



(nota sobre la inspiración poética)

I

En la *Odisea*, cuando el bardo de Itaca, Femio, trata de exponer la especial naturaleza de su palabra, dice: «... el dios ha introducido en mi corazón sus dictados y creo que mi canto es el de un dios». De esta forma ya Homero se hace eco del misterio que desde siempre ha rodeado al fondo último de la creatividad poética. La solución de Femio, la explicación mítica de lo inexplicable, abre un interrogante que, casi tres mil años después, no ha logrado zanjar ninguna explicación científica. ¿En dónde radica el manantial primero del que fluye la creación poética? En un dios, o en un demonio. En el alma del mundo. En el sueño. En un determinado estigma espiritual... ¿Cómo accede momentáneamente el hombre a esta fuente inaprehensible? Mediante la posesión divina o demoníaca, el éxtasis, el furor, el entusiasmo, el viaje a través de los horizontes oníricos, la entrega a lo nocturno... Viejos y nuevos postulados cíclicamente asumidos por el hombre en la tentativa de reflexionar sobre la *inspiración poética*.

También cabe el camino opuesto: negarla de raíz. El propio Aristóteles parece proclive a esta negación, a pesar de ciertas afirmaciones contenidas en la *Retórica*. El racionalismo y el empirismo modernos lo han intentado con mayor denuevo. La poesía, como todo arte, es fruto de la experiencia, y en la labor del poeta no hay que buscar elementos que ultrapasen la razón. El trabajo, el método, la organización verbal, la capacidad de representación...; éstos son los componentes que intervienen en el acto poético. Todos ellos son visibles a la conciencia. Ninguno es invisible o emana de planos ocultos e ignotos.

Pero en la negación racionalista de la inspiración subsiste el interrogante. Ningún poema que haya merecido este nombre ha sido escrito sin la presencia de la racionalidad. Trabajo, método, organización verbal... son efectivamente elementos imprescindibles para que un poema *pueda* ser realizado. Y sin embargo, ¿cómo definir el estado en que un hombre *siente* que puede, e incluso debe, escribir poesía? ¿Por qué sólo determinados hombres acceden a este estado, y por qué en ellos los períodos de fecundidad poética se alternan con aquellos otros de absoluta esterilidad? La actitud racionalista no resuelve la cuestión de la *peculiar sensibilidad* del poeta ni tampoco de las circunstancias en que a partir de esa sensibilidad aflora la posibilidad de la creación. No resuelve el problema del «estado distinto» que es propio del poeta o, al menos, en el que se sume transitoriamente.

Desde la opinión homérica por boca de Femio dos gran-

des interpretaciones hipotéticas han abordado el «estado distinto» del poeta. La que considera tal estado como una situación provisional, fruto de una intervención exterior que conmociona al hombre y le impele a la expresión poética; y la que lo considera como un rasgo permanente que, aunque sólo se manifieste ocasionalmente, es un atributo inherente en ciertos individuos. Ambas interpretaciones son susceptibles de cruzarse como sucede con la noción de *genio* que se desarrolla en la cultura europea tras el Renacimiento: aquel hombre que a causa de su especial naturaleza se muestra más receptivo para captar la fuerza motriz que le toma y le mueve a la creatividad. En el *genio* renacentista y postrenacentista conviven, al mismo tiempo, las ideas de un «estado distinto» innato y un «estado distinto» provocado. Sin embargo, la enunciación de este concepto no es sino la confirmación de las dos líneas interpretativas tradicionales de la inspiración poética. De un lado, la posesión por el dios, por el demonio, por el espíritu de la naturaleza...: *un estado de posesión*; de otro, la posesión de una naturaleza característica, de un estigma determinado, de una configuración anímica especial... es decir, la particular e individual *posesión de un estado* propicio para la poesía.

II

La identificación de la inspiración poética como un *estado de posesión* se corresponde con un pensamiento mítico y, asimismo, con sus prolongaciones en la filosofía y la teología. Precisamente el desconcierto de éstas ante el fenómeno poético explica la pervivencia en su interior de la solución mítica. Del poeta poseído por el dios dan testimonio tanto la épica antigua como las tradiciones clásica y judeo-cristiana. Al igual que en los poemas homéricos, en la Biblia, y en especial en los libros de Joel y Ezequiel, se contienen explícitas referencias a la penetración divina en los poetas-profetas, e incluso, siglos más tarde, San Jerónimo se refiere a David como el perfecto ejemplo del poeta-profeta inspirado por Dios. Cuando Platón, siguiendo a Demócrito, hace su decisiva contribución teórica respecto a la peculiaridad de los poetas recoge, en gran parte, posiciones que éstos —como es el caso de Píndaro y su constante invocación a la inspiración divina— ya han asumido.

