

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 13

PAG 103 - III. -

CAP III

"LA CREACIÓN POÉTICA"

162

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

TEORÍA DE LA LITERATURA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
VALENTÍN GARCÍA YEBRA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

III LA CREACIÓN POÉTICA

1. La naturaleza y el significado del acto creador del poeta ha sido, desde la antigüedad helénica, objeto de constante reflexión por parte de filósofos, psicólogos y críticos, y de los poetas mismos. Para algunos, el acto creador se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como misterio insondable, cuyas raíces se pierden en lo más recóndito del alma humana o en lo impenetrable de los secretos divinos.

Pretender fijar las líneas de fuerza más profundas y secretas del proceso creador es empresa aleatoria; pero tenemos elementos que permiten al menos un conocimiento descriptivo de ese mismo proceso: reflexiones y confesiones de los propios creadores, revelaciones proporcionadas muchas veces por el análisis de las obras poéticas mismas, meditaciones de estetas y filósofos, datos proporcionados por las ciencias psicológicas. No obstante, una fuerte ambigüedad y un esfíngico secreto envolverán siempre la creación poética. Basta indicar un problema hacia el cual, recientemente aún, llamaba la atención el gran esteta inglés Harold Osborne: "todos los fenómenos característicos de la inspiración son descritos en términos idénticos por los buenos y por los malos artistas; y ninguna investigación psicológica, por penetrante que sea, ha conseguido discernir las diferencias entre los procesos mentales que acompañan la creación de una obra maestra y las inspiraciones de un aprendiz de tercer orden"¹.

¹ Harold Osborne, *Aesthetics and criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1955, p. 161.

2. En primer lugar, vamos a analizar un aspecto fundamental de la creación poética, que se relaciona, por decirlo así, con la ontología de toda obra literaria.

Hasta el siglo XVIII, se considera que toda creación poética se basa en la *imitación de una realidad*, de una naturaleza interior o exterior. En la obra de Platón y de Aristóteles, matriz de tantos principios informadores del arte occidental, se hallan las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de mimesis en Platón no coincida con el mismo concepto en Aristóteles.

En Platón, el vocablo *mimesis* presenta múltiples gradaciones de sentido²; pero en esta diversidad de acepciones podemos descubrir dos significados fundamentales: en el libro X de la *República*, la *mimesis* es considerada como un "divertimiento, no una cosa seria", a través del cual el artista reproduce la apariencia —no la verdad profunda— de las cosas y de los seres; en el *Crátilo*, la *mimesis* aparece como resultado de la exigencia humana de expresar por imágenes la realidad circundante, y, en cuanto medio capaz de aprehender las ideas presentes en las cosas, se le atribuye un valor simbólico-gnoseológico. Es indudable, sin embargo, que es el concepto de *mimesis* mencionado en primer lugar el que ocupa lugar central en la estética platónica, constituyendo incluso, según hemos dicho³, uno de los elementos determinantes de la condena que el filósofo impone a la poesía en la *República*. El pintor, el escultor o el poeta distan tres grados de la verdad, y cualquiera de ellos es sólo el tercer *poietés*, pues el primero es Dios, que creó, por ejemplo, la idea de cama; el segundo es el artífice que fabricó la cama, y el tercero, en fin, el artista que representa esta misma cama.

En Aristóteles, el concepto de *mimesis* desempeña un papel muy importante, tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. En la génesis de la poesía interviene, según Aristóteles, la tendencia a la imitación, congénita en el hombre: "Parece haber, en general, dos causas, y dos causas naturales,

² El Prof. Richard McKeon, en su estudio "Literary criticism and the concept of imitation in Antiquity", *Critics and criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, Phoenix Books, 1960, analiza estas gradaciones de sentido.

³ Véase cap. II, § 5.

en la génesis de la poesía. Una, que imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia (y en eso difieren de los demás animales, en ser los más dados a la imitación y en adquirir, por medio de ella, sus primeros conocimientos); la otra, que todos aprecian las imitaciones"⁴. La imitación poética incide sobre "los hombres en acción", sobre sus caracteres (ἔθνη), sus pasiones (πάθη) y sus acciones (πράξεις). Esta imitación, sin embargo, no es una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, pues la *mimesis* poética aprehende lo *universal* presente en las cosas particulares, y por eso la poesía emparenta con la filosofía. El poeta es causa eficiente que capta la forma que tienen las cosas naturales y, con los medios que le son propios, representa esa forma: "en la imitación, como dice Richard McKeon, el artista separa determinada forma de la materia con que está asociada en la naturaleza —no, sin embargo, la forma *substancial*, sino cierta forma perceptible por la sensación— y la une de nuevo a la materia de su arte, el medio por él usado"⁵.

A pesar de las diferencias profundas que separan las doctrinas de la *mimesis* en Platón y en Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética —como toda obra de arte— tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad natural ya existente.

