

Desautomatización y creación

Pau SANMARTÍN ORTÍ

Universidad Complutense
pauanmartin77@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo pretende aplicar la noción de la desautomatización perceptiva (*ostranenie*) de V. Sklovski a aquellos aspectos de la creación literaria, vinculados tradicionalmente al ámbito de la inspiración, con el fin de analizar su función dentro del proceso general de la producción artística. Desde la perspectiva de la desautomatización, la inspiración pasa de ser una noción mítica y ambigua a un parte fundamental para el desarrollo exitoso de la creación, compatible con el cuidado y la aplicación técnicas. Considerada generalmente como un efecto sobre el receptor, la desautomatización se revela ahora como una necesidad creativa de primer orden, así como una noción muy útil para describir el papel que cada fase de la creación —inspirada y técnica— desempeña para el artista.

Palabras clave: desautomatización, arte, técnica, inspiración.

ABSTRACT

In this work we will attempt to apply V. Sklovski's idea of strangeness (*ostranenie*) to the aspects of literary creation traditionally attached to the field of inspiration, in order to analyze its function within the general process of artistic production. From the strangeness' perspective, inspiration is no longer seen as a mythic and ambiguous notion but as a fundamental piece in the successful development of creation, compatible with the application of artistic techniques. Therefore, strangeness, generally seen as an effect over the reader, now reveals itself as an imperative creative need, as well as a useful concept to explain the role that each phase of creation —inspiration, technique— plays for the artist.

Key words: strangeness, art, technique, inspiration.

«Comencé a escribir poemas muy pronto y muy pronto también comencé a reflexionar sobre el acto de escribir poemas. Es una ocupación ambigua entre todas: un quehacer y un misterio, un pasatiempo y un sacramento, un oficio y una pasión» (O. Paz, 1990b, p. 5).

El concepto de extrañamiento (*ostranenie*), enunciado por Victor Sklovski desde sus primeros trabajos¹, ha sido asociado generalmente al ámbito estético-receptivo de los efectos sobre el lector. Lo más natural era hacerlo así, pues se trata de un

¹ Se trata de un concepto central en la teoría literaria de V. Sklovski y, como tal, lo vemos reaparecer a lo largo de toda su trayectoria investigadora. Quizás su formulación más recordada sea la de su artículo manifiesto de 1917, «El arte como artificio»: «Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para per-

fenómeno que aparece cuando el receptor se enfrenta a las dificultades artísticas de la obra, a la presentación extrañada de los objetos, al trastocamiento del orden narrativo habitual, etc. Se trata, en definitiva, de un efecto producido en la recepción de la obra artística y que afecta a nuestra percepción de la realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que se trate de un fenómeno exclusivo de la recepción, o que el autor no experimente una desautomatización de su percepción durante el proceso de la creación artística. Es más, como se va a tratar de demostrar en este trabajo, no sólo la desautomatización está presente durante dicho proceso sino que además constituye una necesidad poética fundamental, confesada por muchos creadores, para el resultado exitoso de su trabajo.

Es ya casi un lugar común afirmar que el productor es, en cierto sentido, el primer lector de su propia obra. Jan Mukarovsky, en un trabajo de 1943², dotaba de base teórica a esta idea, definiendo la actitud del receptor hacia la obra de arte como la actitud básica o no marcada, en la que se incluye tanto la tarea del lector como la del autor. Éste último combina dos actitudes a la hora de crear una obra artística: por un lado, desarrolla una actividad racional y consciente, destinada a resolver los problemas técnicos implicados en la producción artística y que, básicamente, se pueden asimilar a las cuestiones para las que la retórica había ofrecido desde sus inicios soluciones; pero por otro lado, el autor se preocupa también por el impacto estético de su obra, lúbil y contextual, construido en cierta medida a partir de elementos no controlados o predecibles. La primera actitud se corresponde con la propia labor autorial, mientras que la segunda tiene que ver con el aspecto receptivo del que participa también el productor. Mukarovsky consideraba que sólo la actitud del receptor tenía en cuenta la obra como objeto artístico con una función estética, y no como un mero artificio material a construir. Independientemente de los problemas derivados de la división conceptual de ambas actitudes, siempre más interrelacionadas, recíprocamente comprometidas e inseparables en la práctica real artística, la intuición de Mukarovsky sigue siendo válida: en la creación artística, el autor no se comporta sólo como un artesano que aplica con esfuerzo su destreza técnica, sino también como un lector de sí mismo, que se sorprende de sus hallazgos poéticos, no siempre previstos.

Es evidente, pues, que en la creación artística hay algo que sobrepasa el control intencional de su autor. Desde su perspectiva metodológica imanentista, Mukarovsky rechazaba cualquier explicación psicológica sobre los elementos no intencionales, reduciendo el problema a una cuestión de semántica interna: Si la intencionalidad es la tendencia hacia la unificación semántica de la obra, todo lo que impide en la obra dicha unificación será percibido como no intencional. Tras la distinción del teórico checo sobre la función estructural que el autor adopta en la creación artística, late de fondo la dicotomía clásica entre el *ingenium/ars*, fuente

cibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte*» (V. Sklovski, 1970, p. 60).

² J. Mukarovsky (2000), pp. 415-456.

siempre de debate en la historia de la Teoría literaria. El problema principal que presenta esta oposición —causa de los antagonismos históricos entre partidarios de uno u otro lado de la balanza— radica en el grado de pasividad/ actividad que se le atribuye al autor: los que tradicionalmente abogaban por la concepción del poeta como genio inspirado (*ingenium*), ponían demasiado énfasis en el aspecto pasivo de la creación poética. Este extremo trató de corregirlo Mukarovský al advertir del papel activo del poeta y del receptor en la elaboración del significado artístico, cuyos esfuerzos por conjugar y armonizar los distintos componentes de la obra la dotaban de una estructura unitaria. Por otra parte, la corriente que consideraba al autor como un hábil ejecutante de las diversas técnicas artísticas (*ars*), restringía su actividad a la parte más estratégica y premeditada de la labor poética. Pero, como se intentará mostrar en este trabajo, el reconocimiento de la ausencia de control sobre parte del proceso creativo —la parte pasiva, en tanto que es recibida pero no provocada por el poeta— no es incompatible con los pormenores más técnicos de la actividad poética. La separación tradicional de la creatividad artística en estos dos aspectos, debe entenderse sólo como una distinción teórica que responde antes a necesidades lógicas de clasificación que a deseos de reflejar su mutua interdependencia en la práctica. La consideración de la desautomatización como técnica y estímulo de la creación artística, intentará dar cuenta aquí de la función que cada uno de ellos desempeña en la producción poética, así como de su necesaria complementariedad.

La reacción contra el biografismo de la crítica anterior, como se sabe, le llevó al Formalismo ruso a rechazar el recurso a consideraciones autoriales para explicar el funcionamiento de los textos artísticos. La elección de una metodología crítica inmanente es, por tanto, la causa de que sea raro encontrar en sus trabajos alguna reflexión sobre el papel o el carácter del creador en el proceso general del arte³. Es más, su fijación por los procedimientos y estructuras literarias, así como su reconocida admiración aristotélica, ha llevado a los historiadores del movimiento a situarlo dentro de la corriente que considera la obra artística como el resultado del trabajo y la aplicación de determinadas técnicas artísticas (*ars*), antes que del producto de un determinado estado de ánimo de su productor (*ingenium*). No pretendemos negar aquí este aspecto del Formalismo ruso tan conocido como cierto. Lo que nos proponemos es aprovechar el concepto de la desautomatización formulado por Sklovski, para examinar el papel que el *ingenium* desempeña en la creación artística, no considerado por el Formalismo ruso por las razones metodológicas mencionadas. Dicho concepto, no sólo contiene en potencia esta capacidad, sino que además permite dilucidar los aspectos más subjetivos de la creación poética sin caer en un tipo de biografismo carente de valor para la Teoría literaria. Para ello, primero habremos de probar que el fenómeno de la desautomatización se manifiesta no sólo en la recepción sino también en la producción de las obras de arte, y en segundo

³ La tesis de J. Striedter (1989) defendía, precisamente, que la reacción formalista contra el biografismo era la causa que explicaba su fijación teórica por aquellos objetos en los que el autor no estaba presente: las estructuras y recursos poéticos y narrativos, los efectos desautomatizadores sobre el receptor, el folklore, etc.

lugar, tendremos que mostrar cómo la voluntad de escapar al automatismo de las técnicas convencionales y el reconocimiento de la existencia e importancia de los elementos imprevisibles, constituye una necesidad poética de primer orden, confesada por numerosos artistas.