La suposición del *delirio* como consubstancial a la concepción poética no sólo conlleva la intervención de potencias exteriores —en la simbolización mítica de las musas—, sino que sirve para atribuir una condición específica al poeta. Este, para Platón, y al contrario del sabio, no asciende

hacia la divinidad por el camino de la razón, sino que entra en conexión con aquélla a través de medios ajenos a la racionalidad e, incluso, en un grado acentuado de involuntariedad. Desde la perspectiva de la sabiduría y de la moral esta circunstancia, hija del desequilibrio y la enajenación, es condenable; y así Platón postula la exclusión de los poetas de la comunidad ideal. Sin embargo, desde otra perspectiva —de ahí la inextricable ambigüedad platónica al respecto—, el delirio, *el estado de posesión*, permite que la figura del poeta aparezca como un «medium» entre los hombres y los dioses, tal como ya suponía el bardo homérico de Itaca. Penetrado por el dios el poeta necesariamente hace de su poesía una caja de resonancia a través de la cual la fuerza divina se expande hacia los hombres. En esa función receptora y expresiva del poeta se dibuja el círculo de la conmoción estética. Pues si la intervención del dios conmueve el espíritu del poeta y le incita a un determinado tipo de palabra —la poesía—, la acción de ésta sobre los hombres puede llegar a provocar una conmoción no menor. De hecho la posición de Platón, junto a la de Aristóteles, y frente a ella, inaugura la más rica, y a la vez más desentrañable, conceptualización de la poesía en la cultura occidental: el juicio que nos merece un poema no está estrictamente vinculado a criterios de «gusto», de «imitación de la realidad», de «veracidad», sino a su capacidad de conmocionarnos, de absorbernos, de causar en nosotros un estado semejante al que míticamente se presupone al poeta bajo el efecto del delirio divino. En otros términos, utilizando ya el concepto que se materializa en el latín tardío, cuando en un poema la *inspiración* que ha actuado sobre su creador se transmite hacia nosotros envolviéndonos en una situación semejante —aunque evidentemente no exacta— a la vivida por el poeta.

La inspiración divina —o demoníaca, la otra vertiente, simétrica, del *estado de posesión*— como componente esencial de la auténtica poesía y, a su vez, ésta como provocadora de efectos divinos —demoníacos— están en la base del intrincado laberinto de las poéticas de eco neoplatónico. Desde Cicerón y Virgilio a San Agustín; desde Dante, quien no olvida referirse a ella en el primer canto del *Purgatorio*, a Ficino y Bruno; desde los románticos a Rilke. En todo caso lo que resulta sumamente ilustrador es la extraordinaria vitalidad de una interpretación de raíz mítica. Varían los símbolos: Apolo y las Musas desaparecen y reaparecen entre el Alma del Mundo, la Armonía Cósmica, el Espíritu de la Naturaleza, la Noche o los Angeles...; pero en cualquier simboliza-

ción subsiste la necesidad de recurrir a una instancia que aun no siendo totalmente ajena a la conciencia humana tampoco forma parte enteramente de ella. En este sentido puede afirmarse que el permanente misterio que ha rodeado a la esencia del fenómeno poético ha significado uno de los más rotundos desmentidos a la creencia de que nuestra civilización había cimentado definitivamente el paso de *logos* al *mythos*; y, al mismo tiempo, de que el hombre, como ser autónomo, podía llegar a alcanzar una absoluta explicación de sí mismo.

III

Sin escapar, pues, a aquel misterio cabe otra versión del problema de la inspiración en la que se reconoce la pervivencia del *mythos* incrustado en el *logos*, de un sustrato oscuro e ilimitado alojado en las profundidades de la conciencia. El dios no actúa desde afuera, asestando esporádicos golpes divinizadores sobre el hombre, sino que se halla interiorizado en él. Lo universal está constantemente presente en la individualidad humana, la cual, a pesar de que la actividad racional le fomente la ilusión de tener una independencia en el seno del mundo, depende siempre de aquella presencia. De modo que la potencialidad divina del ser humano reside, no en la intervención exterior de una fuerza numinosa, sino en el hecho de que el hombre, por así decirlo, no es exclusivamente hombre: es naturaleza, es mundo, es —si se quiere utilizar la simbología mítica— dios.

