

*La experiencia de creación poética.*

*Algunas dimensiones presentes en poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín*

Diana Patricia Villa López

Trabajo de grado para obtener el título de Psicóloga

Asesora del trabajo: María Orfaley Ortiz M., magister en Psicología

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de psicología

Medellín, Colombia

2016

## Tabla de contenido

<b>Resumen .....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Planteamiento del problema.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Contextualización .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Antecedentes investigativos .....</b>	<b>14</b>
<b>1.3 Justificación .....</b>	<b>21</b>
<b>1.4 Objetivos .....</b>	<b>23</b>
1.4.1 Objetivo general .....	23
1.4.2 Objetivos específicos.....	23
<b>2. Marco conceptual .....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 Historia de la poesía en la ciudad de Medellín .....</b>	<b>24</b>
Breve recorrido por la historia de la poesía en Medellín desde finales del siglo XIX hasta la actualidad .....	24
<b>2.2 Algunos apuntes alrededor de la escritura .....</b>	<b>36</b>
2.2.1 Escribir poesía o de la creación poética .....	36
2.2.2 Lo poético y la función de la poesía.....	41
2.2.3 Poesía y experiencia estética .....	43
2.2.4 Escribir, la imposibilidad .....	45
2.2.5 Orígenes de la escritura. Semillas y razones .....	49
2.2.6 Las consecuencias de la escritura.....	56
<b>3. Metodología.....</b>	<b>59</b>

<b>3.1 Enfoque y método de investigación.....</b>	<b>59</b>
<b>3.2 Diseño metodológico.....</b>	<b>60</b>
3.2.1 Técnicas de recolección de información .....	60
3.2.2 Población .....	62
3.2.3 Organización, análisis e interpretación de los datos.....	63
<b>3.3 Consideraciones éticas .....</b>	<b>66</b>
<b>4. Hallazgos .....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 La vocación de poeta: el recuerdo y la familia .....</b>	<b>70</b>
<b>4.2 La determinación de leer y el acto de escribir poesía .....</b>	<b>77</b>
<b>4.3 Poesía y lenguaje.....</b>	<b>82</b>
4.3.1 Las palabras no se dejan tener: relación del poeta con el lenguaje .....	84
<b>4.4 Emociones y sentimientos en la poesía .....</b>	<b>89</b>
<b>4.5 Ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión? .....</b>	<b>97</b>
4.5.1 La importancia o no de llamarse a sí mismo poeta para serlo.....	97
4.5.2 El proceso de escribir poesía .....	99
<b>4.6 La inevitable presencia del entorno en la poesía .....</b>	<b>103</b>
<b>5. Discusión .....</b>	<b>106</b>
Conclusiones .....	129
Alcances y limitaciones.....	133
Recomendaciones.....	135
Referencias .....	137
Anexos.....	143
Mapas semánticos 1 y 2: el recuerdo y la familia en la vocación de poeta.....	143

Mapas semánticos 3 y 4: Leer y escribir poesía.....	145
Mapas semánticos 5 y 6: Poesía y lenguaje .....	146
Mapas semánticos 7 y 8 : Emociones y sentimientos en la poesía .....	147
Mapa semántico 9: Ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión?.....	149
Mapa semántico 10: el poeta y la ciudad .....	150

“Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura,  
porque todos estamos heridos”  
(Alejandra Pizarnik)

## **Agradecimientos**

A Diego, por comprenderme y respirar despacio durante nuestros viajes individuales.

A mi asesora, Orfaley Ortiz, por ser guía y faro para mostrarme un camino.

A los poetas entrevistados, por su interés y participación durante el proceso, por decir, por ser agua para mi sed y recibirme en sus puertas con ademán sonriente.

A Justine, por ser abrigo silencioso o apenas un susurro.

## **Resumen**

Este trabajo de grado indaga por las dimensiones presentes en la experiencia subjetiva de creación poética en poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín. Es una investigación de carácter cualitativo, apoyada en el método fenomenológico bajo la modalidad de estudio de caso múltiple. Para el estudio de caso se analizaron los relatos de cuatro poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín, tres hombres y una mujer. Los desarrollos teóricos en los que se apoyó la investigación fueron principalmente desde la filosofía y la psicología, especialmente desde la psicología del arte.

Los resultados hallados con la investigación se exponen mediante el desarrollo de seis categorías: 1) la vocación de poeta: el recuerdo y la familia; 2) la determinación de leer y el acto de escribir poesía; 3) poesía y lenguaje; 4) emociones y sentimientos en la poesía; 5) ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión? y, 6) la inevitable presencia del entorno en la poesía. Estas categorías son posteriormente analizadas y contrastadas con otros desarrollos teóricos.

## **Introducción**

La presencia de la poesía en la vida cultural y educativa de la ciudad de Medellín, el interés por conocer algunos de los procesos psicológicos implicados en la creación poética y en la vocación del poeta y la ausencia de investigaciones en el contexto local que, desde la psicología del arte, hablen de este proceso creativo en la ciudad, son los principales motivadores para el desarrollo de la presente investigación. En este sentido, el objetivo principal de este estudio es analizar algunas de las dimensiones presentes en la experiencia de creación poética en poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín.

Debe entenderse por creación poética no solo el acto de sentarse a escribir versos sino lo que ello implica para el sujeto, las vivencias y los procesos psicológicos que intervienen y empujan al creador a la realización de este acto creativo.

Para dicho análisis se plantean unos objetivos específicos que tienen que ver con la identificación de algunas de las experiencias que ubican los poetas como centrales en su elección por la escritura de poesía, el análisis de algunos de los procesos implicados e identificados por los poetas en la creación de poesía y la descripción de la vivencia de la escritura de poesía en el contexto de una ciudad como Medellín.

Para el logro de estos objetivos se realizaron entrevistas a cuatro poetas de la ciudad y se recurrió de manera permanente a textos escritos que dieran cuenta de este proceso creativo y que permitieran contrastar los resultados hallados.

Los contenidos de este informe se desarrollan como sigue:



En el primer capítulo, planteamiento del problema, se muestra de manera breve el papel que ha tenido la poesía en la ciudad desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad y su presencia en el ámbito cultural y educativo, anunciando la importancia de llevar a cabo el presente estudio. Se hace una revisión bibliográfica sobre el proceso y la experiencia de creación estética exponiendo las ideas desarrolladas por teóricos importantes, principalmente desde la filosofía y la psicología del arte. Por último se proponen los objetivos general y específicos que se quieren alcanzar con la investigación.

En el segundo capítulo, marco conceptual, se hace un recorrido por la historia de la poesía en Medellín desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, señalando algunos de los poetas más importantes y significativos durante ese período, movimientos poéticos, revistas, sociedades y círculos de aficionados a la literatura que tuvieron presencia en la ciudad. Además se exponen de manera breve algunos referentes conceptuales y apuntes teóricos sobre la escritura y lo que ella suscita en los escritores mediante hallazgos encontrados en textos escritos sobre este acto creativo.

En el tercer capítulo, diseño metodológico, se explican de manera detallada las técnicas usadas para la recolección de datos y su posterior organización, análisis e interpretación. Se describe el proceso seguido para la selección de los participantes y se establecen algunas consideraciones éticas tenidas en cuenta durante el desarrollo de este estudio.

En el capítulo cuatro, hallazgos, se exponen los resultados encontrados mediante la presentación de seis categorías: la vocación de poeta: el recuerdo y la familia; la determinación de leer y el

acto de escribir poesía; poesía y lenguaje; emociones y sentimientos en la poesía; ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión? y; la inevitable presencia del entorno en la poesía.

En el capítulo cinco se muestran las coincidencias de dichos hallazgos con otras investigaciones así como con desarrollos teóricos importantes llevados a cabo por autores de gran prestigio. Así mismo se exponen algunos vacíos teóricos que invitan a la profundización en la comprensión de otros fenómenos relacionados con los hallazgos. Finalmente, se establecen una serie de conclusiones, alcances, limitaciones y recomendaciones para el desarrollo de estudios posteriores.

## 1. Planteamiento del problema

### 1.1 Contextualización

Desde mediados del siglo XIX, aparecen en Medellín, capital del departamento de Antioquia, registros de la presencia de escritores. Más de doscientas publicaciones periódicas entre 1835 y 1894 –la gran mayoría de ellas de índole literaria– dan cuenta de la presencia de la narrativa y la poesía en la ciudad (Naranjo, 1996).

Cuando concluye la Guerra civil en 1885, la actividad literaria en la ciudad de Medellín se hace más intensa y se empiezan a crear círculos de encuentros alrededor de la literatura, entre ellos: *El Casino Literario*, *La Tertulia Literaria* y *la Sociedad de la Bohemia*, en los que se dan a conocer muchos escritores de la ciudad.

Para principios del siglo XX, se hacen más visibles en la poesía los temas relacionados con la muerte y la soledad, aparece la “poesía social” que indaga y muestra la inequidad que se vive en la ciudad. En varias obras poéticas aparece en común el tema de la muerte y el desencanto por el mundo, que va a perdurar durante todo el siglo y que aún hoy se hace presente.

A finales del siglo XX, en medio del horror de la violencia, nacen revistas de poesía como *DesHora*, *Acuarimántima*, *Punto Seguido*, *Prometeo*, *Interregno*, entre otras, que persisten en las publicaciones literarias y hacen más visible el proceso de la creación poética en la ciudad.

Muchas de las revistas mueren al morir sus fundadores y aparecen otras que van prolongando la divulgación de la literatura en la ciudad. Unos poetas van sucediendo a otros y las revistas literarias van dejando el registro de su existencia y haciendo visible la expresión poética.

En el año 1991 nace en Medellín el *Primer Festival Internacional de Poesía*, como una forma de combatir los conflictos sociales que se viven en la ciudad según lo expresa su fundador Fernando Rendón. Para él la poesía ha sido un arma contra la violencia, una especie de luz en medio de la penumbra.

En la última versión del festival (2015), participaron alrededor de 100 poetas de más de 40 países y desde su primera versión hasta la última este festival sigue teniendo gran acogida a nivel nacional e internacional.

En Colombia, actualmente el Ministerio de Cultura en su *Compendio de políticas culturales*, incluye la Política de Artes, entre ellas, la Política de Literatura, que promueve “la creación literaria, la práctica y el disfrute del libro, y la lectura y la literatura a nivel nacional” (Ministerio de Cultura, 2010, p. 106).

La práctica artística es reconocida como un derecho de todos y su acceso pasa a ser uno de los objetivos primordiales del Área de Literatura. Desde las políticas culturales del país se crea la Red de Escritura Creativa (Relata), inscrita en el Plan Nacional para las Artes, en la que se promueven talleres de escritura creativa y de lectura crítica en las diferentes ciudades y municipios, incentivando componentes como la formación, creación, producción, divulgación, circulación, investigación y gestión. Este programa busca “diseñar e implementar estrategias para

estimular la lectura crítica y la cualificación de la producción literaria en las diversas regiones de Colombia, impulsando además la integración, circulación y divulgación de nuevos autores” (Ministerio de Cultura, 2015).

Por otra parte, en el campo educativo también se promueve la creación literaria. La Secretaría de Educación fomenta la enseñanza de competencias poéticas y literarias en todos los niveles de educación básica primaria y secundaria, incluyendo dichas competencias en los planes educativos del país.

La poesía, como vemos, ha estado visible en la historia cultural y educativa de la ciudad. Medellín sigue siendo hoy un lugar en el que suceden cosas importantes alrededor de la poesía. Si bien esta expresión y otras manifestaciones artísticas han sido importantes para la historia cultural del contexto contemporáneo, no se observa un interés de la psicología por la comprensión o construcción de saber sobre estos procesos y es por ello que el interés investigativo se centra en analizar algunas dimensiones, a partir de la visión de algunos poetas de la ciudad, del proceso de creación poética, lo que implica indagar por las experiencias que de manera singular van dando paso a esa elección por la poesía y por las vivencias de creación en el contexto de una ciudad como Medellín.

## 1.2 Antecedentes investigativos

A partir de la revisión bibliográfica alrededor de la experiencia de creación estética y las construcciones que se tejen sobre esta experiencia, vemos que el camino ha sido recorrido por teóricos e investigadores de diferentes áreas.

Tres antecedentes importantes para esta investigación son las teorías de Rupérez, Vigotsky y Bachelard, teóricos que han abordado desde diferentes áreas del conocimiento temas como la creación de la obra literaria, la psicología del arte y la poética de la ensoñación respectivamente.

Rupérez, doctor en filosofía y letras, poeta, crítico y traductor español explica cómo una determinada experiencia interior caracterizada por su intensidad y profundidad, puede dar lugar al desencadenamiento del acto creativo. Para este autor, una de las condiciones sin la cual no se puede dar la obra de arte es la previa “percepción intensa de la realidad” (Rupérez, 2007, p. 18). En este sentido, las percepciones sensoriales agudas, intensas y singulares de la realidad exterior, la visión particular de ver las cosas del mundo y, en fin, las experiencias vitales de los creadores, son parte esencial de dicha experiencia interior y principal desencadenante de la obra literaria.

Según Rupérez, para el artista las cosas no son sólo lo que aparentan ser de manera objetiva sino que están cargadas de enigma, de misterio. El artista percibe ese misterio en los objetos y en él mismo como una forma excepcional de la consciencia del conocimiento y “la respuesta a esa dosis de asombro y desconocimiento que hay detrás de toda percepción particularmente intensa es la obra de arte misma” (Rupérez, 2007, p. 22). El creador se propone descubrir mediante la obra aquello que, en su exceso de visión, se le aparece como misterio, como enigma, y que hace

parte de la esencia de las cosas. Con su creación poética, el creador modifica la realidad y se modifica a sí mismo (Rupérez, 2007, p. 29).

Vigotsky, psicólogo y teórico de la psicología del arte, sostiene que el estudio de dicha disciplina debe iniciar por los problemas de la sensibilidad y la imaginación que se traducen en sentimiento y fantasía. Aunque algunos autores distinguen los sentimientos como procesos fundamentalmente conscientes de la psique, más bien gastadores de fuerza anímica que ahorradores de energía, el problema fundamental para la psicología del arte radicaría en entender cómo debe considerarse el sentimiento, si como un gasto de energía psíquica o como un ahorrador de su economía (Vigotsky, 2005).

Vigotsky agrupa en dos teorías las explicaciones dadas al sentimiento estético. La primera plantea que la obra de arte está compuesta por diferentes elementos generadores de un tono emocional; elementos que no son importantes por sí mismos de manera aislada, pero que en su conjunto son los que suscitan una reacción estética. La segunda teoría plantea que al situarse en la obra, se proyectan en ella los propios sentimientos, elevados desde lo más profundo del ser. Ninguna de las dos teorías explicaría la relación interna que existe entre el sentimiento y los objetos que tiene ante sí nuestra percepción. Para entender esta relación sería preciso entender la relación entre fantasía y sentimiento, dos procesos íntimamente relacionados en tanto que la fantasía es la expresión central de la reacción emocional.

Para Vigotsky (2005) toda obra de arte encierra forzosamente una contradicción afectiva que suscita una serie de sentimientos opuestos unos a otros provocando su corto circuito y posterior

destrucción. Esto podría considerarse, según este autor, el verdadero efecto de la obra de arte, con lo cual es posible acercarse al concepto de *catarsis*. A través del arte, “los afectos dolorosos y desagradables se ven sometidos a cierta descarga, a su aniquilamiento, a su transformación en lo contrario” (p. 263). La catarsis lograda con la obra, aparece pues como una compleja transmutación de sentimientos y el arte se convierte en un poderoso medio para lograr las descargas de energía nerviosa gracias al carácter contradictorio que subyace en su estructura.

Bachelard, filósofo, poeta, físico, profesor y crítico literario francés, plantea la imagen poética de la ensoñación como una forma de despertar de la conciencia y de la imaginación creadora y, por lo tanto, de crecimiento del ser. En la ensoñación, a diferencia del sueño, hay una posible intervención de la conciencia que proporcionaría un signo decisivo. “La ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación” (Bachelard, 1960, p. 226).

Para este autor, la ensoñación ofrece el mundo de un alma. Una imagen poética da el testimonio de un alma que descubre su mundo. “Mientras que el sueño nocturno puede desorganizar un alma, propagar en el día las locuras ensayadas durante la noche, la buena ensoñación ayuda realmente al alma a gozar de su reposo, a gozar de una fácil unidad” (Bachelard, 1960, p. 32).

Por medio de la ensoñación, alma y espíritu se unen, permitiendo la unión de la imaginación y la memoria, elementos que en la psique hacen parte de un complejo indisoluble y que darán lugar, según este autor, a la capacidad de revivir el pasado, de revivir la infancia, “nuestro ser pasado se imagina que revive” (p. 158). Para Bachelard, esas imágenes guardadas y amadas de la infancia



que se reviven mediante la imaginación y la memoria dan lugar a la creación poética. Los poetas son, en este sentido, los que invitan a reimaginar la infancia perdida e inventar el pasado (p. 167).

Otras antecedentes importantes para este estudio son las investigaciones de Ortiz, Bonnett, Suárez y Varela.

En su investigación, de carácter cualitativo y realizada desde un enfoque fenomenológico-hermenéutico bajo la modalidad de estudio de caso, sobre creación estética y subjetividad, Ortiz (2014) indaga por los significados atribuidos a la escritura literaria en escritores de la ciudad de Medellín para comprender la construcción de subjetividad asociada a dicha escritura. Mediante el análisis de seis categorías, plantea la posibilidad de dos vías para comprender la construcción de subjetividad ligada a la escritura literaria. Estas categorías son: la infancia y el germen de la escritura; la escritura como una forma de relación con el mundo; el proceso de creación estética como experiencia transformadora; devenir escritor; el escritor, los otros y su contexto o la dimensión política de la escritura y, la universalidad del proceso de creación estética.

La primera vía en la comprensión de la construcción de subjetividad, según Ortiz, es el viaje hacia sí mismo y hacia los otros implicado en la escritura literaria, que permite el descubrimiento de nuevas dimensiones de sí mismo y del mundo en el que se habita. La segunda vía tiene que ver con el enfrentamiento a las infinitas posibilidades del lenguaje para dotar el mundo de significados y sentidos,

(...) un terreno de incertidumbre, en el que el lenguaje mismo con toda su potencia, desborda las posibilidades de control y dominio del escritor y donde este, de algún modo,

tiene que “abandonarse” al proceso mismo, lo que produce nuevos sentidos y con ellos la confrontación de sí mismo, de sus certezas y sus creencias. (Ortiz, 2014, p. 147).

Bonnett, poeta, novelista, dramaturga y crítica literaria colombiana, hace una recopilación de conversaciones con seis poetas colombianos y ofrece, a manera de entrevistas, el testimonio sobre las particularidades sociales y culturales en las que los poetas crecieron, la influencia del entorno regional y de la formación profesional, los hábitos de lectura y de escritura de los poetas, y aspectos relevantes para esta investigación, como la manera en que los poetas asumen su oficio y su juicio crítico sobre los distintos géneros de la literatura y especialmente, sobre la poesía colombiana (Bonnet, 2003).

Si bien esta recopilación no está presentada como una investigación, adquiere el carácter de tal en tanto que permite el acercamiento a las experiencias personales de los cinco poetas entrevistados por Bonnett y profundizar en su oficio como escritores mediante sus relatos y percepciones sobre la literatura.

Otro de los antecedentes de este estudio es la investigación de Suárez que busca establecer la conexión entre percepción, procesos de pensamiento y creación, que alude a la experiencia estética (Suárez, 2009, p. 172). La metodología de su investigación es analítica-documental. Según este estudio, la imaginación como experiencia se instaura desde la infancia y es sustancia primordial de la creación adquiriendo, de este modo, la connotación de *imaginación creadora*, base para la creación poética y mediación entre procesos de la razón y experiencia creativa. Siguiendo la teoría de Descartes, quien plantea las ideas como objetos de la conciencia, cuando

percibimos las cosas a través de los sentidos, quedan guardadas las imágenes de lo observado y, luego, esas imágenes son reproducidas con imágenes nuevas; proceso que llevaría a la autonomía y daría lugar a uno de los pasos para la creación. En este proceso, las imágenes significativas inducirían a emociones y sentimientos profundos ampliando la función de la imaginación (Suárez, 2009).

Otros asuntos que darían lugar a la creación literaria son: el cúmulo de lecturas anteriores hechas por los escritores, el aprecio y disfrute de la literatura desde una muy temprana edad y la capacidad de combinar este placer estético con la imaginación creadora.

Para Bachelard, la imaginación es la manera como nos liberamos del peso de lo real, una des-realización de la imagen total que nos permite precisamente la novedad poética a medida que nos distancia de la realidad. Y eso logra una relación filial entre lo real y lo imaginario; el soñador des-realiza la naturaleza para poder transformarla en arte. (Bachelard, citado por Suárez, 2009, p. 176).

La reflexión de Varela es otro antecedente importante en esta investigación. Mediante los datos aportados por diversas entrevistas, este autor da a conocer algunos aspectos del proceso creador del escritor argentino Antonio Di Benedetto para profundizar en la comprensión de su poética. Partiendo de su autobiografía, Varela indaga por la actividad del escritor Antonio Di Benedetto, actividad en la que influyen tres asuntos importantes: primero, la temprana muerte de su padre y el intento mediante la escritura de descifrar el enigma de la muerte, trayendo consigo muchos años de aprendizaje; segundo, la presencia de una madre que, mediante una gran capacidad para

la narración oral, contaba aventuras trágicas y dramáticas de su familia de inmigrantes que resultaban de gran estímulo para el escritor que vendría y, por último, las lecturas atentas de los grandes maestros de la narrativa, alimentadas por una gran biblioteca paterna (Valera, 2005, pp. 180-181).

Si bien Antonio Di Benedetto es escritor de novela y cuento y no de poesía, este estudio permite acercarse a su experiencia en el acto creativo, a la relación que existe entre la obra y el momento vital del escritor y a la relación que tiene el escritor con el lenguaje; llevándolo a la búsqueda casi obsesiva de la perfección en las posibilidades expresivas y comunicativas de las diversas modalidades de ficción (Varela, 2005, p. 188).

Estos antecedentes investigativos sobre la experiencia de la creación estética permiten acercarse al tema de investigación. No obstante, hay algunos temas específicos no encontrados en investigaciones anteriores que se proponen en este trabajo y que tienen que ver con las dimensiones presentes en la experiencia de creación poética de poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín, las experiencias centrales ubicadas por los poetas en esa elección por la poesía, los procesos implicados en el acto creativo y la vivencia de creación en el contexto de una ciudad como Medellín.

En este sentido, esta investigación puede brindar resultados que amplíen la comprensión de los procesos implicados en la experiencia de creación y dejar otras preguntas para nuevas investigaciones.

### 1.3 Justificación

Mediante la presentación de seis categorías, producto de esta investigación, fue posible ubicar algunas de las experiencias centrales en la formación de la vocación de poeta, logrando un acercamiento a los procesos psicológicos implicados en la escritura de poesía y el establecimiento de algunas relaciones importantes entre las vivencias, lo que ellas suscitan en el sujeto, y la posibilidad de ser creador.

La escritura de poesía ha sido y sigue siendo parte importante de la vida cultural y educativa de la ciudad de Medellín, lo cual hace de este acto creativo un tema de interés para la psicología del arte en el contexto local. En la literatura académica de la psicología, no parece existir un estudio que aborde la experiencia de la escritura de poesía y lo que de esta puede extraerse en la comprensión de muchos de los procesos que ella involucra y que, de algún modo, están vinculados con el campo de la psicología del arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta idea de trabajo de grado es producto, además, de una reflexión anterior realizada en el curso: “La mujer: diálogos entre el psicoanálisis y la literatura” dictado por la docente Kelly Vargas. De este curso ha quedado materializado un artículo publicado por la revista *Psyconex*. Psicología, psicoanálisis y conexiones. Vol. 7 N° 10, del Departamento de Psicología, Universidad de Antioquia, en el que abordo el tema de la escritura en Pizarnik, por lo que remito al lector interesado al texto llamado: “Des-dichada Pizarnik” publicado en el año 2015 en dicha revista de divulgación.

En este sentido, un estudio acerca de las dimensiones presentes en la experiencia de creación poética en poetas de Medellín, arroja resultados nuevos e importantes a la psicología del arte en un contexto local y construye aportes para la mejor comprensión del fenómeno, estimulando además otras investigaciones que permitan saber y profundizar en la forma como interactúan procesos psicológicos básicos como el sentimiento, la emoción, la memoria, la fantasía y la imaginación en este acto creativo.

Así mismo, este estudio abre la vía para la construcción de conocimiento sobre la función del lenguaje en la escritura de poesía y la relación que establece el poeta con el lenguaje, ello desde una perspectiva psicológica, en tanto este tema ha sido abordado ya desde distintas áreas del lenguaje.

Los resultados de esta investigación podrían propiciar también la promoción, dentro del pénsum de psicología de la Universidad de Antioquia, del estudio de materias relacionadas con el proceso de escritura creativa y el abordaje de disciplinas como psicología del arte, ausente en el programa de psicología actual.

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1 Objetivo general**

Analizar algunas de las dimensiones presentes en la experiencia de creación poética en poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

Identificar algunas de las experiencias que ubican los poetas como centrales en su elección por la escritura de poesía.

Analizar algunos de los procesos que identifican los poetas en su creación de poesía.

Describir la vivencia de la escritura de poesía en el contexto de una ciudad como Medellín.

## **2. Marco conceptual**

### **2.1 Historia de la poesía en la ciudad de Medellín**

#### **Breve recorrido por la historia de la poesía en Medellín desde finales del siglo XIX hasta la actualidad**

Para abordar el problema de investigación de este trabajo, las dimensiones presentes en la experiencia de creación poética por parte de los poetas de la ciudad de Medellín, es menester la indagación alrededor de la presencia de este proceso creativo en la ciudad. Haremos pues, un breve recorrido por la presencia de la poesía en la ciudad de Medellín desde finales del siglo XIX hasta nuestros tiempos.