Partiremos de las reflexiones de dos poetas modernos sobre su propio quehacer, cuya concepción poética presenta notables paralelismos con la del Formalismo ruso. Nos referimos a Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, quienes, pese a no conocer la teoría literaria de los formalistas, coincidieron con éstos en numerosos puntos, como la reivindicación del funcionamiento autotélico del lenguaje poético frente al uso transitivo del lenguaje práctico, la defensa de un acercamiento crítico inmanente a la poesía frente a los análisis de carácter extrínseco, y, por supuesto, la valoración del trabajo artístico frente a la inspiración. «Es frente al papel, que *se hace* el artista»⁴, le escribía Mallarmé a Eugène Lefébure en 1865. A veces incluso, el poeta francés —según leemos en otra carta a Henri Cazalis un año antes— había llegado a leer doscientas veces un mismo verso hasta lograr dar con la expresión justa del efecto poético perseguido. En esta carta, Mallarmé confesaba a su amigo el esfuerzo que hacía en cada poema para que el lector experimentara *sólo* las impresiones calculadas por él, sintiéndose así mucho más cerca de la poética de Poe que de aquellas que preconizaban la inspiración. Por su parte, Valéry, a quien junto con la admiración y amistad le unía a Mallarmé una visión poética muy similar, resumía de este modo su opinión respecto de esta cuestión: lo importante en el arte no es que el poeta esté inspirado, sino que sea capaz de trabajar con el material que le ofrece la inspiración para lograr ciertos efectos sobre el receptor, para convertirlo a éste en un inspirado.

El rechazo de la inspiración por parte de los poetas franceses mencionados responde sobre todo a una oposición frente a la versión más superficial y extrema de la concepción romántica del genio inspirado. Otros aspectos englobados tradicionalmente bajo el término vago de ‘la inspiración’, como la sorpresa y la incertidumbre, el rapto poético, o la sensibilidad superior irreductible a la técnica, no sólo no son negados, sino que son considerados como ingredientes presentes en toda creación poética por éstos. La oposición a la inspiración es en realidad una oposición a la visión del poeta como receptor pasivo de los regalos de las musas, que rechaza la parte artesanal y trabajosa del proceso creativo, y se contenta con el don gratuito del cielo. Tanto Mallarmé como Valéry consideran que lo esencial de la actividad artística es producir un determinado efecto en el lector, experimentado en primer lugar por ellos mismos. Las correcciones, supresiones y añadidos de la labor poética, no tienen otro cometido que evocar dicho estado lo más fielmente posible. En la mencionada carta a H. Cazalis, Mallarmé confesaba —acercándose de nuevo a la poética de Poe— haber desechado hermosos versos que acudían a su mente por desviarse del efecto general del poema, al que subordinaba todos sus componentes. Valéry consideraba que lo importante era la reproducción técnica, artificial, de dicho efecto, apoyándose en el argumento de que si una obra fracasaba en este aspecto, ya no importaba que fuera fruto de un estado especial o inspirado. Dicho estado no había

⁴ S. Mallarmé (1998), p. 446.

sido comunicado eficazmente, no había sido provocado en el lector, y la inspiración se quedaba tan sólo en ‘un asunto privado’ del autor. El razonamiento de Valéry es irrefutable pero parcial, porque lo impulsa el énfasis en la parte artesanal de la creación poética y, como todo énfasis, le erige un pedestal sobre el que adquiere una altura alejada de sus proporciones reales. Si la misión del poeta es reproducir el estado poético en el lector, tan necesario es su vivencia como el trabajo técnico posterior de su reproducción, pues sin lo primero no se da lo segundo.

El problema estriba en que la vivencia de dicho estado no es controlable o provocable por medio de determinadas técnicas enseñables. En este dato se apoyan los partidarios de la inspiración para argumentar que el producto exclusivo del esfuerzo técnico no da como resultado, en el mejor de los casos, más que un frío despliegue de destreza que tampoco logra reproducir el estado poético. Así lo afirmaba, por ejemplo, el escultor Eduardo Chillida, para el que lo importante, dentro de todas las fases del proceso creativo, no era tanto la parte técnica como la energía espiritual que maneja de forma menos controlable el artista: «Una obra, para llegar al final, tiene que pasar por muchas instancias. Hay fuerzas que no son visibles, que son producto no sólo de la inteligencia o de la cabeza o de la habilidad o de la potencia física. Todas éstas son cosas importantes, pero remontables. Se pueden rodear o cambiar con astucias. Pero hay otras fuerzas que son mucho más misteriosas para mí, y que son absolutamente necesarias»⁵. Las artimañas técnicas, las ‘astucias’, si bien son importantes, no son sentidas por Chillida tan necesarias para el proceso creativo como ese ‘algo’ más allá de la previsión racional o la habilidad manual.

Chillida se refería a esta fuerza oscura con el no menos oscuro e impreciso término de ‘emotividad’: «Estoy convencido de que un artista sin emotividad no puede hacer nada. Todos los artistas importantes que he conocido son emotivos. Tienen una emotividad mayor que la normal. A lo mejor son unos cobardes, a lo mejor son unos bestias, pero son emotivos. Yo soy un poco emotivo también. Acaricio las cosas que termino, que estoy viendo por vez primera. Ya cocidas, las *lurras* están en todo su esplendor y las acaricio»⁶. El artista, como afirmaba Mallarmé un poco más arriba, se hace sobre el papel, demuestra su condición en el dominio técnico y el trabajo que culmina en una obra de arte. Pero, como reconoce Chillida, si nos fijamos en los grandes creadores, observamos que todos ellos están dotados de una sensibilidad mayor que la media. Evidentemente, no toda persona emotiva o sensible será capaz de producir una obra de arte, pero ello no quita el reconocimiento de que el artista no sólo *se hace*, sino que primero *nace* como tal, con unas determinadas potencias. El propio P. Valéry, pese a su oposición manifiesta contra la inspiración y el *ingenium*, admitía que para ser poeta hacía falta «algo más, alguna *virtud* que no se descompone, que no se analiza en actos definibles y horas de trabajo. [...] Hay una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta. Aparece en él y se le revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito valor»⁷.

⁵ Seguimos las opiniones artísticas del escultor vasco recogidas por S. Chillida (2003), pp. 23-24.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁷ P. Valéry (1990), p. 154.

Hasta aquí no hemos revelado nada nuevo respecto de la discusión tópica en Teoría literaria entre el *ingenium/ ars*.

Ahora bien, Chillida expresaba en la cita anterior una especie de amor sensual por sus creaciones una vez terminadas, un deleite en percibir lo acabado como si lo estuviera viendo por primera vez. Es decir, de alguna manera, el artista se mueve en su creación con el deseo y la esperanza de encontrar el asombro. Y este anhelo sólo se cumple si el creador entra en contacto con esa fuerza emotiva que trasciende los principios técnicos y demás pormenores calculados de antemano, con esa energía que alcanza al artista sin que sepa cómo ha llegado y que tradicionalmente recibe, entre otros, el nombre de inspiración. Nótese que utilizamos la expresión de ‘entrar en contacto’, en lugar de ‘recurrir a’ o ‘utilizar’ dicha fuerza, para subrayar el carácter no previsible ni controlable de la misma, el matiz ‘pasivo’ que tradicionalmente le ha sido otorgado. Dicha pasividad es cierta en la medida en que no todos los elementos que forman parte del proceso de creación han sido previstos por el autor y por tanto, son percibidos por éste como otorgados a su persona antes que creados o provocados por él mismo. De sobra conocidos son los ingredientes que el subconsciente —tal y como lo reveló la Psicocrítica— o el azar —tal y como lo explotó la vanguardia— pueden añadir al producto final artístico. No vamos a insistir, pues, sobre la cuestión del origen (más o menos dudoso) de tales elementos, suficientemente tratada ya. Lo que nos proponemos es reflexionar sobre el papel que dichos elementos cumplen en el proceso de la creación artística, de qué manera influyen en el creador y en la obra resultante.

