal hecho. Él es la creación misma y se encuentra inmerso en ella con todo su ser,

inconfundibles ambos, con toda su intención y todo su saber. Sería una producción intencionada, acompañada y dirigida por la conciencia, que se construye reflexivamente hasta adoptar la forma y el efecto deseado. No traspasaría la frontera del entendimiento consciente. Pero puede ser que esta producción intencionada y consciente sea también mera ilusión subjetiva del artista y que su obra posea también características simbólicas que penetran en lo indefinido. Estas serían aún más recónditas, puesto que el lector tampoco va más allá de los límites impuestos a la conciencia del autor por el espíritu de la época. Símbolo significaría la posibilidad e insinuación de un sentido más amplio y elevado, más allá de nuestra posibilidad actual de comprensión.

A este tipo de obra artística y/o poema se refiere el siguiente ejemplo, según el cual, el artista “cree” que la obra es suya, pues, en realidad ha venido de lo Alto ¿o de los Adentros?:

Emma Poe

Emma Poe
sei una figlia di cento patri
¿Quién reflejándose en ti se propaga?
Emma Poe Emma Poe Emma...
vienes de la matriz de los cielos
donde tantos han vertido sus semillas
quieren plagiar cada vez que naces
ilusos rincones de eternidad. ¡Pobres,
reclusos dentro del lenguaje
por una litis de paternidad!³⁶

Emma Poe, podría suponerse, pariente de Edgar Allan Poe, pero este nombre repetido varias veces suena como lo que realmente significa: poema. A Emma Poe (poema), el poeta la califica como “hija de cien padres” (traducido del italiano), pues los escritores piensan que son sus creadores y tratan de reivindicar su paternidad cuando, estando presos en las cárceles del lenguaje, solo prestan su nombre para un ser (obra artística / poema) que no es suyo sino de una fuerza superior, los cielos (*Eidos*, Inspiración, Ser, Arquetipos), su verdadera matriz.

Hay otro tipo de obras, según Jung, que se imponen literalmente al autor, toman posesión en cierto modo de su mano, su pluma escribe cosas que su espíritu contempla con asombro. La obra trae consigo su forma; la conciencia del autor contempla atónita y

³⁶ Costales Flores, Francisco, *Una puerta entre dos vacíos*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2010, p. 132.

vacía el fenómeno, mientras es inundada por un torrente de ideas e imágenes que su intención jamás ha creado y que su voluntad jamás habría querido producir.³⁷ Con renuencia tendrá que reconocer que en todo ello habla su Sí-mismo³⁸, que su naturaleza más íntima se revela a sí misma y proclama en alta voz lo que él jamás le habría confiado a su lengua. Solo puede seguir y obedecer ese impulso, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse. El autor no es idéntico con el proceso de creación artística; es consciente de que se sitúa por debajo de su obra, o al menos a su lado, como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella. Algo supra-personal rebasa el entendimiento consciente en la medida en que la conciencia del autor se aleja del desarrollo de su obra. Cabría esperar extrañeza de forma e imagen, pensamientos que solo pudieran aprehenderse como intuiciones, un lenguaje cargado de significado cuyas expresiones tuvieran el valor de símbolos, ya que expresan cosas desconocidas y constituyen puentes que se tienden hacia una orilla invisible.

En psicología analítica, se llama actitud introvertida³⁹ la afirmación del sujeto, sus fines y objetivos frente a las exigencias del objeto. La materia es dominada por la intención del poeta. La actitud extravertida⁴⁰ se define por una subordinación del sujeto a las exigencias del objeto.

Ejemplo de poema creado con actitud introvertida:

Reminiscencia inmortal

Dime amiga, la causa de este ardiente,
puro, inmortal anhelo que hay en mí:
suspenderme a tu labio eternamente,
y abismarme en tu ser, y el grato ambiente
de tu alma inmaculada recibir.

En tiempo que pasó, tiempo distinto,
¿no era de un solo ser nuestro existir?

³⁷ Nótese la similitud de estas ideas de Jung con la surrealista de la inspiración para la cual, el poeta es instrumento de su canalización.

³⁸ Según la estructura jungiana de la psique, el Sí-mismo es su núcleo más íntimo, el centro espiritual al cual se arriba cuando se ha integrado y reconocido todas las demás.

³⁹ La actitud creativa introvertida también es denominada por Jung también como psicológica.

⁴⁰ La actitud creativa extravertida también es denominada por Jung también como visionaria. *Cfr.*, Jung, Carl Gustav, “**Psicología y poesía**”, *Psicología analítica con la obra de arte poética*, Madrid, Ed, Trotta, 2002, pp. 77-97.

¿acaso el foco de un planeta extinto
dio nido a nuestro amor en su recinto
en días que vimos para siempre huir?

¿...Tú también como yo? Sí, tú has sentido
en el pecho el dulcísimo latido
con que anuncia su fuego la pasión:
amémonos los dos, y pronto el vuelo
alzaremos felices a ese cielo
en que otra vez seremos como Dios.

Friedrich Schiller (*Versión de Antonio José Restrepo*)

Ejemplo de creatividad con actitud extravertida:

De los poetas

“Desde que conozco mejor el cuerpo —dijo un día Zaratustra a uno de sus discípulos—, el espíritu no es ya para mí más que una manera de hablar; y lo imperecedero tampoco es más que un símbolo.

En otra ocasión yo te oí decir —respondió el discípulo—, si bien entonces añadiste: los poetas mienten demasiado. ¿Por qué dijiste que los poetas mienten demasiado?

¿Porqué —dijo Zaratustra—. ¿Preguntas por qué? No soy de esos a quienes resulta lícito preguntarles por su por qué.

¿Por ventura mi experiencia data de ayer? Hace ya mucho tiempo que he vivido las razones de mis opiniones.

Si quisiera llevar a cuevas todas mis razones, ¿no tendría yo que ser un tonel de memoria?

Mucho hago ya con solo retener mis opiniones; y más de un pájaro se me escapa volando.

A veces encuentro también en mi palomar alguna paloma que llegó allí volando, y que tiembla al ponerle la mano encima.

¿Qué te dijo Zaratustra aquel día?, ¿Qué los poetas mienten demasiado? — Mas Zaratustra también es poeta.

¿Crees, pues, que entonces dijo la verdad? ¿Por qué lo crees?