En 1870 Juan José Molina, escritor, editor y divulgador de literatura propia y ajena, publica una antología considerada como el acontecimiento literario de la década de 1870 en Medellín; en ella Molina recopila, mediante un grueso volumen, prosas y versos de escritores antioqueños desde los tiempos de la Independencia hasta la fecha de la publicación. Para Naranjo, en la década de 1870, sobresalen varios poetas como Gregorio Gutiérrez González, Epifanio Mejía, Pedro A. Isaza, Vicente A. Montoya, Juan José Botero, Domingo Díaz Granados, Juan Cancio Tobón, Fidel Cano, entre otros, siendo este último, sin embargo, quien más sobresale por su vocación constante y por dejar la obra poética más extensa de la época (Naranjo, 1996, p. 463).



En la década de 1880, el movimiento poético se intensifica. Sobresalen Epifanio Mejía, Juan José Botero y Fidel Cano. Aparecen los primeros trabajos de Enrique W. Fernández (Betis), quien deja una extensa obra poética especialmente notoria en su faz nostálgica, religiosa y anhelo místico (Naranjo, 1996, p. 463).

En 1886, Juan José Molina funda la revista *La Miscelánea*, en la que se publica “la mejor literatura regional de las siguientes dos décadas” (Naranjo, 1996, p. 454). Otras revistas de literatura destacadas a finales del siglo XIX y principios del XX, además de *La Miscelánea*, son, *El Repertorio*, *El Montañés*, *El Cascabel*, *Lectura y Arte*, *Lectura Amena*, *Alpha*, entre otras.

En 1885 al concluir la guerra civil, se intensifica en Medellín la actividad literaria y se crean varias sociedades y círculos de aficionados a la literatura. La más notable de estas sociedades es, según Manuel Antolínez, *El Casino Literario*, fundada en 1887 bajo la inspiración de Carlos E. Restrepo. A esta sociedad pertenecieron poetas como Enrique W. Fernández (Betis), Rafael Giraldo y Viana, Gonzalo Vidal, Carlos E. López (Luis Ángel), Antonio J. Uribe, entre otros, quienes dejaron sus obras dispersas en revistas y folletos. Esta sociedad literaria dura solo tres años aproximadamente, pero poco después los antiguos casinistas se reúnen para crear una nueva sociedad llamada *La Tertulia Literaria*, y con su apoyo se dan a conocer obras claves de nuestra narrativa y poesía (Naranjo, 1996).

A finales del siglo XIX, en la historia literaria de la América Española, se da lo que se denomina el “romanticismo tardío” el cual seguía vivo hasta la década de 1890 e incluso 1900, muchos años después de que el romanticismo europeo hubiese pasado a la historia. Medellín tuvo también sus

poetas románticos de finales de siglo. Botero (1994), en un recorrido por la historia de Medellín compilado en su obra *Cien Años de la Vida de Medellín 1890-1990*, ubica al poeta Francisco Jaramillo Medina (1884-1919) como uno de los poetas románticos de más alto nivel de la ciudad en este período, quien oscila entre los extremos de la poesía clásica y la poesía romántica.<sup>2</sup>

En sus poemas aparecen características propias de la poesía clásica como la estructura del soneto, la rima y, en ocasiones, un lenguaje culto y excluyente y, al mismo tiempo, características propias de la poesía romántica como la alusión a un *yo* que sufre y la contradicción. Algunos poemas de Francisco Jaramillo Medina, fueron publicados por la revista *Alpha*<sup>3</sup> en la década de 1900.

Según Botero,

Federico Jaramillo Córdoba, muerto en 1882, fue el último gran poeta romántico puro del viejo Medellín. Los que vinieron después en esta vena, fueron poetas populares, de un nivel inferior (...). El gran romántico de Antioquia dejó un imborrable recuerdo en todas las capas sociales de su ciudad; bohemio, integral, reunía todos los contrastes, desde el

---

<sup>2</sup> Jaramillo Medina, célebre escritor y poeta, dueño de un gran romanticismo, se destacó por el poema “Progreso”, laureado en los “Juegos florales de Medellín” de 1912. Este poeta falleció siendo muy joven, dejando una gran huella y vacío en el mundo literario de la ciudad.

<sup>3</sup> Revista de corte literario (1906-1912) que participó, por medio de la palabra y la imagen, en el proceso de modernización de Medellín. La revista *Alpha* fue fundada por Ricardo Olano, Antonio J. Cano, Mariano Ospina y Luis de Greiff. Se publicó de forma mensual, con 84 números, más de 2700 páginas impresas y más de 500 títulos. *Alpha* se dedicó exclusivamente a la literatura y a la ciencia (Pérez, 2012).

radicalismo liberal hasta la encendida fe religiosa de un antioqueño auténtico como lo prueba su largo y bello poema *A la inmaculada Concepción*. (Botero, 1994, p. 38).

De 1890 a 1920 existieron tres grandes poetas significativos en la ciudad de Medellín: el ya mencionado Jaramillo Medina (1884-1919), Antonio Merizalde (1883-1916) y Abel Farina (Antonio María Restrepo) (1875-1921). Los tres murieron relativamente jóvenes por lo que sus obras están ligadas al Medellín de 1890 a 1920 (Botero, 1994). El último, Abel Farina, es el más importante de los tres. Es “el poeta de Medellín” por excelencia y es “génesis de una breve y brillante estirpe lírica, ya que su hijo Edgar Poe fue a su vez “el poeta por excelencia” de Medellín en los años 1930-1940, que signó además con su trágica y prematura muerte lo que parece ser un destino singular” (Botero, 1994, p. 39). Abel Farina es autor de los poemarios *Páginas locas* (1900), *Flautas de pan* (1904), *Modernas* (1904), *Crisálidas* (1910) y *Evangelios* (1911). Perteneció a la *Sociedad de la Bohemia*, y es, según Naranjo, “el poeta más conocido y discutido de las décadas siguientes” (Naranjo, 1996, p. 459). Sus producciones conforman “una de las poéticas más personales, más singulares y más decididamente modernas por el espíritu pesimista y desencantado que la inspira” (p. 463).

Durante el gobierno de Reyes (1904-1910) y un poco después, muchos escritores migran a otros países y otros se silencian, dejando visible la ausencia y dando paso a escritores jóvenes en busca de nuevas vías. Desaparecen importantes revistas de divulgación literaria y se crean otras que van a durar poco tiempo, entre ellas, *Arte* (1913-1914), *La Semana* (1915-1916), *Civismo* (1919) y *Cyrano* (1921-1922). Nacen también otras revistas de más larga duración como *Colombia* (1916-1923), que acoge a escritores antioqueños con algún mérito y se convierte en 1923 en periódico

y, *Sabado* (1921-1929), en la que abundan la narrativa y la poesía medellinense (Naranjo, 1996).

Otros poetas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX son: Abel Marín, Pedro Nel Ospina, Gabriel Latorre, Severo Escobar, Jesús María Trespalacios, Efe Gómez, Epifanio Mejía, J. Restrepo Rivera, Julio Vives Guerra, entre muchos otros. Por esa época, la poesía no era solo de poetas sino también de todos aquellos que tuvieran una cultura que les permitieran acercarse a la poesía bien fuera para degustarla, para criticarla o para intentarla (Botero, 2004, p. 41). Para Naranjo, la historia de la poesía medellinense fue “un proceso de adaptación colectiva a formas nuevas, un estudio en común de las nuevas corrientes literarias, y una crisis de los moldes y temas costumbristas” (Naranjo, 1996, p, 464).

El gran poeta destacado de principios del siglo XX (1920-1950) en Medellín es León de Greiff, quien “profesó su carácter de Medellinita pero cuya obra no puede circunscribirse a la ciudad” (Botero, 2004, p. 369).

Además de este gran poeta, Botero habla de tres poetas mayores en este período: Ciro Mendía, Edgar Poe Restrepo y Alberto Gil Sanchez. La obra de Edgar Poe Restrepo está marcada por los temas de la muerte y la soledad y tiene un “carácter de lírico en altura, muy poco ligada en forma expresa y directa a su ciudad y su tiempo” (p. 372). En la obra de Ciro Mendía, aparece lo que se denomina la “poesía social”, dando testimonio de las desigualdades de las clases sociales y haciendo reiteradamente alusión a las diferencias entre la clase obrera y la burguesía. Alberto Gil, por su parte, fue un poeta culto, refinado, urbano y cortés, cuya obra presenta gran musicalidad y eco sonoro. Aún cuando los tres poetas mencionados tienen una voz distinta, aparece en común el desencanto por el mundo y el tema de la muerte.

Otros poetas de este principio de siglo, no tan destacados como estos tres antes mencionados, pero que están presentes en la poesía de este período son Francisco Rodríguez Moya, Antonio J. Cano, Roberto Jaramillo y Bernardo Jaramillo.

Para la Medellín de 1970 a 1990, hay un testimonio literario y poético que retrata a la ciudad con gran ímpetu, y es la obra de Helí Ramírez (1948-), un poeta del barrio Castilla anclado a la ciudad, que pone en su obra a la Medellín miserable y sedienta y, al mismo tiempo, humana y bella. La poesía de Helí Ramírez “nos presenta a Medellín en toda su dureza, su dolor, sin lamentaciones estériles... y en toda su belleza implícita que solo puede percibir el que sabe captar (...) una ciudad plenamente sentida, más que vivida” (Botero, 2004, p. 419-421).

Otro poeta importante en la Medellín de mediados del siglo XX es José Manuel Arango (1937-2002), quien retrata a la ciudad —ese lugar de la noche al que somos arrojados— con un lenguaje más reposado, más sabio, ya no tan ansioso o cargado de búsquedas y símbolos sino con un lenguaje más tranquilo. Su poesía es “silenciosa, sin fáciles concesiones, breve, con pocos signos de puntuación, de versos cortos, y especialmente sugerente” (Ardila, 2005, p. 10). En sus poemas “no hay ni rima ni metro, pero sí resonancias fónicas y una cuidadosa selección de las palabras que estructuran el tono y el sentido de su poesía” (p. 10).

En el contenido de los poemas de José Manuel Arango aparece no solo el retrato de la ciudad sino también la reflexión sobre el lenguaje mismo y su relación con el quehacer del artista y específicamente del poeta, quien busca rescatar las palabras de su desgaste cotidiano, recuperar

las palabras agotadas y darles un lugar singular mediante el poema. “El hombre que habita la obra de José Manuel Arango es un transeúnte, camina con la certeza de su finitud, se asombra, se maravilla, reflexiona, pero no grita ni hace aspavientos, más bien piensa y calla” (Ardila, 2005, p. 11).

Las obras de estos dos poetas, José Manuel Arango y Helí Ramírez, permiten retratar a la ciudad desde dos lugares distintos que se complementan inmensamente, uno desde un lugar de clase media y el otro desde el lugar de la necesidad y de la sobrevivencia.

Para finales del siglo XX, Medellín era una ciudad hostigada por las manifestaciones de violencia y la dilatación de los conflictos sociales.

Sabemos que en los tiempos más difíciles, en los tiempos en que más se atenta contra la vida y la sensibilidad, es cuando brotan con más fuerza las manifestaciones del espíritu. Es en los tiempos aciagos cuando la poesía eleva su mirada a las cumbres donde se capta la luz (...). Medellín, en 1990 era una ciudad sometida por el pánico. La población estaba totalmente silenciada y escondida. Los asesinatos políticos eran la noticia de cada día. Las calles, escenarios de matanzas. Atentados con bombas, asesinatos selectivos. Todos los días había muertos, muchos de ellos anónimos, configurándose una atmósfera aterradora, de pesadilla. (Corporación de Arte y Poesía Prometeo).

En la década de 1980 surgen en Medellín una serie de revistas de poesía como *Punto Seguido* (1979), *Prometeo* (1982) e *Interregno* (1991), que divulgaban el trabajo de poetas locales y abrían el camino para hacer más visible este proceso creativo en la ciudad. En el año 1982

Fernando Rendón, poeta, editor y periodista, nacido en la ciudad de Medellín, da a conocer a través de la revista *Prometeo* a diferentes poetas colombianos y latinoamericanos logrando que la revista —en medio de un contexto social adverso como el que se menciona— permaneciera y se fortaleciera.

En 1991, pese a este escenario de violencia, de hostilidad y de miedo colectivo por la magnitud de los problemas sociales, nace el *Festival Internacional de Poesía de Medellín*, con la participación de poetas de varias regiones de Colombia y como una forma de reafirmar y festejar la vida, apartándose —a través de la expresión artística— de una cultura violenta y generadora de conflictos. Este evento cultural de carácter internacional se realiza cada año desde 1991 e incluye la participación de voces de distintas generaciones, culturas, países y tendencias poéticas y expresivas.

En un artículo de la revista *Mefisto* del año 2001, referido al *X Festival Internacional de Poesía en Medellín* celebrado entre el 23 de junio y el 2 de julio del 2000, Lasse Soderberg, poeta Sueco participante del festival, tomando como referencia la expresión del capitán del buque Grisselman —quien llegó a Medellín por 1820 y afirmaba que el paraíso, con un tiempo de eterna primavera y abundantes frutas seguro habría estado allí—, dice:

En la Colombia de la violencia, Medellín llega al tope de la estadística en delincuencia. La reputación de esta ciudad como centro del narcotráfico internacional, tampoco se la puede quitar de encima. Policías militares, notablemente jóvenes con uniformes flameantes, patrullan con metralletas que cuelgan negligentemente: un recuerdo constante

de la guerra civil que ha padecido durante decenios. No, Medellín no es ningún paraíso. Salvo posiblemente para la poesía (...). Nosotros, los europeos, que hemos participado en muchos festivales de poesía anteriormente, nunca hemos visto algo semejante. El festival de Medellín se destaca sobre todos los demás. (Soderberg, 2001, p. 6).

Según este mismo artículo, para Fernando Rendón —fundador del festival— la poesía es un arma contra la violencia cuyos resultados, aunque no sean inmediatamente visibles, son eficaces.

(... ) Es especialmente en estos tiempos que los poetas son necesarios, la gente está cansada de la guerra, de los políticos y de los medios de comunicación. En la poesía encuentran un contralenguaje positivo (...). En medio de la realidad colombiana —guerra civil, secuestros, asesinatos, corrupción, violencia en las calles— la poesía triunfa. En tiempos de penurias necesitamos a los poetas. Es como un efecto de realismo mágico. (Soderberg, 2001, p. 7).

En 1993 es fundada la *Corporación de Arte y Poesía Prometeo* y en 1996 dicha corporación funda la *I Escuela Internacional de Poesía de Medellín*, creada para la transmisión de conocimientos asociados a la experiencia poética y a sus manifestaciones. Dado que esta escuela nace en el seno del festival y funciona durante el mismo tiempo de realización que este, sus cursos son planeados, diseñados y promovidos por diferentes poetas del mundo que participan en el festival, logrando con ello una permanente actualización y renovación de la experiencia y la expresión poética en la ciudad.



Como iniciativa de las revistas *Prometeo*, *Punto Seguido*, *Interregno* y la Prensa Cultural *El Transeúnte*, en el año 2011 se edita un libro llamado *Muestra Poesía en Medellín 1950-2011*, que ofrece, mediante la selección de 60 poetas de la ciudad, un paisaje de lo que es la poesía en este período. Los poetas de la muestra fueron elegidos por los mismos poetas de las revistas que conformaron el grupo editorial y los criterios de selección fueron: a) que los poetas estuvieran vivos al momento de la selección y b) que su desarrollo creativo o difusión se hubiera desarrollado en la ciudad.

La muestra incluye 12 mujeres y 48 hombres; todos residentes en la ciudad de Medellín para el momento de la publicación: Óscar Hernández, Olga Elena Mattei, Darío Ruiz Gómez, Luisa Aguilar, Raúl Henao, Teresa Sevillano, Rafael Patiño, Luis Iván Bedoya, Margarita Cardona, Gabriel Jaime Caro (GAJAKA), Carlos Bedoya Correa, Fernando Rendón, Jorge Iván Grisales, León Gil, J. Arturo Sánchez Trujillo, Rubén Darío Lotero, Tarsicio Valencia, Gabriel Jaime Franco, Javier Naranjo, Pedro Arturo Estrada, Luis Fernando Cuartas, Marco Antonio Mejía, Edgar Trejos, Alberto Vélez, Eduardo Peláez, Oscar Jairo González, Luis Fernando Macías, Luis Germán Sierra, Omar Castillo, Juan Diego Velásquez R., Orlando Gallo, Sarah Beatriz Posada, José Libardo Porras, Robinson Quintero, María Cecilia Muñoz, Daniel Día, Liana Mejía, Jairo Guzmán, Carlos Enrique Ortiz, Carlos Sánchez Ocampo, Claudia Trujillo, Mario Ángel Quintero, Wilson Frank, Víctor Raúl Jaramillo, Gloria Posada, Carlos Enrique Sierra, Juan Diego Tamayo, Luis Galar, Berenice Pineda, Daniel Jiménez Bejarano, Luis Eduardo Rendón, Tatiana Mejía Escalante, Jesús Gómez, Walther Espinal y Viviana Restrepo.

Los indicios de la violencia en Medellín es el tema más reiterado en esta obra, cuya muestra

permite acercarse al panorama de lo que sucedía con respecto a la poesía en la ciudad durante este período. Además, permite hacerse una imagen, mediante fragmentos, de una ciudad también fragmentada y abatida por esa violencia que parece invadir todos los rincones.

Los poemas alrededor de lo urbano dibujan lugares comunes de la ciudad, pero también escenas, deseos, cosas que suceden en esos lugares y, en este sentido, algunos de los poemas de esta colección permiten entrever cuál es la influencia de la ciudad en la construcción de identidad y cuál es la relación que se tiene con la ciudad para construir la experiencia individual.

Otras formas de presencia del ejercicio poético en la ciudad de Medellín, se dan a través de las políticas del país. Dentro de las políticas culturales, el Ministerio de Cultura incluye la *Política de Artes*, en la que, a través de la presencia de redes como la Red de Escritura Creativa (Relata) se promueven talleres de escritura y de lectura en diferentes ciudades y municipios del país, contando con el respaldo de alcaldías, secretarías e institutos departamentales de cultura, la Red Nacional de Bibliotecas Públicas, universidades o fundaciones.

Para el año 2015, Relata ofreció 57 talleres en 27 departamentos y acogieron cerca de mil personas interesadas en ejercitarse y aprender de la escritura literaria. De los 57 talleres ofrecidos, uno se ofreció en el municipio de Envigado, dos en el municipio de Itagüí y cuatro en la ciudad de Medellín (Ministerio de Cultura, 2015).

Por otra parte, la Secretaría de Educación de Medellín, en los planes de estudio de la educación y específicamente en el Plan de Área de Humanidades Lengua Castellana, documento que orienta a los maestros sobre lo que deben enseñar con base en los estándares de competencia y los lineamientos del Ministerio de Educación Nacional (MEN), incluye el desarrollo de las

competencias poética y literaria en todos los nivel de educación básica primaria y secundaria.

La competencia poética alude a la “capacidad de un sujeto para inventar mundos posibles a través de los lenguajes e innovar en el uso de los mismos y en la búsqueda de un estilo personal” y la competencia literaria se refiere a la “capacidad de poner en juego, en los procesos de lectura y escritura, un saber literario surgido de la experiencia de lectura y análisis de las obras mismas y del conocimiento directo de un número significativo de estas” (Secretaría de Educación de Medellín, 2014).

La presencia de la poesía en la ciudad de Medellín, como vemos a través de este recorrido, ha ido tomando fuerza de manera progresiva y no ha sido un mero acto de creación de belleza a través del lenguaje sino que se ha mezclado, casi de forma inevitable, con las condiciones sociales, políticas y económicas de la ciudad.

Siempre que se hable de poesía, sin embargo, ha de ser necesario pensarla desde la subjetividad y la individualidad pese a los elementos comunes y sociales que puedan atravesarla y es ese el objetivo de esta investigación, indagar por la experiencia subjetiva de creación poética en poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín y por las dimensiones presentes en este acto creativo. Los apuntes teóricos que siguen están pues relacionados con esta experiencia desde la palabra que otros escritores han puesto ya de manifiesto.

## 2.2 Algunos apuntes alrededor de la escritura

### 2.2.1 Escribir poesía o de la creación poética

La poesía, quizás, no sea una forma de escribir o de usar el lenguaje para decir algo, sino una forma de contemplar y de leer el mundo que luego se traduce en escritura o en otras expresiones poéticas que bien pueden decir o no.

Para Jaramillo, la poesía está más en el modo de percibir que en el de expresar. El concepto genérico es tan amplio como se quiera; se refiere a la percepción más que a la escritura y en muchos casos, incluso, se desliga de la escritura misma para adquirir otras formas (Jaramillo, 2005). Estrada habla de la poesía como un llamado y una invitación a estar siempre vigilante, atenta a todo cuanto sucede dentro y fuera de ella (Estada, 2012, p. 53).

El secreto es la contemplación, el mirar fijamente lo deforme de la piedra hasta que no necesitemos más la palabra *piedra* y seamos ella misma (...). La poesía es el conocimiento esencial y puede prescindir de todo lenguaje, incluso de los poetas que todavía necesitamos de las palabras. La poesía simplemente abre los ojos y nos enseña lo que tenemos pero también lo que no tenemos. (Estrada, 2012, p. 57).

Algunas de las acepciones que ofrece la RAE para el significante poesía son:

1. f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.

2. f. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. Poesía épica, lírica, dramática.

6. f. Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje.

7. f. Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa.

(RAE, 2001).

En armonía con la sexta acepción de la Real Academia Española, que contempla la poesía como aquello que suscita un sentimiento de belleza y que se manifiesta no exclusivamente a través del lenguaje, Hoyos (2012) habla de las múltiples formas de poesía.

No tiene por qué limitarse ni a un léxico ni a una apariencia fenotípica (la versificación), ni al papel, ni a la escritura, ni a la lectura (...) ni a unas formas determinadas de “mirar” el medio ambiente, ni a unos reducidos registros de voz y de juegos sonoros, ni al modelo de escritura solitaria. (Hoyos, 2012, p. 52).

De este modo, aparecen en el lenguaje expresiones como performance poético, poesía visual, que comprenden imágenes, fotografías, caligramas, collage, entre otros; poesía sonora, cuyo soporte en su acción poética es el sonido; entre otras expresiones catalogadas como poéticas. Este trabajo, sin embargo, se limita a la expresión poética verbal o literaria, es decir, a la poesía que se da a través del lenguaje y específicamente, del lenguaje verbal escrito.

Para Rupérez, el poema “no es una realidad verificable sino un lugar donde se pueden decir cosas

inimaginables en otros contextos” permitiendo a quien lo lee “ver en la vida lo que no pertenece a la vida” (Rupérez, 2007, pp. 43-44). Hablar de poesía es, en este sentido, hablar de una composición estética valiéndose de las palabras, del lenguaje verbal y todos sus artificios; es una forma particular de decir, si es que la poesía viene a decir algo. “No es con las ideas, querido Degas, con lo que se hacen versos. Es con palabras” (Valéry, 1957, Citado por Hoyos, 2012, p. 81). “¿Y cuántas veces el poeta pretende conseguir una forma bella y estética en sus poemas, sin desear comunicar apenas nada?” (Trigo, s. f., p. 1).

Así como la poesía tiene su forma particular de ser escrita, tiene también su forma particular de ser dicha, leída. No se escribe ni se lee poesía como se hablan, se escriben o se leen otros tipos de textos. “La poesía malabarea con el mayor número de condiciones y funciones a coordinar. La poesía sería selección, elección, composición, combinación entre significantes, conformación de constelaciones, expresaría Mallarmé” (Hoyos, 2012, p. 80).

Bajo la perspectiva del lenguaje poético como palabra esencial cuya función es evocar más que nombrar, y en el que el fin de las palabras son ellas mismas y no designar algo, Blanchot (2002) afirma que la poesía es un “poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo” (p. 35).

Según Hoyos, la poesía “permite un escribir cifrado, autoreferencial, entrevelado. Un espacio que puede confundir (co-fundir) debido a su apertura hermenéutica y su capacidad de trascender al tiempo histórico en que fuese escrito” (Hoyos, 2012, p. 83).

Algunos autores sostienen que el ritmo es el elemento más significativo del decir poético.

Determinados ritmos suponen una métrica, propia de la poesía clásica, cuyos versos más usados son, por herencia de los imperios antiguos, los octosílabos, endecasílabos y alejandrinos, versos con acentos prefijados según razones aritméticas, de ocho, once y catorce sílabas respectivamente. No todos los versos, sin embargo están sujetos a estos ritmos. El verso libre se libera de esta métrica tradicional para usar su propio ritmo sin medida preestablecida, posee un ritmo interno que no se divide en cláusulas ni lleva acentos rítmicos dominantes.

La poesía se hace, organiza, en versos, y el artificio que el verso significa, es una curiosa forma en que se mezcla la naturalidad del hablar y el artificio del hablar con medida, el metro. Me refiero principalmente a la poesía clásica y su forma regular de organizar el lenguaje con principios rítmicos. (Hoyos, 2012, p. 99).

Según Octavio Paz, el poema es una composición de signos escritos, en un conjunto de frases, recursos catacréticos, orden verbal, que se funda en el ritmo. La función dominante del ritmo distingue a la poesía de las otras formas literarias (Paz, 1956, citado por Hoyos, 2012, p. 84).