El dicho de Simónides, difundido por Plutarco, de que la "pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla", y una célebre fórmula de Horacio, erróneamente interpretada —*ut pictura poesis*—⁶, contribuyeron a enraizar la opinión de que la esencia de la poesía consistía en la imitación de la naturaleza. Trátase, por lo demás, de una concepción estética que fácilmente se imponía a los espíritus, sobre todo en estéticas informadas por filosofías del objeto, como

⁴ *Poética*, 1.448 b.

⁵ Richard McKeon, *op. cit.*, 132.

⁶ La fórmula horaciana fue interpretada erróneamente por haber sido aislada del contexto verbal en que figura. Leemos en la *Epistula ad Pisones*, vv. 361-362: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes* ("Igual que la pintura, verás la poesía / mejor, una de cerca, y otra, si algo te alejas"). Es decir, así como hay obras pictóricas que ganan al ser vistas de lejos —por ejemplo, grandes murales—, y otras, al ser vistas de cerca —miniaturas, etc.—, así hay poemas que piden un examen de conjunto, y otros que solicitan un estudio pormenorizado.

fueron en general la filosofía griega y las filosofías occidentales de ella derivadas.

Hasta el siglo XVIII, la poesía, por consiguiente, se define siempre en términos de imitación u otros congéneres, como "copia", "imagen", etc. Piccolomini, importante crítico italiano del siglo XVI, escribe que "la Poesía no es más que imitación, no sólo de cosas, naturales o artificiales, sino principalmente de acciones, costumbres y afectos humanos", y Tasso afirma que la "poesía es una imitación, realizada en verso, de acciones humanas, hecha para enseñanza de la vida"⁷. Un crítico y poeta francés del siglo XVII, Colletet, explica que "la poesía es una viva representación de las cosas naturales... ¿Qué es el poema épico sino una perfecta imitación de las acciones generosas de los grandes héroes? ¿Y qué la comedia, sino un espejo de las costumbres de la época, una imagen de la verdad y, en una palabra, una bella y excelente imitación de la vida?"⁸. La comparación del acto creador con el espejo que refleja la realidad es común desde el Renacimiento, y esta analogía revela bien el ideal mimético señalado al arte, aunque generalmente no se defiende nunca el principio de que la obra artística debe constituir una imagen exacta de la realidad (en la estética clásica, por ejemplo, la imitación de la naturaleza se caracteriza por sus dimensiones idealistas).

2.1. En la segunda mitad del siglo XVIII, la doctrina de la imitación comienza a sufrir rudos golpes, que poco a poco determinan su decadencia. En primer lugar, se niega el carácter imitativo de todas las artes, y esto constituye ya un serio ataque contra el principio mismo de la mimesis. Lord Henry Kames, en sus *Elements of criticism* (1762), sostiene que sólo la pintura y la escultura son imitativas por naturaleza, mientras que la música y la arquitectura se sitúan en el polo opuesto, pues no copian nada de la naturaleza. La poesía, según Kames, es de condición híbrida, pues sólo copia la naturaleza cuando

⁷ Los textos de Piccolomini y de Tasso se hallan citados en la obra de Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, respectivamente, en la p. 554 y en la 685.

⁸ Cit. en René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 142.

el lenguaje poético imita sonidos o movimientos. Otro crítico inglés de la misma época, Thomas Twining, establecía, en un ensayo que acompañaba a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, una distinción importante entre las artes cuyos medios son icónicos, es decir, que mantienen un nexo natural de semejanza con la realidad designada, y las artes cuyos medios sólo significan por convención. Las primeras, como la pintura y la escultura, son efectivamente artes imitativas, pero no acontece lo mismo con las segundas. La poesía dramática es la única forma poética imitativa, porque imita, mediante palabras, las palabras de los personajes.

Pero el factor capital que provoca la decadencia de las teorías de la imitación es la creciente importancia reconocida a la personalidad del artista en el acto creador. La atención se desplaza del objeto al sujeto, y el ideal poético deja de consistir en la imitación de la naturaleza para transformarse en la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta. El poema, de reflejo que era de la realidad objetiva y externa, se convierte en revelación de la interioridad del poeta, mediante un proceso creador en que la imaginación y el sentimiento asumen importancia fundamental. "La Poesía, escribe Wordsworth en el prefacio de las *Lyrical ballads*, es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos"⁹. El vocablo "desbordamiento" (*overflow*) denuncia la creencia de que la poesía nace impetuosamente de la intimidad profunda del poeta, como brota el agua del interior de una fuente. La valoración del genio y de las fuerzas creadoras naturales e inconscientes —rasgo importante de la estética del siglo XVIII— concurre también al triunfo de la teoría expresiva sobre la teoría imitativa del arte.