El discípulo se limitó a responder: ‘Creo en Zaratustra.’ Mas este meneó sonriente la cabeza.

La fe no me salva —dijo—. Y menos todavía la fe en mí mismo.

Mas si alguien proclamara en serio que los poetas mentimos demasiado, tendría razón: nosotros mentimos demasiado.

Por lo demás, sabemos demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir.” [...]

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*⁴¹

Lo inconsciente no solo influye en la consciencia, sino que la guía. El impulso de los artistas que insta a la creación artística parte de lo inconsciente, el cual es

⁴¹ Nietzsche, Federico, *Así habló Zaratustra*, Bogotá, Oveja Negra, 1982, p. 142.

caprichoso y despótico manifestándose incluso a expensas de la salud y felicidad del ser humano. La obra que late en el alma del artista antes de nacer es una fuerza de la naturaleza que se impone. No repara en el bienestar o en el dolor del ser humano sometido al ansia creadora. El proceso creador es un ser vivo implantado en el alma del hombre. La psicología analítica lo designa como un complejo autónomo que vive una vida psíquica propia, como un alma parcial separada de la jerarquía impuesta por la conciencia y que, según su valor energético, su fuerza, o bien aparece únicamente como alteración de los procesos conscientes arbitrarios, o bien toma a su servicio al yo en calidad de instancia superior. De acuerdo con esto, el poeta que se identificara con el proceso creador sería quien asiente en cuanto percibe un “debe” inconsciente (como en el ejemplo de Schiller). Pero aquel otro, al que lo creativo se le enfrenta como un poder casi ajeno a él, es alguien que por algún motivo no puede asentir y al que por ello le sorprende el “debe” (como en el ejemplo de Nietzsche).

Es posible redescubrir súbitamente a un poeta. Esto ocurre cuando el desarrollo de nuestra conciencia alcanza un estadio más alto desde el cual el viejo poeta nos dice algo nuevo. Lo que ahora descubrimos en su obra ya estaba ahí antes, pero constituía un símbolo oculto cuyo reconocimiento solo nos es accesible gracias a la renovación del espíritu de la época. Necesitábamos nuevos ojos —asombro diríase filosóficamente—, pues los antiguos solo podían ver en ella lo que estaban habituados a ver. La obra simbólica tiene un lenguaje rico en intuiciones, dice más de lo que dice, su sentido va “más allá” de lo evidente.

El símbolo es siempre un reproche constante a nuestra capacidad de comprensión y de empatía. La obra simbólica penetra más en nosotros y rara vez nos permite disfrutar de un placer meramente estético, mientras que la obra manifiestamente no simbólica se dirige más directamente a la sensibilidad estética al permitirnos una visión armoniosa de la perfección.

VIII

Amplíemos la explicación de Jung acerca de la actitud psicológica o introvertida y de la actitud visionaria o extravertida⁴² según el ensayo, *Psicología y poesía*:

Es propio del alma no solo ser madre y origen de toda actividad humana, sino también expresarse en todas las formas y actividades del espíritu, y aunque no podremos hallar jamás, ni aprehender, la esencia del alma en sí, podemos conocer sus múltiples formas aparentes.

El alma es en verdad la madre y el vaso de todas las ciencias, así como de cada obra de arte. En este texto, Jung da otras denominaciones a las actitudes creativas. Llama psicológica a la actitud introvertida y visionaria a la extravertida. Habría dos modos de creación literaria, dice Jung, los cuales se pueden notar en Fausto de W. Goethe. En su I parte, la tragedia de amor se explica por sí misma (el autor mismo hace la tentativa de elevar la materia primordial anímica de su obra de arte desde el mero acontecer a la esfera de la discusión). Es esta parte no sería el psicólogo capaz de añadir nada que no hubiera dicho ya mejor el poeta. Este sería el modo de crear psicológico. Este tiene como material un contenido que se mueve dentro del alcance de la conciencia humana, así por ejemplo, una experiencia vital, una conmoción, una vivencia de la pasión, destino humano en suma, conocido o al menos perceptible a la conciencia general. Este material está recogido en el alma del poeta, alzado de lo trivial a la altura de su vivencia y conformado de tal manera que su expresión lleva con fuerza convincente lo en sí común, sentido solo obtusa o penosamente y por lo tanto también temido u omitido, a la más lúcida conciencia del lector y con ello lo transporta a una claridad más alta y una más amplia humanidad. El material primordial de esta conformación procede de la esfera del hombre, de su eternamente repetitivo sufrir y gozar; es contenido de la conciencia humana, explicado y transfigurado en su conformación poética.

Sobre esta línea se mueven innumerables productos literarios, la novela de amor, de ambiente, de familia, de crimen y social, el poema didáctico, la mayoría de los

⁴² Jung, Carl Gustav, *op. cit.*, pp. 77 a 97.

poemas líricos, la tragedia y la comedia. Cualquiera que sea su forma artística, los contenidos de la creación psicológica de arte proceden constantemente del dominio de la experiencia humana, del primer plano anímico de intensísimas vivencias. Jung llama “psicológico” a este modo de creación de arte, porque se mueve por doquier dentro de los límites de lo psicológicamente comprensible y concebible. Es lo primordialmente conocido: la pasión y sus destinos, los destinos y su padecer, la naturaleza eterna, sus bellezas y sus espantos.

La II parte, en cambio, exige un trabajo de interpretación (se edifica ante un trasfondo psíquico inexpresado que, para la mirada crítica, se destaca tanto más puro y sin mezcla cuanto más inconsciente de su presuposición está el autor). Esta segunda parte, con su enorme fenomenología o conjunto de posibilidades ha consumido de tal manera o aun dejado tras de sí, la fuerza confirmativa del poeta, que no se explica más por sí misma sino que, verso a verso, es provocada progresivamente la necesidad interpretativa del lector. Este sería el modo de crear visionario.