Para Valéry (1957)

Un poema es un discurso que exige y que causa una relación continua entre la voz que es y la voz que viene y debe venir. Y esta voz debe ser tal que se imponga, se excite el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal. Quitar la voz, y la voz precisa, y todo se hace arbitrario. El poema se convierte en una sucesión de signos que sólo tienen relación para estar materialmente indicados unos después de otros. (Valéry,

1957, p. 117 citado por Hoyos, 2012, p. 84).

Hoyos afirma que “la poesía se hace con ritmo, por la ritmicidad en la asociación o ayuntamiento entre palabras, entre frases (...) la poesía es un arte rítmica del lenguaje, lo que diferencia su lenguaje de otros lenguajes que usamos a diario” (p. 90).

Otros autores, contrarios a esta línea mencionada, sostienen que el ritmo está detrás y que lo más importante es el significado del poema, lo que dice. Para los semiólogos que buscan la funcionalidad del lenguaje, verbigracia, “la importancia de la poesía residiría en su potencial de “transcodificación” semiótica, actividad en la que el ritmo estaría detrás, disponiendo el roce, el cruce entre significados” (Hoyos, 2012, p. 84), lo importante de la poesía, en este caso, es su fondo significativo y no su ritmo, poder leer y encontrar el contenido del poema a partir de aquello que el poema expresa. La ritmicidad está después, detrás del significado y no delante.

Para Jaramillo (2005) habría que poner el artificio del verso bajo sospecha. Diferenciando poema de poesía, este poeta sostiene que actualmente coexisten todas las formas del poema: metro y rima, verso libre incluyendo el versículo, poema en prosa o prosa poética, prosa en semiverso que es lo más corriente y la poesía en cualquiera de sus formas: verso, prosa, imagen, grafismo, objeto, sonido, representación, arte, manualidad, juego o invención.

Todo lo anterior “obliga a diferenciar la poesía del poema: el poema puede ser una forma vacía de contenido poético (...). El verso en sí mismo no es nada: puede ser escapismo, vicio, entretenimiento, o una manifestación de cretinismo”. Por otra parte, en cambio, podría encontrarse, según este autor, alta poesía en textos en prosa o en otras formas distintas al verso, e



incluso, distintas al texto escrito. “La auténtica percepción poética —venga de donde venga— enriquece la vida, la ennoblece, la embellece y le da sentido” (Jaramillo, 2005, p. 52).

### **2.2.2 Lo poético y la función de la poesía**

Para hablar de la palabra poética, Blanchot (2002) alude a la diferencia entre la palabra bruta o inmediata y la palabra esencial. La primera sirve para representar las cosas, es la palabra usual, útil, la palabra cargada de historia que habla de la realidad de las cosas y que sirve para colocar al ser en relación con los objetos mediante la narración, la descripción y la enseñanza. La segunda en cambio, la palabra esencial, aleja a las cosas, “las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca” (p. 33). Es la palabra impotente que no impone nada. La palabra poética parecería entonces estar en relación con esta palabra esencial que sugiere y desaparece. Se opone no solo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento y el protagonista ya no es el objeto o la cosa nombrada ni tampoco un personaje específico sino el lenguaje mismo.

En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla (...). La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas (...) el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje. (Blanchot, 2002, p. 35).

Ahora, ¿tiene la poesía una función que vaya más allá de su carácter estético? ¿Se escribe poesía con una intención?

Una de las funciones de la poesía es la función estética, es decir, la poesía cuyo objetivo es expresar algo mediante un uso del lenguaje que no es habitual en otro tipo de expresiones y que logra una manifestación estética. Hay una poesía que “avanza sin tener un centro o una ruta específica. En ella es más importante la sensación que transmite que aquello que significa (...). Poesía que dice sin decir, entonación, acentuación muchas veces intraducible (...) representa el arte de la fuga, la apertura total de la caricia que como nos eriza se va” (Hoyos, 2012, p. 82).

Hay otro tipo de poesía que pretende algo, que “quiere llegar a alguna parte concreta, previendo las consecuencias (...) que vela y apuesta por el manejo de formas para tocar al lector donde pretende tocarle” (p. 81). En este caso, sería una creación poética cuyo objetivo es transmitir y crear efectos con conocimiento de causa, asumiendo al lector como el destinatario pasivo de una obra con un sentido único (p. 82). En este tipo de obras se crea con la intención de buscar un efecto que sí va más allá de su valor estético, es decir, son creadas con una función que trasciende la función estética del lenguaje y se traslada quizás a una función política y social.

La capacidad que tiene la poesía para mostrar la esencia del ser y de las cosas ha de ser, quizás, su función principal. Rupérez (2007) afirma que una de las funciones del arte es “singularizar las cosas hasta el punto de devolverles, por decirlo así, su esencia escondida, su naturaleza más recóndita” (p. 36). De la Vega, habla de la capacidad que tiene el arte para “develar la naturaleza

de las cosas, su núcleo esencial, o aspectos no vistos en la opacidad corriente de la realidad” (De La Vega, 2007, p. 9). Por eso, según esta autora, el arte es capaz de “crear nuevos significados y de subvertir los sentidos habituales en que es interpretada la realidad” (p. 9).

Estrada (2012) habla de la necesidad de recuperar la imagen última de las cosas que yacen fragmentadas a nuestro alrededor.

Y es que ningún otro fin tiene la poesía. Nombrarlo todo en el límite del lenguaje, asumiendo los riesgos y la resistencia que esto conlleva, hasta que se nos revele su esencia, hasta que desaparezcan los altos muros que nos separan del corazón de las cosas. (Estrada, 2012, p. 52).

### **2.2.3 Poesía y experiencia estética**

Según la concepción clásica, la estética sería la disciplina que vendría a ocuparse del problema de esclarecer el fenómeno de la sensibilidad, fundamentalmente la sensibilidad artística, es decir, el modo de percepción del objeto de arte.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el objeto de arte es denominado como tal según un aspecto característico: su belleza formal. “Desde entonces, el valor estético de un objeto se ha dado primordialmente por el hecho de ser aprehendido éste como un objeto bello formalmente y separado de toda función utilitaria” (De La Vega, 2007, pp. 110-111). Un objeto que hoy no tiene resonancia puede llegar a adquirir con el tiempo unos significados y unos sentidos que lo carguen de valor, más allá de cualquier función utilitaria y, en esta vía, hacerse a un valor estético.

El gusto, según De La Vega, es un producto social, es el resultado de un aprendizaje en sociedad, de unas convenciones que se van dando de manera relativamente arbitraria. Aprendemos socialmente qué es lo bello y qué no lo es. De esta manera, lo bello como característica de algo parecería no estar exclusivamente o de manera independiente en la esencia de los objetos sino que, es posible, sea una propiedad atribuida por el sujeto según ciertos aprendizajes sociales en un momento histórico específico.

Es posible pensar el valor estético como el resultado de un aprendizaje social en un contexto histórico sumado al valor del objeto que va más allá de un valor utilitario y que obedece al valor simbólico, a la capacidad del objeto para decir algo de la naturaleza de las cosas, para develar algo del hombre y de su mundo. El valor estético es el resultado de la relación entre el objeto y el sujeto en un contexto social, siendo una de las características de lo estético “la capacidad de trascender las condiciones y objetivos de quienes y para quienes se produjo la obra y de imponerse por encima de las determinaciones ideológicas o socioeconómicas que la condicionaron” (De La Vega, 2007, p. 119).

Según Uribe, la experiencia estética no depende de la belleza del objeto o de su forma convincente de representar algo o de la capacidad del objeto de ofrecer un tema relevante o de causar placer. Ninguna de estas posibilidades condiciona la experiencia estética. Ésta es más bien la experiencia de la obra en la cual “advertimos que estamos frente a un objeto que ha sido configurado poéticamente (Uribe, 2005, p. 222) y dicha experiencia conlleva necesariamente una conmoción. De esta forma, reconocimiento y conmoción serían dos hechos estéticos que deben coexistir y ser mutuamente incluyentes para que haya una experiencia estética cuya duración no

dependerá de la duración de la obra o de su contemplación, sino que es una duración “imprecisa, difusa y diluida en el tiempo” (p. 223).

Para Rupérez (2007), las percepciones sensoriales intensas son, dentro de la experiencia interior, un factor determinante que daría lugar al desencadenamiento de la obra. Las percepciones estéticas son, a diferencia de las percepciones corrientes, habituales y rutinarias, “intensificaciones perceptivas singulares que nos permiten redescubrir los objetos en tanto que tales” (p. 21), es decir, percepciones que permiten sacar a las cosas y al propio ser de su cotidianidad para darles siempre un nuevo valor, desacostumbrando la mirada ante el mundo.

Los objetos excepcionalmente percibidos van a estar cargados de un afecto que puede implicar positividad, negatividad, dolor, placer, alegría o sufrimiento, y van a estar cargados también de enigma, pues son objetos que no se dejan conocer a primera vista aunque sus efectos en quien los percibe sean visibles e inmediatos.

Aludiendo a la idea de Kant, lo estético proviene de las reacciones de gusto y disfrute ante objetos que se perciben “sin más finalidad que el hecho de no tener finalidad” (Rupérez, 2007, p. 37).

Existe la belleza pues para que el ser humano se deleite y no para que él se interrogue sobre lo que la belleza es o sobre su utilidad y, en este sentido, no merecería la pena interrogarse sobre el valor estético de la poesía con una búsqueda utilitaria. Más allá de su utilidad o no, la poesía es belleza y su existencia se sostiene por sí misma.

#### **2.2.4 Escribir, la imposibilidad**

Escritores y poetas hablan de la imposibilidad de la escritura para decir aquello que se quiere decir. Las palabras aparecen como la única opción de decir y, sin embargo, ellas no alcanzan, son insuficientes. Hay una parte del río que no brota, que se mantiene en el subsuelo y escribir se vuelve entonces un balbuceo, una lucha con el lenguaje en la que el escritor parece siempre perder; como si la lengua que sirviera en su esencia para decir algo, fuera una lengua desconocida, una lengua que encierra el silencio de las cosas y de la que no se sabe nada.

Para Blanchot, “el escritor pertenece a la obra pero a él solo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo (...) el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla” (Blanchot, 2002, p. 19). El escritor se ve obligado a perseguir más palabras que sí digan algo y el vacío responde a la sensación de tener una obra inconclusa que requeriría más trabajo para ser terminada y que, no obstante, sigue siendo interminable.

Para Serrano,

La escritura es un ejercicio infinito, que hace salir pedazos de uno mismo de su recóndito escondite, como manando de un arroyo, y cuyos pliegues y complicaciones provienen de lo que uno llevó dentro, pero no quiso decir, o no pudo decir, o decirse. De todo lo que se nos escapa, de lo olvidado, de lo indecible, de lo que pudo ser, de lo que estuvo a punto de ser. La escritura se teje sola, sin que uno se lo proponga y luego lucha por salir de mil maneras, quedándose la mayor parte del río sin brotar, como corriente subterránea (...) responde a los muchos extravíos y contradicciones de los que la vida está compuesta y

que el lenguaje puede llenar parcialmente, de tanto en tanto, y a través de balbuceos.  
(Serrano, 2001, p. 191).

En este escritor, como en la poeta Pizarnik, aparece el sentimiento de que lo que se escribe, no alcanza nunca a expresar lo que se quiere decir; de que hay una imposibilidad al escribir de decirlo todo.

¿Quién me dijo que soy escritora o poeta? Es algo que se gesta. Pero tanta inocencia...  
Sólo sé hablar de la poesía. En una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo.  
Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental.  
No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti. (Pizarnik, 1963 (2013), p. 569).

En sus *Diarios*, dice:

De todos modos, hablar me hace sufrir, me da la seguridad de mentir, aun si respondo  
“son las nueve de la noche” mirando mi reloj. Hablar con alguien es darse mutuamente  
noticias de sí, testimoniarse. Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando  
escribo. (P. 616).

El escritor Potdevin hace también alusión a este sentir que se vuelve como una especie de  
obstáculo que, sin embargo, empuja a la acción; como una pared muy alta que empuja siempre al  
salto, aun cuando uno no logre pasarse al otro lado o cuando se arriesgue a que en el salto caiga  
desvalido.

Para mí, la labor creativa en la escritura es una lucha permanente entre lo que quiero decir  
y lo que jamás enunciaré. Una pregunta que me desvela es ¿Dónde trazar el umbral entre

lo explícito y lo íntimo? (...) Desde el momento en que me siento a escribir, emprendo un pulso a muerte con las palabras; es el pulso entre escritor y técnica. Es el combate para encausar el torrente de ideas que desordena mi imaginación para subyugarlo y estructurarlo de una manera fluída y, por supuesto, estética. Emprendo el diálogo con las palabras, pero las palabras son mudas, ellas aguardan silenciosas a que yo las use; son como las amantes del escritor que en últimas no sabe si las idolatra u odia, si se deja seducir por ellas o les tuerce el pescuezo (...). Por otra parte, la escritura me acerca a la muerte porque la muerte, al igual que la lengua, es ambigua. Lo escrito, escrito está; sin embargo la escritura no siempre es clara, y no siempre dice lo que dice. La muerte es el terreno de lo desconocido, de lo que puede ser o no ser, y por lo mismo escribir es morir, publicar es ser sepultado, ser leído es ser olvidado, pero también, paradójicamente, ser criticado es resucitar, y con ello se cierra la condena eterna, cíclica, de vivir para escribir y morir para escribir. Lo triste y bello de todo es que igual muero ahogado en el torrente de las palabras que calcinado por el desierto de la esterilidad. (Potdevin, 2001, pp. 176-177).

En el acto de escribir hay pues una cuota de sufrimiento unida a una cuota de satisfacción. Toma presencia la sensación tormentosa y al mismo tiempo gozosa de estar siempre en una lucha con el lenguaje en la que el escritor aun no sale vencedor, pero guarda la esperanza de ganar. Aunque una gran parte de lo que lucha por salir como letra queda oculto, se continúa escribiendo con la esperanza de hacer surgir algo más, de poder decir algo más mediante la palabra escrita y percibir un día una obra terminada. Para Blanchot (2002) el escritor no se sitúa en el terreno del dominio en el que puede expresar exactamente lo que desea con la certeza de las cosas. Más bien pierde la autoridad ante sus afirmaciones. “Escribir es lo interminable, lo incesante (...) es hacerse eco de



lo que no puede dejar de hablar” (pp. 22-23). Ante la poesía, el poeta, sin estar seguro siquiera de serlo, se siente impotente; quiere escribir lo imposible, lo que no se puede escribir y esto es el tormento.

La poesía no es dada al poeta como una verdad y una certeza a la que podría aproximarse; no sabe si es poeta, pero tampoco sabe qué es la poesía, ni siquiera si es; ella depende de él, de su búsqueda y, sin embargo, esa dependencia no le hace dominar lo que busca, sino que lo vuelve inseguro de sí y casi inexistente. (P. 75).

### **2.2.5 Orígenes de la escritura. Semillas y razones**

La escritura obedece en cada sujeto a una necesidad distinta procurando un goce al que difícilmente el sujeto puede renunciar aun cuando implique por otro lado, una pérdida o un costo a pagar. Pensar en un único origen de la escritura es absurdo; sin embargo, es posible pensar en elementos comunes que atraviesan esta experiencia de creación.

Rupérez en su texto *Sentimiento y creación*, busca comprender la génesis de las obras literarias y sus componentes esenciales. Para esta comprensión hace alusión inicialmente a lo que se denomina *la experiencia interior*, entendida como el proceso que hace posible el desencadenamiento del acto creativo que concluye en la obra literaria o artística.

La íntima experiencia de la realidad sería uno de los requisitos para que se dé un arte importante. Las experiencias vitales acumuladas que tienen un carácter profundo e intenso, las impresiones cargadas de significación, el conocimiento experimentado de la realidad, las cristalizaciones

perceptivas llenas de intensidad, serían, según Rupérez, elementos de esa experiencia interior que desencadenan el acto creativo y hacen aparecer a la obra, como la manifestación de estos hechos. “Las obras relevantes surgen siempre como consecuencia de la existencia de una experiencia interior cuyo contenido esencial son lo que podríamos llamar densas e intensas percepciones de la realidad en toda su compleja red de hechos y presencias” (Rupérez, 2007, p. 14).

Uno de los elementos esenciales de la experiencia interior son las imágenes, “fragmentos de existencia retenidos a lo largo del tiempo y que están reclamando una explicación posible (...) condensaciones de experiencias vitales fuertemente significativas y, por tanto, aureoladas de intensas y fuertes propiedades sentimentales” (p. 15). Este cúmulo de imágenes y de experiencias que no obedecen a un hecho lingüístico, buscan al lenguaje, sin embargo, para dar a conocerse. “La experiencia interior más bien sorte a al lenguaje, lo traspasa o lo desborda (...). El lenguaje es solicitado para dar a conocer lo que no es él y es anterior a él” (pp. 14-15). En este sentido, los lenguajes artísticos serían interpretaciones de esas experiencias y al mismo tiempo estarían marcados por ellas. Al hablar de experiencia, Rupérez no se refiere necesariamente a los hechos ocurridos hace poco tiempo en la vida de un sujeto y convertidos en materia que impulsa el trabajo creativo, sino más bien a lo que el tiempo otorga a las experiencias vitales, siendo la memoria el factor determinante y esencial en la generación de los textos artísticos.

Para Bachelard, las imágenes de la infancia guardadas en la memoria, esas imágenes amadas que dominan los recuerdos, van a ser, en la edad de la calma, el origen y la materia de una ensoñación compleja del recuerdo que puede ser el germen de una obra poética en la que imaginación y memoria están estrechamente ligadas; la imaginación reanimando e ilustrando la memoria

(Bachelard, 1960, p. 39).

Para este autor el recuerdo de la infancia perdida va a ser un germen de la creación poética. Los recuerdos del pasado aparecen como imagen y en este sentido, el pasado no es un pasado de la percepción. Por su valor de imagen aparece ya en la ensoñación (Bachelard, 1960, p. 159).

No se trata pues, de traer ese pasado de la infancia mediante hechos. En la ensoñación, el pasado vuelve transformado, con otros rasgos y otras luces y la historia se extiende hasta los límites de lo irreal haciendo que esa experiencia singular sea también universal. La ensoñación permitiría, de este modo, que las formas tomadas de lo real se nutran de materia onírica y se vuelvan materia prima de la obra literaria. A través de la ensoñación la infancia permanece y el tiempo de la infancia se vuelve un tiempo eterno, es por eso que para el poeta la infancia, permanentemente enriquecida de sensaciones, no deja de crecer (Bachelard, 1960).

Otro de los orígenes de la escritura literaria es el deseo del escritor de llenar un vacío. Quien escribe crea algo en un lugar donde antes no había nada. Uribe plantea el arte como una forma de evitar la ausencia de las cosas, como una ilusión de la existencia de cosas ausentes. En este sentido, crear es el “hecho poético de idear y formar un objeto previamente inexistente” (Uribe, 2005, p. 222). El poeta no representa sino que presenta algo que nadie más veía. Nombra y da existencia a lo que antes era invisible para el resto, pero que estaba ahí para ser nombrado.

Capdevila i Castells, apoyándose en las teorías de Valéry y Montaigne, habla del efecto catártico que tiene la producción de la experiencia estética al poder expresarse en una obra recuperando, en algunos casos, el pasado reprimido en la infancia y regocijándose en la propia creación de algo

nuevo, de un mundo o de sí mismo (Capdevila, 2005, p. 63). En este sentido, el deseo de restituir la infancia o de regresar a ese tiempo ya perdido para siempre, serían causa de una escritura literaria.

Sobre la infancia y la escritura, Sánchez dice:

Se escribe buscando. Pero no se sabe buscando qué. ¿Ese otro mundo entrevisto en la infancia? ¿Un nuevo mundo para acabar de olvidar la infancia? Si el poeta viviera reescribiendo lo que en su origen se expresó, estaría escribiendo siempre lo mismo, de diferentes formas. Si, por el contrario, hubiera un desprendimiento de su origen, viviría dando lugar a otras realidades. Ambas cosas son ciertas. Ambas nociones se valen de la metáfora para existir. De ambas encontramos pruebas en la poesía. Quizá porque nacer y morir son siempre lo mismo. (Sánchez, 2001, p. 221).

Roelens (2001) dice: “escribir para ordenar el caos” (p. 27), y esto remite a la necesidad urgente que tiene el escritor de bajar los coros de palabras que se forman en la mente para que no sean ellos los que subyuguen al sujeto. Subyugarlos para no quedar atrapados en coros de voces desordenadas y sin dueño. Entonces se escribe, como dice Roelens, para ordenar el caos de palabras y de imágenes; para dominarlas y dejarlas en la hoja que antes estaba vacía.

La escritura se vuelve así, una forma de sublimación que organiza y tranquiliza, que matiza y aclara las emociones excesivas, que ordena los pensamientos y a la vez, ofrece la posibilidad de decir algo que no pudo ser dicho de otra manera. Se inserta una gramática en el lugar donde antes había ó un vacío ó un caos ó unas energías que bien pueden impulsar al sujeto a la vida, a la muerte, al origen ó de manera afortunada, a la sublimación, al arte y a la creación.

La poesía en este sentido se vuelve la creación de un universo. El poeta escribe y crea un mundo. Pone significantes en el lugar del vacío y ofrece la posibilidad de decir algo mediante imágenes imposibles, formas y figuras literarias no permitidas en otros discursos, mediante la ambivalencia, la incoherencia, la trasgresión y el absurdo.

Rivera, citado por Figueroa, cuenta las razones para escribir del personaje-poeta Arturo Cova en *La Vorágine*, que acaso pueden ser las propias razones del autor:

(...) Con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero. Erraría quien imaginara que mi lápiz se mueve con deseos de notoriedad, al correr presuroso en el papel tras las palabras para ir las fijando sobre líneas. (Rivera, 1984 p. 241, citado por Figueroa, 2001, p. 126).

En este sentido, se trata de escribir cuando la acción ha demostrado ya no ser importante, escribir cuando lo único que queda es la desesperanza, la fatiga de la acción, escribir sin acción, porque la escritura en sí misma se vuelve la acción paralizada cuando se escribe aquello que no se pudo actuar; y también sin pretensión, sin un deseo de reconocimiento, solo porque escribir es lo último que le queda a aquel que solo siente pesadumbre y una vida no conquistada en la que “todo resulta insignificante y perecedero” y para quien la única certeza es “lo efímero de las ilusiones” (Figueroa, 2001, p.126).

Otro de los orígenes de la escritura es el deseo de no ser olvidados. “Escribo poemas para reivindicarme, para no caer en el agujero negro” (Hoyos, 2012, p. 170), pero se escribe también

para intentar olvidar, para movilizar, para renovarse o para deshacerse de aquello que tiene que salir del pensamiento e intentar, luego, olvidarse. “Como Borges, el Gaviero escribe para olvidar, para borrar algo en él, pero —y esto es lo fundamental— dejando testimonio. Es una curiosa forma de olvidar, dejando huella o testimonio. Tal vez sea la única efectiva, tal vez sea la única que nos permite dormir tranquilos” (Figuerola, 2001, p.127). Escribimos en un lugar, entonces, para intentar borrar en otro.

Potdevin hace también alusión a lo mismo cuando dice:

Pensé que al escribirla podía olvidarla, erradicarla de mí mente, sacarla de mi cuerpo y confinarla en el papel, dejarla escrita para atraparla allí. Lo escrito, escrito queda, y es la única forma de poder vivir libre de espectros y sombras que lo acosan a uno en la vigilia (...). Sí, escritura es liberación, pero también es venganza. Revancha sobre nuestros temores, nuestros fracasos, inquietudes. La escritura es el triunfo sobre lo que no se dice y a la vez es sucumbir al veredicto de lo inevitable de lo escrito. (Potdevin, 2001, p. 188).

Serrano, aludiendo a escritores clásicos, habla de las motivaciones que impulsan al escritor al acto creativo.

Uno se cura escribiendo, escribiría Heidegger, seguramente. Se escribe porque se cree útil, reparador, necesario para el alma, como decía Rilke. Se escribe siempre lo mismo, en una obra eterna, pues las motivaciones son las mismas, como decía Borges. En cualquier caso se escribe porque se quiere escribir y se quiere escribir porque se cree en la redención por la palabra que hay implícita en la escritura. (Serrano, 2001, p. 191).

Una de las acepciones de la palabra redención es “remedio, recurso, refugio” y redimir es “poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia” (RAE, 2001). La escritura se vuelve, en este sentido, un refugio dónde poner término o, por lo menos, matizar el dolor, la penuria o cualquier otra adversidad. El goce que procura la escritura, es quizá mayor que las consecuencias negativas que pueda tener ésta y es por eso que el escritor difícilmente puede parar de escribir. Para Serrano “el escritor escribe pensando en los otros y con la pretensión de ser comprendido, admirado o perdonado por el mundo” (Serrano, 2001, p. 192). Sería posible también decir, el escritor escribe con la pretensión de ser comprendido, admirado o perdonado por él mismo, y luego, quizá, por el mundo.

“Hay quienes usan la poesía buscando un efecto: enamorar, comunicar sentimientos, expresar ideas, salvarse de la decadencia de los signos” (Hoyos, 2012, p. 101). El escritor escribe porque necesita escribir, algo busca con la escritura y ese algo, esa necesidad, aunque subjetiva, estaría marcada por su contexto socio-histórico. “Cada momento socio-histórico tendría activas, circulantes, formas de ver, hablar y hacer, así como ciertas disposiciones hacia estas formas de habla, pensamiento y acción” (Hoyos, 2014, p. 109).