Como observa un crítico norteamericano, en la segunda mitad del siglo XVIII la poesía se libera del principio de la imitación y, al mismo tiempo, de toda responsabilidad relativa al mundo empírico: "el hecho capital en este desarrollo fue la sustitución de la metáfora del poema como imitación, espejo de la naturaleza, por la del poema como heterocosmo, segunda naturaleza, creada por el poeta en un acto aná-

⁹ Wordsworth, "Preface to *Lyrical ballads*", *Literary criticism: Pope to Croce*, ed. Gay Wilson Allen & Harry Hayden Clark, Detroit, Wayne Univ. Press, 1962, p. 216.

logo al de la creación del mundo por Dios"¹⁰. Este modo de concebir la creación poética no sólo comporta un significado psicológico —la expresión de la interioridad del artista en su obra, afirmación de la imaginación creadora, etc.—, sino que encierra elementos ontológicos y metafísicos que serán plenamente desarrollados en la estética romántica. Prometeo, el rebelde mítico que hurtó el fuego a Zeus para dar vida a sus estatuas, aparece como el símil exacto de la aventura creadora del artista, y este aspecto prometeico del poeta es puesto de relieve por los pre-románticos en general y en particular por los pre-románticos alemanes del *Sturm und Drang*, y, más tarde, por románticos como Shelley y A. Schlegel.

El concepto de creación adquiere con el romanticismo un sentido absoluto, y la poesía, recobrando el significado original de su étimo griego, anhela crear un mundo, y no describir, ni siquiera expresar, el mundo. Bajo el influjo del idealismo filosófico de Fichte, que afirmó el Yo como la realidad absoluta y como dotado de una infinita potencia creadora, un poeta como Novalis recusa el mundo empírico, efímero e ilusorio, y se erige en demiurgo de un mundo fantástico, pura creación de la magia poética: "La poesía es la auténtica realidad absoluta. [...] Cuanto más poética, más verdadera". El poeta es el vidente que conoce el sentido oculto de las cosas y de los seres, que desposa el misterio, penetra en el absoluto y reinventa la realidad. Desde el romanticismo alemán hasta el modernismo, la creación poética tiende progresivamente a ser entendida como una aventura prometeica, luciferina, muchas veces hirviente de rebeldía y desesperación. El acto creador se define por su libertad y por su repulsa frente a los modelos de la realidad: "Refiriéndose a un dato anterior —existente como tal en la experiencia común—, el poema o el cuadro tradicional, antes que ser poema de Lamartine o cuadro de Poussin, es el tema de la fuga del tiempo o de los pastores de Arcadia, la narración de un amor o la imagen de una floresta. La libertad adquirida frente a todo orden preestablecido de lo real pone de manifiesto el poder por el que el artista dispone de las palabras y de las formas según su propio genio: estamos entonces ante un poema de Ma-

¹⁰ M. H. Abrams, *The mirror and the lamp, Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford Univ. Press, 1953, p. 272.

llarmé o de René Char, ante un cuadro de Klee o de Miró —y nada más. La novela misma —donde la realidad se deja olvidar más difícilmente— subraya cada vez más la soberanía del escritor"¹¹.

2.2. La estética moderna rechaza unánimemente las teorías de la imitación, sobre todo cuando implican la exigencia de representar fielmente la naturaleza, es decir, los seres y las cosas que circundan al hombre. Es indudable que las teorías de la imitación no ofrecen necesariamente un aspecto tan simplista y grosero: en Aristóteles, por ejemplo, la mimesis artística se identifica, en el fondo, con una forma de conocimiento de lo universal. Sin embargo, es evidente que cualquier teoría de la imitación falsea la creación poética, al suponer que el objeto de la obra estética existe con independencia de esta misma obra. Es innegable que toda obra literaria tiene que mantener relaciones con la realidad, y que un poema, como un cuadro, tiene que vincularse, de algún modo, al mundo en que se sitúa el hombre. En este sentido, es obvio que cualquier obra de arte es "realista". Pero afirmar que la obra literaria tiene que mantener relaciones de similitud y subordinación, en su estructura y en la naturaleza y significado de su objeto, con la realidad de las cosas y de los seres naturales, es ignorar el carácter simbólico e imaginario y la novedad de esa obra literaria. El líquido exprimido por la prensa de vino sólo es posible porque antes había uvas y porque un acto determinado lo origina, pero no se confunde con ninguno de estos factores, como agudamente observa Dewey¹².

La obra literaria debe tener, por consiguiente, conexión con objetos, seres y hechos reales, debe sumergirse en la experiencia humana y en la realidad social; pero de ningún modo es signo de estos elementos en el sentido en que la palabra del lenguaje referencial es signo

¹¹ Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1961, vol. II, p. 296. Pero no se piense que el acto creador es diferente, en sus raíces profundas, en un gran artista del siglo XVII y en un gran artista del siglo XX. Picon escribe a este propósito: "El gesto creador, para Racine o Poussin, es, en profundidad, el mismo que para Mallarmé o Cézanne. La creación clásica no es la ejecución técnica de una percepción previa: todo gran arte hace ver lo que no existía" (*op. cit.*, vol. II, p. 290).