En la creación del arte de modo visionario se revierte todo: el material o la vivencia que se convierte en contenido de la conformación no es nada conocido; es de esencia foránea, de naturaleza de trasfondo, como proveniente de abismos de etapas prehumanas o como de mundos luminosos y oscuros de naturaleza sobrehumana, una vivencia primordial a la que la naturaleza humana amenaza sucumbir en debilidad e incompreensión. El valor y el peso se hallan en la enormidad de la vivencia, que emerge foránea y fría, o significativa y elevada, de profundidades intemporales. El perturbador espectáculo del vasto acontecer, que por sobre todos lados supera el alcance del sentir y concebir humano, demanda del crear artístico otra cosa que la vivencia de primer plano. Esta última nunca desgarrar el telón cósmico, nunca vuela los límites de lo posible humano, por cuyo motivo a pesar de intensísima conmoción del individuo entra sin embargo dócilmente en las formas de la conformación artística humana. Aquella empero desgarrar el telón, sobre el que están pintadas las imágenes del cosmos, de abajo arriba, y abre una mirada de inconcebibles profundidades de lo no llegado-a-ser. ¿En otros mundos? ¿O en oscurecimientos del espíritu? ¿O en orígenes del alma humana previos al mundo? ¿O en futuras generaciones no nacidas? No podemos ni asentir ni negar estas preguntas, dice Jung.

Con el material de la creación de arte psicológica nunca tenemos necesidad de plantearnos la pregunta de en qué consiste o qué cosa ha de significar porque el autor expone los significados de su obra. En la vivencia visionaria se impone esta pregunta de inmediato. Se exige comentarios y explicaciones —filosofía—; se está admirado, asombrado, confuso, desconfiado o hasta disgustado. Nada resuena del dominio de la humana vida diaria, pero se vivifican sueños, angustias nocturnas y vislumbres siniestras de las tinieblas anímicas. El público, en su gran mayoría, rechaza este material, por cuanto no habla a las sensaciones más bastas, y el experto literario mismo está a menudo marcadamente en apuros.

Es por ello completamente lógico que el poeta recaiga otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia primordial, cuya naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por lo tanto, atrae a sí ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primigenia carece de imágenes y de palabras, pues es una visión “en el espejo oscuro”. Es sencillamente una poderosísima visión que quiere expresarse. Es como un torbellino que apresa todo lo que se le ofrece y que, al lanzarlo hacia lo alto, le hace adoptar una forma visible. Pero como la expresión jamás alcanza la plenitud de la visión y nunca agota su inconmesurabilidad, el creador necesita a menudo un material casi inabarcable para poder reproducir tan solo aproximadamente lo intuido, y por lo demás no puede abstenerse de una expresión recalcitrante y contradictoria si desea materializar el carácter increíblemente paradójico de la visión.

A la esencia de este fenómeno multiforme la psicología puede aportar fundamentalmente terminología y material comparativo. Lo que aparece en la visión es una imagen de lo *inconsciente colectivo*, es decir, de la estructura propia, innata de la psique, matriz y premisa esencial de la conciencia. De acuerdo con el principio filogenético⁴³, la estructura psíquica, al igual que la anatómica, muestra los rasgos de los estadios previos. Y esto es válido, también, para lo inconsciente: cuando se eclipsa la conciencia, por ejemplo en el sueño, o cuando se producen trastornos mentales, afloran a la superficie productos o contenidos anímicos que presentan rasgos del estado anímico primitivo, y no solo en la forma, sino también en el sentido del contenido, de modo que

⁴³ Ley de Haeckel: “La ontogenia recapitula la filogenia”, siendo la ontogenia el crecimiento y desarrollo de los individuos y la filogenia, el crecimiento y desarrollo de la especie.

con frecuencia podría decirse que son fragmentos de antiguas enseñanzas esotéricas. Lo importante y relevante para el análisis literario, radica sin embargo en que las manifestaciones de lo inconsciente colectivo tienen un carácter compensatorio con respecto a la disposición consciente, es decir, que ayudan a equilibrar una disposición consciente unilateral, inadaptada, o incluso peligrosa. Pero esta función se constata también en la sintomatología de la neurosis o en los delirios de los enfermos mentales, donde los fenómenos compensatorios son patentes, por ejemplo en personas que se cierran, temerosas, al mundo y que de pronto descubren que todos conocen y comentan sus secretos más íntimos. Así, Fausto no constituye una compensación personal de la disposición consciente de Goethe.

Pensamos nosotros que en el modo de creación visionaria, el arquetipo puede desbordar la conciencia del poeta, provocar una alienación temporal, un arrobamiento, un éxtasis del que no hay total control. Puede entenderse entonces cuando Jung se refiere a que el arquetipo puede poseer una fuerza mayor que la propia. Quizás haya sido esta la experiencia de poetas como Antonin Artaud o William Blake. No olvidemos, además, que los arquetipos también tienen su faz sombría y su faz luminosa, de modo que tal o cual característica determinarían el tipo concomitante de creación poética.

Ejemplifiquemos este modo de creación visionaria con un poema de Artaud:

El ombligo de los limbos (*L'Ombilic des limbes*)⁴⁴

Allí donde otros exponen su obra yo sólo pretendo mostrar mi espíritu. Vivir no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida. No amo en sí misma a la creación. Tampoco entiendo el espíritu en sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior impulsa sobre mí su baba.

Estoy en una carta escrita para dar a entender el estrujamiento íntimo de mi ser, tanto como estoy en un ensayo exterior a mí mismo y que se me presenta como una indiferente incubación de mi espíritu.

Sufro que el Espíritu no halle lugar en la vida y que la vida no se encuentre en el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traducción o del Espíritu-atemorizante-de-las-cosas para hacerlas ingresar en el Espíritu. Yo dejo este libro colgado de la vida, deseo que sea masticado por las cosas exteriores y en primer

⁴⁴ Artaud, Antonin, *El ombligo de los limbos*,
<http://amediavoz.com/artaud.htm#CORRESPONDENCIA%20DE%20LA%20MOMIA>

término por todos los estremecimientos acuciantes, todas las vacilaciones de mi yo por venir.

Todas estas páginas se arrastran en el espíritu como témpanos. Perdón por mi total libertad. Me niego a hacer diferencias entre cada minuto de mí mismo. No acepto el espíritu planeado.

Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura. Quiero decir que el Espíritu y la vida se encuentran en todos los grados.

Yo quisiera hacer un libro que altere a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una puerta simplemente ligada con la realidad.

Y esto no es el prefacio de un libro, como tampoco lo son los poemas que lo indican en la lista de todas las furias del malestar.