En ese contexto socio-histórico al que pertenece el sujeto, quizá sean muchas las razones que lo impulsan al acto de escribir poesía. Pero ¿Tantas como sujetos? No lo creo, así como tampoco son muchos los temas disponibles para el poeta: el amor y el desamor, la muerte y la vida, la belleza, el odio, la soledad, el sufrimiento, la pérdida, el paso del tiempo... No son infinitos ni los temas ni las razones que impulsan al poeta en su acto creativo.

## 2.2.6 Las consecuencias de la escritura

Al decir: “Lo escrito, escrito está”, lo que se hace es remarcar el poder de la palabra en tanto escrita, su carácter irreversible una vez hecha letra. Aun cuando el significado se transforme, cuando el escritor se movilice y ya sean otras sus intenciones, emociones o pensamientos, la palabra escrita habrá quedado paralizada para siempre. Con respecto a las consecuencias de esa escritura que ya se ha paralizado e inevitablemente dejará sus huellas, Díaz dice:

Lo escrito afecta a quien lo lee y por supuesto a quien realiza el escrito; puede atrapar y seducir pero también causar repulsa. Libera o condena, puede producir identificaciones y a la vez exponer verdades que no se quisieran saber o se desearían negar. Y en su fijeza lo escrito causa, conlleva acción y afección, se hace veredicto; se firman libertades o condenas, se declaran guerras, se sellan armisticios o tratados de paz; es decir, causa destinos. (Díaz, 2001, p. 108-109).

Escribir es también, matar al resto, escribo, nombro una cosa y estoy anulando el resto de las posibilidades que podría haber tenido la cosa en tanto otra cosa no nombrada. Sylvia de Castro, haciendo la reseña del texto de Laurent Cornaz, *La escritura o lo trágico de la transmisión*, dice: “De la lectura a la escritura, el signo pierde su función de presentar algo, incluso perdido, para convertirse en puro soporte de la letra, que sólo representa un nombre. La letra manifiesta el significante: lo que queda desligado de su relación con la cosa, es decir, de su significación. Implica por eso, un trabajo de duelo” (De Castro, 2001, p. 225).



Antes de la escritura del saber, está el saber. Antes de la escritura de la cosa, está la cosa, de ahí que toda la cosa no quepa en su nombre. Para el poeta, sin embargo, la palabra da existencia a las cosas, para el poeta las cosas existen porque ellas son nombradas y existen en tanto se dice algo sobre ellas. Para nadie como para el poeta las palabras son tan importantes en este sentido de existencia.

Quien escribe quiere hacer existir a la cosa nombrándola y con el nombre hace ficción, inventa otra realidad, construye obra. La escritura es símbolo, y como tal, permite crear ficciones, nuevas realidades, nuevas verdades para el sujeto en tanto la estructura de ficción de la verdad subjetiva. Lo ficticio es entonces lo simbólico. La verdad subjetiva convertida en letra es ficticia y es simbólica. Y es verdad.

Desde la hermenéutica —arte de explicar, traducir o interpretar textos— la invención poética está concebida como un medio para crear mundos nuevos, alternos, ficticios. De ahí también podríamos explicar la expresión: “la poesía es crear un mundo”, pues con su letra el poeta crea situaciones nuevas valiéndose de figuras literarias que dan cuenta de ciertas cosas que están más allá de la coherencia lógica o de la razón o de lo puramente físico, es decir, que corresponden a la esencia del ser y de las cosas y que no de otra forma podrían escribirse sino es ampliando las posibilidades del lenguaje.

En la escritura, y especialmente en la escritura de poesía hay, por tanto, una subversión en el orden natural del lenguaje que permite esa creación de algo nuevo que pertenece a lo esencial.

Lo que se escribe en soledad, al hacerse público pierde intimidad. Aquello que antes tenía un

único significado otorgado por el autor ahora tendrá múltiples interpretaciones. Al hacer público lo que es privado hay una pérdida de goce.

Revelar mis escritos es desnudar mi cuerpo, con sus cicatrices, imperfecciones, lunares, arrugas, poros y vellos. Recorrer mis cuentos, novelas y poemas es leer los surcos de mis manos, es escarbar entre mi ralo cabello, es olfatear los humores que albergan el doblez de mis brazos, mis piernas, mis ingles; peor aún, leerme es enquistarse en las circunvoluciones de mi cerebro. Mi escritura es el texto de mi cuerpo, de lo que ha vivido y padecido, de lo que ha gozado y sufrido, de lo vociferado y lo guardado, de mis rubores y palideces. (Potdevin, 2001, p. 177).

El acto de escribir está íntimamente ligado a la desnudez y, en este sentido, el despojo es otra de las consecuencias de la escritura cuando lo escrito es leído por otros.

### **3. Metodología**

#### **3.1 Enfoque y método de investigación**

Esta investigación de carácter cualitativo está apoyada en el método fenomenológico. La fenomenología se dirige al estudio de la experiencia vivida según el propio protagonista de esa experiencia. Como método investigativo busca describir los significados de los fenómenos experimentados por los individuos mediante el análisis de sus descripciones. Es “el estudio de los fenómenos (o experiencias) tal como se presentan” (Trejo, 2012, p. 99) y de la manera en que esas experiencias son vividas por las propias personas.

Bajo la metodología fenomenológica, el fenómeno por el que se indaga debe ser cuidadosamente observado y registrado para que su descripción cumpla con la característica de autenticidad y refleje la realidad tal como se presenta en su contexto natural, lo más completa posible, tratando de evitar proyecciones, ideas previas o prejuicios del investigador, que puedan entorpecer el acercamiento y análisis del fenómeno estudiado. Si bien este proceso es difícil de lograr en su totalidad, algunos autores proponen que más que la ausencia de la subjetividad del investigador, se trata de poder explorar los asuntos que desde él mismo están en juego en sus lecturas del fenómeno.

En el acercamiento al objeto de estudio de esta investigación se indaga por la experiencia subjetiva de creación poética para entenderla tal y como la describen los poetas en sus relatos, buscando además, analizar las dimensiones presentes en dicha experiencia particular e identificar

elementos comunes que permitan decir algo más sobre el acto creativo. Siguiendo las fases del estudio fenomenológico, una vez se establecen los resultados obtenidos mediante las categorías, esos hallazgos se relacionan con conclusiones o hallazgos de otras investigaciones para comparar, contraponer o complementar, llegando a una mejor integración y enriquecimiento del cuerpo de conocimiento del fenómeno estudiado.

El tipo de investigación es el estudio de caso múltiple cuya unidad de análisis es el caso, entendido como un fenómeno ocurrido en un contexto determinado cuyas principales características son: singularidad, complejidad, disponibilidad y potencial de aprendizaje (Durán, 2012, p. 129). La experiencia de creación poética se vuelve un asunto particular porque solo puede ser expresada por quien la vive, es decir, por los poetas. Dicho proceso está atravesado por elementos de orden cultural, social, político, económico, personal, histórico, temporal y espacial, elementos que al interrelacionarse hacen de la experiencia un fenómeno complejo que puede ser estudiado en su diversidad y al mismo tiempo en su singularidad con un gran potencial de aprendizaje.

## **3.2 Diseño metodológico**

### **3.2.1 Técnicas de recolección de información**

Para el acercamiento al objeto de estudio fue necesario hacer, primero, una revisión teórica en la que diarios de escritores, textos sobre la experiencia de creación, antecedentes y fundamentos

teóricos más rigurosos, permitieron una primera comprensión del fenómeno.

En un segundo momento se realizaron algunas entrevistas no estructuradas de carácter exploratorio que permitieron saber algo sobre la poesía y los poetas en la ciudad, las revistas que han tenido alguna importancia en la historia de la poesía en la ciudad y la forma como algunos poetas viven y sienten las palabras.

Estas primeras conversaciones permitieron diseñar luego una entrevista semiestructurada. Previo al desarrollo de estas últimas entrevistas se hizo un estudio de la obra de cada poeta entrevistado que permitió relacionar las preguntas de la investigación con la obra particular de cada escritor, con lo cual, mediante las descripciones y narraciones dadas por los poetas, se recogió información acerca de la experiencia vivida en el proceso particular y subjetivo de creación poética. La información recogida mediante estas entrevistas semiestructuradas fue luego sistematizada para su análisis y comprensión.

Durante todo el tiempo que duró esta investigación, fue fundamental el acercamiento permanente a textos escritos que dieran cuenta de la experiencia de la escritura.

### 3.2.2 Población

Poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín con obras literarias publicadas.

Informantes	Características	
Poetas con publicaciones y una amplia trayectoria	Poeta 1	Hombre de 63 años de edad. Más de 11 libros de poemas publicados. Dos premios ganados, uno nacional y uno latinoamericano
	Poeta 3	Mujer de 35 años de edad. 7 libros de poemas publicados. 3 premios locales ganados y nominada por la UNESCO al Premio Mundial de Poesía Joven
	Poeta 4	Hombre de 61 años de edad 7 libros de poemas publicados 2 premios nacionales ganados
Poetas con publicaciones y menor trayectoria	Poeta 2	Hombre de 47 años de edad 1 libro de sonetos publicado

#### Muestreo:

Se realizó un muestreo intencionado con una identificación previa de algunos de los poetas que

cumplían con las características requeridas para este estudio logrando incluir 4 poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín, de los cuales tres son hombres y una es mujer. Inicialmente fueron contactados 6 poetas para explicarles en qué consistía el estudio y 4 de ellos accedieron a participar como informantes. Los participantes fueron seleccionados de acuerdo con la pertinencia y la adecuación, dos criterios básicos de la investigación cualitativa que para el caso de este estudio implican el cumplimiento de los criterios de inclusión.

### **Criterios de inclusión:**

Personas adultas que actualmente residan en la ciudad de Medellín.

Con vivencias significativas en la ciudad.

Con al menos un libro de poemas publicado.

Con disposición para el desarrollo de las entrevistas y la consecuente participación en la investigación.

### **3.2.3 Organización, análisis e interpretación de los datos**

Organización de datos:

Para organizar la información recogida durante la investigación, las entrevistas fueron grabadas y luego transcritas por separado, cada una en un archivo de texto cuyo nombre corresponde con el nombre del poeta.

Análisis y reducción de datos. Codificación y categorización:

El análisis fue realizado mediante el programa Atlas Ti versión ti.7, haciendo una codificación y categorización de las entrevistas.

En un primer momento se realizó una codificación abierta de tipo inductivo que consistió en partir de las expresiones literales y particulares (unidades de sentido) dadas por los participantes en sus relatos en cada una de las entrevistas y asignar a esas expresiones un código que permitiera identificar las relaciones entre las unidad de sentido.

Posteriormente, mediante el uso de mapas semánticos, se realizó una codificación axial para asociar los datos de acuerdo a su relación. Con la identificación de códigos axiales o subcategorías fue posible relacionar los códigos entre sí y tener una mayor precisión y claridad sobre los diferentes temas abordados en los relatos ofrecidos por los participantes.

Cada subcategoría fue descrita tratando de abordar en ella todos los elementos significativos de cada código y esto permitió esclarecer relaciones y explicaciones de la experiencia de creación poética.

La descripción de las subcategorías fue elaborada en dos momentos. En un primer momento se intentó abordar todos los temas tocados en las entrevistas y se hizo una descripción de cada subcategoría muy apegada a los mapas semánticos obtenidos en Atlas Ti y a las unidades de



sentido de cada código.

En un segundo momento se identificaron nexos y afinidades entre las subcategorías que permitieron reducir el número de ellas y encontrar patrones, relaciones y elementos centrales presentes en cada una de las subcategorías. Este segundo momento es el que se muestra en el apartado de hallazgos, el cual se sirve de algunas citas textuales para ilustrar las relaciones y elementos encontrados en las subcategorías.

Interpretación de datos:

Unidad de análisis: escritor de poesía y su experiencia de creación poética.

Unidad de trabajo: poetas contemporáneos de la ciudad de Medellín.

Unidad de observación: los relatos de las unidades de trabajo durante el desarrollo de las entrevistas.

Validación de datos:

Para la validación de la información obtenida en esta investigación se usó:

Triangulación: se hicieron permanentes lecturas que permitieran el análisis y la contrastación con la interpretación de otros investigadores del fenómeno aquí estudiado. Además de las entrevistas, las conversaciones previas con otros poetas, el análisis permanente de textos escritos sobre el origen de la literatura y la creación poética y, la contrastación de los resultados con fuentes

teóricas reconocidas, permitieron confirmar algunas de las relaciones halladas en el análisis de la información ofrecida por los informantes y organizada en las categorías.

Evidencias negativas: Algunos aspectos encontrados en el análisis de la información obtenida mediante las entrevistas, fueron alejados de los resultados de este estudio por considerarse aislados del fenómeno central aquí estudiado y por la ausencia de su reiteración y de información suficiente que permitiera hacer un mayor análisis.

### **3.3 Consideraciones éticas**

Para la presente investigación se tuvieron en cuenta los lineamientos de la Ley número 1090 de 2006 y la Resolución N° 008430 de 1993.

En la ley 1090 de 2006 se reglamenta el ejercicio de la profesión de Psicología, se dicta el Código Deontológico y Bioético y otras disposiciones. Se siguió lo dispuesto en los artículos 49 y 50 de este código sobre la investigación científica, cuyo contenido establece la responsabilidad de los profesionales de la psicología dedicados a la investigación con respecto a temas de estudio, metodología usada en la investigación, materiales empleados en la misma, análisis de conclusiones y resultados y, divulgación y pautas para su correcta utilización. (Congreso de la República, 2006). Así mismo, se garantizó el principio ético de respeto y dignidad y se salvaguardó el bienestar y los derechos de los participantes.

En la Resolución N° 008430 de 1993 se establecen las normas científicas, técnicas y

administrativas para la investigación en salud. Para esta investigación se siguieron los lineamientos establecidos en esta resolución, prevaleciendo el criterio del respeto y dignidad de los participantes así como la protección de sus derechos y su bienestar. Los riesgos para los participantes de este estudio fueron mínimos, sin intervención ni modificación de variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales que pudieran afectar su seguridad e integridad. Se garantizó, por lo tanto, el bienestar de los participantes durante su participación en esta investigación.

Dadas las características de esta investigación, la participación de los informantes y sus relatos en las entrevistas no comprometieron ni su integridad, ni su seguridad, ni su bienestar. Los participantes no consideraron indispensable la protección de su privacidad; no obstante, en los resultados de la investigación se mantiene su anonimato.

#### 4. Hallazgos

La presente investigación permitió el hallazgo de seis categorías que dan cuenta de algunas experiencias centrales en la vocación del escritor de poesía y en el desarrollo de su acto creativo.



Los recuerdos tempranos y ciertas características de las relaciones familiares más íntimas parecen ser los iniciadores de esta vocación, pues los poetas ubican éstos como centrales en el posterior deseo de ser escritor o de tener que ver algo con el mundo de la literatura. Las lecturas o narraciones orales dadas por los familiares más cercanos como el padre, la madre o algún hermano o hermana, van a influir en el vínculo que se va a crear más tarde con las palabras y con el arte.

La lectura, influenciada por otros o no, parece ser un punto de partida para la posterior escritura y va a fraguar una relación especial del poeta con las palabras. Las palabras como la única forma de recrear y retener lo vivido mediante el recuerdo y la imaginación, pero también como la posibilidad de sostenerse en el mundo. Las palabras, pero sobre todo la relación del poeta con ellas va a ser fundamental en su vocación y en su experiencia de creación poética.

Emociones y sentimientos intensos, imposibles de eludir por su misma fuerza y magnitud, aparecen como desencadenantes de la obra literaria cuando ellos son tramitados mediante la palabra y más allá de las ideas o del uso de técnicas específicas, aparece el sentimiento como materia fundamental para la escritura de poesía.

Llamarse a sí mismo poeta o no, no tiene que ver con el hecho de serlo, incluso ser reconocido como tal o no serlo, tampoco; pues el poeta lo es pese a él, lo es más por una forma de habitar, de sentir y de relacionarse con el mundo. Ahora, para el desarrollo de la obra literaria, no basta con tener esta forma de habitar el mundo sino que es necesario realizar un trabajo que requiere de rigurosidad y disciplina, es decir, un ejercicio.

Por último, se evidencia el papel que tiene la ciudad en la obra literaria, pues bien sea por evocación directa o por omisión o negación, la ciudad y las experiencias y sensaciones que produce ella van a estar presentes en la obra de todos los entrevistados.

#### 4.1 La vocación de poeta: el recuerdo y la familia

“La memoria que construye arte es más verdadera que la memoria que construye historia”

(Rupérez, 2007, p. 191).

Esta primera categoría permite comprender cómo los recuerdos, ese complejo entre memoria e imaginación, ocupan un lugar muy importante en la experiencia de creación poética dada su capacidad, primero, de recrear lo vivido y luego de proteger y salvaguardar —mediante palabra o escritura— historias, sensaciones, momentos, que de otra manera se perderían para siempre. Las relaciones familiares van a estar presentes en los primeros recuerdos de la infancia y van a ser esenciales en la elección posterior, la de ser poeta.

En los relatos de los entrevistados aparecen recuerdos de una edad muy temprana que, según ellos, fueron decisivos en la vocación de poeta y que obedecen más que a un acontecimiento o hecho específico, a memorias hechas de imágenes, de sonidos, de luces, a memorias sensoriales, a unos sentimientos, a unas sensaciones interiores y a unas atmósferas. Y esos recuerdos, de alguna manera, han sido definitivos en el camino poético.

Ese recuerdo para mí es un recuerdo con una doble carga, porque por un lado es el recuerdo de la dicha, de la compañía, de la plenitud, del encuentro. Pero al mismo tiempo es la enseñanza de la fragilidad, de la pérdida, de la ausencia, el hecho de que el hilo tan poderoso que me unía a ella pudiera cortarse de pronto. Es como una especie de consciencia de la fugacidad, del perecimiento. El miedo a la pérdida de alguien. (Poeta 1).

El recuerdo es nombrado como un intento de no caer en el marasmo, en el desconocimiento, en la muerte que es el olvido y por ello el recuerdo tiene el don de proteger y de actualizar lo ya vivido. Para el poeta, cada hombre estaría obligado a guardar y a proteger sus recuerdos, “como si cada persona estuviera destinada a ser esa salvaguarda de aquello que le corresponde, que le toca, de sus vivencias” (Poeta 1).

El recuerdo selecciona y se sirve de la imaginación. La imaginación le permite al hombre “asistir de nuevo a lo ya vivido, a lo que, de otra manera, irremediabilmente se perdería en una pérdida que sería fatal” (Poeta 1) y la palabra escrita aparece pues como un intento de no perder esas memorias.

Emerge la idea, en varios de los entrevistados, de que cada hombre vive dos vidas en paralelo, la que vive y la que recuerda, recrea e imagina. Esta última va a tener una “intensidad redoblada y una capacidad de transformación” (Poeta 1), sirviéndose de la imaginación, de esa primera vida hecha de sucesos.

Esta idea coincide con la planteada por Bachelard (1960) de que en la ensoñación del recuerdo que es germen de una obra poética, imaginación y memoria hacen parte de un complejo en el que ambas están estrechamente ligadas y son capaces de engañar la sinceridad del poeta, pues la imaginación, sin cesar, reanima e ilustra la memoria (p. 39).

La infancia es nombrada como un paisaje que se queda dentro del sujeto y va cambiando con las

experiencias que se van teniendo en el presente. Un paisaje que puede distorsionarse por voluntad o porque la memoria y la imaginación hacen su parte de edición en esos recuerdos. En los relatos aparecen recuerdos idealizados de la infancia, el sentimiento o la sensación de estar protegido por la familia de origen sin importar la ciudad o el contexto histórico y social en el que se haya crecido.

Mis percepciones sobre la infancia son absolutamente felices, absolutamente felices y tengo que ser muy insistente en eso, es decir, viví en el entorno de una familia con un papá y una mamá que nos protegían de todas esas angustias que en el día a día ellos tenían que sufrir (...). Todo este cuadro del que hablo es un cuadro, por supuesto, idealizado con el paso de los años, pero es que esa es la percepción que me queda de mi infancia. (Poeta 2).

En los recuerdos de la infancia va a estar, por supuesto, la presencia de los primeros vínculos que son los vínculos familiares. Para los entrevistados, la familia es una fuente de inspiración artística dado que allí, en esa familia de origen se produjo un germen para la elección posterior de la poesía. “Él tenía una consciencia de que en los libros estaba el mundo que él no iba a conocer nunca. Y lo que quería era llevarme por ahí. Creo que lo hizo muy bien” (Poeta 2).

Y entonces Rosa se volvió como mi mentora, algo que yo no podía ya tener con mis padres lo encontré en ella. Y Rosa era un libro, un libro que ella siempre leía, que llevaba siempre consigo, no el único porque Rosa ya siendo mayor o una muchacha se volvió una lectora apasionada y varios libros de Rosa fueron decisivos en mí. Yo empecé a leer lo



que Rosa me daba no sin molestia por parte de mis padres. (Poeta 1).

El desarrollo como lectores —indispensable en el posterior desarrollo como escritores— estuvo acompañado, guiado y marcado por los familiares más cercanos, incluyendo, en cualquier caso, hermanos, papá y/o mamá. Son los familiares los que aparecen con un relato, un cuento, una canción, una pintura, un poema, con historias narradas oralmente o leídas de un libro, y es allí, de acuerdo a lo expresado por los entrevistados, en ese momento, donde empieza a gestarse un deseo por las palabras, una ansiedad de ellas, que más tarde se va a convertir en un deseo por ser el creador de esas palabras que van a seducir y capturar la vida del escritor.

Entre la presencia de esos vínculos familiares sobresale el acompañamiento de un hermano o una hermana con quienes la mayoría de los entrevistados (3 de 4) compartían aprendizajes literarios y artísticos. Aparece el influjo de los hermanos en los libros sugeridos, en las lecturas compartidas y en la exploración literaria. El hermano o hermana son nombrados como padres literarios, como mentores, guías en la formación de un espíritu y de una sensibilidad poética. La relación entre el poeta y la hermana o hermano es nombrada como una relación clave en el origen, entre otras cosas, de la relación del poeta con la poesía.

Cuando yo nací él estaba en pleno dominio de sus palabras, de su consciencia, él ya escribía poemas, ya escuchaba la música que lo iba a acompañar por el resto de su vida, ya había empezado a descifrar su mundo y en ese sentido él me acompañó y me guió. Me acertó un camino que hubiera sido mucho más largo y espinoso (...). Él me dio todo. Él me hizo vivir una infancia distinta. Me enseñó el asombro del circo (...) me mostraba

libros de pintura, me leía, me cantaba. (Poeta 3).

El padre y la madre son nombrados también como personas influyentes en la vocación de poeta. Padres que leen a sus hijos novelas o poemas, que guardan libros como tesoros en un estante, que escriben o que narran historias oralmente y cuyo influjo va a despertar un interés especial por las palabras escritas o narradas. “Mi papá era sobre todo muy buen narrador. De esos narradores de pueblo que contaban las historias de espantos, de brujas, de duendes (...) la infancia suya la hizo como una novela que nos la contaba a nosotros” (Poeta 4).

En la escritura de poesía hay una inevitable presencia de un tú, de una persona. “En los poemas y en el acto de escribir poesía siempre hay alguien (...). La poesía no puede referirse a cosas generales, no va destinada a muchos. Es un diálogo íntimo de tú a tú” (Poeta 1). Las palabras van siempre de un yo a un tú. Un tú que ya está corporizado en alguien en las relaciones más sencillas de la vida familiar:

Recuerdo exactamente el primer poema que escribí (...) el momento fue un momento verdadero. De esos que marcan la vida de alguien. Yo escribí un pequeño poemita dedicado a mi hermana inmediatamente mayor por un acontecimiento de su vida: sus quince años. (Poeta 1).

Las relaciones, especialmente las familiares, son vistas como relaciones que marcan un destino y ese destino está al mismo tiempo atravesado por el misterio y el azar. Son vistas como relaciones de las que no se puede escapar y que son determinantes en la vida y en la elección del poeta por

las palabras. “Esas fábulas de mi papá inmediatamente como que me trazaban ese camino, no solamente a mí sino también a mi otro hermano mayor que también estudió literatura” (Poeta 4). Para el poeta hay un determinado número de seres —que casi siempre es reducido— y de experiencias a las que cada persona estaría destinada. La vida y las cosas que en ella pasan van a estar, así, marcadas por esas relaciones que son dadas y que no se eligen.

En esta primera categoría, aparecen pues dos asuntos que son fundamentales en la elección de la vocación de poeta y que van a estar muy relacionados: por un lado, el recuerdo, que se sirve de la imaginación para capturar sensaciones, momentos, atmósferas, emociones, que luego van a estar presentes en la obra del artista, y por otra parte, las relaciones familiares, presentes en esos recuerdos. Relaciones que son dadas incluso antes de la existencia y que van a marcar una especie de destino en la vida del escritor.

Los primeros vínculos, los vínculos con la familia de origen, las primeras relaciones de apego, aparecen como determinantes en la vida y en las elecciones posteriores de los entrevistados; relaciones todas que en su desarrollo tuvieron la posibilidad de ser mediadas por la palabra y por el arte, y esto es esencial para la comprensión de esas elecciones en las que el arte fue y sigue siendo privilegiado sobre otras posibilidades.

Winnicott (1982) va a hablar del espacio potencial en la relación con el adulto significativo, un espacio que existe en principio entre el niño y la persona amada y luego entre el individuo y el ambiente; un espacio que los separa y al mismo tiempo los une y en el que la realidad externa y la fantasía o realidad psíquica interna se combinan y posibilitan la capacidad del niño para convertir

la distancia y la separación en creación mediada por el juego, pues la primera manifestación del vivir creador es el juego.

En ese espacio potencial en el que se combinan objetos o fenómenos de la realidad exterior con asuntos de la realidad interna o personal, el niño tiene la capacidad de soñar y de investir sus sueños de significación.