¹² John Dewey, *El arte como experiencia*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 74.

de su designado; en este caso, la palabra es simplemente una sustitución convencional del designado, y su función es apuntar directamente a esta realidad designada. La literatura no nombra lo real del mismo modo que lo nombran el historiador o el sociólogo, aunque su naturaleza imaginativa, intencional y simbólica no se realice sin lo real, y torne siempre, en definitiva, a lo real. Roland Barthes expresa bellamente esta idea mediante una analogía mítica: "Podría decirse, según creo, que la literatura es Orfeo subiendo de los infiernos; mientras camina hacia delante, *sabiendo* sin embargo que conduce a alguien, lo real que está detrás de ella y que ella arranca poco a poco de lo innominado, respira, avanza, se dirige a la claridad de un sentido; mas, tan pronto como la literatura se vuelve hacia lo que ama, ya no queda en sus manos más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto"¹³.

En otros términos, tenemos que admitir en la obra literaria dimensiones que la realidad, la naturaleza animada o inanimada, no poseen. Un esteta norteamericano contemporáneo, Eliseo Vivas, al analizar este problema con lucidez admirable, declara que la teoría de la imitación es errónea por lo menos en dos puntos: "1) la obra de arte demuestra novedad, originalidad, o lozanía, lo cual constituye la contribución del artista a las formas y a la materia que extrae de la experiencia. La creación, sin embargo, no es puro y simple hacer, sino un género particular de hacer, que merece un nombre particular, a no ser que se quieran omitir distinciones importantes; 2) el objeto de la obra de arte sólo puede ser expresado adecuadamente *dentro* y *a través* de la propia obra, y cualquier paráfrasis o traducción de este objeto fuera de la propia obra implica una pérdida para el objeto, y, en este sentido, la destrucción de la obra [...]. La diferencia entre el arte que es imitación (y, por tanto, mal arte) y el arte que no lo es, no reside en el grado de literalidad de la representación que tal arte puede implicar. La diferencia está en el hecho de que, cuando la obra no es pura y simple imitación, su objeto —aquello de lo que trata o lo que dice— es percibido *dentro* y a través de la propia obra [...]. No puedo leer poesía o contemplar cuadros del mismo modo que miro una fotografía o leo la historia. En estos casos, a través de la repre-

¹³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 265.

sentación, pienso en el sujeto del retrato o en los acontecimientos reales que el historiador describe. En la poesía o en la pintura no acontece así..."¹⁴.

El proceso creador no puede, por consiguiente, reducirse a una actividad imitativa, como si entre lo realmente dado y la obra estética existiese una mera relación de *adaequatio*. Marcel Proust, al referirse en su gran novela a los cuadros del pintor Elstir, subrayó la transformación que el artista impone a la realidad. En las telas de Elstir, las cosas representadas sufrían una especie de metamorfosis, pues si Dios las había creado dándoles un nombre, Elstir las recreaba quitándoles el nombre o poniéndoles otro¹⁵. Tal metamorfosis era impuesta a las cosas a través de la interioridad del artista, pues Elstir, cuando contemplaba una flor, la trasplantaba primero "a ese jardín interior donde nos vemos forzados a quedar siempre"¹⁶.

2.3. La teoría expresiva de la creación poética, tan difundida en el período romántico, nos parece constituir todavía un avatar de la teoría imitativa, pues se reduce a transferir al dominio de la subjetividad lo que la teoría mimética afirma en el plano de la realidad objetiva. En efecto la teoría expresiva tiende a concebir el poema como el término rigurosamente homólogo de la experiencia vivida, considerando así la emoción real experimentada por el corazón como la generatriz de la expresión poética. El confesionalismo primario es todavía una forma de concepción imitativa de la poesía, pues implica que ésta constituye una traducción fiel de las emociones del poeta. En la teoría mimética del siglo XVI o XVII, el objeto de la imitación era algo exterior al poeta; en la teoría expresiva, el objeto que el poema debe reproducir se sitúa en la interioridad del poeta.

Musset ilustra perfectamente lo que queda expuesto, cuando hace la apología del *corazón*, de la emoción realmente sentida, como

¹⁴ Eliseo Vivas, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958, pp. 305-306 y 309.

¹⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, t. I, p. 835. Y Proust observa en esta misma página: "Los nombres que designan las cosas corresponden siempre a una noción de la inteligencia, ajena a nuestras verdaderas impresiones y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se relaciona con dicha noción".

¹⁶ Marcel Proust, *op. cit.*, t. II, p. 943.