En primer lugar, si el artista busca ser sorprendido por su propia creación, es necesaria esta pasividad o receptividad fuera de todo plan previo, porque cuando algo se calcula o se prevee, cuando ya se ha visto antes, se sabe de antemano cómo va a resultar y, por tanto, ya no sorprende. En el caso del pasaje mencionado, Chillida relataba su experiencia con las esculturas de tierra cocida (*lurras*), en la que el factor del azar era explotado deliberadamente para obtener esta sorpresa: dependiendo de la temperatura del horno o del lugar en el que se situara la escultura en su interior, el resultado variaba asombrosa e imprevisiblemente. Ahora bien, ¿por qué el arte persigue el asombro, el ver las cosas por primera vez, no sólo como efecto a provocar en los receptores sino también como estímulo de la propia creación artística? La respuesta ya la había dado implícitamente V. Sklovski a principios del siglo XX con su teoría de la desautomatización: los objetos codificados a través de códigos, signos y demás herramientas convencionales (y por tanto previsibles), no son aprehendidos con la intensidad con la que se perciben cuando su extrañeza no nos deja otro recurso que el de su vivencia. El artista no sólo provoca este efecto en el receptor sino que él mismo necesita percibir la realidad al margen de los medios habituales y anticipados por un automatismo. El poeta rechaza conscientemente estos medios de acceso a la espera de que se produzca un resquicio imprevisto por el que contemplar de otro modo la realidad. La teoría de Sklovski, formulada en un principio para explicar la percepción lingüístico-literaria del lector, es perfectamente aplicable a la percepción general de la realidad. De esta manera, el poeta sería aquel hombre naturalmente descontento con el automatismo que rige en sus relaciones con el mundo y, sobre todo, aquel capaz de romperlo en busca del difícil

acceso a su fondo empírico más original, al código o representación de la realidad anterior a todos los códigos y representaciones adquiridos y repetidos automáticamente.

Una parte del proceso creativo, pues, precisa una ausencia de elementos convencionales y previsibles. Por eso, el artista ni sabe ni desea saber la apariencia final exacta que va a tener su creación. Durante el proceso mismo de la creación, muchas veces el artista desconoce el por qué de múltiples elecciones⁸. En todo caso, 'sabe' que deben estar ahí. Como señalaba Mallarmé, lo que se sabe es si cada elemento concuerda o no con el efecto intuido por el poeta. Con el término de 'efecto', el poeta francés subrayaba el carácter global, difícilmente precisable y descomponible, de dicho momento poético. Lo que se sabe, por tanto, es el efecto que se quiere provocar y qué medios técnicos son eficaces para conseguirlo. Pero este tipo de saber no sólo cuenta con la imprevisibilidad y la sorpresa, sino que necesita de ellas para hacerse efectivo. Este desconocimiento es necesario en la medida de que es un índice de que el autor se está relacionando directamente, sin mediación de plan previo alguno, con el efecto que desea transmitir.

De alguna manera, Jakobson se había acercado a este problema en uno de sus últimos trabajos, «Modelación verbal subliminal en la poesía» (1981). El investigador ruso trataba en este estudio la cuestión de cómo, independientemente de la conciencia que un poeta o un oyente/ lector de poesía puedan tener de los recursos responsables del efecto artístico, era posible saber de manera no consciente cuándo un poema funciona y cuándo no. De la tesis demostrada en este trabajo se desprende por tanto que el valor artístico, desde el punto de vista de su recepción, no depende de elementos conscientes⁹. Si bien es cierto que muchos poetas (Baudelaire, Poe) demuestran un trabajo concienzudo y consciente en la previsión del efecto de sus versos, el valor artístico no se capta por las vías del cálculo. Jakobson citaba la confesión de Blake de cómo sus versos le llegaban sin premeditación y contra su voluntad, la sorpresa de Jlébnikov al descubrir la presencia no controlada de quintetos estructurales en sus poemas (descubrimiento *post facto*), etc., para concluir que el poeta domina inconscientemente, como si se tratara de una segunda gramática, los esquemas verbales poéticos. Estas segundas reglas gramaticales implícitas en la creación poética se transmitirían de generación en generación por medio de una «captación inmediata y espontánea de los efectos sin la elucidación racional de los procesos mediante los cuales se producen»¹⁰. El caso más evidente era el de la poesía

⁸ Así lo confirmaba, por ejemplo, E. Sabato (1991), p. 195: «El artista parte de una oscura intuición global, pero 'no sabe' lo que realmente quería hasta que la obra está concluida, y a veces ni siquiera entonces». O, por citar un ejemplo más próximo al Formalismo ruso, el testimonio del poeta V. Maiakovski (1971), p. 55: «Una obra poética estimable puede realizarse en un tiempo determinado, a condición de disponer de abundantes 'reservas poéticas' [...] Cómo emplearlas no lo sé. Lo único que sé es que todas son útiles».

⁹ De hecho, lo más normal es que el receptor no especializado desconozca las causas del efecto estético, como lo demostraba R. Jakobson con un ejemplo bastante trivial: si se le pregunta a un auditorio que sale extasiado tras la audición de un concierto de Mozart por el motivo de su entusiasmo, seguramente responderán algo como 'es una obra muy bella'. Pero, ¿qué la hace bella? Silencio en la mayor parte de los casos.

¹⁰ R. Jakobson (1992), p. 98.

oral popular, que Jakobson ejemplificaba con los poemas serbios, pero este fenómeno también se da en la tradición escrita culta. En ambos casos: «La intuición puede funcionar como el diseñador principal —y, con bastante frecuencia, el único— de las complicadas estructuras fonológica y gramatical en los escritos de poetas individuales. Tales estructuras, poderosas sobre todo en el nivel subliminal, pueden funcionar sin la ayuda del juicio lógico o el conocimiento patente tanto en el trabajo creativo del poeta como en la percepción del lector sensible»¹¹. Los efectos de un poema pueden provenir así de la casualidad, de una actividad subconsciente y de una actividad consciente. Pero de todos ellos, los más frecuentes y abundantes son los efectos calculados subconscientemente. Jakobson consideraba que apenas existía la casualidad en un poema, pues lo que se suele atribuir al azar no es más que un efecto intuido por el poeta, que adoptaría una apariencia de contingencia debido a su origen intuitivo.

Recuperando así la noción de comunicación transracional (*zaum*) de la primera etapa formalista, Jakobson trataba de demostrar la existencia de un tipo de comunicación subliminar en poesía, decisiva en la evaluación del efecto estético del poema. Traduciendo las conclusiones de Jakobson a la terminología de Mukarovsky, podemos afirmar que el autor necesita adoptar una postura receptiva para calcular los efectos de su poema. O dicho de otro modo: que el resultado estético, en tanto que es captado intuitivamente, exige una combinación del cálculo racional con una actitud no consciente capaz de intuir el impacto estético del poema. La clara distinción entre el ámbito del autor y el ámbito del receptor de las reflexiones poéticas de Valéry permiten aclarar este punto que estamos tratando y acotar un poco mejor el campo complejo de lo que el citado poeta entiende por el efecto poético. Tal y como lo concibe Valéry, las obras artísticas son, por un lado, el *término* de determinada actividad (la de su creador), y, por otro, el *origen* de otra actividad determinada (la del lector). A su vez, la actividad del autor consta de dos aspectos: por un lado, el autor experimenta un ‘estado poético’ especial y, por otro, trabaja con dicho estado para producir un determinado *efecto* al lector, análogo —que no idéntico, pues tal cosa es imposible— al estado poético experimentado por él. En palabras del propio poeta: «un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras. El efecto de esta máquina es incierto, pues nada es seguro, en materia de acción sobre los espíritus. Pero, cualquiera que sea el resultado y su incertidumbre, la construcción de la máquina exige la solución de cantidad de problemas»¹². Sin esa transformación del estado poético en efecto, fruto del trabajo artístico con las palabras, la vivencia del poeta no tiene ningún valor artístico más allá de la experiencia personal: «*lo que vale para uno solo no vale para nada*»¹³.