El juego y la posibilidad que en él tiene el niño para ser creador, es llevado a cabo gracias a que el niño tiene la creencia y la confianza de que la persona amada se encuentra cerca (Winnicott, 1982, p. 47). En esta vía, el uso de ese espacio potencial dependerá del ambiente y de la percepción de ese ambiente, de la capacidad o no que tenga el niño para confiar en él. Para Winnicott, el impulso creador se encuentra presente cuando la persona, independientemente de su edad o del momento de su experiencia vital, “contempla algo en forma saludable o hace una cosa de manera deliberada” (p. 64).

Las experiencias vitales que surgen en las primeras etapas de la existencia van a determinar, según Winnicott, la forma como cada individuo usa ese espacio potencial que existe entre él y el ambiente. De ahí la importancia de la evocación que hacen los entrevistados a los primeros recuerdos y a la presencia en ellos de unas figuras significativas que pueden llamarse padre, madre, hermano o hermana y que van a ser determinantes en sus vidas y en sus actos creativos.

## 4.2 La determinación de leer y el acto de escribir poesía

Una segunda categoría tiene que ver con la relación que existe entre lectura y escritura. Leer se convierte en una causa —no la única— de la escritura. Es importante reiterar que el acto creativo de escribir poesía es, por supuesto, el resultado de muchas cosas; no solo de las lecturas sino también de la relación que se establece con las palabras. El efecto de las lecturas previas, sin embargo, ocupa un lugar no deleznable en el desencadenamiento de la necesidad de escribir y posteriormente de la obra literaria.

En el acto de escribir y de leer aparecen varios asuntos que expondremos aquí con algún nivel de detalle: los libros como refugio, como un camino para la experiencia consigo mismo y con el mundo; la escritura, primero, por imitación y luego, como la búsqueda y el encuentro con la propia voz; el descubrimiento de un autor que marca la vida del escritor y que determina un antes y un después en la forma de relacionarse con la poesía, la escritura como una forma de sostenerse en la vida y el intento inagotable de decir como parte de ese sostenimiento.

En los relatos, los libros aparecen como un refugio y un consuelo para preservar al ser de un mundo que es visto y calificado como hostil. “Mi relación con los libros toda la vida ha tenido ese carácter como de preservarme, cuidarme, envolverme, refugiarme en una especie de gracia profunda” (Poeta 1). “Yo no hacía nada más (...). Yo lo único que tenía era la literatura. Y llenaba todas las paredes de fotos, de poemas, de recortes” (Poeta 3). El diálogo con los libros, con la palabra escrita, es nombrado como la forma más plena de diálogo y por eso hay una imposibilidad de desligarse de la lectura una vez se ha hallado esa forma. Se recurre así a la

literatura en una búsqueda ¿de un mundo desconocido? ¿de sí mismo? ¿de algo que no otorga ningún otro tipo de diálogo? Esa determinación de leer está pues íntimamente ligada a la relación que se tiene con los libros.

Ellos no te imponen nada, no te marcan la pauta, no te obligan a nada en particular. Los libros son generosos, amigables, tremendamente exigentes, esperan de ti todo, pero no te demandan nada, te aguardan pacientemente. Hay libros que lo aguardan a uno toda la vida. (Poeta 1).

Los libros son nombrados no solo como un refugio sino como una vía para el conocimiento de sí y para la experiencia consigo mismo, y la lectura, a su vez, como la posibilidad de entrar en un estado de éxtasis, de arrobamiento, en el que no existe más tiempo que el tiempo presente; como un espacio de libertad en el sentido de que aun cuando el lector está en juego, nadie le impone nada, él elige cómo recrear las palabras, cuándo y cómo alargarlas, cuándo y cómo encontrarse con ellas.

Con respecto a la escritura por imitación, algunos de los entrevistados mencionaron los primeros poemas escritos tratando de imitar a los poetas que leían o admiraban. Es decir, que antes de encontrar la propia manera de nombrar lo que se desea nombrar, aparece una escritura que es más parecida a las lecturas admiradas para luego llegar a un momento en el que se logran encontrar con un lenguaje propio, con una voz propia que va más allá de lo aprendido, de las métricas, de las rimas, y este encuentro con la propia forma de expresión es nombrado también por uno de ellos como el aprendizaje de la propia respiración “aprender a respirar la respiración propia que

está hecha de palabras” (Poeta 1).

Uno empieza a escribir por imitación, uno quiere escribir como ellos. Y entonces imitando voces empiezo a escucharme a mí misma. Empiezo a ver que ya no es necesario que yo escriba tratando de imitar la vida de Alejandra Pizarnik o de Silvia Plath o de Rimbaud sino que yo debo empezar a prestarle atención a las cosas que yo veo. (Poeta 3).

En todos los casos, aparece la influencia de otros escritores y/o el descubrimiento de un escritor que señala un antes y un después, un escritor que aparece en la vida del poeta y deja una marca en su forma de relacionarse con la literatura. Autores que aparecen como una especie de revelación y hacen que algo nuevo se manifieste en la forma de relacionarse con las palabras y con la poesía.

Rilke llega a mí en un momento crucial. Yo lo leo cuando yo tenía 17 años y yo estaba en una crisis. En mi primera crisis poética de no poder escribir. De sentir que había llegado a un bloqueo, entonces eso era inconcebible porque yo no hacía nada más. Ya había terminado el colegio, no tenía amigos ni novios. Yo lo único que tenía era la literatura (...). Yo sentía que Capus era yo. Y que él, Rilke, me estaba hablando a mí. Y que esas cartas habían sido escritas ochenta años antes para mí. (Poeta 3).

Cuando descubrí a Carilda Oliver en Cuba el mundo se me partió en dos. Leer a Carilda fue descubrir algo más parecido a la epifanía que al disfrute. Era como un mundo que yo no había visto nunca. Eso era otra cosa, era una cosa distinta (...) creo que fue ahí donde descubrí lo que la poesía era o lo que tenía para decirme a mí y a partir de eso ya no pude

desligarme de leer poesía. (Poeta 2).

Este señor Alejandro fue para mí la revelación. Ahí fue cuando yo me enamoré de la poesía. De la poesía moderna, del verso libre. De la posibilidad de usar las palabras normales de la conversación para empezar a experimentar el sentido de las palabras y la imagen de las palabras (...). Ese primer encuentro con este poeta Alejandro González fue hermoso, te lo digo. El libro se llama “Azul para llenar un círculo” y los poemas eran totalmente enigmáticos. (Poeta 4).

Yo creo que la visión que me proporcionó Rilke, más allá de que yo quiera imitarlo en su manera de escribir es otra cosa. Es una poética. Es un espacio poético que él me permitió ver y que me hizo entender de qué naturaleza era mi búsqueda. (Poeta 3).

Ligado a la determinación de leer surge el deseo de escribir. Para los entrevistados, el acto de escribir poesía emerge de un impulso. Es el resultado de una necesidad de comunicar, más que de una elección o decisión y es por ello que emerge el sentimiento de que la vida se sostiene a través de la escritura.

La escritura se convierte para el poeta en un acto que da sentido a su vida aun cuando nunca logre escribir aquello que desea y entonces escribe, cada día, para llegar a la triste comprobación de lo imposible. “La sensación de imposibilidad del lenguaje es de los primeros sentimientos que te produce a ti la poesía, la consciencia poética. Eso no pasa sino, en realidad, con quien tiene una alta consciencia poética” (Poeta 3). El poeta nunca tiene la sensación de que un texto está



plenamente concluido, al poeta siempre le queda faltando algo.

Yo estoy corrigiendo los textos hasta que se van a ir a imprimir. Hasta que los voy a publicar en una página, hasta que los voy a entregar. Y me pasa mucho, después de que los pongo, sigo corrigiéndolos. No creo que un texto esté definitiva y eternamente concluido. (Poeta 2).

Según Hölderlin “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”, el poeta escribe, revisa, lee en voz alta, y publica, y es halagado por su poema, pero en el fondo “sabe que lo que había soñado era otra cosa, que todo queda del lado de la sombra” (Poeta 3).

De lo que era incomunicable se alcanzan a ver apenas unos esbozos y de esa sensación de falta al terminar el poema aparece entonces una tristeza. Pero el poeta sabe que han quedado cosas en la sombra, eso lo sabe y por eso sigue intentando develar esas cosas y ese intento es lo que le da sentido a su existencia.

Vemos en esta segunda categoría la conexión entre lectura y escritura. Cómo la lectura y la relación establecida con las palabras van a ser parte de los desencadenantes del acto creativo. Escribir se vuelve el resultado de la influencia permanente de los estímulos recibidos no solo en la primera infancia sino a lo largo de la experiencia vital y el resultado, también, de la identificación con un oficio que es el oficio de escritor.

Las palabras escritas en un libro son sentidas como un refugio ante un mundo hostil, pero también como la posibilidad de ampliar la experiencia que se tiene consigo mismo y con el mundo. La escritura de poesía se manifiesta como una forma de hallar la propia respiración y en

esa búsqueda de la propia voz y de la propia respiración adviene una forma de estar en el mundo que da sentido a la existencia.

### **4.3 Poesía y lenguaje**

“Ese empeño por perseguir algo escurridizo que no acaba de atraparse del todo”

(Rupérez, 2007, p. 54).

En esta categoría señalaremos, primero, algunas de las sensaciones y percepciones que dan cuenta de lo que significa para cada escritor la poesía. Luego, hablaremos de la relación que tiene el poeta con el lenguaje, de lo que significan las palabras y de ese lazo que une al poeta con ellas. De cómo las palabras aparecen para darle sentido a las cosas del mundo, no solo a las cosas presentes sino a las que se han ido. De la palabra como la posibilidad de recrear la vida y conectarse con ella y, por último, de la inevitable sensación de imposibilidad de tener algún poder sobre el lenguaje; sensación que se relaciona con algo que definen los poetas como el carácter huidizo de las palabras.

Como vimos en la categoría “La determinación de leer y el acto de escribir poesía”, los entrevistados mencionan un momento que es decisivo y es aquel en el que descubren un autor específico que llega y les revela algo que estaban necesitando; que les manifiesta algo de la poesía y de la naturaleza de lo poético marcando un antes y un después en sus vidas de lectores y de escritores. En este sentido, la poesía es nombrada y más que nombrada, sentida como una manifestación.

Algunas definiciones de poesía que emergen de los relatos de los entrevistados son:

La poesía es un ejercicio exigente de consciencia y en ese sentido, no obedece tanto a algo sensorial como uno creería sino a la posibilidad de tener una cierta visión aguda ante el mundo.

La poesía exige una consciencia (Poeta 3).

La poesía es un camino que responde al reto de ir convirtiendo las experiencias diarias, rutinarias e insignificantes en pequeños momentos de visión, de emoción, de encuentro de los elementos sagrados de la vida. Es convertir los malestares en sensaciones de pleno sentido, de júbilo, de gozo. Es una experiencia de sentido, de significado. En la poesía la palabra revela y otorga un sentido especial. Es el reto de encontrar o de crear un lugar para uno vivir (Poeta 4).

La poesía es un diálogo íntimo, de tú a tú y el poema es, en este sentido, el encuentro entre dos desconocidos que se buscan. Es la búsqueda de otra persona aun cuando esa persona nunca se encuentre. La poesía es la búsqueda de la hermana (Poeta 1).

Es el resultado de una necesidad de comunicar (Poeta 2).

Es la creación de universos sugeridos (Poeta 2).

La poesía es una aparición, no es algo que se cultive de una manera metódica y a la que uno puede llegar proponiéndose. Es algo que le adviene a uno. La poesía es un don. Es una manifestación, una erupción (Poeta 1).

Según lo nombrado, la poesía posibilita la transformación de experiencias rutinarias en experiencias de pleno sentido mediante palabras que revelan algo de esas experiencias. En esta vía, el lenguaje aparece, con su peso, para designar de lo vivido algo que se oculta bajo la mirada

rutinaria. La poesía es sentida también como un diálogo íntimo de tú a tú, un diálogo en el que el otro está siempre presente. Otra de las definiciones alude a la poesía como lugar para vivir, es decir, como un espacio creado por el poeta que le permite habitar el mundo.

Es posible decir que la poesía no existe en el aislamiento, que no surge con la soledad del poeta sino, muy al contrario, con el contacto que él establece con la vida y con aquello que la vida misma le ofrece. La creación poética hace parte pues de una experiencia compleja que intenta dar cuenta, mediante el lenguaje, de la relación con el otro y con el mundo que se habita.

#### **4.3.1 Las palabras no se dejan tener: relación del poeta con el lenguaje**

Los poetas entrevistados hablan de un lazo vital con las palabras, de una búsqueda ansiosa de palabras, una ansiedad y sed de ellas, y una sensación de que sin ellas no se puede vivir, de que solo mediante las palabras logran sostenerse en la vida. “Con las palabras no se puede tener una relación de entretenimiento. Uno tiene con ellas algo e intenta sostener algo con ellas, la propia vida quizás” (Poeta 1). Hay alusión a momentos de la existencia en los que lo único que se posee es la literatura “Yo no hacía nada más (...). Yo lo único que tenía era la literatura” (Poeta 3).

La palabra lleva una imagen, se vuelve imagen, las imágenes brotan de las palabras y adquieren para el poeta una experiencia de sentido distinta. Las palabras y las expresiones escritas en el papel adquieren un valor distinto. Para el poeta, la palabra trae las cosas a las que nombra o por lo menos da la esperanza de que es un camino para traerlas.

Las palabras como si fueran cosas. Es una restitución de ese mundo anterior a las palabras

en donde uno estaba entre cosas. Que es cuando uno estaba realmente más feliz, que es cuando uno es un infante. Y uno está rodeado de cosas que tienen mucho significado. Un sofá, un vestido de una persona. Y son cosas que uno ha dejado, esas cosas lo han dejado a uno. Uno es huérfano de esas cosas y la palabra vuelve y las trae. (Poeta 4).

Para el poeta, las palabras enseñan, dan a comprender algo. Solo mediante las palabras es posible traer las cosas que se han ido, las que se han dejado atrás o las que han abandonado al hombre, los momentos de vida física, los lugares, los recuerdos.

Para el escritor de poesía, su relación con la realidad debe impregnar en el lenguaje. Una de las necesidades señaladas en la creación poética es la necesidad de que el poema se alimente de lo real, de experiencias, de momentos, emociones y sentimientos reales y no de historias imaginadas o inventadas; la necesidad de que el poema tenga la huella de lo real. El poeta, entonces, busca con la poesía rescatar algo de la vida cotidiana. Rescatar las sensaciones que están envueltas en un ropaje casual, trivial, ocasional y rutinario y transformar eso casual y eso que es azar en necesidad, en sentimiento. El poeta busca con las palabras traducir la insignificancia y la trivialidad del mundo en un poema.

El poema captura, caza digámoslo, dentro de esa red de vida cotidiana muy trivial y muy casual y muy rutinaria, una pequeña sensación de que los temas de la poesía están donde menos los esperas, en lo más rutinario, en lo más casual. (Poeta 4).

En la escritura de poesía aparece la sensación de que el escritor está a merced del lenguaje, de

que no es el poeta el que decide qué escribir sino el lenguaje mismo. De que el poeta no tiene sobre las palabras ningún poder y más bien son ellas las que pueden todo con el poeta.

(...) Tener con la consciencia de que las palabras no se dejan tener. No pertenecen a esas cosas que uno tiene o que uno retiene y lleva consigo porque las palabras son como libres, tienen vida propia, su ley la desconocemos, no sabemos de dónde vienen ni dónde quieren ir. Se acercan a nosotros, entran en nosotros, pero salen de la misma manera: inesperada e incontrolable. Terminamos entendiendo rápidamente cuando nos relacionamos seriamente con las palabras que no tenemos sobre ellas ningún poder, que al contrario son ellas las que podrían todo con nosotros. Para bien y para mal. (Poeta 1).

El lenguaje entonces se apodera del escritor y hay una suerte de rendición del escritor al lenguaje poético. “Creo que es el lenguaje el que manda y el poeta está subyugado, felizmente además” (Poeta 2).

En esta misma vía de la imposibilidad de tener un poder sobre las palabras, está lo que es nombrado como el carácter huidizo de las palabras, su carácter movedizo, ágil, veloz, volátil, libre. Las palabras, dado este carácter, son imposibles de tener, no se dejan tener como las cosas, “las palabras son gráciles, libres y tienen una ley que desconocemos” (Poeta 1). Son misteriosas y son inagotables. Entran y salen de una manera inesperada e incontrolable. Lo profundo, entonces, es lo no dicho, lo que es imposible de conocer, pero que gravita sobre aquello que se dice y otra vez “todo queda del lado de la sombra” (Poeta 3).

Ser consciente de ese carácter huidizo de las palabras, tener esa sensación de imposibilidad del lenguaje y de la incomunicabilidad de la poesía es, según los entrevistados, uno de los primeros sentimientos que produce la consciencia poética.

Vimos en esta categoría algunas concepciones de la poesía dadas por los poetas. La poesía como una experiencia de sentido y de significado que se manifiesta en la vida del poeta y que es producto más de una búsqueda, de un ejercicio de consciencia y de una forma de relacionarse con el mundo, con el lenguaje y particularmente con las palabras, pues solo mediante ellas es posible para el poeta recrear lo vivido, traer las cosas y comprender algo de esas cosas que están o estuvieron en el mundo.

Para el poeta la palabra da existencia, pero es una existencia con ambigüedad. Quiere apresar la realidad externa o psíquica y las imágenes que en ella emergen, pero se encuentra al mismo tiempo con la imposibilidad de satisfacer ese deseo. Hay una idealización del lenguaje y al mismo tiempo un encuentro permanente con la frustración, pero la idealización, sin embargo, nunca se cae; motiva de manera continua y permanente a la búsqueda aun cuando nunca se encuentre aquello que se busca.

Sobre este asunto, Ortiz (2014) pone de manifiesto la alusión de los escritores a la “dificultad para encontrar una coincidencia entre la imagen, lo que quieren expresar de ella, la forma como quieren que la vea el lector, como quieren que aparezca registrada y la expresión adecuada para lograrlo” (p. 101). Existe en los escritores el deseo de encontrar esa coincidencia, pero permanentemente se hallan frente a la frustración, frente a la imposibilidad que, sin embargo, no

implica una renuncia a la búsqueda. Se encuentran modos, formas de expresión cercanas a aquello que se pretende, pero no exactas.

Esta categoría ha permitido el acercamiento a algo de la consciencia poética, de la consciencia de la imposibilidad de tener un dominio o un poder sobre las palabras y sobre el lenguaje. La experimentación de querer y no poder decirlo todo. De permitir que existan cosas que quedan en la sombra o gravitando sobre aquello que se dice y aun así, seguir intentando nombrarlas.



#### 4.4 Emociones y sentimientos en la poesía

“He dicho que la poesía es el espontáneo desbordamiento de intensos sentimientos”

(W. Wordsworth).<sup>4</sup>

Antes de hablar de las emociones y los sentimientos en la poesía, es menester hablar de su relación con la conciencia.

Según Damasio (2005), los sentimientos para ser nombrados deben presentarse primero a la conciencia de la persona con un grado, valor o magnitud variables. La experiencia de cada persona tiene aspectos cualitativos particulares, *qualia*, que sólo son accesibles a la conciencia de esa persona. Que exista un sentimiento implica que el sujeto haya llegado a un nivel de conciencia necesario para poder dar cuenta de ese sentimiento.

Una emoción, por su parte, es un estado afectivo que experimentamos, una reacción subjetiva al ambiente que viene acompañada de cambios orgánicos (fisiológicos y endocrinos) de origen

---

<sup>4</sup> *Original Preface to Lyrical Ballads* (1800): «I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of re-action, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on» (*Lyrical Ballads*, pág. 385).

innato, influidos por la experiencia. La emoción como hecho objetivo, puede ocurrir aunque la persona no se dé cuenta ni pueda nombrarla porque los cambios en el cuerpo pueden ser tan mínimos que no se perciben, es decir, la emoción no tiene que pasar por la conciencia ni ser percibida para que ella exista y es la emoción, sin embargo, la que da origen a los sentimientos o sensaciones, y éstas a su vez, evocan otros pensamientos temáticamente relacionados que podrían amplificar el estado emocional. (Damasio, 2005).

En esta vía Wordsworth sostiene: “en el origen de todo poema se encuentra el sentimiento capaz de generar pensamientos que a su vez dirigen y determinan nuevos flujos de sentimiento” (Wordsworth, citado por Rupérez, 2007, p. 64).

Aunque ciertas partes de la experiencia son objetivas y accesibles a cualquiera, como la longitud de onda de una luz concreta, otras son sólo accesibles a la persona que las experimenta, como la cualidad misma del color. Quizá el asunto de la conciencia en los poetas entrevistados, se refiere más a un asunto de la subjetividad, de una experiencia subjetiva y singular, es decir, de cómo cada uno de ellos percibe su entorno y es capaz de dar cuenta de él, de cómo esas cosas del entorno se presentan a su conciencia con una intensidad y una cualidad particular, de la sensibilidad del poeta para captar y prestar atención a un estímulo del entorno que puede ser común y cotidiano, pero que el poeta vincula con la necesidad de expresarlo vía la poesía.

Al hablar pues de una conciencia aguda del entorno, de una sensibilidad ante el mundo, los entrevistados se refieren a sensaciones que llegan a su conciencia de una manera especial, por ejemplo, a la luz, al espacio, a las cosas que ven y sienten y a cómo esas cosas de la realidad externa resultan ser en ciertos momentos reveladoras.

Lo que más recuerdo yo, no un momento preciso, pero si la luz, las atmósferas, que son ahora tan importantes para mí en el trabajo poético. Yo puedo decirte que todos los momentos que recuerdo es por la luz que había. O porque era una luz abierta, o porque era una luz más recogida, más íntima, o porque daba la sensación de soledad, o porque daba la sensación de fiesta. (Poeta 3).

Yo recuerdo todas esas horas. La manera como la luz se fue transformando en mi estudio. Tuve una consciencia aguda del entorno. No me sentí para nada enajenado ni transportado. Fue un estado como de éxtasis consciente. En ese estado, escribí sin pausa durante todas esas horas un cuaderno sin yo saber qué era (...). (Poeta 1).

La poesía, el poema, son nombrados como el resultado de algo más emocional y pasional que el resultado del uso de una técnica. La poesía sale de las emociones y de las sensaciones interiores más que de las ideas o del uso correcto de técnicas establecidas y es por ello que un texto podría estar técnicamente bien escrito y no necesariamente ser un texto poético. En la escritura de poesía el poeta busca no solo una imagen que logre decir algo sino un sentimiento. Cuando el poeta encuentra ese sentimiento, aparece la sensación de que algo se ha logrado y el sentimiento se hace entonces presente por la imagen.

Para Rupérez, “toda obra consumada equivale a un conocimiento vagamente intuido en el proceso de la experiencia misma” (Rupérez, 2007, p. 34). En los hallazgos de este estudio se advierte la presencia de unas intuiciones que incitan al poeta a la búsqueda de su contenido. Las

intuiciones son percepciones íntimas e instantáneas de una idea o verdad que aparece como evidente a quien la tiene (RAE, 2001). Son también formas inconscientes de conocimiento, proyecciones de una “inteligencia sensitiva que ve donde es difícil ver por los medios convencionales de la visión rutinaria” (Bergson, 1987. Citado por Rupérez, 2007, p. 35).

En este sentido, uno de los informantes manifiesta:

El poema empieza a buscar como una imagen, o como un sentimiento y como que al final el poema logra llegar a algo y se cierra (...) yo simplemente siento la posibilidad y cuando lo escribo ya busco que fue la intuición o el sentimiento que sentí porque no es que yo sienta para dónde va el poema, no. Es un punto de partida que yo no sé para donde va. (Poeta 4).

Esto que es nombrado por uno de los poetas es lo que se denomina también *pensamiento poético*, que “consiste en averiguar qué es lo que contiene de revelador esa intuición, y poderlo decir poemáticamente o reflexivamente, o las dos cosas a la vez” (Rupérez, 2007, p. 68). El pensamiento poético “se produce dentro del poema como consecuencia de su propia organicidad y sus propios flujos de sentido y significación” (p. 69).

El creador ignora el contenido de su percepción, pero siente, intuye, una emoción intensa alrededor de algo que se presenta ante él y la obra aparece para descubrir ese contenido que antes era misterio.

El contenido de la percepción, digámoslo así, se oculta, se repliega, pero a la vez exige del

creador una decisión y un trabajo que es el de la obra, uno de cuyos sentidos es averiguar el significado oculto de esas percepciones significativas. (Rupérez, 2007, p. 23).

Las sensaciones interiores, el sentimiento envolvente en el disfrute de la extrañeza que proporcionan ciertos instantes, más allá de la experiencia cotidiana o de los hechos, son algo especialmente valioso en el acto creativo. “Entonces yo siento que no importa tanto lo que haya sucedido (...). No era tanto eso sino cómo me sentía yo. Y eso pienso que es revelador en la poesía” (Poeta 3).

Algunos de los sentimientos, nombrados por los informantes de forma reiterada, que dan lugar a la escritura de poesía son: el dolor, la tristeza, la melancolía, la sensación de pérdida, de desamparo, un sentimiento de abandono, de fragilidad, de ausencia, de lejanía, la sensación de que se está en un mundo que es hostil y que la literatura cumple la función de preservar al ser de ese mundo.

Otro sentimiento específico, pero relacionado con los nombrados antes, es la consciencia de la fugacidad y del perecimiento de las relaciones, dada la tensión entre presencia y ausencia de los seres a los que se ama. La sensación de que existen relaciones especiales y sensibles marcadas por el reencuentro y la pérdida. No solo la consciencia de la existencia de esas relaciones sino, además, la necesidad de nombrar algo de su esencia mediante la palabra, son asuntos decisivos en la vocación de poeta.