Esto no es más que un témpano atragantado. Una gran pasión razonadora y superpoblada arrastraba a mi yo como un puro abismo. Resoplaba un viento carnal y sonoro, y el azufre también era denso. Y pequeñas raíces diminutas llenaban ese viento como un enjambre de venas y su entrelazamiento fulguraba. El espacio sin forma penetrable era calculable y crujiente. Y el centro era un mosaico de trozos como una especie de rígido martillo cósmico, de una pesadez deformada y que sin parar cae como un muro en el espacio con un estruendo destilado. Y la cubierta algodonosa del estruendo tenía la opción obtusa y una viva mirada que lo penetraba. Sí, el espacio entregaba su puro algodón mental donde ningún pensamiento era todavía claro ni devolvía su descarga de objetos. Pero paulatinamente la masa dio vueltas como una náusea potente y fangosa, una especie de fuerte flujo de sangre vegetal y detonante. Y las ínfimas raíces trémulas en el filo de mi ojo mental se arrancaban de la masa erizada del viento a una velocidad vertiginosa. Y todo el espacio como un sexo saqueado por el vacío ardiente del cielo, se estremeció. Y algo como un pico de paloma real socavó la masa turbada de los estados, todo el pensamiento más hondo se diversificaba, se disipaba, se volvía claro y reducido. Entonces era preciso que una mano se transformara en el órgano mismo de la aprehensión. Y aún dos o tres veces giró la masa artificial y cada vez, mi ojo se enfocaba sobre un sitio más exacto. La oscuridad misma se hacía más densa y sin objeto. Todo el hielo ganaba la claridad.

IX

¿Por qué el poema en proceso de creación es un complejo autónomo?⁴⁵

La obra que se encuentra en *statu nascendi*, Jung la denomina complejo autónomo. Este es percibido, pero no puede someterse al control consciente ni de su inhibición ni de su reproducción arbitraria. En ello se cifra la autonomía del complejo, que solo surge del modo que quiere, o desaparece según su tendencia innata; es independiente del arbitrio de la consciencia. El complejo creador comparte esta

⁴⁵ Jung, Carl Gustav, *op. cit.*, pp. 70-75.

particularidad con el resto de los complejos autónomos como en los trastornos mentales. El furor divino del artista muestra una relación con lo patológico, sin ser idéntico. La analogía se basa en la presencia de un complejo autónomo aunque las personas normales pueden también estar temporal o indefinidamente sometidas al dominio de los complejos autónomos.

Un complejo autónomo se activa en una región de la psique, hasta el momento inconsciente. La energía que se precisa para ello se sustrae, naturalmente, de la conciencia, a no ser que esta prefiera identificarse a sí misma con el complejo. La intensidad de los intereses y actividades conscientes desaparece gradualmente, con lo que, o bien surge una actividad apática —un estado muy frecuente en los artistas— o un desarrollo regresivo de las funciones conscientes, es decir, un retroceso hasta alcanzar un estadio infantil o arcaico, algo parecido a una degeneración. Las partes inferiores de las funciones se abren paso: lo impulsivo frente a lo ético; lo infantil-ingenuo frente a lo premeditado, adulto; la inadaptación frente a la adaptación.

¿En qué consiste el complejo creador autónomo? Una obra nos ofrece una imagen elaborada. Esta imagen es susceptible de ser analizada en la medida en que podemos reconocerla como símbolo. Pero si no somos capaces de reconocer su valor simbólico, debemos constatar que, al menos para nosotros, no dice más que lo que abiertamente dice, o, en otras palabras, que para nosotros no es más que lo que parece, pues nuestra implicación no nos permite intuir nada más.

Gerhart Hauptmann dice: “Hacer poesía es hacer sonar tras las palabras, la palabra primigenia”.⁴⁶ Traducido al lenguaje psicológico: ¿A qué imagen primigenia o arquetipo de lo inconsciente colectivo puede remitir la imagen desarrollada en la obra de arte? La fuente de una obra de arte simbólica no ha de buscarse en lo inconsciente personal del autor, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad. Esta esfera es lo inconsciente colectivo, —distinguiéndolo de un inconsciente personal—, que Jung define como la totalidad de los procesos psíquicos que en sí serían susceptibles de transformarse en

⁴⁶ “Las palabras buscan una palabra que dará sentido a su marcha, fijeza a su movilidad. Es un apuntar hacia esa palabra no dicha y acaso indecible”, diría Octavio Paz. El lenguaje poético sería una resonancia de esa palabra primordial. O como cuando “la cuerda de un instrumento musical solo puede producir el tono con el que está afinada y este mismo tono solo puede hacer vibrar una cuerda que corresponda a su altura”, diría Meinhold.

conscientes y que a veces lo han hecho, pero que, debido a su incompatibilidad, se someten a represión, manteniéndose así artificialmente bajo el umbral de la consciencia. También de esta esfera le llegan corrientes al arte, pero turbias, corrientes que, fundamentalmente, no propician que la obra de arte sea simbólica, sino sintomática que es la interpretación freudiana.

Al contrario de lo que ocurre con el inconsciente personal, que es de alguna manera una capa relativamente superficial situada inmediatamente debajo del umbral de la conciencia, lo inconsciente colectivo no tiene, en circunstancias normales, capacidad de conciencia y no puede recuperarse su recuerdo mediante ninguna técnica analítica, pues no ha sido reprimido ni olvidado. En realidad, lo inconsciente colectivo no existe en sí mismo, ya que no es más que una posibilidad que hemos heredado de tiempos inmemoriales en forma de imágenes mnémicas⁴⁷ o, en términos anatómicos, en nuestra estructura cerebral. No hay representaciones innatas, pero sí posibilidades innatas de representación que imponen determinados límites incluso a las fantasías más audaces, una especie de categorías de la actividad imaginativa o ideas a priori, cuya existencia, sin embargo, no puede ser captada sin la experiencia. Aparecen únicamente en la materia conformada como principios reguladores de su conformación, es decir, solo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia.

La imagen primigenia o arquetipo es una figura que, ya sea “*demon*”, hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica. Si analizamos estas figuras de cerca, descubrimos que constituyen en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados. En cierta medida son los residuos psíquicos de infinitas vivencias de pareja índole. Describen millones de

⁴⁷ Cada huella mnémica, expresa un conjunto de imágenes, sonidos, etc. asociados a palabras, frases con una semántica propia y también finalmente con una conexión a un circuito emocional determinado. Esto determina la cualidad afectiva del recuerdo.

Estas huellas mnémicas se asocian a otras mediante imágenes, sonidos, etc. o palabras o semánticas comunes. De este modo, las huellas mnémicas se interrelacionan entre sí formando estructuras de consulta al momento de establecer una actividad.