La insistencia en el carácter central del trabajo técnico frente a la cuestión privada de la inspiración es una constante a lo largo de las reflexiones poéticas de Valéry. Ahora bien, para reivindicar como verdadero oficio poético la labor de ajus-

¹¹ Ibidem.

¹² P. Valéry (1990), pp. 100-101.

¹³ Ibidem, p. 98.

tar los mecanismos de la ‘máquina poética’, el poeta francés se veía obligado a demostrar primero la fragilidad e inestabilidad del estado poético, insuficiente por sí solo para obtener logros estéticos. De esta forma, el esfuerzo llevado a cabo por discriminar las características y resultados de cada parte del proceso artístico, nos ofrece un material valiosísimo para analizar aquella fase relegada a la privacidad del autor. Sin darse cuenta de ello, Valéry mostraba en su argumentación cómo precisamente ese carácter inestable e impreciso lo convertía en una necesidad poética de primer orden. O dicho de otra manera: el trabajo que sucede al estado poético es necesario, en gran medida, porque no se puede prescindir de su inestabilidad constitutiva, necesaria para la creación artística. Si así fuera, bastaría sólo con la aplicación esforzada de las técnicas artísticas para escribir un poema.

Partamos, pues, de lo que Valéry entiende por ‘estado poético’, para intentar comprender cuál es la contribución del mismo en el proceso global de la creación artística. Lo primero que caracteriza al estado poético es la imposibilidad de acceder a él a voluntad. «No tenemos ningún medio para alcanzar en nosotros lo que esperamos obtener», afirmaba tajantemente el poeta francés¹⁴. Valéry describía el sentimiento de belleza provocado por la poesía como arbitrario y necesario al mismo tiempo: por un lado constituye una *necesidad* poética, deseada y esperada en todo momento por el poeta, pero por otro lado, es fruto del azar, de un don arbitrario que no se comprende cómo ha sido otorgado. El motivo de esta incomprensión reside en la inestabilidad de la materia espiritual de la que está hecho: Se trata de un estado espiritual y, como tal, «es del todo irreductible en sí, a una expresión finita, que no se corresponde a ningún objeto localizable, que podamos determinar y alcanzar mediante un sistema de actos uniformemente determinados»¹⁵. Ahora bien, esta imprecisión del estado poético, tal y como lo reconoce Valéry explícitamente, supone un estímulo para la creación: «Cuando el espíritu está en juego, todo está en juego; todo es desorden, y toda reacción contra el desorden es de la misma especie que éste. Y es que ese desorden es también la condición de su fecundidad: contiene la promesa, pues esa fecundidad depende de lo inesperado antes que de lo esperado, y antes que de lo que ignoramos, y porque lo ignoramos, de aquello que sabemos»¹⁶.

Si el estado poético no se puede provocar voluntariamente, no cabe otra opción que esperar su llegada. Es más, la actitud ‘pasiva’ de la espera es la más correcta para favorecer su aparición, pues «esta exactitud, ese resultado que esperamos y nuestro deseo, son de la misma sustancia mental y quizá se molestan el uno al otro por su actividad simultánea. Sabemos que con bastante frecuencia sucede que la solución deseada nos llega tras un tiempo de desinterés del problema, y como recompensa de la libertad dada a nuestro espíritu»¹⁷. Es decir, al tratarse de un estado que se apo-

¹⁴ Ibidem, p. 122.

¹⁵ Ibidem, p. 127. Redundando en esta idea, continúa un poco más adelante: «es ilusorio buscar un orden intrínseco, un desarrollo sin repetición que permita enumerar los problemas según el progreso de una variable, pues esa variable no existe» (Ibidem, pp. 128-129).

¹⁶ Ibidem, p. 129.

¹⁷ Ibidem, p. 123.

dera del espíritu, es necesario que éste no esté ocupado en la actividad de la búsqueda sino que, por el contrario, se encuentre en una especie de punto neutro, aquel que la tradición del *ingenium* calificó como pasivo, en el que sí cabe el desarrollo del estado inspirado. Si no es posible la simultaneidad de estados espirituales (pues se estorban entre sí) y el estado poético se caracteriza por una ocupación total del campo del espíritu¹⁸, sólo queda afirmar con Valéry que la pasividad o receptividad es la actitud más adecuada para propiciar su aparición¹⁹.

Por eso, el poeta francés consideraba infructuosa la búsqueda de lo bello llevada a cabo por el filósofo o teórico de estética, precisamente por su errónea actitud activa en este terreno. Para ser justos habría que medir con dos raseros distintos la actitud poética y la filosófica, pues cada una persigue un fin distinto. Sin embargo, Valéry estaba en lo cierto al afirmar que la belleza no se puede separar o abstraer —como pretende el teórico— de las cosas bellas en las que se manifiesta. Para un artista, el propósito de formar una idea de lo bello, no sólo no tiene ningún sentido sino que además supone desconocer el carácter indisoluble de la belleza del momento de su aparición. Una entidad tan concreta y sujeta a una situación determinada, que además escapa al control del poeta, es de por sí contraria a la abstracción esencialista buscada y producida por el filósofo²⁰. Este punto de partida equivocado le lleva al filósofo a confundir la belleza con los constructos a priori creados para encontrarla. Por el contrario, el poeta, que conoce la naturaleza imprevisible y no controlable del estado poético en el que la belleza se manifiesta, rechaza todo intento por apresar lo bello en una esencia y opta por una «caza mágica»:

«Al bosque encantado del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas. Pero el montero que se excita yendo a la caza de la ‘verdad’, siguiendo una vía única y continua, en la que cada elemento sea el único que debe tomar para no perder ni la pista, ni la victoria del camino recorrido, se expone a no capturar por último más que su sombra. Gigantesca, en ocasiones; pero sombra al fin y al cabo»²¹.

La «caza mágica» responde, una vez más, a la necesidad de despejar el espíritu de cualquier otra actividad que lo ocupe y no deje hueco para que el estado poético sobrevenga. En cierto sentido, todos aquellos movimientos orientados a recu-

¹⁸ Para el aprovechamiento de esta idea valeriana en la teoría literaria, consúltese las obras de J Cohen (1974, 1982), donde se describe el funcionamiento de la semántica poética en términos de imposición de una estructura fenomenológica totalizante.

¹⁹ Lo cual no quita que el poeta trabaje luego con lo que ha recibido durante el estado poético: «Toda obra exige acciones voluntarias (aunque incluya cantidad de constituyentes en los cuales lo que llamamos *voluntad* no participe). Pero nuestra voluntad, nuestro poder expresado, cuando intenta volverse hacia nuestro espíritu mismo, y hacerse obedecer, se reducen siempre a una simple interrupción, al mantenimiento o bien la renovación de algunas condiciones» (Ibidem, p. 122).

²⁰ «El placer, por último, no existe más que en el instante, nada más individual, más incierto, más incommunicable.[...] decir de un objeto que es *bello* es darle valor de enigma» (Ibidem, p. 52).