Vemos en estos sentimientos nombrados por los poetas, muchos que por sus características y

connotación negativa o de aparente destrucción, tenderían a ser evitados a toda costa, pues ponen al sujeto frente a una situación de displacer. Sin embargo, la posibilidad de transformación que ellos ofrecen, de ampliación de la experiencia, de reencuentro con un aspecto de sí que se desconoce, pero que al conocerlo amplía las posibilidades de experiencia consigo mismo, es lo que hace que sean vividos y experimentados por los poetas de manera distinta. El ser humano en general, evade este tipo de sentimientos, el poeta no, el poeta se concentra en ellos y busca una forma de expresarlos que recoja cierta fuerza y que, en ese sentido, los haga distintos al volverse un poema. Lo poético le da un registro distinto a la experiencia de esos sentimientos en relación con la intensidad.

(...) Y entonces la desazón mía era inmensa, infinita. Era una sensación como de pérdida, de decepción y de desamparo. Cuando esa sensación de desamparo se hacía más fuerte y casi insuperable, mi madre aparecía por una puerta de una habitación.

Aparecía del rincón más inesperado de la casa y me regalaba la presencia que era para mí como un destello. Una luz extraordinaria. Entonces yo volvía a vivir, literalmente, ante la presencia de ella. (Poeta 1).

Hay momentos en los que he tenido una profunda tristeza o una profunda sensación de lejanía o una profunda sensación de dolor o de abandono. Porque es en esos escenarios en los que más sanos crecen los poemas o los textos, creo yo, más que en los escenarios de amor. Pero en esos momentos la relación con el papel no tiene nada que ver con el oficio, sino con la necesidad de escribir. (Poeta 2).

Los entrevistados hacen alusión al disfrute de la extrañeza de ciertos instantes que obedecen al misterio y que permiten que las situaciones, los seres, las cosas, el mundo, les hablen de una manera distinta. Son momentos de éxtasis consciente; situaciones que junto con la ensoñación propician la escritura.

Asociado al sentimiento, aparece un asunto que tiene que ver con el temperamento, con una característica del temperamento que es la estima especial por la soledad. “Recuerdo eso como un elemento distintivo de mi personalidad: retraerme, esconderme, evitar el contacto, el roce, privarme incluso de cosas que después fueron valiosas ya una vez pasada como esa primera etapa de mis años infantiles” (Poeta 1). El descubrimiento del valor de la soledad y de como ella — ligada a la lectura y a su don de infinitud— da la posibilidad de experimentación consigo mismo, de preguntarse y proponerse cosas, de recorrer caminos y traspasar límites, de la asistencia, en fin, a la inmensidad que hay dentro de sí. Ligados a la soledad sobreviene el silencio, el recogimiento y el aislamiento momentáneo como condiciones para la escritura.

Aparece también la sensación de albergar dentro de sí una mezcla infinita de cosas, es decir, la posibilidad y el sentimiento de alojar a muchos seres dentro de un mismo cuerpo, de permitir que sean muchos los que habiten dentro de uno. “Uno tiene que saber que uno es como el castillo de Barba Azul: una infinidad de puertas, y cada puerta, cada cuarto trae una sorpresa distinta. Y todas están bajo un mismo techo. Algunas son terribles, otras son más dulces, otras sencillamente aparecen solo por un momento y otras visiones te van a acompañar toda la vida” (Poeta 3).

Advertimos en esta categoría que el origen del acto creativo no se encuentra en el uso de técnicas

específicas o en la decisión o no de dedicarse en su oficio a escribir poesía sino en la forma como el poeta se relaciona con el mundo, en la forma como vive, observa, percibe y siente ese mundo incluyendo los seres que en él habitan. La realidad externa provoca en el poeta unos ecos, unos sentimientos y unas sensaciones interiores que, por su intensidad, son imposibles de eludir y que van a ser los desencadenantes de sus creaciones literarias, junto con otros aspectos mencionados antes en este estudio.



## 4.5 Ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión?

### 4.5.1 La importancia o no de llamarse a sí mismo poeta para serlo

Hemos dicho antes que la vocación de poeta no es un asunto que pase por la sola decisión sino que es el resultado de otro tipo de situaciones como: las influencias de las relaciones familiares más cercanas, la relación con los libros y con las palabras, el advenimiento de sentimientos y sensaciones intensas que son imposibles de esquivar y que son tramitadas por vía de la palabra y del arte, entre otras cosas. No obstante, en los relatos emerge la aparición de un deseo más o menos temprano de ser escritor, un deseo de tener algo que ver con el mundo de la literatura, deseo que muy seguramente ha de relacionarse con algunos de esos asuntos nombrados.

Aun así, en algunos de los entrevistados (dos de cuatro) se da un especial cuidado en no llamarse a sí mismo poeta o escritor de poesía aun cuando ambos tengan uno o más libros de poemas publicados y uno de ellos haya sido ganador de varios concursos nacionales de poesía.

Este cuidado en no llamarse a sí mismo poeta tiene que ver con varias razones:

La primera es la forma en que son llamados y reconocidos por el otro, que en este caso es la sociedad, pues uno de ellos es reconocido principalmente como músico y el otro como cineasta.

“Nadie sabe, nadie sabe realmente que... Todo el mundo me conoce como cineasta, pero nadie sabe de esa historia de mi relación con *Acuarimántima*” (Poeta 4). Aparece entonces la importancia del reconocimiento del otro para llamarse a sí mismo poeta.

Otra de las razones es una especie de pudor para llamar los textos como poesía por la duda de si son textos o no con un contenido poético. “Creo que hay un mundo que la poesía abarca al que yo no me acerco todavía escribiendo los textos, que es ese universo sugerido, esa creación de universos mismos que el lenguaje poético tiene” (Poeta 2). Esta duda es una duda repetida de algunos creadores y tiene que ver con la insatisfacción y con el sentimiento de falta en aquello que se crea, de no haber logrado aún llegar a la esencia de la experiencia que se desea poner en palabras, a la expresión precisa o exacta que de cuenta de esa esencia. Se intuye que esa expresión existe y por ello se busca, pero no se logra lo esperado. Al menos no *todavía*.

El otro tema se relaciona con el oficio, pues son personas que no se dedican en su oficio a escribir y publicar poesía y aunque siguen escribiendo permanentemente poemas que van guardando y eventualmente publican un libro y eventualmente se ganan un premio por esos libros, se dedican en su oficio a otras cosas: al cine y a la escritura de textos para canciones.

Refiriéndose a Georg Trakl, poeta muerto a los 27 años, Rupérez recuerda su manifestación constante de duda acerca del trabajo realizado.

Esa enfermedad de ciertos creadores que consiste en no dar por buenos los resultados de sus primeros intentos por reflejar la experiencia primordial, la que motiva y justifica la obra de arte (...) Quien lea la poesía de Georg Trakl se dará cuenta de que, a pesar de su brevedad, reescribía una y otra vez el mismo poema con ligeras variantes. (Rupérez, 2007, p. 48).

Esta duda se relaciona quizás con la intensidad y singularidad de la experiencia interior que no es capaz de reflejarse en palabras, pues las palabras nunca alcanzar para dar fe de ese tipo de experiencia.

El poeta no lo es por decisión propia. Lo es, pese a él y pese a la forma como se llame a sí mismo o a la forma como sea llamado por los otros. Es poeta por otros asuntos que hemos estado dilucidando y que obedecen más que a una decisión, a una forma de habitar el mundo y de ver y sentir ese mundo.

#### **4.5.2 El proceso de escribir poesía**

Hablemos ahora del proceso en la producción de un poema o pieza poética.

Con respecto a la técnica, fueron mencionados la preferencia y el dominio de diversas técnicas de la poesía como: el verso rimado, la décima espinela, el soneto clásico y el verso libre. En todos los casos, no obstante, independientemente de la técnica por la que se tenga inclinación, el poema es el resultado de una sensación interior, de memorias, emociones y sentimientos intensos más que del uso de esas técnicas. “Yo simplemente siento la posibilidad y cuando lo escribo ya busco que fue la intuición o el sentimiento que sentí porque no es que yo sienta para dónde va el poema” (Poeta 4).

Sí creo en la corrección posterior, o en una redacción técnica a posteriori, pero el asunto ha sido más verter una sensación. Esos son los poemas en los que creo sentirme más orgulloso con el paso del tiempo cuando los evalúo. Los que han nacido más de un dolor

genuino o de una sensación o de una emoción que de una idea. (Poeta 2).

Con relación al proceso, aparece primero la intuición o la consciencia de que existe una emoción o un sentimiento —generado por un estímulo de la realidad externa o psíquica— que debe ser expresado. La necesidad imperante de capturar ese sentimiento mediante la palabra escrita podría llamarse el impulso creador.

A partir de ese impulso, los entrevistados hablan de dos momentos: la escritura y la revisión del texto. El primer tiempo para la escritura puede darse en un solo momento o en varios. Después de que el poema es escrito lo que sigue es un proceso de revisión y evaluación que tiene que ver no solo con un asunto gramatical sino también con la sensación del poeta con el texto. La etapa de la revisión es quizá la más larga; en ella se hacen lecturas en voz alta, lecturas mentales, relecturas desde cierta distancia en el tiempo, cambios en el orden de los versos, en las palabras y, en fin, una serie de revisiones que le permitan al poeta sentir la respiración del poema y tener la percepción de que algo poético sucedió en ese texto. Cuando esto último no ocurre, el poema es generalmente desechado.

La descripción de este proceso ayuda a entender por qué escribir poesía es nombrado como un ejercicio. Un trabajo que requiere disciplina, tiempos para la escritura y tiempos de corrección, revisión y evaluación de los textos, que en muchos casos son más importantes y requieren mayor disciplina que el ejercicio inicial de escritura.

Yo siempre defino el oficio creativo como eso, como un oficio de filigrana o de artesanía

(...). Creo que los poetas que admiro o los que sigo, realmente los que logran desarrollar una carrera admirable es porque han desarrollado eso: un oficio artesanal, progresivo, meticuloso. (Poeta 2).

Pese a la mención y a la preferencia de algunos rituales para la escritura, como la selección de un lugar o de un espacio, la inclinación por una hora específica del día para sentarse a escribir, el uso de una herramienta determinada como el computador o el privilegio por la escritura a mano; el impulso para escribir un poema puede aparecer en circunstancias no esperadas ni habituales y romper con las normas establecidas previamente por el escritor para el desarrollo del acto creativo.

Soy muy ritual y tengo horarios predeterminados para escribir. Ello no quiere decir que no haya escrito quizás las mejores cosas que se me han dado en condiciones inesperadas, de pronto es así, pero todo ello obedece a que soy completamente conservador, exigente con las circunstancias (...) pero mira que todo tiene excepciones y las excepciones terminan siendo lo más especial. (Poeta 1).

Emergen en esta categoría dos aspectos, el primero relacionado con la autopercepción del poeta. Aparece, por unas razones comentadas antes, un cierto pudor en llamarse a sí mismo poeta y en denominar poesía los textos que se escriben. El poeta lo es, no obstante, pese a ese pudor, obstinación o negación. El otro asunto lo constituye el proceso necesario para el desarrollo del acto creativo, el cual requiere que aparezca, primero, la consciencia o la intuición de que hay un sentimiento o una emoción que necesita ser expresada y, a partir de esa sensación, se hace una

primera escritura que requiere, sobre todo, una etapa posterior de mayor dedicación y tiempo para la revisión, corrección y evaluación de esos textos. Dada la relación especial y seria que tiene el poeta con las palabras, el ejercicio de escribir poesía es, como otros, un ejercicio que precisa rigor y que es exigente de disciplina y de orden.

#### 4.6 La inevitable presencia del entorno en la poesía

En esta categoría señalaremos dos asuntos que están relacionados. Primero, la sensación que tienen los poetas de la ciudad, la experiencia subjetiva que han tenido en ella y, segundo, la posibilidad de desligarse o no de esa sensación y de esa experiencia al escribir.

Esta ciudad ha sido de grandes milagros, pero también de cosas aterradoras, desastrosas, que no tienen nombre, que uno no sabría como llamar. Nos ha golpeado a todos, de frente, de lado, por detrás, en lo bueno y en lo malo. Eso va quedando en uno. (Poeta 1).

Medellín es nombrada por los entrevistados de distintas maneras, entre ellas, como un foco eterno de amor y desamor. “Podría hacerte una lista de las cosas que me resultan detestables, de sus miserias, de su espíritu católico imperdonable, de las rayas que tiene por la mogigatería judeocristiana” (Poeta 2), es nombrada como una bestia, un animal que ruge y asusta.

Claro que yo sí tengo una sensación de la ciudad (...) yo la sentía como un animal furioso, pero enjaulado (...). Yo la sentía rugir cuando estaba pequeña, desde lejos y yo decía: esa ciudad me da miedo. Yo no quería salir a la calle, me parecía que estaba plagada de cosas. Y tenía mucho miedo sobre todo por la gente que yo quería. (Poeta 1).

La ciudad es nombrada como un territorio que fue hostil para la creación poética, situación que, sin embargo, se ha ido transformando y que permite que hoy sea vista y sentida como una ciudad en la que hay mayor presencia de movimientos culturales, sociales y educativos que han sido

protagonistas del cambio social.

Sobre la posibilidad de desligarse de la experiencia y de la sensación de ciudad, emergen varias posturas. La primera es la viabilidad de escribir poesía sin que el entorno sea necesario, es decir, la posibilidad de desligarse de un entorno para desarrollar la obra.

Por ejemplo, Giovanni Quessep, que es uno de los grandes poetas colombianos. Él trabaja con unas imágenes y unos símbolos y unos objetos que son anacrónicos. Casi como con una referencia a la fábula, como a un mundo colonial. Y como un mundo español, lleno como de princesas. Y él usa palabras muy desapegadas de los lugares reales. Y logra con muy poca escenografía decirnos cosas esenciales que incluso son escenográficas también. (Poeta 4).

La inexistencia del entorno, sin embargo, también hace alusión a algo y habría que preguntarse el porqué de esa omisión, de esa no aceptación, qué hay en ese entorno que es negado, borrado u omitido.

No es tan evidente la presencia urbana como de las experiencias urbanas en mi poesía, no. No es tan evidente. Sin embargo, yo te decía el otro día, creo que era a ti, que la ciudad está presente aunque tú no la menciones. Incluso por omisión. ¿Por qué omites esa imagen? Porque no te gusta. Porque no la entiendes. Porque no la aceptas. Porque le tienes miedo. ¿Por qué? Y sobre todo, en el caso mío, donde esa realidad urbana del país, de la violencia ha tocado de una manera tan directa a mi familia. (Poeta 1).



Todos los entrevistados hablan de la presencia inevitable del entorno en sus obras. De la alusión a él incluso por omisión ó incluso cuando no se mencione de manera directa. La ciudad y la sensación de la ciudad están presentes en la poesía de todos ellos. Sus obras están atravesadas por sus experiencias subjetivas en la ciudad y en ellas aparece la referencia a pasajes, parajes, lugares, vivencias profundas, encuentros, desencuentros; a sensaciones en la ciudad de felicidad, pero también de perplejidad, de soledad, angustia, oscuridad, dificultad, miedo, amenaza, violencia, resentimiento.

En sus obras no solo hay evocaciones de la ciudad sino también de sus alrededores, de zonas más rurales donde hay mayor posibilidad de aislarse momentáneamente y contemplar la naturaleza, lugares donde hay bosques, quebradas y, en fin, desde donde se busca también ver y sentir la ciudad.

La ciudad aparece pues en la obra de todos los entrevistados; aparece de manera directa o indirecta y bien por la vía de la evocación a lugares o a vivencias específicas como por la evocación a las huellas que han dejado sensaciones vividas en esa ciudad.

## 5. Discusión

Como se advierte en los antecedentes de esta investigación, la obra de arte puede desencadenarse gracias a una experiencia interior intensa y profunda; a unas percepciones intensas, agudas y singulares de la realidad exterior, entendiendo como experiencia interior un “acontecimiento espiritual que caracteriza al alma humana de cualquier tiempo y lugar” (Rupérez, 2007, p. 19). El conjunto de los acontecimientos psicológicos hallados en esta investigación que dan lugar a la creación poética, va a ser parte de esa denominada experiencia interior.

Una de las características esenciales de la poesía es su capacidad para transformar lo cotidiano en novedad, de develar de las cosas comunes su esencia y su infinitud. En las percepciones habituales y rutinarias, los objetos del mundo no desencadenan un sentimiento de enigma o desconocimiento, cosa que sí ocurre en las percepciones estéticas que permiten el redescubrimiento de los objetos.

Cuando uno de los informantes afirma: “la poesía es un camino que responde al reto de ir convirtiendo las experiencias diarias, rutinarias e insignificantes en pequeños momentos de visión, de emoción, de encuentro de los elementos sagrados de la vida” (Poeta 4), lo que hace es confirmar algo que aparece en estudios anteriores y es esta característica transformadora o reveladora de la poesía. La poesía tiene la capacidad de “dar el encanto de la novedad a cosas de todos los días” (Coleridge, 1817. Citado por Rupérez, 2007, p. 21). “La poesía elimina las costras de familiaridad que obstruyen el acceso al conocimiento de lo que existe” (Rupérez, 2007, p. 21).

Este asunto de “convertir lo corriente de la vida en el fundamento de la emoción poética” (p.102) tuvo un lugar definitivo en el Romanticismo, desde donde las cosas del mundo empiezan a ser mucho más de lo que parecen ser en su visión y uso común, pues se abre la puerta a la subjetividad de la experiencia contemplativa y a su poder en las obras.

Las cosas del mundo se presentan para el creador como cosas cargadas de misterio y con la obra de arte, él quiere descubrir y develar algo de ese misterio de las cosas, de su esencia despojada de la mirada utilitaria y práctica o del beneficio material que esas cosas ofrecen a los seres. Cuando se miran las cosas desde su carácter práctico y utilitario, su esencia o, si se quiere, su alma, queda oculta para quien observa. La verdad de las esencias escondidas de las cosas tiene que ver con el hecho de que son “acontecimientos espirituales que ocurren en el espacio íntimo de la experiencia interior” (p. 43), es decir, el creador ve en lo rutinario algo excepcional, algo que estaría más cerca a la naturaleza de esas cosas del mundo que él contempla.

Ir a las cosas mismas implica retornar a los actos que revelan la presencia intuitiva de los objetos y “no atenerse a las palabras que sólo mienten una realidad ausente” (Levinas, 1968. Citado por Rupérez, 2007, p. 99). Las palabras entonces son límite para ese conocimiento y, sin embargo, solo con ellas es posible decir algo.

Al crear la obra, el artista accede a un conocimiento superior de la realidad exterior y por lo tanto de sí mismo. Ese conocimiento se vuelve accesible no solo a él sino también a quien pueda acercarse a la obra, a su destinatario. Cuando se alude al misterio de las cosas no se hace pues referencia a algo místico sino a su esencia que prescinde de la utilidad y del carácter instrumental. De esta forma, con la invención artística, el creador le devuelve a las cosas su carácter esencial y

verdadero enterrado por esa mirada ordinaria. Tanto en la poesía como en la literatura en general, el creador hace una exploración más profunda del mundo interno y externo y esa exploración le da posibilidades de visibilizar sentidos nuevos, ausentes de las miradas cotidianas y circunscritas a las acciones rutinarias, donde también las palabras son usadas de este modo.

Para Vigotsky (2005), en el acercamiento a la psicología del arte es necesario primero la comprensión de la sensibilidad y la imaginación, que se convierten en sentimiento y fantasía, pues en su conjunto con las reacciones emocionales, dan lugar a reacciones estéticas. Sensibilidad e imaginación traducidos en sentimiento y fantasía son pues los principales asuntos que deben estudiarse en la obra de arte en la que se han proyectado los sentimientos más profundos del creador.

En este estudio se hace visible la importancia que tiene en la experiencia de creación la sensibilidad con la que el poeta observa y vive el mundo que se presenta ante él y la forma como mediante el tiempo y la imaginación o la fantasía, las experiencias vividas en el pasado van a dar lugar a emociones y sentimientos que luego, en soledad, el poeta va a explorar con la intención de transformar esa experiencia interior en poema, es decir, en reacciones estéticas.

Bachelard denomina *ensoñación* al proceso en que se mezclan memoria e imaginación y que da lugar a la creación poética, mezcla inevitable de la que hablaron los entrevistados en sus relatos. El pasado vuelve a la memoria con rasgos y luces distintas, pero vuelve con un poder redoblado (Bachelard, 1960, p. 158). “Es muy seguro que la vida que se recuerda tenga una intensidad redoblada y tenga una capacidad de transformación de esa primera que es la vida hecha de sucesos” (Poeta 1). Tanto para los poetas como para quien aborde teórica o científicamente el

fenómeno de la memoria, existe una dificultad para “situar los recuerdos de la infancia como hechos o acontecimientos que realmente se dieron del modo como son evocados” (Ortiz, 2014, p. 68). Ello, sin embargo, no resta ni un ápice a la capital importancia que tienen las memorias, incluida su parte de ficción, en la creación artística y en la vida misma de los hombres.

Las imágenes significativas que se guardan en la memoria y que luego incitan a emociones o sentimientos profundos amplían la función de la imaginación (Suárez, 2009) y esta imaginación ampliada en su función es fundamental en el acto creador.

En la relación hallada entre memoria y obra, emergió en este estudio la importancia que tienen los recuerdos para los poetas y en especial los recuerdos del primer tiempo en la existencia que es el tiempo de la infancia, advirtiendo además la aguda consciencia de que ellos, al combinarse con la imaginación y la fantasía, dan lugar a unas memorias que si bien son idealizadas, son en su potencia, posibilitadoras de la obra artística.

En los entrevistados, la infancia es rememorada e idealizada y en esa rememoración aparecen los afectos de los primeros vínculos familiares que son sentidos como fuentes de inspiración por estar mediados por el arte, allí podría ser útil el concepto de espacio potencial que propone Winnicott en el sentido de un espacio que establece un mundo intermedio entre el adentro y el afuera. Los primeros vínculos crean en el niño que devendrá poeta la necesidad y el deseo de palabras, son vínculos que le permiten al niño confiar en el ambiente y llenar el espacio entre él y el adulto con la realidad externa, pero también con la fantasía posibilitadora de la creación.

El hermano o la hermana, un padre o una madre, que son nombrados como mentores y padres

literarios, van a ser fundamentales y claves en el origen de la relación del poeta con la poesía y con las palabras para el caso de este estudio. Son ellos figuras de identificación que van a señalar un camino en la vocación del poeta; de ahí que algunos de los entrevistados hablen de la vocación de poeta, de la vida y de las experiencias que en ella se tienen como un destino, pues el camino ya estaba señalado incluso antes de su existencia con la presencia de estos seres familiares.

Tiempo y memoria son factores decisivos en los procesos generativos poéticos y literarios (Rupérez, 2007, p. 181). El tiempo otorga una fuerza y grosor a las experiencias vitales. El tiempo, al ser considerado no como una medida humana sino como un sentimiento, como una experiencia o como las dos cosas a la vez, permite que las experiencias vividas y acumuladas engrosen las profundidades de la memoria y del pasado (pp. 158-159).

El tiempo medible, el tiempo de la exterioridad física, en tanto que medida humana, sólo puede interesarnos de verdad si podemos interiorizarlo y hacerlo nuestro, si podemos, en última instancia, vivencializarlo o existencializarlo. A partir de ese momento, el tiempo ya no es una medición sino un sentimiento o, si se quiere, una experiencia, o las dos cosas a la vez. (Rupérez, 2007, p. 158).

Rupérez (2007), apoyado en los planteamientos de Platón, propone la hipótesis de relación que existe entre la memoria y las actividades artístico-literarias dada su característica de ser un instrumento de conocimiento y por lo tanto la posibilidad que ella ofrece al ser para acceder a la verdad. En este sentido, la memoria es “fuerza promotora de la creatividad artística” (p. 176).

Si la memoria conduce al saber en la teoría platónica del conocimiento, también podríamos decir que escribir es siempre recordar y, además y sobre todo, escribir es, en tanto que una consecuencia y manifestación de la memoria, una forma de acceder a la verdad, pues la verdad reside siempre en los orígenes olvidados. (P. 175).

Recordar es una de las maneras de darle sentido a las experiencias pasadas. Más que un sentido cronológico, se trata de la búsqueda de un sentido pleno. Como lo atestigua uno de los entrevistados, “la poesía es convertir los malestares en sensaciones de pleno sentido, de júbilo, de gozo. Es una experiencia de sentido, de significado. En la poesía la palabra revela y otorga un sentido especial” (Poeta 4). El hecho mismo de la rememoración “aporta *algo* novedoso a la experiencia pasada. Y ese *algo* novedoso es un descubrimiento que promueve la propia subjetividad desde dentro como un acto más de autoafirmación” (Rupérez, 2007, p. 177). La memoria mezclada con la imaginación transforma y revela algo de la experiencia vivida y recordada, conduce al descubrimiento de algo novedoso en esa experiencia y, en este sentido, aporta significado a lo vivido. La memoria, esa mezcla de recuerdos e imaginación, da la posibilidad de darle un sentido y una intensidad distinta al pasado y ofrecer verdades con las que es posible sostener el presente y el porvenir.

La posibilidad que tiene la memoria de otorgar un significado último a la experiencia vivida, se debe a que entre lo vivido y la rememoración media el tiempo, un tiempo que no es siempre medible cronológicamente sino que corresponde al sentimiento y a la experiencia humana del tiempo cuya medición cronológica es difusa. “La memoria adquiere una importancia generativa capital, puesto que es ella la necesaria intermediaria para que el poema pueda ser escrito”

(Rupérez, 2007, p. 180). En el estudio de Rupérez, tanto la obra de Wordsworth como la de Proust, por ejemplo, “hacen de la memoria un pilar constructivo y generativo (...) ellas consisten en buena medida en experiencias y emociones recordadas e interpretadas a la luz del tiempo transcurrido” (p. 181).