Este mecanismo asociativo de huellas mnémicas es fácil de evidenciar cuando una persona ve o escucha o percibe algo y eso le permite evocar otras situaciones. Ha ocurrido que un estímulo externo ha despertado una asociación de imágenes o palabras de huellas mnémicas anteriores. Ejemplo claro son los restos diurnos de los sueños descubiertos por Freud. Gran parte de los sueños recordados al día siguiente tienen relación con elementos vividos en la vigilia previa a dicho sueño, o viceversa.

<http://www.alfinal.com/monografias/inteligencia.php>

experiencias individuales promediadas y de este modo ofrecen una imagen de la vida psíquica dividida y proyectada en las numerosas figuras del pandemonio mitológico. También las figuras mitológicas son en sí mismas productos elaborados de la fantasía creadora y aguardan ser traducidas a un lenguaje conceptual, del que hasta ahora solo se dan trabajosos conatos. Los conceptos que de ellas aún han de ser elaborados pueden proporcionarnos un conocimiento abstracto, científico, de los procesos inconscientes que se encuentran en el origen de las imágenes primigenias.⁴⁸ Cada una de estas imágenes encierra un fragmento de psicología y de destino humano, una porción de dolor y de placer que se han experimentado indecibles veces en la cadena de nuestros ancestros y que, en términos generales, tuvo el mismo decurso.

El instante en que acaece esta situación mitológica siempre se caracteriza por una especial intensidad emocional; es como si algo tocase en nosotros ciertas cuerdas que hasta entonces no han vibrado, o como si de pronto se librasen fuerzas de cuya existencia nada intuíamos. La lucha por la adaptación es un proceso laborioso, ya que siempre hemos de vérnosla con circunstancias individuales, es decir, atípicas. No es de extrañar que, cuando llegamos a una situación típica, experimentemos una liberación muy particular, que nos sintamos como llevados, o que nos atrape como una fuerza todopoderosa. En estos instantes ya no somos seres aislados, sino especie, la voz de la humanidad entera se alza en nosotros. Por eso, el individuo aislado no está en disposición de aprovechar sus fuerzas plenamente a no ser que una de estas imágenes colectivas que llamamos ideales acuda en su ayuda y desencadene todas esas fuerzas instintivas a las que la voluntad consciente común jamás acceda por sí sola. Los ideales más eficaces son siempre y, en alguna medida, variantes transparentes de un arquetipo, cosa que se reconoce fácilmente en el hecho de que tales ideales se plasmen alegóricamente, como, por ejemplo, la patria como madre, aunque la alegoría no tiene un ápice de la fuerza motivadora que emana del valor simbólico de la idea de la patria. Y es que el arquetipo es la llamada *participation mystique*⁴⁹ del primitivo con la tierra que habita que solo contiene a los espíritus de los antepasados. Lo que no es patria es miseria.

⁴⁸ Tal es el contenido, por ejemplo, de los diccionarios de símbolos: elaborar y recoger conceptos acerca de las imágenes arquetípicas, pero en modo alguno son recopilaciones taxativas y acabadas.

⁴⁹ Participación mística, término tomado por Jung del antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl. Se refiere a una identificación entre la conciencia del individuo y el mundo que lo rodea, sin percatarse que se encuentra en ese estado; la conciencia y el objeto con el cual uno se identifica son misteriosamente una sola y la misma cosa. Estamos inconscientemente unidos al mundo que nos rodea.

Toda relación con el arquetipo, ya sea vivida o meramente citada, es “conmovedora”, es decir, actúa, pues libera en nosotros una fuerza más poderosa que la nuestra propia.⁵⁰ Quien habla con imágenes primigenias habla como con mil voces, aprehende y supera, y al tiempo eleva aquello que designa como singular y lo efímero a la esfera de lo que es siempre, encumbra el destino personal transformándolo en destino de la humanidad.

Ese es el secreto del efecto del arte. El proceso creador, en la medida en que podemos, siquiera, trazarlo, consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. La conformación de la imagen primigenia es en cierto sentido una traducción al lenguaje del presente, con lo que, por así decir, vuelven a abrirse todos los caminos que conducen a las fuentes más profundas de la vida, que de otro modo nos estarían vedadas. Aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época.⁵¹ Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época. Este anhelo toma posesión de la imagen y, al alzarla desde lo más profundo de lo inconsciente y acercarla a la conciencia, trastoca su forma para que pueda ser recibida por el hombre del presente de acuerdo con sus facultades. La índole de la obra de arte nos permite hacer deducciones en cuanto al carácter de la época en que surge. Así, el artista es un educador de su época.

Como los individuos aislados, también los pueblos y sus épocas tienen sus propias tendencias y actitudes espirituales. Ya la palabra actitud revela la necesaria unilateralidad que se da en cada tendencia concreta. Donde hay dirección, hay exclusión. Pero la exclusión significa que muchos contenidos psíquicos que podían convivir no deben convivir, pues no se corresponden con la actitud general. La relativa inadaptación del artista es su verdadera ventaja, permanecer alejado de la corriente

⁵⁰ Deepak Chopra dice en *Sincrodestino*, Buenos Aires, Alamah, 2003, p. 121: “Cada ser humano está en sintonía con algún arquetipo, o con dos o tres de ellos. Cada uno está programado en el nivel del alma para representar o modelar características arquetípicas. Son semillas sembradas en nuestro interior [...] La activación de un arquetipo libera sus fuerzas de moldeado, las cuales nos acercan más a lo que estamos destinados a ser. Nuestros arquetipos individuales se reflejan en nuestros deseos o intenciones.

⁵¹ Esta es la *paideia* que proponemos en el capítulo VII.

general, ceder a su propio anhelo y encontrar lo que a otros, sin saberlo, les falta. Y, así como en los individuos aislados la unilateralidad de su actitud consciente se corrige por medio de reacciones inconscientes en la vía de la autorregulación, el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas.