La virtualidad inmanente del «hombre divino», no ajena a la Antigüedad pero perfilada definitivamente por el Renacimiento, instaura otra posibilidad interpretativa de la inspiración que responde mejor a la paulatina desacralización del pensamiento europeo. Descartada la intervención «positiva» de lo divino, la peculiaridad del poeta y el «estado distinto» en el que originariamente se labra el acto poético serían la consecuencia de una particular y privilegiada mirada al fondo universal que late en el hombre. En gran manera reemerge aquí la posición del poeta como «medium»; con la diferencia de que ahora ya no es un intermediario entre el dios y el hombre, sino entre lo universal-abierto y lo singular-limitado de este último. Y, bajo este ángulo, la inspiración se identificaría en el momento —no necesariamente temporal— en que es ejercida, sin plena conciencia de ello, esa función mediadora, y el poeta como aquel hombre capaz de vislumbrar, aunque momentáneamente, lo que permanece invisible a las miradas encerradas en los márgenes de la racionalidad.

A la idea de un *estado de posesión* le sustituye la de la *posesión de un estado*, de una condición distintiva. El poeta intenta una condición que le permite intuir lo universal y, como consecuencia, el sentir lo universal le hace entrar en posesión de un estado diferente de la conciencia. Si todos los hombres son potencialmente divinos, únicamente el poeta alcanza a reconocer, en determinados instantes, esa potencialidad, ese vínculo transindividual con el mundo. Desde el Renacimiento hasta el Romanticismo —a excepción, claro está, de las estéticas racionalistas y empiristas— se afianza esta imagen del poeta, indisociablemente unida a la teoría del genio. En el poeta, y el artista, como genio de la tradición renacentista-romántica convergen antiguas y nuevas aproximaciones a la esencia del fenómeno poético y a la actuación de lo no-racional en el hombre. Por un lado en la noción de genio se integra la participación de fuerzas inexcrutables e incontrolables en la actividad humana en el sentido ya enunciado por Sócrates (*daimon*), Cicerón (*genius*) o, más recientemente, por Goethe, quien confía a Eckermann que «lo *demónico* es aquello que no podemos explicarnos por la inteligencia o por la razón». Por otro lado en el genio se asimila la figura del artista como «alter deus», de aquel hombre que, aun no siendo dios, a través de sus dotes creativos quebranta los límites de lo humano hasta acariciar la condición divina. Desde ambos lados se coincide en la ineludible presencia de la inspiración como el «estado distinto» en que un hombre, el poeta, se sume en un plano superracional y, si se constriñe lo humano al conocimiento racional, suprahumano.

No obstante es precisamente esta constricción lo que desfigura cualquier acercamiento a la esencia del fenómeno poético, y bajo esta óptica la posición romántica ante el proceso creativo no puede ser calificada de «irracionalista», pues en ella no hay una anulación de la racionalidad sino un ensanchamiento de los horizontes de ésta. El hombre viaja a través de diversos estratos de la conciencia y, aunque normalmente sólo los más superficiales e individualizados le son perceptibles, no por ello los más ocultos le son menos determinantes. Junto a una conciencia vigilativa hay una conciencia onírica; junto a una conciencia diurna hay una nocturna; junto a una individual una cósmica. Y unas y otras se acechan, se combaten y se soportan mutuamente a pesar de que el hombre, en su actividad cotidiana, lo desconozca. Frente a esta ignorancia la inspiración es sumergirse en un tipo distinto de conocimiento: en el acceso a aquellos estratos de la conciencia que resultan vedados a lo que habitual

y restrictivamente llamamos el conocimiento racional. De ahí que en el pensamiento romántico, al reafirmarse la función del poeta como «medium», se otorgue a la poesía la posibilidad de la conexión de la conciencia vigilativa-individual tanto con la conciencia cósmica cuanto con el «inconsciente».

Cuando Hölderlin escribe que «el hombre es un dios cuando sueña» resume perfectamente esta pluridimensionalidad de la conciencia y el poder que concede al acto poético de atravesar sus diferentes estratos. Al viajar el hombre por el universo sin leyes del sueño se acerca en mayor medida a las leyes del universo que cuando está sometido a la coerción del estado de vigilia. Algo similar le ocurre al poeta mediante la inspiración: también él entra en contacto con un mundo sin leyes aparentes, o que ignora al menos, al que sin embargo deberá dotar de una legislación verbal y representativa si quiere efectivamente que de su viaje emerja el poema.