En la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, él hace la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria. La primera tiene un contenido y significado que es racional, tiene que ver con la inteligencia lógica, es una memoria que sirve para ordenar los acontecimientos pasados, clasificarlos en el tiempo y en el espacio y darle un sentido a la existencia, pero su capacidad de revelar es escasa. La memoria involuntaria, por su parte, libera la esencia de las cosas, ilumina, revela, tiene una profundidad inesperada, es básicamente intuitiva, está comprometida con emociones, impresiones y sensaciones profundas que tuvieron lugar en el pasado y por lo tanto es ésta la memoria esencial en la gestación, desarrollo y culminación de su obra, porque es la que da un sentido último al recorrido (Rupérez, 2007, pp. 181-185).

Para que la memoria involuntaria se revele, habría que estar, ante todo, en un “estado de vigilancia permanente” que daría lugar al “descubrimiento esperado” (p. 186).

Sin relacionarla con la clasificación de Proust, los entrevistados hablan de esta memoria que llamaríamos involuntaria y que responde más a unas sensaciones y a unas imágenes que a la memoria hecha de palabras o de lenguaje como palabra o de acontecimientos objetivos.

Creo que hay una memoria de imágenes. Creo que hay una memoria de sonidos, creo que hay una memoria sensorial, de bienestar o de desagrado. Y esas memorias finalmente son



las que operan en una creación literaria o poética o artística. (Poeta 3).

La experiencia interior se hace también de estas memorias. Los poetas hacen alusión a estas imágenes dispuestas como fragmentos de existencia que se retienen en la memoria de manera involuntaria, como si ellas mismas, las imágenes, tomaran la decisión de quedarse allí. “Lo que más recuerdo yo, no un momento preciso, pero sí, la luz, las atmósferas, que son ahora tan importantes para mí en el trabajo poético” (Poeta 3). A estas memorias a las que aluden los entrevistados, podríamos darle el nombre de impresiones teniendo en cuenta la definición de Rupérez del término:

*La impresión* es un acontecimiento esencialmente subjetivo por el que la realidad externa –cualquiera que ella sea- penetra en quien la percibe dejando en él una huella perdurable que, con el tiempo, se convierte en una *esencia* que sólo el arte digno de ese nombre debe expresar. (Rupérez, 2007, p. 187).

De esta forma, la memoria involuntaria viene a rescatar esas impresiones que habitaron el olvido para descubrir en ellas y por ellas un significado que otorga verdad a la existencia, que desnuda a la existencia poniendo al descubierto la esencia de las cosas.

La obra se convierte en depositaria de esas impresiones, “depositaria de ese fondo de memoria reconvertido en símbolo” (p. 189). De ahí que sea la memoria -tiempo guardado y transformado en su recuperación- fundamentalmente importante para la gestación y desarrollo de la obra.

Como resultado del tiempo recreado, transfigurado por la memoria, el ser humano trae al presente

acontecimientos, recuerdos, impresiones de un tiempo que nunca más será actual, intenta incorporarlos a la existencia, pero sabe que “ya no pueden ser actuales” (p. 190) y es quizá la consciencia de esa imposibilidad la que hace que los hechos traídos por la memoria vengan cargados de mayor emotividad. Paradójicamente, en esas memorias “está la vida irrecuperable pero recuperada, las dos cosas al mismo tiempo” (p. 190). Uno de los entrevistados habla de esta intensidad con la que pueden venir las memorias.

Vivir es traer lo ya vivido y volverlo a vivir. Que es la idea hermosa de que cada hombre está destinado a vivir dos vidas en paralelo: la que vive y la que recuerda. Y es muy seguro que la que recuerda tenga una intensidad redoblada y tenga una capacidad de transformación de esa primera que es la vida hecha de sucesos, acontecimientos, eventos, pero el recuerdo como que preciosamente selecciona, recupera, con una fidelidad que es conmovedora y es ahí donde la imaginación le sirve. (Poeta 1).

Otro de los hallazgos de este estudio, presente en la categoría denominada aquí *La determinación de leer y el acto de escribir poesía*, hace alusión al acto de escribir como resultado, también, del acto y de la necesidad de leer.

Los libros son sentidos como refugio, como preservadores del ser ante un mundo que es visto, sentido y calificado como un mundo hostil. En esta misma vía, los resultados del estudio de Ortiz plantean la lectura como “la posibilidad de encontrar que puede haber un mundo paralelo” (Ortiz, 2004, p. 72) donde el lector puede abstraerse de una realidad que le es desagradable e incluso adversa.

En ese proceso entre ser lector y ser escritor hay un momento en el que la escritura se hace por imitación. Se intenta tener una voz parecida a la voz de los escritores que se leen y admiran.

Al respecto, Rupérez dice:

El principio de la imitación de otros autores es el principio del reconocimiento de la tradición como elemento esencial en la formación de un escritor y también en la formación de la historia literaria. Según ese principio, todo autor es necesariamente la consecuencia, consciente o inconsciente, de sus vínculos con otros autores que ha escogido –o le han escogido a él- como modelo. (Rupérez, 2007, p. 134).

Imitar o intentar hacerlo es pues reconocer la tradición y la importancia de ella en el proceso de hacerse y formarse como escritor.

Los poetas hacen alusión a la influencia decisiva de un autor específico en la vida de todos ellos lo cual coincide con la idea anterior de Rupérez que señala, primero, la imitación de un autor que no se sabe muy bien si el escritor eligió o si fue él el elegido por ese autor dada la importancia en su formación literaria y, segundo, el sentimiento de haber encontrado un maestro. Al respecto puede recordarse en los relatos de los informantes afirmaciones como esta:

Entonces yo leo las *Cartas a un joven poeta* de Rilke y esas palabras eran muy tremendas. Porque yo sentía que Capus era yo. Y que él, Rilke, me estaba hablando a mí. Y que esas cartas habían sido escritas ochenta años antes para mí (...). Él me muestra una visión más despojada. Hay un sufrimiento, pero es un sufrimiento sin gestos. Es un sufrimiento

silencioso. Sombrío, pero a la vez con templanza, sin desasosiegos innecesarios sino como un corazón que se expone al fuego como las espadas, como el hierro, para templarse, para hacerse más fuerte. (Poeta 3).

Relatos como este dan cuenta de ese sentimiento de haber sido encontrado por un maestro literario que se está necesitando en ese instante. Rupérez, en esta misma vía dice:

Su inclusión en el universo literario se realiza de la mano de ese apadrinamiento explícito que con frecuencia es declarado por los propios escritores, unas veces en referencia a autores precedentes más cercanos en el tiempo y otras a otros más lejanos. En cualquiera de los casos, se produce una especie de acercamiento o neutralización del tiempo de tal modo que el sistema literario parece hacer gala de una asombrosa flexibilidad capaz de provocar simultaneidades o contemporaneidades incompatibles con el estricto sentido del tiempo y sus leyes más inapelables. (Rupérez, 2007, p. 134).

La neutralización del tiempo se evidencia en esa sensación señalada por la poeta de que las cartas habían sido escritas ochenta años antes para ella; el sentimiento de que Rilke le estaba hablando a ella y no a Capus mediante ese texto, “como si no existiera más tiempo que el de esa hermandad provocada” (p. 134). Las conexiones literarias anulan pues el sentido y las leyes del tiempo establecidas formalmente y unos escritores van alimentando y señalando el camino de los otros sin importar lo lejanos o cercanos que estén unos de otros en el tiempo histórico. Aunque se afirma que “la literatura surge dentro de la literatura en un sistema de vínculos sucesivos que conforman lo que se suele llamar *tradicción*” (p. 135), hemos visto que su origen está no sólo en

el reconocimiento de la tradición sino también en las experiencias singulares y subjetivas del creador.

Aun cuando el creador sea decisivamente influenciado por otros escritores, su obra es singular porque es el resultado de su experiencia interior en el encuentro con el mundo y no solo con el mundo literario. Pese a la tradición, hay novedades y originalidades en la obra que hablan de la expresión de un mundo nuevo y singular.

Se ha confirmado con este estudio la relación especial y compleja que mantiene el poeta con el lenguaje y especialmente con las palabras. Esta relación, expuesta en el marco conceptual y manifestada por los entrevistados, es una relación marcada por la búsqueda, por la intuición de que hay en el lenguaje siempre algo más que debe ser hallado y que le permitiría al poeta decir algo, de una manera más desnuda, sobre la esencia de su experiencia y de las cosas del mundo.

En los resultados del estudio de Ortiz (2014), la creación estética y específicamente la escritura literaria, surge como experiencia transformadora que posibilita al creador la construcción de subjetividad. En esa construcción de subjetividad y en su experiencia vital, el escritor ha de enfrentarse a las infinitas posibilidades del lenguaje, que desbordan sus posibilidades de control y dominio y debe entonces:

Abandonarse al proceso mismo, lo que produce nuevos sentidos y con ellos la confrontación de sí mismo (...) es la consciencia de la indeterminación, de lo infinito de las posibilidades del lenguaje y así mismo de los significados y sentidos construidos.

(Ortiz, 2014, p. 147).

En los resultados de este estudio, aparece la idea de imposibilidad en el lenguaje, dos de los informantes dan cuenta de la sensación de que el poeta no tiene sobre el lenguaje ni sobre las palabras ningún poder y que más bien son las palabras las que pueden hacer todo con el poeta, como si ellas y no él dominaran la obra. Las palabras y por tanto la obra, están ahí para ser descubiertas, encontradas.

Al respecto, Proust dice:

No somos en absoluto libres ante la obra de arte, no la hacemos como nos venga en gana, sino que, al preexistirnos, debemos, a la vez porque es necesaria y oculta, y como haríamos en relación con una ley de la naturaleza, descubrirla. (Proust, 1999, p. 2273 citado por Rupérez, 2007, p. 186).

Pese a esta afirmación, es el poeta el que activamente recurre a la búsqueda casi obsesiva de palabras que puedan nombrar lo que él quiere expresar y como se señaló en los hallazgos, hay una serie de acontecimientos que impulsan esa búsqueda incansable en el lenguaje suscitada, algunas veces, por la insatisfacción con los resultados de lo ya dicho para dar cuenta de su mundo interno.

En el creador aparece el sentimiento de insatisfacción cuando nombra aquello que pertenece a su experiencia más íntima, pues él tiene consciencia de que la experiencia es superior a la obra, de que la obra alcanza apenas a vislumbrar algo. Como lo nombra uno de los informantes, “el poeta

siempre deja lo mejor del lado de la sombra” (Poeta 3). Lo fundamental del poema no es entonces el poema en sí sino la experiencia interior previa que lo suscitó, y sin embargo, ella no puede darse a conocer tal y como ella es, y esto es quizá porque “la experiencia interior humana llega adonde no pueden llegar los lenguajes humanos” (Rupérez, 2007, p. 82).

Aparece la insistencia entonces en decir más, en buscar incansablemente la expresión exacta o adecuada para nombrar algo, “porque la experiencia insiste en decir y obliga a decirlo en repetidas obras” (Rupérez, 2007, p. 36). De ahí las “maniobras obsesivas que parecen únicamente depender de íntimas exigencias artísticas sólo comprensibles para quien las crea y cultiva” (p. 52). El poeta parece entonces estar bordeando una y otra vez la esencia de lo que quiere decir y no se satisface con ese bordeamiento. Lo que él quiere es llegar al punto central, al punto exacto que desnuda la experiencia y la muestra tal como ella es, pero esta búsqueda nunca se termina. Es una búsqueda incesante e inagotable.

Dado que la obra, como hemos visto, surge de impresiones remotas, de una memoria involuntaria, de experiencias, percepciones sensoriales, emociones y sentimientos intensos en la relación con el mundo, es comprensible que el lenguaje parezca poco para dar a conocer esas memorias y que se manifieste la sensación de imposibilidad para nombrar ciertas cosas, pues “el lenguaje es solicitado para dar a conocer lo que no es él y es anterior a él” (Rupérez, 2007, p. 15). Existe, por tanto, una experiencia que es anterior al lenguaje y que es “de extremada intensidad y altura con respecto a la cual el lenguaje se queda corto” (p. 83).

El poeta reconoce ese límite del lenguaje y sin embargo parece no aceptarlo. Él continúa su búsqueda y la consecuencia de esta búsqueda en el lenguaje es un impulso por la repetición; de

ahí que al lector pueda parecerle que el escritor dice una y otra vez lo mismo, pues el creador insiste en dar a conocer su experiencia y al no hallar la forma adecuada o fiel a su experiencia lo que hace es retomar el tema que desea explorar y darlo a conocer de manera profunda. En ese proceso no puede evitar caer en la repetición, asunto que como se ha dicho, responde a una íntima exigencia artística que solo es comprensible para el mismo creador. Para Rupérez (2007) “los gestos repetitivos no son fáciles, pero son necesarios y, en tanto que tales, definen la órbita de la creatividad apuntalando uno de sus cimientos más demostrativos” (p. 54).

El acto de retomar un tema obedece también a la no comprensión de él. Se repite, como en un eterno retorno, aquello que no se acaba de comprender. “La insistencia monotemática, monorretórica y monosimbólica tiene directamente que ver con la no comprensión absoluta de los contenidos inconscientes que se imponen en la actividad creadora como enigma y como monótono caudal” (Rupérez, 2007, p. 113), sin embargo, es necesario aclarar que no todo acto creativo es completamente inconsciente, “consciencia e inconsciencia están indisolublemente trabadas en los procesos creativos” (p. 114).

Relacionado con la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de los significados más profundos, se alude en los hallazgos a lo que uno de los informantes llama *consciencia poética*, y que tiene que ver con el reconocimiento del carácter huidizo de las palabras, con la sensación de imposibilidad del lenguaje y de incomunicabilidad de la experiencia interior. “No pocos poetas han señalado a veces la dificultad de decir aquello que sienten la necesidad de decir” (Rupérez, 2007, p. 81). Como la necesidad persiste, entonces el poeta sigue intentando decir aquello que quizá debería ser callado. Acepta los límites del lenguaje, pero no se resigna al silencio porque



para el poeta solo las palabras pueden traer las cosas que se han ido.

La poesía contemporánea con su carácter hermético y el uso de un lenguaje cifrado y elíptico va en la vía de esta imposibilidad, pues es una poesía que le permite al misterio permanecer en el lenguaje. Es una poesía de difícil acceso “porque aquello de lo que habla se resiste a ser dicho” (Rupérez, 2007, p. 87). Haciendo alusión al poeta Celan, Rupérez dice: “La poesía importante es una experiencia que sobrepasa los límites del lenguaje aunque recurra a él para encontrar su única vía de explicación posible” (p. 98), y de ahí versos como: “estábamos muertos y podíamos respirar” o “Tú eras mi muerte:/ a ti te puedo retener,/ mientras todo lo demás se me evadía”.<sup>5</sup> La sensación de estar muerto aunque se respire no corresponde a una posibilidad real, pues la muerte alejaría todo lo demás, incluidos los sentimientos, sin embargo, la muerte se siente retenida y lo demás aislado.

Existen en la vida de los poetas instantes privilegiados que le permiten, en un exceso de consciencia, acercarse a la experiencia en su desnudez, esos instantes van a generar en el interior impresiones de las que ya se ha venido hablando. De esta forma, “un instante insignificante en apariencia desencadena un proceso de extrema envergadura psicológica y de extremo significado poético” (Rupérez, 2007, p. 108). Cuando el poeta se inicia en la exploración de una impresión mediante la escritura, él quiere ir hasta lo más profundo de ella; la impresión aparece entonces para el poeta como inagotable y el poder explorador de las palabras no es suficiente para dar cuenta de esa inagotabilidad. El creador está convencido de que existen percepciones enterradas y aún no analizadas o no suficientemente conocidas por él. La poesía solicita entonces profundidad,

---

<sup>5</sup> En Soles filamentos (1968). Obras completas.

abismarse en la sensación mediante el lenguaje, hundirse en él hasta hallar formas más puras de nombrar la experiencia que desea manifestarse. El creador es “poseedor de un mundo experiencial que debe ser explicado” (p. 109) y por eso su insistencia en llevar la obra hasta las últimas consecuencias.

Si el lenguaje es un instrumento colectivo que nos permite hacer un uso individual de él con fines esencialmente comunicativos, es evidente que en los intercambios habituales no transgredimos nunca los límites asignados a los significados de las palabras porque, de lo contrario, correríamos el riesgo de no ser entendidos. Sin embargo, los escritores corren el riesgo de no ser bien entendidos a base de conseguir que el lenguaje sea capaz de construir sentidos nuevos, asombrosamente insólitos. (Rupérez, 2007, p. 130).

La poesía, como se evidenció en los hallazgos, es sentida como aquello que rescata, o intenta rescatar al menos, la vida cotidiana y dar un lugar distinto a las experiencias y a las cosas casuales y rutinarias. “La poesía o la pintura realzan, con miradas apropiadoras o magnetizadoras por un espíritu comulgante, aquello que está previamente destinado al máximo desinterés y a la máxima ocultación” (Rupérez, 2007, p. 102). Como si lo más sagrado, lo más pleno y sublime, se encontrara en aquello que pareciera ser más insignificante y la poesía tuviera la posibilidad, o más aún, la obligación, de vislumbrar esa plenitud de lo aparentemente trivial.

En este sentido se plantea el arte como “conocimiento y acceso a la verdad” (Rupérez, 2007, p. 103), pues una de sus funciones es lo que llamaba Heidegger la desocultación, es decir, descubrir de lo que existe aquello oculto, o como ya se ha nombrado antes, develar su esencia escondida.

Con la poesía, el poeta emprende una búsqueda en la que quiere ir más allá en su propia experiencia y transformarse en ella, transfigurar lo visto, lo soñado, lo imaginado, para develar la esencia de esa experiencia. El creador logra con su obra un mayor y mejor conocimiento de sí mismo que con la obra desnuda contenidos de su fuero interno que antes estaban ocultos para sí mismo.

Otra de las concepciones de poesía, resultado de la presente investigación, es la poesía como creación de universos sugeridos (Poeta 2). En la escritura de poesía, el creador hace una especie de inmersión en el lenguaje y “dota a las palabras de significados de los que carecen en la lengua habitual” (Rupérez, 2007, p. 126). De ahí que las palabras dentro del poema creen nuevos y múltiples sentidos, no en tanto nuevas acepciones de palabras ya conocidas sino en tanto que las palabras adquieren un nuevo valor que las enaltece y las extrae de su uso cotidiano y rutinario cargado de un valor puramente utilitario. La obra es pues “creadora de sentidos inabarcables (...). Creadora de un nuevo universo pletórico de sentidos” (p. 127). Ante las sugerencias no queda más que dar un posible significado, de ahí que toda interpretación sea solo eso: mera interpretación y no una correspondencia exacta con la intención misma de la obra, si es que ella tiene una intención. Quien interpreta no puede abarcar el sentido último de ese universo que es la obra, pero puede abarcar uno de los sentidos sugeridos por ella. “La ambigüedad polisémica de las grandes obras es en realidad la creación de nuevos sentidos, independientes del todo de los sentidos de las palabras que intervienen literalmente en su configuración” (p. 129).

Examinemos ahora el lugar de las emociones y los sentimientos en la experiencia de creación

poética. Como se advirtió en los antecedentes, el sentimiento es la experiencia subjetiva de la emoción, “es la idea de que el cuerpo se encuentra de una determinada manera” (Damasio, 2005, p. 85), es decir, para que los sentimientos existan ellos deben estar presentes primero en la consciencia de la persona. Es necesario un mínimo nivel de consciencia que dé cuenta de su existencia.

La emoción, en cambio, sucede como estado afectivo que experimenta el cuerpo. Es una reacción subjetiva ante algo del ambiente que está acompañada de cambios en el organismo. La emoción no tiene que pasar por la consciencia para que ella exista, su existencia es un hecho objetivo que no depende del darse cuenta del sujeto que la tiene ni de que ella sea o no nombrada. Los cambios orgánicos pueden ser tan mínimos que no alcanzan a ser percibidos por la persona. La emoción, sin embargo, es la que da origen a los sentimientos o sensaciones. Cuando la emoción se hace consciente, ya es un sentimiento y este, a su vez, evoca pensamientos que se relacionan con ese sentimiento y amplían el estado emocional (Damasio, 2005).

En los poetas, la consciencia aparece como una consciencia ampliada capaz de proporcionar al organismo una “sensación más elaborada del ser, es decir, la sensación del “sí mismo” o “yo” con una identidad, con un pasado vivido y un futuro anticipado” (Damasio, 2003, citado por Martínez y Vasco, 2011, p. 185). Para que exista esta llamada consciencia ampliada es necesario que estén presentes: la capacidad de aprender y retener múltiples experiencias conocidas previamente gracias al poder de la consciencia central y, la capacidad de reactivar esos registros de manera que puedan generar una sensación del “self conociendo” y ser, por ello, conocidos (p. 185).

Refiriéndose al estudio de poéticas como las de Wordsworth, Unamuno y T. S. Eliot, Rupérez sostiene que los poetas sugieren conexiones y contaminaciones profundas entre pensamientos y sentimientos que están en el origen mismo de la poesía (Rupérez, 2007, p. 65). El llamado *pensamiento poético* es, de esta manera, aquel que deriva de “percepciones marcadas por un profundo e intenso sentimiento” (p. 67) y que por ello es capaz de generar conocimiento.

Los resultados de este estudio confirman que las emociones recordadas son materia del poema, sin embargo, no se trata de emociones espontáneas sino de “emociones rememoradas y reactualizadas de tal manera que pueda ser revivida la experiencia originaria y prolongada durante todo el tiempo que cueste escribir el poema” (Rupérez, 2007, p. 180). Los entrevistados hablan de una serie de sentimientos generadores de la obra poética, como: el dolor, la tristeza, la melancolía, la sensación de pérdida, de desamparo, un sentimiento de abandono, de fragilidad, de ausencia, de lejanía.

La alusión a sentimientos asociados con la nostalgia y la melancolía, tiene que ver con el hecho de que la memoria, como se mencionó antes, recupera sensaciones, impresiones, hechos que antes habitaban el olvido e intenta traerlos a la existencia actual, pero en el fondo, quien recuerda sabe que esos momentos ya no pueden ser vividos de nuevo. La paradoja de saber que esas memorias son parte de una vida irrecuperable y al mismo tiempo recuperada por obra de la memoria creadora, genera en sí una tristeza, nostalgia, melancolía y es por ello que esos sentimientos están impetuosamente arraigados en la literatura y en el arte universal (Rupérez, 2007).

Para Ortiz (2014) “en la experiencia del escritor hay una serie de aspectos que lo sitúan siempre en el exilio, en la ajenidad” (p. 148). Esta sensación de ser exilado o como puesto al margen puede ampliarse precisamente en razón de las características necesarias para escribir, pues quien escribe debe inevitablemente apartarse y renunciar a otros actos en apariencia más activos para dedicarse al acto de escribir. El escritor hace esa renuncia voluntariamente, se aparta y él mismo se sitúa al margen, por lo que sentimientos de soledad, desamparo, lejanía, ausencia y abandono, que antes eran germen de la escritura, son ahora consecuencia de ella y el creador podría hallarse en un determinado instante en un círculo en el que se evocan pensamientos que ensanchan su estado emocional. En este sentido, en vez de eludir sentimientos que podrían generar displacer, el poeta se centra y profundiza en ellos, explora y navega alrededor de ellos.

El sentimiento de la fragilidad de los lazos, mencionado por los informantes de este estudio como uno de los sentimientos que originan la creación poética, puede relacionarse con el deseo de eternizar lo que es y se sabe finito, instantáneo y pasajero. Tener consciencia de la finitud pone al creador frente al deseo de infinitud, de eternización; de ahí que toda actividad artística arrastre consigo la paradoja del sentimiento y la experiencia temporal humana. El artista, en su excesiva consciencia de finitud, quiere vencer el olvido y la precariedad del mundo.

Las percepciones, los sentimientos que antes habitaban el desconocimiento y la indecibilidad, y que dan lugar a los actos creativos, van a ser cristalizados a través de la obra, pues “la experiencia necesita ese *no saber* para cuajar del todo y ser motivo de alumbramiento” (Rupérez, 2007, p. 81) En Ortiz (2014), “el creador literario toma como material o fuente la emoción” y sobre ella elabora un proceso en el que intervienen: lenguaje, saber literario, intuición, experiencia y

sensibilidad, obteniendo como resultado una imagen de expresión universal (pp. 147-148). La emoción es pues conscientizada, elaborada y extraída de su lugar rutinario para ser puesta, mediante la imagen, en un lugar referencial y universal. Podríamos decir, en un lugar poético que le quita el ropaje de cotidianidad al sentimiento y lo eleva a un plano de mayor valor.

Para Dámaso Alonso, citado por Rupérez (2007) “la creación poética está atravesada, con distintos grados de intensidades, de intensos sentimientos causantes de los estilos singulares que definen a los mejores poemas” (p. 33). Cada obra entonces, cada poema, contiene algo que es singular y que obedece a la presencia de un espíritu particular: el espíritu del creador con sus emociones y sentimientos, con sus vibraciones internas y sus formas de ver y de sentir el mundo. Esto es lo que hace que una obra sea única, particular y distinta, que las obras tengan sus sellos que no son otra cosa que la subjetividad del creador.

Con respecto a las dos últimas categorías encontradas en los hallazgos, *Ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión?* y *El poeta y la ciudad*, no se hallaron bases teóricas que tuvieran estos temas como objeto de estudio.