²¹ Ibidem, p. 51.

perar el contacto con esa fuerza no premeditada llamada inspiración, fase intuitiva o irracional, etc., suponen incluso hasta una decisión racional para revitalizar la creación poética. Como afirmaba Julio Cortázar en un breve ensayo sobre «Irracionalismo y eficacia» (1949), el papel auxiliar de la razón en el proceso creativo consiste muchas veces en hacerse a un lado para que la inspiración pueda manifestarse²². La actitud racional del filósofo no es, pues, una postura adecuada para dar con la belleza, pues «lo que obliga a la razón sólo a ella obliga»²³. El trabajo analítico del filósofo se aproxima más al del poeta cuando reelabora, corrige y ajusta, de una manera totalmente consciente y calculada ya, la máquina de producir efectos que es el poema. Sin embargo, ambas actividades difieren entre sí en ese primer momento azaroso e imprevisto del que el filósofo puede prescindir. La arbitrariedad y el desorden, presentes en la creación poética, están ausentes en la creación filosófica de ideas. Pero el poeta, a diferencia del pensador, «no puede deducir lo que le llega de lo que tiene»²⁴.

Si el poeta no puede provocar a voluntad el estado poético, sino tan sólo esperar su llegada, parece lógico suponer que el artista actúa antes como *medium* receptivo a través del cual se manifiesta el estado, que como productor del mismo. Sin caer en las exaltaciones y mitificaciones habituales con que ha sido tratado tradicionalmente este aspecto de la inspiración, examinemos en qué medida se puede considerar al autor como *medium* del estado poético. La ocupación total del espíritu por un estado de este tipo, dada su fuerza e intensidad por un lado, y su carácter incontrolable por otro, le llevaba a Valéry a describirlo como una energía que se le imponía hasta el punto de sentirse poseído por ella. El estado poético sobreviene con independencia de la voluntad del autor y se desarrolla de la misma forma²⁵. De ahí que el poeta exprese esta situación describiéndose a sí mismo como un simple medio usado por la fuerza poética para desplegarse, «como si alguien se sirviera de mi *máquina para vivir*»: «no sé qué canto que yo murmuraba, o mejor que se murmuraba *por medio de mí*»²⁶. Platón había identificado a este ‘alguien’ con la divinidad, Valéry prefería la expresión de «algún *yo* maravillosamente superior a *Mí*»²⁷. En cualquier caso, se trata de un sentimiento de trascendencia, sentido como ajeno por el poeta porque escapa a sus previsiones y control, pero al mismo tiempo experimentado como algo propio en cuanto que se desarrolla a través de él. De nuevo, el concepto de la desautomatización artística nos es útil para explicar esta paradoja: el estado poético, como muy bien señalaba Valéry, es el correlato autorial del efecto

²² J. Cortázar (1994), p. 193: «... esta ‘irrupción elemental’ debe ser favorecida por la razón, saliéndose del camino o ayudando técnicamente a que la eclosión sea cada vez más pura y libre».

²³ P. Valéry (1990), p. 58.

²⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁵ «el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle» (*Ibidem*, p. 108). Tras la aspiración mallarmeana a la «obra pura» que «implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede a la iniciativa de las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad» (S. Mallarmé, 1998, p. 221), encontrábamos también la concepción del poeta como *medium*, por el que habla el lenguaje supremo de la Poesía, pese a la defensa del trabajo técnico que el poeta francés compartía con Valéry.

²⁶ P. Valéry (1990), p. 81.

²⁷ *Ibidem*, p. 103.

estético que experimenta el lector. Como tal, ambos comparten un funcionamiento similar: en ambos la ruptura de expectativas, la sorpresa, ya sea provocada por la imprevisibilidad de la llegada del estado poético (en el caso del autor), ya sea por la contradicción de los códigos habituales de representación (que experimenta el lector ante el carácter extraño de la obra de arte), provoca un despliegue extraordinario de los recursos receptivos de la sensibilidad para captar esa alteridad irreductible a los códigos conocidos. En ese movimiento, el hombre despliega la estrategia de asimilación del otro, empleada tan sólo —por su carácter antieconómico— en sus *primeras* experiencias de una realidad dada, aquellas que ponen los cimientos de lo que será un código pero que, dado su carácter original, todavía carecen del carácter convencional, previsible y conocido del código: la experiencia directa de esa realidad, la que se limita a sentirla con todos sus matices, la vivencia previa al análisis que distingue y clasifica. Dicha vivencia no dispone de otro recurso más que el *permiso* de dejar entrar a la alteridad en una identidad, que únicamente abre sus puertas de este modo y en este tipo de situaciones²⁸. Tal y como lo expresara ya Sklovski, el arte constituye el engaño de la percepción y codificación de la realidad, automatizada por el uso, mediante su presentación como una realidad desconocida, para provocar la puesta en marcha de ese mecanismo antieconómico que provoca una vivencia intensa y placentera de la misma.

Pero no sólo el lector experimenta una vivencia estética a través de los mecanismos que el autor ha dispuesto en la obra artística, sino que además el autor precisa de una experiencia similar para poder construir el artificio estético que la provoque. Tal es —según se desprende de la teoría y estética de Valéry y Mallarmé— el verdadero objeto de la mimesis poética: imitar no la realidad sino el efecto que ésta produce²⁹; no crear un código que la represente, sino un artefacto que facilite su vivencia estética, al margen de la convencionalidad sustitutiva de los códigos. De ahí que el autor también experimente un gran placer con la creación. Por un lado obtiene placer cuando acaba la obra o cuando resuelve un problema técnico, similar a la satisfacción que se tiene al finalizar un trabajo bien hecho. Por otro, experimenta una vivencia estética de la realidad similar a la del lector, que constituye la finalidad máxima de su dedicación artística. La posesión que ejerce el estado poético, experimentada por el poeta como una fuerza ajena que lo utiliza, no es por ello sentida en modo alguno como una acción violenta que atenta contra su libertad e intimidad. Al contrario, produce un gran placer:

²⁸ Las imágenes que le llegan al poeta durante el estado poético, denominadas por Valéry como ‘imágenes ingenuas’, son el producto en bruto de las necesidades y experiencias personales, «pues sólo en las reacciones de nuestra vida puede residir toda la fuerza, y casi la necesidad, de nuestra verdad» (Ibidem, p. 76). Con el calificativo de ‘ingenuas’, Valéry subrayaba el carácter no premeditado ni modelado por esquemas convencionales de dichas imágenes. Se trata, pues del material en bruto de su propia sensibilidad, al que el poeta sólo puede acceder cuando su aparición *alterada y otra* le obliga a prescindir de la mediación de los recursos habituales, que procesan la sensibilidad impidiendo su vivencia más directa.

²⁹ Recordamos la célebre fórmula de S. Mallarmé (1998), p. 438: «Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce». De ahí que el referente de las obras poéticas sea antes un referente espiritual (el estado poético que les dio origen) que real: «Las obras del espíritu, poemas u otras, se refieren únicamente a aquello que dio origen a los que les dio origen, y absolutamente a nada más» (P. Valéry, 1990, p. 118).

«La obra nos ofrece en cada una de sus partes el *alimento* y el *excitante* a la vez. Despierta en nosotros una sed y una fuente. En recompensa de lo que le cedemos de nuestra libertad nos da el amor de la cautividad que nos impone y el sentimiento de una especie dichosa de conocimiento inmediato; y todo ello, gastando, *para gran contento nuestro*, nuestra propia energía que ella evoca de un modo tan conforme al rendimiento más favorable de nuestros recursos orgánicos, que la sensación de esfuerzo se hace en sí misma embriagadora, y nos sentimos poseedores para ser magníficamente poseídos»³⁰.

Gracias a esta posesión que enajena o aliena por unos momentos al autor, éste es capaz de salirse de los esquemas habituales con que se relaciona con la realidad³¹, y conectar con su fondo empírico más original y primario. Valéry describía el estado poético como un momento en el que se producía una especie de acuerdo armónico entre la realidad y él mismo, resultado de esta ausencia de mediación convencional, de la experiencia directa de la misma. Mediante la expresión ‘sensación de universo’, el poeta francés bautizaba ese estado en que los objetos «se encuentran repentinamente en una relación indefinible, pero maravillosamente afinada con los modos de nuestra sensibilidad general»³². Los objetos ya no son percibidos como distintos del sujeto preceptor sino que, desprovistos del contexto habitual en el que suelen aparecer, es como si simbolizaran «las fluctuaciones inmediatas de nuestra sensibilidad *general*, no controlada por las sensibilidades de nuestros sentidos *especializados*. Es más o menos así como el *estado poético* se instala, se desarrolla, y por último se disgrega en nosotros»³³. La ‘sensación de universo’ descrita por Valéry, ha sido invocada también —bajo distintos nombres y expresiones— por otros poetas modernos. Compárese, si no, las palabras de Valéry con la metáfora del universo imantado, empleada por Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) para referirse a este mismo fenómeno de convergencia, característico de todos aquellos estados (místicos, poéticos, etc.), a los que el hombre accede mediante una especie de ‘salto mortal’ espiritual: en esa circunstancia, «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»³⁴.