En efecto, la gran poesía, dice Jung, en *Psicología y poesía*, que bebe del alma de la humanidad, no se explicaría correctamente si se quisiera remitir a lo personal. Pues allí donde lo inconsciente colectivo pugna por hacerse vivencia y se funde con la conciencia de la época, acaece un acto creador que tiene que ver con la época entera, pues la obra constituye entonces, en el sentido más profundo, un mensaje para los contemporáneos. Cada época tiene su unilateralidad, su prevención y su padecer anímico. Una época es como el alma individual, presenta su peculiar y limitada disposición consciente y necesita por ello una compensación que lo inconsciente colectivo propicia al confiar a un creador o a un visionario la expresión de lo *innombrado* en la disposición de la época y que conjura, en hecho o imagen, lo que la necesidad incomprendida de todos esperaba, ya sea bueno o malo, para la sanación o destrucción de una época.⁵²

En *Formaciones del inconsciente*⁵³, Jung, afirma que la poesía pertenece a esas actividades anímicas que conforman contenidos inconscientes. El drama, este principal objeto del arte poético reposa originariamente sobre el acontecer, mágicamente eficaz, del culto, que en figura y sentido representa un *drómenon* o drama, lo actuado o lo hecho. Se trata de una tensión aumentada, que se vuelca en una *peripeteia*⁵⁴, un *acmé*⁵⁵, y se liberta. El espacio de la vida se restringe amenazante hasta la angustia mortal, y justamente de estas *angustiae* (estrechez, apuro, pobreza, necesidad) se presenta un nuevo nacimiento que redime y expande. Como es fácilmente visible, el drama es una copia de una situación eminentemente psicológica que, frecuente y múltiplemente variada, se repite en el ser humano y por lo tanto constituye también expresión al mismo

⁵² Jung, Carl Gustav, op. cit., pp. 90-91.

⁵³ Jung, C. G., *Formaciones del inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 7.

⁵⁴ Peripeteia (del gr. περιπέτεια, peripeteia). En el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas.

⁵⁵ Traducción: apogeo, punto culminante de un proceso.

tiempo y motivación de un arquetipo, vestido en formas de diversa especie, de difusión universal. Jung se refiere aquí a la función catártica⁵⁶ del drama.

Digamos, por nuestra parte, que una de las maneras de manifestarse esos arquetipos o imágenes del inconsciente colectivo es a través de las mitologías y cuando se activan en cada individuo, este se transforma en protagonista del rito que restaura dicho mito dentro de su propia existencia. En otras palabras, cada uno de nosotros representa el drama instaurado por los mitos que no son sino continentes simbólicos de arquetipos. Y cuando el poeta crea, lo que hace es, a través de sus propios dramas o hechos, referirse a imágenes primigenias actuantes en él y en la humanidad de su época —o de otras épocas— las mismas que tienen un poder regenerativo cuando se sabe utilizarlas como vías de educación y terapia psicológica, caso contrario, solo proyectamos en ellas nuestras propias deficiencias con los correspondientes efectos de inercia o retroceso de conciencia. Este es precisamente el mensaje del siguiente poema:

Mitos y ritos

Panteones del mundo
mafias divinas
Arquetipos en la historia reiterados
bocetos son apenas en mi vida
Quien los mitos revive en rituales
invoca fuerzas internas y eternas
Quien renace no repite
reincide el no consciente
regenera el despierto
y el necio degenera
Mitología universal
magia infinita
al alcance de los hombres⁵⁷

X

Respecto del poeta, dice Jung⁵⁸: El secreto de la creación es, como la libertad de la voluntad, un problema trascendental al que la psicología no puede dar respuesta, sino

⁵⁶ Entiéndase catarsis en el sentido de purificación o liberación interior de las pasiones (literalmente, purga). En la teoría platónica, la catarsis es un medio para el retorno del alma a su origen celestial. A la tragedia antigua y a los espectáculos circenses se les suponía un valor catártico por la emoción y el terror que purificaba las pasiones. <http://lengua-y-literatura.glosario.net/terminos-filosoficos/catarsis-5635.html>

⁵⁷ Costales Flores, Francisco, *El santuario de las notas azules*, Quito, El Ángel Editor, 2006, p. 134.

⁵⁸ Jung, C. G., *op. cit.*, pp. 92-97.

tan solo describir. De igual manera, el ser creativo es también un enigma cuya solución habrá de buscarse por muchos caminos, pero siempre en vano. No puede negarse que la psicología personal del poeta puede, en ciertos casos, rastrearse hasta sus raíces y hasta las ramas más alejadas de su obra. Pero la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales —cuanto mayor su vinculación, menos se trata de arte— sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera. Lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte. Un “arte” que sea únicamente, o fundamentalmente, personal merece ser tratado como una neurosis.

Todo ser creativo es una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos. Por una parte es personal-humano, por otra constituye un proceso impersonal creativo. Aunque el artista se sitúa en el polo opuesto de toda oficialidad, sí se da una secreta analogía en tanto que una psicología específicamente artística es un asunto colectivo y no personal. Pues el arte es innato en él como un impulso que se apodera de él y lo convierte en instrumento. Lo que en él tiene la voluntad última no es él, el hombre personal, sino la obra de arte. Como persona puede tener caprichos, deseos y fines propios, pero como artista en cambio es “hombre” en un sentido más elevado, un hombre colectivo, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad. Carl Gustav Carus, citado, a su vez, por Jung, escribe:

Es en esto donde se identifica particularmente lo que hemos denominado el genio, pues un espíritu especialmente dotado destaca de un modo especial precisamente porque, con toda libertad y claridad de su ‘vivirse’, se ve apremiado y determinado por lo inconsciente, ese misterioso dios que habita en él, porque surgen en él visiones... sin que sepa de donde proceden; porque se ve impelido a actuar y crear... sin que conozca su fin; y porque impera en él un impulso de llegar a ser y desarrollarse... sin que sepa para qué.

Ya sepa el poeta que su obra nace, crece y madura en él, o se figure que crea invenciones propias por su voluntad, nada puede alterar el hecho de que, en realidad, su obra brota de él. Se comporta como un niño con la madre. La psicología de lo creativo es en realidad, una psicología femenina, pues la obra creativa surge de profundidades inconscientes, en propiedad, del reino de las madres. Si predomina lo creativo, predominará lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y de destino frente a la voluntad consciente, y la conciencia, a menudo mera observadora desvalida, se verá

arrastrada por una pujante corriente subterránea. La obra en ciernes es el destino del creador y determina su psicología. No es Goethe quien hace Fausto, sino que el componente anímico Fausto hace a Goethe. Y, ¿qué es Fausto? Fausto es un símbolo, no un mero indicador semiótico o una alegoría de algo conocido desde hace tiempo, sino la expresión de un efecto primigenio vivo en el alma alemana, a cuyo alumbramiento colabora Goethe. Fausto y Zaratustra hacen alusión a algo que vibra en el alma humana: Fausto es arquetipo del sombrío hechicero, del mago seductor, del diablo, así como Zaratustra es imagen primigenia del sabio, del médico y maestro redentor.