IV

Tanto la conciencia cósmica como el «inconsciente» pueden ser comparados —como hace Schopenhauer respecto a este último— con un *poeta oculto*: un poeta cuya visión abarcara permanentemente aquellos horizontes que sólo esporádicamente divisa la mirada humana. Bajo esta comparación la inspiración revelaría al hombre la realidad de su *poeta oculto*, de su rostro —habitualmente desconocido para él, o apenas entrevisto— dirigido a lo abierto, a lo universal. De ahí que las «sensaciones», las «emociones», los «sentimientos», las «intuiciones»... las *formas sin forma* captadas por el poeta mediante la inspiración vuelquen sobre éste una dimensión universalizadora. El amor provocado por una determinada persona se remite a ésta, mas también se remite a la idea de amor; la amistad se remite al amigo mas también a la amistad; la muerte, a alguien o algo que se extingue o se ha extinguido, mas también a la idea de fugacidad, de agonía, de muerte.

Sin embargo, para que el poema sea realizado, es necesario que el poeta oculto sea puesto al descubierto y que las *formas sin forma* sean, contra su esencia, cinceladas. Lo que se le revela al poeta en este «estado distinto» que secularmente se ha identificado con la inspiración es un manantial imprescindible, pero cuyas aguas son reacias a la palabra, le son enemigas. Lo que está oculto se resiste a ser expresado, lo que no tiene forma se resiste a ser moldeado. La inspiración no permite la poesía, sino tan sólo la posibilidad de la poesía. Incluso podría decirse que abre y cierra al mismo tiempo dicha posibilidad. Aquel que accede a su *poeta oculto* puede fas-

cinarse —u horrorizarse— ante lo que ha sentido, pero además puede quedar inmovilizado ante ello. Puede ser reducido al silencio.

Para no permanecer atrapado en la inmovilización y el silencio el poeta debe salir victorioso en la lucha que mantienen los distintos estratos de su conciencia o, si se quiere, sus «conciencias». Lo diurno debe imponerse a lo nocturno, lo individual a lo cósmico. Es una operación de descubrimiento y, también, de rescate, pues lo que ha sido percibido en la profundidad de su ser debe ser puesto a flote, y lo que ha sido conocido en una instantaneidad debe convertirse en una forma estable. Por eso el proceso creativo es un combate mediante el cual aquello que ha sido *sentido* como universal y fugaz, y que tiende a desvanecerse en un caos sin forma, debe ser *intelectualmente* apresado en la red de lo conceptual y verbal. Si en el estado de inspiración el *mythos* prevalece sobre el *logos*, ahora éste busca dominar a aquél, poniéndose así de manifiesto la intervención de lo «no-racional» y de lo «racional» en el proceso de creación poética. Sin embargo, ambos términos ni son excluyentes ni se niegan mutuamente de un modo absoluto en ninguno de los momentos de este proceso. En el momento de la inspiración, cuando el *mythos* actúa poderosamente sobre él, el poeta no está desprovisto del *logos*, ni tampoco cuando éste retorna a su hegemonía anula enteramente la presencia de aquél. Sería, desde este punto de vista, erróneo atribuir a la acción creadora una estricta temporalidad, según la cual al estado de inspiración le suce-

dería el de la vertebración lógica del poema. De la misma manera que en todo hombre actúan y luchan, en tensión dialéctica, los distintos planos de su conciencia, también el poeta mantiene —aunque en cierto modo aletargada— la racionalidad en su incursión a la instancia de las *formas sin forma* y, a su vez, el rostro que ha dirigido a lo universal sigue escrutándole cuando, retornado a la individualidad, pugna por construir el poema.

Observando el itinerario de la reflexión estética sobre el acto poético parece inútil preguntarse por el «irracionalismo» de las teorías que postulan el estado de inspiración, como también por el «racionalismo» de aquellas otras que lo excluyen. La esencia del fenómeno poético se enraiza en regiones que desbordan el ámbito de la racionalidad, mas sólo puede germinar y florecer cuando es encauzada por el poeta hacia los dominios de este ámbito. Y, contemplándolo desde el otro ángulo, el poema es en todos los casos —aun en aquellos que expresa lo terrible— diurnidad y orden; un orden y una diurnidad —el triunfo de la palabra— nacidos originariamente de un estado *informe* y nocturno. Un estado en el que el hombre se diferencia de sí mismo, y que importa relativamente poco atribuir a la posesión de un dios, a la comunión con el cosmos o a la siempre enigmática inspiración.

RAFAEL ARGULLOL