Por su parte, José Ángel Valente proponía llamarlo ‘supraconciencia’, para distinguirlo tanto de la propia conciencia como de la inconsciencia. Refiriéndose a la creación musical, afirmaba: «Convendría más bien decir que su conciencia ha alcanzado el límite de la iluminación. La tensión estética de su espíritu atraviesa con tanta intensidad todo su ser que él mismo es la música que toca. Por paradójico que parezca, es tan plenamente consciente de su identificación con la música, que no es consciente del hecho de tocar, en el sentido habitual del término»³⁵. Con este térmi-

³⁰ P. Valéry (1990), pp. 124-125.

³¹ «me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente», confesaba el poeta francés (Ibidem, p. 77).

³² Ibidem, p. 79.

³³ Ibidem, p. 80.

³⁴ O. Paz (1990a), pp. 179-180.

³⁵ J. A. Valente (1991), p. 70.

no se consigue describir bastante adecuadamente la complejidad de un fenómeno ambiguo y contrario a los principios lógicos de contradicción e identidad: al salir de sí mismo y dejarse poseer, el artista se reencuentra consigo mismo; al rechazar el yo como lugar desde el que contemplar lo otro, consigue verse a sí mismo. Supraconciencia, por tanto, porque no es correcto considerarla como un simple estado de inconsciencia, sino como un trascender la propia conciencia al tiempo que se alcanza la conciencia más intensa de uno mismo. Recordemos de nuevo *El arco y la lira* de Octavio Paz, por la brillantez que en dicha obra alcanza la descripción del estado inspirado: «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 manifiestamente mentirosos— reside en esta dialéctica de salida y regreso, de ‘otredad’ y unidad»³⁶. El fracaso de las explicaciones ‘científicas’ de este fenómeno o el misterio al que lo confinaban la mayoría de los poetas, proviene precisamente de la dificultad para situarlo. Se trata de un proceso, de un movimiento espiritual y, como tal, «la inspiración no está en ninguna parte, simplemente *no está*, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia delante: hacia eso que somos nosotros mismos [...], es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente»³⁷. Del mismo modo, y por vincular las afirmaciones mencionadas con las formuladas por Sklovski, tampoco era posible asociar la desautomatización —garantía del efecto estético— con una estructura literaria concreta: en la medida en que el extrañamiento se crea cada vez como contraste sobre un fondo de convenciones automatizadas, no es posible adscribir dicho efecto a un lugar o procedimiento concreto que, a fuerza de repetirse, acabará por devenir automático y previsible. El efecto estético de una obra —ya sea el experimentado en su producción como en su recepción— no depende, por tanto, de determinados rasgos sino de su conjunción única y dinámica, del desarrollo de un proceso cuya complejidad y movimiento hacen difícil su precisión.

Las reflexiones precedentes no deben dar a entender que el artista necesita entrar en un estado de fuerte emotividad sentimental, para ser capaz de crear una obra que conmueva a los receptores, como supone la versión superficial del genio romántico. Por el contrario, su intención ha sido analizar la función que cumplen en la creación poética, los estados de inspiración relatados por muchos artistas como *parte del proceso global de la poiesis*. Es más, la mayoría de artistas confiesan no crear nada durante dichos estados sino limitarse a sentirlos³⁸. En todo caso,

³⁶ O. Paz (1990a) p. 179.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Recuérdese la conocida declaración de G. A. Bécquer (1970), pp. 26-27, que viene a corroborar la concepción poética como mimesis evocadora de un efecto sentimental: «Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica./ Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que

se trata más bien de una recreación de dichos estados, de un difícil acceder hacia ellos que no conoce plan ni estrategia preconcebida totalmente eficaz. La mediación de un plan adelanta unas expectativas, crea unos límites, que no dejan aparecer el estado poético tal y como es. Por supuesto, siempre existe cierto tipo de mediación, en virtud de la cual el artista plasma el estado poético en la materialidad de la obra, pero dicha mediación surge en el momento mismo de la creación, no es premeditada, y el artista no la percibe entonces como camisa de fuerza con la que vestir el estado poético sino como piel que permite verlo. Conviene considerar a continuación, pues, cómo se conjuga en la creación artística el estado poético, imprevisible e involuntario, con el trabajo técnico, consciente y calculado, que da lugar a la obra de arte.

Quizás la separación entre el componente racional e intuitivo del arte, no obedece sólo a razones de claridad teórica sino también a la conciencia expresada por los poetas³⁹ de su diferencia inasimilable: se trata de componentes relacionados pero distintos, pues la intuición debe prescindir de los cálculos racionales si quiere acceder al estado poético, y la razón debe separarse de la 'ceguera' intuitiva si quiere ejercer eficazmente su trabajo depurador. La medida entre los componentes de control y de imprevisibilidad en la creación artística, la daba Francisco Brines en un Seminario sobre su propia poesía celebrado en Madrid en noviembre de 2002. El poeta valenciano lo expresaba con la siguiente metáfora: la intuición en la creación poética es como un ciego y, por ello, necesita de la razón que, sirviéndole de lazarillo, le ayudará a salvar los escollos del camino. Pero la que dice dónde hay que ir es la intuición. Por su parte, P. Valéry, con la insistencia en el trabajo *a posteriori* que caracteriza a su poética, admitía que para ser poeta hacía falta «algo más, alguna *virtud* que no se descompone, que no se analiza en

copia de una página ya escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes». O: «Después que he abarcado con una mirada el conjunto de aquel cuadro, imposible de reproducir con frases siempre descoloridas y pobres, me senté en un pedrusco, lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura. En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde» (Ibidem, p. 32).

³⁹ Valéry (1990), por ejemplo, separaba claramente la actitud poética y la actitud abstractiva, como las dos posibilidades de las que dispone el hombre para apartarse «del estado puramente disponible y superficialmente concertado con el mundo exterior, que es el estado medio de nuestro ser, el estado de indiferencia de los cambios» (p. 78). Ambas se dan en todos los hombres pero no simultáneamente. Dicha incompatibilidad la recogería más tarde Cohen (1974) al referirse a la antinomia entre el código conceptual y el emocional, que no pueden funcionar a la vez dentro de una misma conciencia. Por su parte, Valéry (1990) ofrecía la siguiente explicación para este fenómeno: «Al artista le sucede, en efecto —es el caso más favorable—, que el propio movimiento interno de producción le da, a la vez e indistintamente, el impulso, el fin exterior inmediato y los medios o los dispositivos técnicos de la acción. Por lo general se establece un régimen de ejecución durante el cual hay un intercambio más o menos vivo entre las exigencias, los conocimientos, las intenciones, los medios, todo lo mental y lo instrumental, todos los elementos de acción en la que el excitante no está situado en el mundo en el que están situados los fines de la acción ordinaria, y por consiguiente no puede dar pie a una previsión que determine la fórmula de los actos que deben realizarse para alcanzarlo con toda seguridad» (p. 128).

actos definibles y horas de trabajo. [...] Hay una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta. Aparece en él y se le revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito valor. [...] Pero —objetaba— no son más que instantes, y esta energía superior (es decir, es tal que todas las otras energías del hombre no la pueden componer y reemplazar), *no existe o no puede actuar más que mediante manifestaciones breves y fortuitas*»⁴⁰. La postura de Valéry ante esta cuestión la resume perfectamente su conocida afirmación de que «todo arte, poético o no, consiste en defenderse de esta desigualdad del momento»⁴¹. Por eso, es necesario trabajar mucho las inspiraciones, analizarlas, depurarlas, ver cómo mimetizarlas lo mejor posible. Porque el estado poético suele caracterizarse por la impureza, por ofrecer la belleza mezclada con las cosas más triviales y circunstanciales, que incluso llegan a obstaculizar su reproducción y transformación en un efecto artificial y prolongado. Sin este trabajo post-inspiración, confesaba Valéry, «todos los dones posibles de la Musa o del Azar se mantenían como materiales preciosos en una cantera sin arquitecto»⁴².