Estas imágenes subyacen desde tiempos remotos en lo inconsciente, donde permanecen dormidas hasta que el favor o desfavor de la época las despierta, precisamente en el momento en que un gran error desvía al pueblo del camino correcto. Donde se producen desviaciones se precisa de un conductor y un maestro, e incluso de un médico. El seductor extravió es el veneno que también podría ser remedio, y la sombra del redentor puede resultar diabólicamente destructiva.

El arquetipo en sí no es bueno ni malo. Es un numen moralmente indiferente que solo tras colisionar con la conciencia se decanta en un sentido o en otro, o bien se transforma en una dualidad antagónica. Esta decantación hacia lo bueno o hacia lo malo depende, a sabiendas o no, de la actitud humana. Hay muchas imágenes primigenias que no aparecen en los sueños de los individuos ni en obras de arte mientras no las concite la desviación de la conciencia del camino medio. Pero si la conciencia se pierde en una actitud unilateral, y por ello errónea, estos “instintos” se vivifican y envían sus imágenes a los sueños del individuo y visiones a los artistas y videntes a fin de restaurar el equilibrio anímico.

Así se colman las necesidades anímicas del pueblo en la obra del poeta, y por ello la obra significa verdaderamente para el autor algo más que su destino personal, sea o no consciente de ello. Él es instrumento en el sentido más profundo, y por eso está por debajo de su obra, por lo que tampoco podemos esperar de él una interpretación de su propia obra. En su conformación ha alcanzado lo máximo de que es capaz. La interpretación debe dejársela a otros y al futuro. Hay que dejar que la obra de arte actúe en nosotros como lo hizo en el poeta. Para comprender su sentido hay que dejarse conformar por ella, tal como conformó al poeta. Entonces entendemos también cuál fue

su vivencia primigenia: ha tocado esas honduras anímicas curativas y redentoras de las que ningún individuo se ha desgajado aún, para sumarse a la soledad de la conciencia y adentrarse por un camino falso, lleno de padecimientos, en el que todos aún vibran del mismo modo y por ello el sentir y el hacer de cada cual aún trasciende a la humanidad entera.

Este volver a sumergirse en el estado primigenio de la *participation mystique* es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel de la vivencia ya no es el individuo quien experimenta, sino el pueblo, y ya no se trata allí del bienestar o del dolor del individuo, sino de la vida del pueblo. Por eso, la gran obra de arte es objetiva e impersonal y nos toca en lo más hondo. Por eso, lo personal del creador es mera traba o ventaja, pero nunca esencial para su arte.

XI

*Toutes les sources sont en toi
De la musique de la foi
De la poesie.
La source de vie en ton sang
En tes lois le fondement
De toute harmonie*⁵⁹

Raissa Maritain, *La vie donée*, 1935.

En este pequeño poema se sintetiza lo hasta ahora expuesto: cuando hablamos de las fuentes de la creatividad poética hemos de referirnos a la inspiración —entendida como irrupción en la conciencia del poeta— y esta es la forma de manifestarse nuestro ser.

Hablar del ser humano poeta tiene implicaciones psicológicas y metafísicas. Una manera de entender el lenguaje del ser es a través de las imágenes arquetípicas, que son una especie de “código genético” de nuestra existencia invisible, pero tan o más real que nuestros componentes materiales. Sin embargo, hay “códigos del ser” no descifrados y que se mantienen en niveles inconscientes o supraconscientes. Pero de

⁵⁹ En ti están todas las fuentes / De la música, de la fe / y de la poesía / En tu sangre está la fuente / De la vida, y en tus leyes / se funda toda armonía.

aquello que “arriba” al puerto de nuestra conciencia, podemos afirmar que el lenguaje del ser es imaginario y, por tanto, poético. Que las matrices de la creatividad poética puedan traducirse a un lenguaje conceptual es posible, pero habrán perdido su realidad original, como cuando contamos un sueño, como cuando narramos la historia, como cuando interpretamos un poema: *traduttore traditore*.⁶⁰ También la imagen (visual, auditiva, sinestésica) que surge en el poeta ha sufrido ya distorsiones al atravesar nuestros filtros cognoscitivos (formas de la sensibilidad y del entendimiento, diría Kant), más aún cuando el poeta adapta su *eureka* inspirador al lenguaje de la palabra.

XII

Veamos ahora cuál es la relación entre la imagen poética, el arquetipo y su repercusión en la existencia, supuesto ya que esa imagen proviene de lo profundo del ser.

Gastón Bachelard, filósofo-poeta francés dice en *La poética del espacio*⁶¹: La filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual podría seguir su preparación y su advenimiento. La relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente no es una relación causal. La imagen poética no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa.

El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga en seguida en mí. ¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo?, ¿Cómo ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su

⁶⁰ Los traductores son traidores, pues distorsionan la realidad del original, que muchas veces, resulta intraducible.

⁶¹ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 7 a 23.

inmovilidad? La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad. Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es antes que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma.

Conforme a esa fenomenología del alma, en una imagen poética, el alma dice su presencia. Dice Pierre-Jean Jouve: “La poesía es un alma inaugurando una forma”. Si el alma inaugura, es potencia primera.⁶² Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los “lugares comunes”, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella.

La imagen poética encuentra sus verdaderas medidas en la repercusión y en la resonancia. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar su resonancia.

Según Bachelard, en la fenomenología de la poesía hay que distinguir las resonancias y las repercusiones de la imagen poética. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio en el ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Es cuando el poema nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña. La exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión. Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas

⁶² Dice en **El Zohar** “El Invisible tomó forma al poner el Universo en existencia”. También la escuela *Gestalt* se basa en el principio de que detrás de las formas hay una conciencia creadora, un informador.

profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habrá, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma.

La repercusión, pese a su nombre derivado, tiene un carácter fenomenológico simple en los dominios de la imaginación poética donde queremos estudiarla. Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos ubica en el origen del ser hablante.