Ahora bien, si el trabajo y dominio técnicos suponen una ayuda necesaria para transformar con éxito un estado poético en un efecto a experimentar por el receptor, el servicio que aporta no está exento de inconvenientes. Eduardo Chillida contaba una anécdota de su etapa como estudiante de Bellas Artes que revela importantes datos sobre la cuestión que nos ocupa. Quizás la poca relevancia que adquieren las cuestiones técnicas para la concepción artística del escultor vasco, a la que nos referíamos más arriba, derive de su facilidad precoz para las mismas. Al fin y al cabo, cuando un artista reflexiona sobre su propia obra no pretende dar con los rasgos o principios generales del arte, sino tan sólo con la descripción de su concepción y experiencia poéticas⁴³. Chillida relataba cómo cuando se pedía en clase que los alumnos copiaran un modelo, él acababa tres bocetos cuando el resto todavía andaba por el primero. Para contrarrestar su habilidad técnica, al escultor vasco se le ocurrió dibujar con la zurda en lugar de con la diestra:

«Así, mi cabeza y mi sensibilidad o mi emoción podrían ir por delante de mi mano. La mano haría lo que yo le dijera, pero más despacio, detrás de lo que le mandasen. Obedeciendo, no mandando. Como la zurda es torpe, te da tiempo a pensar. Creo que es la primera vez en mi vida que tuve una intuición válida para lo que ha sido mi trabajo. Ahora ya no me hace falta dibujar con la izquierda. Sé frenar a la derecha. Le digo: ‘Tú, calma, ¿eh?’ Incluso tengo muchos dibujos en los cuales la línea se convierte en puntos de lo despacio que hago ir a la mano»⁴⁴.

⁴⁰ P. Valéry (1990), p. 154.

⁴¹ *Ibidem*, p. 127.

⁴² *Ibidem*, p. 100. Y más adelante: «En el resplandor de la exaltación no es oro todo lo que reluce» (*Ibidem*, p. 155).

⁴³ Como afirmaba P. Valéry (1990), p. 78: «En realidad, no existe teoría que no sea fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía». Esto explica que los confesados esfuerzos por Mallarmé o Valéry por rematar el poema, sean la causa de su defensa vehemente del trabajo técnico-artístico.

⁴⁴ S. Chillida (2003), p. 19.

Vemos aquí cómo la dificultad que Sklovski señalaba como necesaria en el caso del receptor para que la percepción se detuviera en la palabra poética y no pasara rápida y automáticamente a su significado habitual, opera también como necesidad artística creadora. «Esto no puede ser arte, es demasiado fácil»⁴⁵, pensaba Chillida cuando la rapidez con que su mano aprendía a dibujar cumplía automáticamente su tarea. Las técnicas artísticas son necesarias para darle cuerpo a esa fuerza que busca manifestarse en la creación. Pero como el uso, a fuerza de repetirse, deviene automático, acaban por ejecutarse casi ‘con independencia’ de la sensibilidad artística que debe guiarlas. Las técnicas, pues, no sólo acaban siendo previsibles sino autónomas respecto de la voluntad artística.

La relación del artista con las técnicas del oficio resulta, pues, paradójica: por un lado ayudan a resolver dificultades técnicas y a conseguir plasmar eficazmente lo que la sensibilidad del artista quiere comunicar. Pero, por otro lado, si no se las domina suficientemente, no se consigue frenar la inercia que conllevan y que trabaja con autonomía de lo que el artista ha visto o sentido. De ahí el énfasis en el dominio técnico de los partidarios de la *ars*, pero de ahí también la defensa, llevada a cabo por el otro bando, de que un arte sin *ingenium* no pasa de un ejercicio técnico movido por la inercia antes que por el espíritu creador. La rebelión romántica contra las técnicas y géneros convencionales no seguía otro propósito. Técnicas y géneros son artificios que la tradición ha revelado como eficaces para un determinado propósito. La creación artística, en lo que tiene de *ars*, no puede prescindir de estas herramientas auxiliares que facilitan el trabajo. Pero el arte —al contrario de cómo lo veía la concepción clásica— no puede consistir sólo en eso. La facilidad con que apretamos una tuerca gracias a la llave inglesa, nos hace olvidar el dolor de los dedos que enroscan y el placer final de ver la tuerca en su sitio, pese al esfuerzo. En el arte, el creador no puede dejar que las herramientas hagan el trabajo por él, porque entonces la emotividad, la sensibilidad, el estado poético que se quiere transmitir, se quedan en el mango suave de la herramienta. El lado negativo de la herencia técnica al que se refería Chillida en el terreno de la plástica, tiene su correlato dentro del terreno poético en la necesidad de personalizar el lenguaje reivindicada por todo poeta, o en la denuncia llevada a cabo por Walter Benjamin y Paul de Man, sobre el carácter ‘inhumano’ del sistema lingüístico heredado, cuyo funcionamiento se realiza a expensas de la expresión personal⁴⁶.

La dificultad de la percepción artística, a la que se había referido Sklovski al formular su teoría de la desautomatización, y el trayecto hacia el fondo íntimo de las experiencias que el extrañamiento provoca en el lector, se cumple también en el caso del autor. Éste es el primero en realizar este trayecto si quiere que su obra sea algo más que una fría aplicación de técnicas. Cuando experimentamos la extrañeza de los signos poéticos, de una determinada presentación de los hechos, etc., experimentamos también la inutilidad de los códigos de inteligibilidad convencionales para procesar esta información. Desprovistos de estos recursos automáticos, el arte nos hace volver sobre la propia experiencia para aprehenderla: sólo así lo experimentamos

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Véase P. de Man, (1990), pp. 135-157.

como vivencia intensa en lugar de cómo comprensión racional. Chillida confesaba que cuando quiso repetir un tipo de escultura ya hecho con anterioridad, no quedó satisfecho con los resultados. Al haberse enfrentado ya a ello, había menos de descubrimiento que de previsión: inevitablemente, el automatismo se apoderaba del espíritu, adelantándose a su voluntad. De ahí la firme convicción de que «hay que hacer lo que no se ha hecho. Y a partir de ese momento cambió toda mi vida. Desde entonces voy siempre hacia adelante»⁴⁷. La fórmula de Sklovski en «El arte como artificio» (1917), «*lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte*», parece concordar con la 'máxima' que Chillida se auto-impone en su práctica artística. Si en definitiva el arte parte de un estado especial de sensibilidad, vivido por el artista, éste no puede limitarse a repetir algo exterior a él (los modelos, e incluso sus propias creaciones una vez terminadas), sino que debe partir de sí mismo. De ahí la convicción del escultor vasco de que «el arte no se puede enseñar, se puede enseñar poquísimas cosas elementales que no tienen ninguna importancia. Todo lo que uno no descubra por sí mismo no le vale para nada, sino para hacer la obra que ya estaba hecha, la que habían hecho los que descubrieron aquello. Es algo que hay que hacer desde nosotros, desde el presente, que no tiene dimensión, pero que tiene lugar, y eso es uno de los grandes misterios. Desde ese punto, toda la visión tiene que ser hacia delante, no puede ser hacia atrás: hay que hacer lo que no se sabe hacer»⁴⁸.