Por esa repercusión, yendo en seguida más allá de toda psicología o psicoanálisis, sentimos un poder poético que se eleva candorosamente en nosotros mismos. Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y esto es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser.⁶³

Esta última observación define el nivel de la ontología en la que trabajamos. Como tesis general, dice Bachelard, pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos*. No alcanzamos, agrega, a meditar en una región que existiría antes que el lenguaje. Así, la imagen poética, acontecimiento del *logos*, nos es personalmente innovadora.

Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Por tanto, llegamos a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen.

⁶³ Dice Octavio Paz: “El poema es creación original y única, pero también es lectura: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía.

XIII

Si tomamos de Bachelard los conceptos de resonancia y repercusión de la imagen poética, esto es cómo la poesía nos impresiona y cómo nos transforma, veamos ahora una tesis similar en el ámbito de lo biológico, o en términos de la filosofía budista, en los planos étero-físico y vital.

El biólogo Rupert Sheldrake⁶⁴ habla de la teoría de los campos “morfogenéticos” o “mórficos” (que producen una forma). Expresa que todos los procesos de creación en nuestro mundo no solo aparecen como resultado de las predisposiciones interiores de lo que se está formando/creando y de las interacciones biológicas, químicas y/o físicas con su medio, sino que la naturaleza misma tiene una “memoria” que graba todos los procesos de creación como un campo no-físico.

De acuerdo con Sheldrake, se han sobrevalorado de manera considerable los genes como factores básicos “que lo determinan todo” en la formación y el desarrollo biológico. El almacenamiento de los pasados procesos formativos en la memoria de la naturaleza produciría que sus efectos co-determinen a su vez los siguientes procesos formativos del mismo tipo (por así decirlo, “desde afuera de lo que se está formando”). Es como si se estuviera dando un proceso de aprendizaje y como si se estuviera grabando y transmitiendo, a la vez, de manera holográfica en un nivel superior.

Rupert Sheldrake define así los Campos Mórficos⁶⁵: estos, como los campos conocidos de la física, son regiones materiales de influencia que actúan a través del tiempo y del espacio. Se localizan tanto en los sistemas que organizan como a su alrededor [...] Son patrones organizados de influencia potenciales, y pueden volver a aparecer físicamente en otro tiempo y lugar, en el momento y lugar en que las condiciones físicas sean adecuadas [...] contienen una especie de memoria acumulativa y tienden a ser cada vez más habituales.

⁶⁴ Sheldrake, Rupert, *La presencia del pasado, el futuro y algo más. Resonancia mórfica y hábitos de la Naturaleza*. Traductor Marge-Xavier Martí Coronado. Segunda edición. Barcelona: Editorial Kairós.

⁶⁵ Sheldrake, Rupert, *Campo mórfico y resonancia mórfica*, <http://www.neuralterapeuticum.org/microtubulos/info05.htm>

De esta manera el autor nos sugiere que existe en la naturaleza una tendencia (inteligente) a archivar la serie de acontecimientos que suceden y así influir en las sucesiones futuras. Un concepto de este tipo ya aparece en la teoría junguiana del inconsciente colectivo como memoria colectiva heredada. La hipótesis de la resonancia mórfica permite considerar el inconsciente colectivo no sólo como un fenómeno humano sino como un aspecto de un proceso más general, en virtud del cual los hábitos se heredan en todo el mundo natural.

Estas ideas de Sheldrake acerca de los campos morfogenéticos y sus resonancias nos llevan a pensar que los procesos de creación no solo obedecen a una “información” o potencialidad mórfica que se manifiesta en diversidad biológica sino que, además, se “guarda” en una memoria de la naturaleza para asegurar su perdurabilidad. Por esto es que esas predisposiciones internas de todos los seres “resuenan” en el plano que corresponda —considerando la constitución septenaria—, precisamente, para seguir interpretando la “música de las esferas”, como dirían los pitagóricos.

Del mismo modo, la imagen poética resuena en aquella parte de nuestro ser que necesita reproducir el universal, la forma-modelo, el *eidós*, el arquetipo, que se haga eco en nuestra conciencia con el fin de reconocernos, de transformarnos mediante la poesía.

XIV

¿Cuál ha sido el objetivo de citar el pensamiento de Paz, Jung, Bachelard y Sheldrake a propósito de nuestra hipótesis inicial? Encontrar una constante causal de los momentos creativos de la poesía.

Podemos escribir un poema de manera planificada, es decir guiados por la reflexión. Nosotros mismos trabajamos los poemas en base a un proyecto. Cada poema es producto de una estructuración mental. Pero la semilla del poema, aquello que lo hace nacer es lo ilógico, lo irracional, pues generalmente nos vienen imágenes, voces, sensaciones mediante sueños o procesos de meditación, por ejemplo, que nosotros traducimos a palabras. O bien, si las motivaciones son externas, lo que hacemos es sincronizarlas con las propias vivencias internas e incluso con conocimientos intelectualmente adquiridos, pero que, en definitiva, son símbolos de nuestra propia

necesidad de ser. Al relacionar y comparar todas esas variables metaforizamos, es decir, aprehendemos unas cosas a través de otras. No obstante, la fuente es la misma: los arquetipos o imágenes primigenias que duermen en nuestro inconsciente buscan vías de expresión que pueden ser externas o internas a la vivencia del poeta. Y buscan manifestarse porque demandan atención de nuestra conciencia, pues de su expresión depende la evolución individual del creador. Y del estado de conciencia del poeta aprende la sociedad y el momento histórico en que habita.

Sea que los factores de conexión con el inconsciente provengan de lo interno o de lo externo, lo cierto es que se produce una resonancia de dichos factores con nuestros arquetipos innatos. Podría decirse que, en primera instancia, escuchamos el poema en bruto mediante una intuición, pero cuando elaboramos el poema y nos ha transformado de alguna manera podemos hablar de su repercusión. Entonces el proceso volverá a realizarse, pero ahora en el ser del lector. El poema llevará a este la información que su alma necesita para que, a su vez, su conciencia camine un paso en su propia evolución.

Una manera de repercusión de las imágenes primigenias en el ser es la vía poética; otra, es la filosófica, pero esta tratará de racionalizar o de estructurar un sistema lógico de ideas que expliquen esa misma necesidad interior que el poeta convierte en poemas. En el fondo de la creatividad hay un problema de lenguaje —el poético o el filosófico— para atender a la misma demanda: la evolución de la conciencia que no es sino el reconocimiento del propio Ser, es decir, un auto-reconocimiento.