La excesiva facilidad técnica demostrada por Chillida le llevaba en su caso personal a desconsiderar la importancia de los rudimentos del oficio que todo artista debe aprender y dominar. Pero la capacidad adquirida por el escultor vasco para frenar la inercia de su mano derecha e impedir que lo que está percibiendo tuviera una expresión no estereotipada y ajena al momento de la percepción, es producto de un duro trabajo más próximo a los ejercicios técnicos que a la 'caza mágica' del estado poético. La mayoría de los artistas modernos⁴⁹ defienden de una manera u otra la necesidad de trabajar diariamente para dominar las técnicas del oficio, pero este cultivo del *ars* es ya diferente al de la imitación de repertorios retóricos que caracterizó a periodos artísticos anteriores. Los creadores modernos son hijos del romanticismo y, como tales, son conscientes de la importancia que la inspiración

⁴⁷ S. Chillida (2003), p. 179.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 176-177.

⁴⁹ Chillida no es el único. Recuérdense la teoría poética de Valéry (1990) comentada más arriba, en la que el papel de la técnica consistía en «fijar y suscitar a voluntad los estados más bellos y más puros de sí mismo, para reproducir, transmitir y guardar durante siglos las fórmulas de entusiasmo, de su éxtasis, de su vibración personal» (p. 138). El arte, para Valéry, es una recreación artificial de este tipo de experiencias, que busca convertir su duración momentánea en una «infinidad de instantes deliciosos. *Una obra no es otra cosa que el instrumento de esta multiplicación o regeneración posible*» (*Ibidem*, p. 139). Por razones de espacio no podemos más que limitarnos a remitir a la obra ya citada de V. Maiakovski (1971) o a los *Escritos sobre arte* de J. Dubuffet (1975), en los que ambos autores relatan su trabajo con elementos más o menos azarosos para transformarlos en elementos artísticos. Y para añadir un testimonio musical, son muy significativas las declaraciones del saxofonista de jazz S. Rollins respecto de esta cuestión: «Quiero realmente llegar a un punto donde no me encuentre obligado a pensar en lo que estoy tocando... Intento pues prepararme para ello, manteniéndome en forma y trabajando los acordes que podría necesitar, y luego espero que me ocurra. Eso es lo esencial: dejar que la música me invada antes que intentar constantemente crearla...» (citado por G. Arnaud y J. Chesnel, 1993, p. 120).

desempeña en su quehacer artístico. Rechazan la visión más superficial que equipara la creación inspirada con una labor poco costosa, pero tienen muy claro la importancia que supone saber aprovechar la aparición de un estado poético inspirado. De esta forma, todo el trabajo técnico descrito por poetas y artistas plásticos va encaminado bien a provocar, recuperar, evocar o trasladar lo mejor posible esa visión no automática y convencional que sólo la imprevisibilidad concede. Se trata, pues, de un trabajo técnico mucho más arduo y laborioso, en tanto que su práctica está destinada a hacerlo desaparecer como técnica mediadora en la conciencia del artista. Sólo de este modo, la técnica sigue los dictados del artista y no impone los suyos, cuando el estado poético sobreviene. Un caso muy conocido ya de este entrenamiento para detener la inercia técnica e impedir el funcionamiento de los esquemas poéticos preestablecidos y previstos, lo representan los ejercicios experimentales practicados por el surrealismo. Paradójicamente, la llamada escritura automática no era sino otra forma, novedosa hasta entonces, de superar el automatismo de los recursos convencionales, de dejar aparecer la fuerza poética. Tal es el entendimiento con que creemos debe abordarse la defensa de la inspiración frente a la técnica; el sentido profundo que ya dejó formulado en una hermosa expresión Novalis, y que recordamos aquí a modo de conclusión: «La actividad es facultad de recibir».

Hemos visto, por tanto, cómo el concepto de la desautomatización permite rescatar para la Teoría literaria los aspectos de la creatividad literaria más desacreditados por la explicación científica, tradicionalmente agrupados bajo el rótulo de la ‘inspiración’. Centrándonos en la *función* que tales aspectos cumplen en la creación artística, revelada a la luz de la desautomatización, antes que en el *origen* o *naturaleza* de los mismos, es posible ingresar en el terreno de la teoría un fenómeno que —dada su peculiar naturaleza ambigua, incierta y dinámica— ha sido tradicionalmente expresado por poetas y pensadores en fórmulas oscuras y míticas. No se ha tratado aquí de defender la inspiración frente a la técnica, sino tan sólo de examinar cuál es el papel de cada una en el proceso de la creación artística. Contemplada con perspectiva histórica, la oscilación entre estos dos polos (*ingenium/ ars*) en la Teoría literaria, no debería llevar a una prolongación de este debate sino que, por el contrario, tendría que hacernos reflexionar sobre el grado de verdad de cada posición enfrentada. El énfasis en uno u otro polo se debe sobre todo —ya se ha visto— a la manera personal con que cada artista experimenta la creación. Pero si en ocasiones las afirmaciones de los teóricos y poetas de uno y otro bando pueden parecer extremas, no son en ningún modo gratuitas. Si un artista concede importancia a la fase de la inspiración o la del trabajo técnico en su creación artística, es porque realmente ha percibido el impulso que tal parte constituye para su actividad poética. En lugar de tratar de refutar el extremismo de una afirmación aduciendo la ausencia del otro polo, habría que aprovechar dichas afirmaciones para dilucidar la función que cada fase (inspirada y técnica) cumple en el proceso general de la creación artística.

Nos quedamos, pues, con la conclusión a la que llegaba Paul Valéry en su «Discurso sobre estética» (1937), quien, pese a su reiterada insistencia en hacer preponderar el polo de la técnica sobre el del estado poético inspirado, proponía final-

mente un estudio conjunto de ambas fases. De este modo, el poeta francés planteaba, por un lado, una *Estésica* que estudiara las sensaciones ‘lujosas’, «las excitaciones y las reacciones sensibles *que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido*»⁵⁰, porque no son imprescindibles para la supervivencia. Y, por otro lado, una *Poiética* que se encargara del «estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, el de la imitación; el de la cultura y el medio»⁵¹, así como de las técnicas y procedimientos de la creación poética. A estas dos disciplinas habría que añadir una tercera, que resolviera los problemas en los que las dos primeras se pudieran enredar. La inexplicabilidad última del placer estético (azaroso, contextual, complejo e indeterminado como los propios sujetos que lo experimentan), hace inevitables tales enredos, pero los fracasos siempre serán más fecundos cuando provengan de enfrentar «cuerpo a cuerpo» los problemas centrales de la estética: el goce y la potencia para producirlo.

OBRAS CITADAS

- ARNAUD, Géraud y CHESNEL, Jacques: *Los grandes creadores del jazz*, Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Poética, narrativa, papeles personales*, Madrid, Alianza, 1970.
- CHILLIDA, Susana (ed.): *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003.
- COHEN, Jean: *Structure du langage poétique*, versión española en Madrid, Gredos, 1974).
- *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, versión española en Madrid, Gredos, 1982.
- CORTÁZAR, Julio: «Irracionalismo y eficacia», en *Obra crítica/ 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 191-202.
- DE MAN, Paul: «*La tarea del traductor* de Walter Benjamin», en *La resistencia a la teoría*, versión española en Madrid, Visor, 1990, pp. 115-162.
- DUBUFFET, Jean: *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- JAKOBSON, Roman: «Modelación verbal subliminal en la poesía», en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 86-98.
- MAIAKOVSKI, Vladimir: *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Comunicación, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Divagaciones. Seguido de Prosa diversa/ Correspondencia*, versión española de R. Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- MUKAROVSKÝ, Jan: «La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte», en *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, edición, introducción y traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., 2000, pp. 415-456.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990a.

⁵⁰ P. Valery (1990), p. 64.

⁵¹ *Ibidem*, p. 65.

— *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990b.

SABATO, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

SKLOVSKI, Víctor: «El arte como artificio», en T. Todorov: *Théorie de la littérature*, versión española en Madrid, siglo XXI, 1970, pp. 55-70.

STRIEDTER, Juri: *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1989.

VALENTE, José Ángel: «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 60-70.

VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.