Sin embargo, sobre el poeta y su relación con la ciudad, los hallazgos permiten concluir que ella es generadora de ambivalencia de sentimientos, es una ciudad que por su misma historia de conflicto y violencia, tema tratado en los inicios de este trabajo, genera sentimientos de amor y odio, de horror, miedo y hostilidad. Más que la aparición de lugares o de un entorno físico, son esas sensaciones las que parecen estar más presentes en las creaciones poéticas cuando se piensa en la ciudad.

Con respecto a la vocación de poeta, es posible concluir que el poeta lo es pese a su decisión o no de serlo, pese a la obstinación o negación para llamarse poeta, pues su vocación responde más a una forma de habitar y de contemplar el mundo, y a la presencia en él de unos acontecimientos psicológicos en los que se ha profundizado en este estudio.

La capacidad de mezclar memoria con fantasía para la creación artística, la presencia de unos vínculos en la infancia que alimentan e inducen a una relación compleja con el lenguaje, con las palabras y con el arte, los hábitos de lectura adquiridos a una edad temprana y un vínculo especial con los libros, la búsqueda incesante de expresar algo de la experiencia interior singular e intensa donde emociones y sentimientos ocupan un lugar fundamental y la necesidad reiterada de buscar en el lenguaje una forma de habitar el mundo hacen parte de esos acontecimientos psicológicos y vitales que hacen al hombre ser poeta. Todo esto sobrepasa y trasciende el hecho de que él decida o no llamarse poeta, trasciende el hecho de que sea reconocido o no por el otro como poeta o de que se dedique en su oficio a escribir poesía.



## Conclusiones

Los resultados de esta investigación permitieron establecer seis categorías que dan cuenta de las experiencias centrales en el proceso de creación poética y en la vocación de los poetas entrevistados, a saber:

La primera categoría tiene que ver con la importancia de los recuerdos de la infancia en los que memoria e imaginación se confunden y crean una infancia idealizada. En esos recuerdos están presentes los familiares más cercanos y se hace alusión de manera preferente a la presencia de un hermano o hermana, figuras significativas que son nombrados como guías o padres literarios. Las relaciones familiares mediadas por el arte e impulsadoras de la imaginación y la creatividad, son pues, fuente de inspiración artística y estimulante para la vocación de poeta.

La segunda categoría se relaciona con la determinación de leer y la consecuente necesidad de escribir. Los poetas manifiestan la presencia de libros, de lecturas o historias narradas oralmente y una relación especial con las palabras desde muy temprana edad. De ahí que a lo largo de la existencia permanezca el deseo de que la literatura haga parte de sus vidas y la necesidad de que las palabras escritas tengan un papel fundamental en su existencia.

La tercera categoría alude a la relación compleja que tiene el poeta con el lenguaje y específicamente con las palabras. El poeta reconoce y tiene consciencia del carácter huidizo de las palabras. No obstante, en él persiste el deseo y la sed de ellas para dar cuenta de una experiencia interior profunda e intensa, en la que emociones, sentimientos, recuerdos y fantasías

tienen un lugar fundamental. Las palabras son para el poeta la única forma de retener y recrear lo vivido. Esta relación con las palabras desde la necesidad hace que el poeta emprenda una búsqueda constante e insaciable de palabras que puedan nombrar algo de su existencia, algo que está oculto incluso para él mismo. De ahí que la poesía aparezca como manifestación y revelación y que la búsqueda en el lenguaje sea permanente e incansable.

La cuarta categoría, relacionada con la anterior, hace mención a la presencia de una consciencia aguda del entorno que permite que el mundo externo sea generador de impresiones, intuiciones, emociones y sentimientos intensos en la experiencia interior y subjetiva del poeta. Emociones y sensaciones profundas, densas y singulares van a ser fundamentales en el desencadenamiento de la obra de arte. Algunos sentimientos nombrados de manera reiterativa son el sentimientos de abandono, tristeza, melancolía, pérdida, fragilidad, desamparo, ausencia, lejanía, fugacidad. El poeta se encuentra más cerca de estos sentimientos porque no los elude, no huye de ellos sino que explora y navega en ellos ampliando las posibilidades de su experiencia y transformando en ellos su ser.

La quinta categoría hace referencia a la vocación de poeta. Con esta categoría puede concluirse que el poeta lo es independientemente de su decisión o no de serlo o del reconocimiento que reciba de los otros, pues ser poeta habla más de una forma especial de mirar, de percibir y de sentir el mundo y no exclusivamente de una decisión o de un oficio. Más allá de que él se llame a sí mismo poeta o no, existe la aparición de sentimientos profundos que necesitan ser expresados mediante las palabras escritas. Esto es lo que se denomina aquí el impulso creador y de ahí que la obsesión por expresar a través del arte su mundo interno sea fundamental en la vocación del

poeta.

La sexta y última categoría tiene que ver con la ciudad y su inevitable influencia en la creación artística y en la poética de cada uno de los entrevistados. La ciudad aparece en la obra de todos ellos bien sea por su presencia explícita o por su omisión y más allá de los lugares geográficos específicos, están las experiencias subjetivas en la ciudad y los sentimientos que la ciudad desata en el poeta, sentimientos que tienen que ver con el horror, con la muerte, con el miedo, la perplejidad, la angustia, la soledad, la oscuridad, la dificultad, pero también con la felicidad y la posibilidad de convertir la experiencia rutinaria y cotidiana en experiencias plenas de sentido.

La poesía se alimenta pues de acontecimientos psicológicos de gran intensidad y magnitud. Los sentimientos y las emociones, las identificaciones, así como las memorias en las que la imaginación es inherente, van a ser parte de esos acontecimientos psicológicos que, sumados a la decisión de búsqueda inagotable del creador para desentrañarlos, desencadenan la escritura poética. Ellos hacen parte de la llamada *experiencia interior* que por su carácter singular y subjetivo va a dar lugar a obras con estas mismas características, obras con el sello específico de su autor.

La complejidad de la experiencia hace que sea necesario recurrir al lenguaje para comprenderla, pero el lenguaje se muestra esquivo; el lenguaje no alcanza para dar a conocer completa y exactamente el contenido de esa experiencia y, sin embargo, el poeta no halla otras formas de comprensión. Por ello recurre una y otra vez, de forma inagotable, a las palabras, su forma de lenguaje más cercano. Ellas le dan momentáneamente la sensación de recuperar algo de su experiencia, de sus memorias, sentimientos, emociones y demás acontecimientos psicológicos.

La psicología así como otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas busca una mejor comprensión del hombre. El acercamiento a las creaciones artísticas es una de las posibilidades para esa mejor comprensión de la naturaleza humana. Las obras artísticas y en este caso específico, las obras literarias, enseñan del hombre aquello que está soterrado en su naturaleza y que en muchos casos no es comprensible mediante un acercamiento estrictamente científico. Revelan asuntos que permiten discernir algo de su existencia. Es posible pues, recurrir a las obras para comprender fenómenos de esa naturaleza humana que tan enigmáticamente se presenta para sí misma.

Dado que la escritura de poesía y las experiencias implicadas en este acto obedecen a una inextricable mezcla de procesos psicológicos que en el creador son enigmáticos y que sólo mediante el lenguaje y mediante la obra es posible acercarse a su desentrañamiento, no se pretende con esta investigación dar respuestas absolutas o significados últimos de esa experiencia. Se recurre al lenguaje para explicar un fenómeno que usa también al lenguaje y se hallan y reconocen límites en esa búsqueda que no son ajenos a la investigadora.

## **Alcances y limitaciones**

Esta investigación permitió un acercamiento a las dimensiones de la experiencia de creación poética y un análisis de ellas que da cuenta de las relaciones presentes entre diferentes procesos psicológicos que son importantes, desde la psicología del arte, para el acto creativo.

En el contexto local y nacional no se encontraron estudios que indaguen por este proceso o por las experiencias y dimensiones presentes en la creación poética desde una perspectiva de comprensión psicológica. En esta medida, este estudio hace un aporte teórico importante a la psicología en general y a psicología del arte en particular, que puede continuarse con otras investigaciones que permitan y favorezcan la profundización de algunos de los aspectos significativos de la experiencia creativa.

Este estudio aporta a la comprensión del fenómeno y permite dimensionar la importancia de los acontecimientos psicológicos que desencadenan una obra de arte como: los recuerdos de la infancia, las figuras significativas que aparecen en esos recuerdos, la memoria mezclada con la fantasía y la imaginación y los sentimientos profundos e intensos generados por la realidad interna y externa.

Una de las limitaciones de este estudio se relacionan con el vacío teórico nombrado antes. La ausencia de investigaciones locales y nacionales que indaguen por el tema de estudio aquí expuesto hizo más difícil la posibilidad de desarrollar el tema y establecer conclusiones con mayores certezas.

Otra de las limitaciones fue el tiempo disponible para el desarrollo del estudio y la falta de acceso

a un mayor número de poetas que quisieran dar cuenta de su experiencia subjetiva en la creación de la obra. Un mayor número de informantes podría haber permitido un mejor análisis de la experiencia de creación. No obstante, los informantes aquí seleccionados favorecieron el estudio y los resultados alcanzados dada su buena disposición y su manifestación de haber dicho lo que era para ellos más importante en su vocación de poetas.

Como posibilitador del alcance de esta investigación o como limitador de la misma, habría que nombrar también el hecho de que la investigadora tenga una preferencia y gusto especial por la poesía y por la literatura en general y busque también en el lenguaje escrito el sentido de su propia existencia. Esta preferencia pudo favorecer la investigación dada la sensibilidad para la comprensión de las experiencias narradas por los informantes y sin embargo, pudo ser al mismo tiempo limitadora dada la inmersión previa en lo estudiado y por lo tanto la dificultad para poner de lado la propia experiencia en la comprensión del fenómeno.

## **Recomendaciones**

Un elemento importante que debe ser considerado por quien esté interesado en continuar con investigaciones similares, es la importancia de la infancia y de las figuras significativas que en ella aparecen para la creación artística. Este puede ser un tema con largo alcance para ser investigado con mayor profundidad dada la riqueza de los recuerdos y de las experiencias infantiles y los hilos que pueden tejerse en relación con la preferencia por el arte.

Es posible que el creador sea consciente de los resultados de su obra, pero no lo es con exactitud de los orígenes más profundos y remotos de esos resultados e investigaciones como esta, donde se profundice en las experiencias infantiles y su influencia en el arte, podrían dar luces en esa búsqueda del origen de la obra.

Las experiencias recuperadas por medio del arte ejercen en el creador una especie de sensación curativa al ser actualizadas en un sistema simbólico. En este sentido, el arte aportaría a la salud psíquica del creador así como a la del destinatario de la obra. Otra recomendación pues, sería ahondar sobre estas posibilidades terapéuticas del arte y cómo a través de la obra se amplían las posibilidades experienciales del ser dado su mayor autoconocimiento.

La creación artística es una de las maneras de enfrentarse a las angustias y dolores que genera la existencia. Una manera, sin duda, afortunada. La psicología, por lo tanto, tendría que implicarse más y mejor en los procesos que intervienen en los actos creativos. Tendría que ser tarea de la psicología indagar por los procesos psicológicos generadores del arte y ocuparse de ellos con mayor interés y profundidad del que actualmente se ocupa, en especial en nuestro contexto.





## Referencias

- Ardila, E. L. (2006). Poética de la obra de José Manuel Arango. *Estudios de Filosofía*, 33.
- Bachelard, G. (1960). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1976). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, España: Paidós.
- Bécquer, G. A. (1861). Reseña de *La soledad* de Augusto Ferrán, por Bécquer. *El Contemporáneo*, domingo 20 de enero de 1861. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena.htm>
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid, España: Editorial Nacional.
- Bonnett, P. (2003). *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Botero, F. (1994). *Cien años de la vida de Medellín, 1890 - 1990*. Medellín, Colombia: Fernando Salazar Cardona.
- Capdevila i Castells, P. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica: Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans Robert Jauss*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.

Corporación de Arte y Poesía Prometeo (2015). 2a Cumbre Mundial de la Poesía por la Paz y la Reconciliación. *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. Recuperado de <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/25/News/01.html>

Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, España: Crítica.

De la Vega, M. (julio-diciembre, 2007). Producción estética y cambio social: La función del arte. *Estética. Revista de arte y estética contemporánea*, 11, 107-120. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20529/2/articulo11.pdf>

Del Rocío, B. (2001). Lo escrito, escrito está. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 7-8.

De Castro, S. (2001). Reseña del libro: La escritura o lo trágico de la transmisión de Cornaz, Laurent. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 254-256.

Díaz, C. (2001). Deletreando la violencia. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 106-120.

Durán, M. (2012). El estudio de caso en la investigación cualitativa. *Revista Nacional de Administración*, 3(1), 121-134.

Escobar, A. (2003). Diálogo con Piedad Bonnett: Voz poética anunciadora. *Cuatro náufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero*. Medellín, Colombia: Eafit. Recuperado de [http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf\\_files/dialog5.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/dialog5.pdf)

Estrada, L. (2012). *Cuaderno del ángel*. Medellín, Colombia: Sílabas.

Figuroa, M. B. (2001). Carta al coronel que no tiene quien le escriba. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 122-139.

Hoyos, P. (2012). *Devenir poesía: Un estudio del discurso poético desde la noción del dispositivo*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Barcelona, España.

Jaramillo, J. (2005). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Martínez, M. y Vasco, C. E. (2011). Sentimientos: Encuentro entre la neurobiología y la ética según Antonio Damasio. *Revista Colombiana de Bioética*, 6(2), 181-194.

Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de políticas culturales*. República de Colombia.

Muestra Poesía en Medellín 1950-2011. (2011). Medellín, Colombia: Comité editorial: *Revista Punto*

*Seguido:* John Sosa, Luis Fernando Cuartas, Óscar González y Carlos Bedoya. *Revista Prometeo:* Fernando Rendón y Gabriel Jaime Franco. *Revista de poesía Interregno:* Omar Castillo y *Prensa Cultural El Transeúnte:* Carlos Enrique Sierra.

Naranjo, J. A. (1996). La ciudad literaria: El relato y la poesía en Medellín, 1858-1930. *Historia de Medellín*. Bogotá, Colombia: Jorge Orlando Melo.

Ortiz, M. O. (2014). *Creación estética y subjetividad: Significados atribuidos a la escritura literaria en escritores de la ciudad de Medellín*. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Pérez, S. T. (2012). Ideologías y canon en las revistas literarias y culturales de Medellín (1897-1912). Recuperado de [http://www.idea.gov.co/es-co/SalaDePrensa/Publicaciones/Ideolog%C3%ADas%20y%20canon%20en%20las%20revistas%20literarias%20y%20culturales%20de%20Medell%C3%ADn%20\(1897-1912\).pdf](http://www.idea.gov.co/es-co/SalaDePrensa/Publicaciones/Ideolog%C3%ADas%20y%20canon%20en%20las%20revistas%20literarias%20y%20culturales%20de%20Medell%C3%ADn%20(1897-1912).pdf)

Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Publicación a cargo de Ana Becció. Buenos Aires, Argentina: Lumen.

Potdevin, P. (2001). La fragilidad de la escritura. Entre el torrente y el desierto: morir ahogado o morir calcinado. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 164-188.

Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://www.rae.es>

- Roelens, T. (2001). ¿Qué nos quiere la escritura? Sobre el deseo de escribir. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 26-41.
- Rupérez, A. (2007). *Sentimiento y creación: Indagación sobre el origen de la literatura*. Madrid, España: Trotta.
- Sánchez, M (2001). Infancia y escritura. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 214-222.
- Secretaría de Educación de Medellín (2014). *El Plan de Área de Humanidades Lengua Castellana*. Documento orientador sobre lo que los maestros deben enseñar con base en los estándares de competencias y los lineamientos del Ministerio de Educación Nacional.
- Serrano, E. (2001). La obra inacabada. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, 1, 190-193.
- Soderberg, L. (2001). Poesía por encima de la tragedia. *Mefisto. Revista de literatura y arte latinoamericano*. Traducción del sueco de Amparo Ortega y Pepe Viñoles. 15(8), 6-7.
- Suárez, M. (julio-diciembre, 2009). La experiencia de la imaginación creadora como elemento primordial de la creación poética en la infancia. *Civilar*, 9(17), 169-180.
- Trejo, F. (2012). Fenomenología como método de investigación: Una opción para el profesional de enfermería. *Enfermería Neurología*, 11(2), 98-101.

Trigo, J. (s. f.). Lingüística y psicología. *CAUCE*, 0, 35-37.

Uribe, M. (2005). El arte como ausencia. *ALPHA. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 21, 219-224.

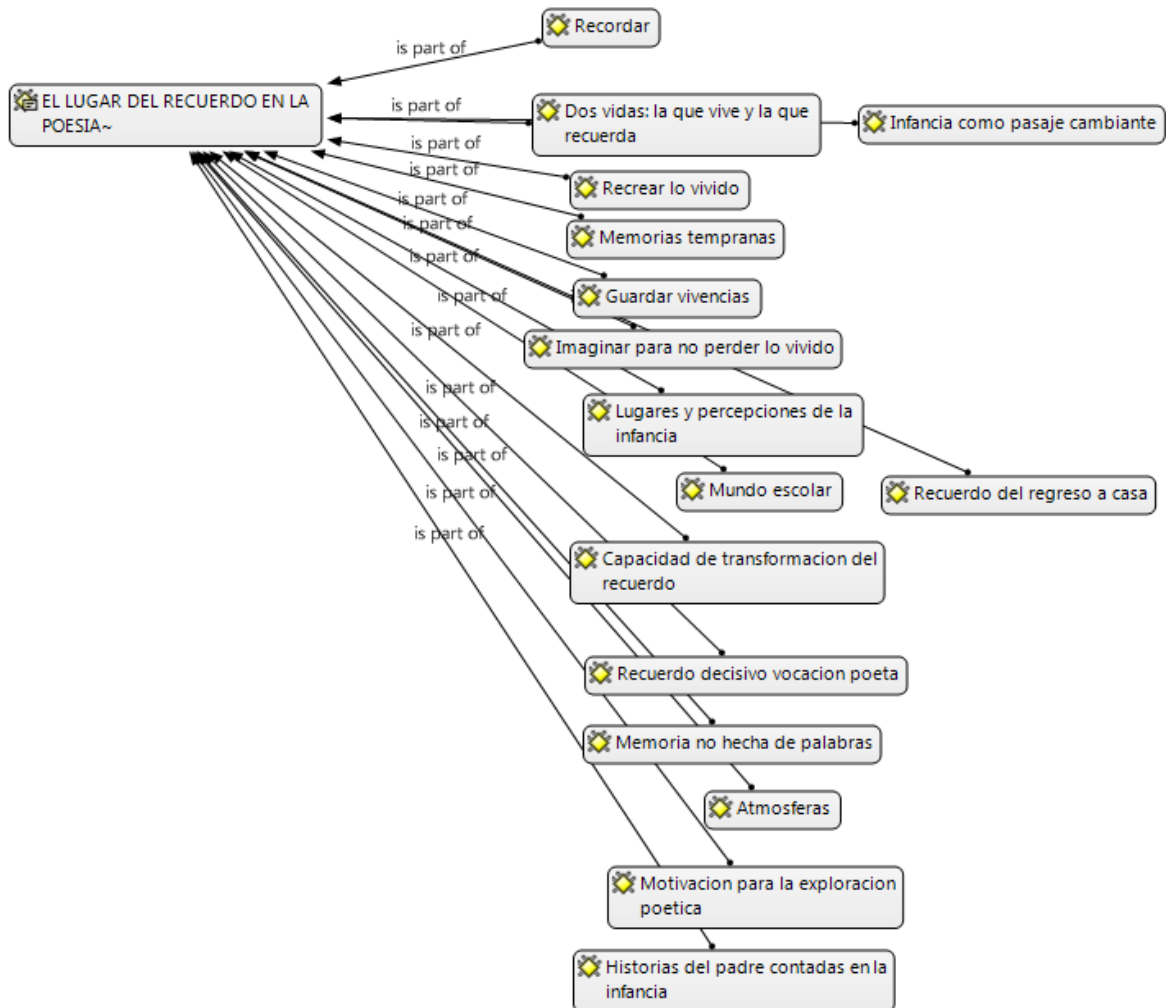
Vigotsky, L. S. (2005). *Psicología del arte*. México: Paidós.

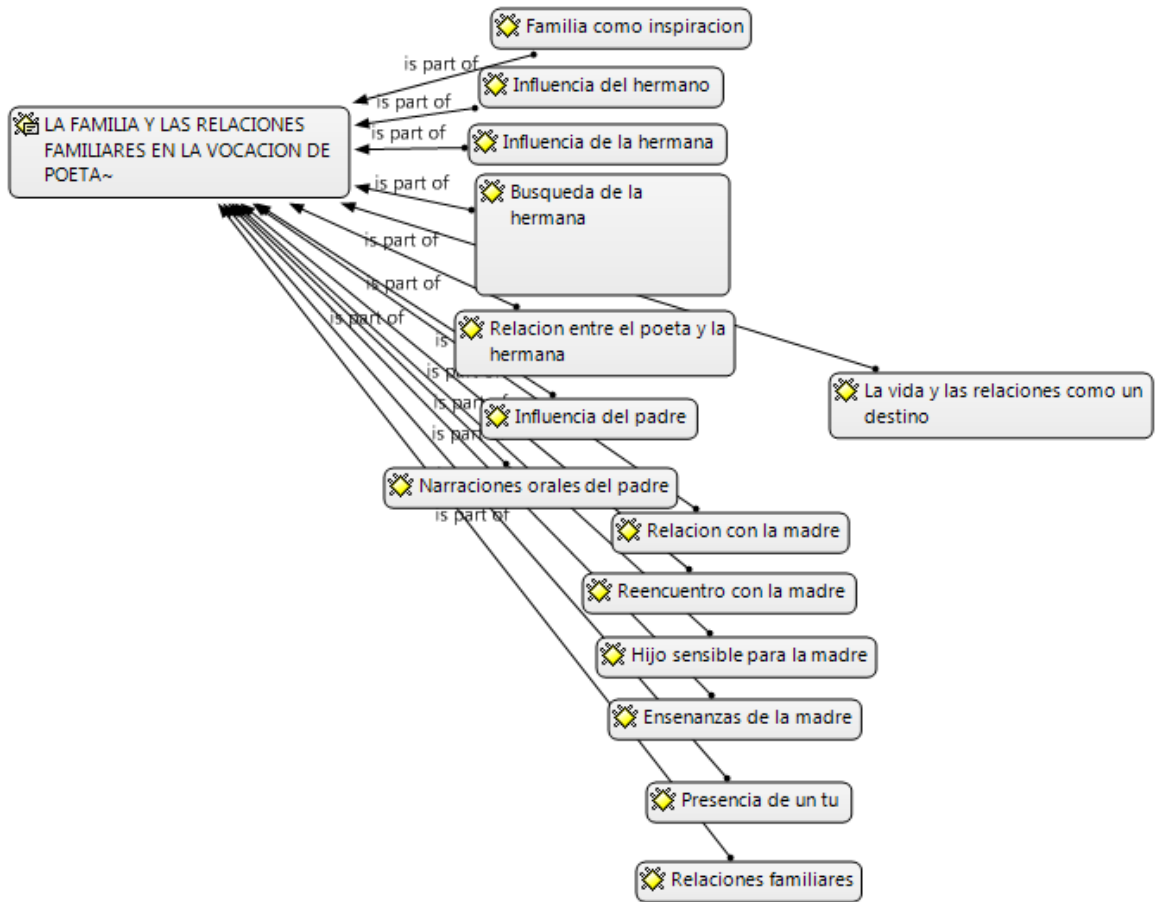
Varela, F. (2005). Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto. *Revista de literaturas modernas*, 35, 179-195.

Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Gedisa.

## Anexos

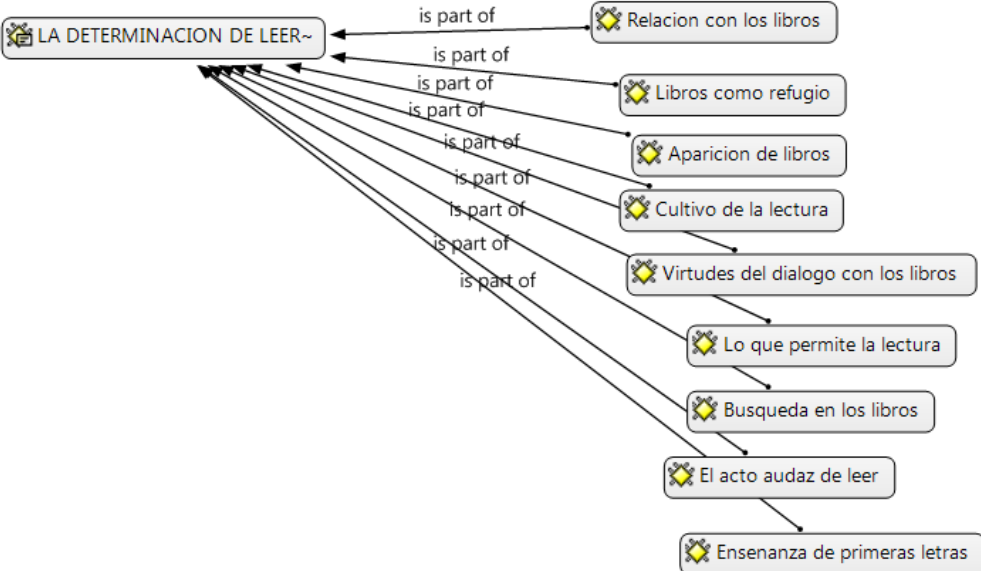
### Mapas semánticos 1 y 2: el recuerdo y la familia en la vocación de poeta

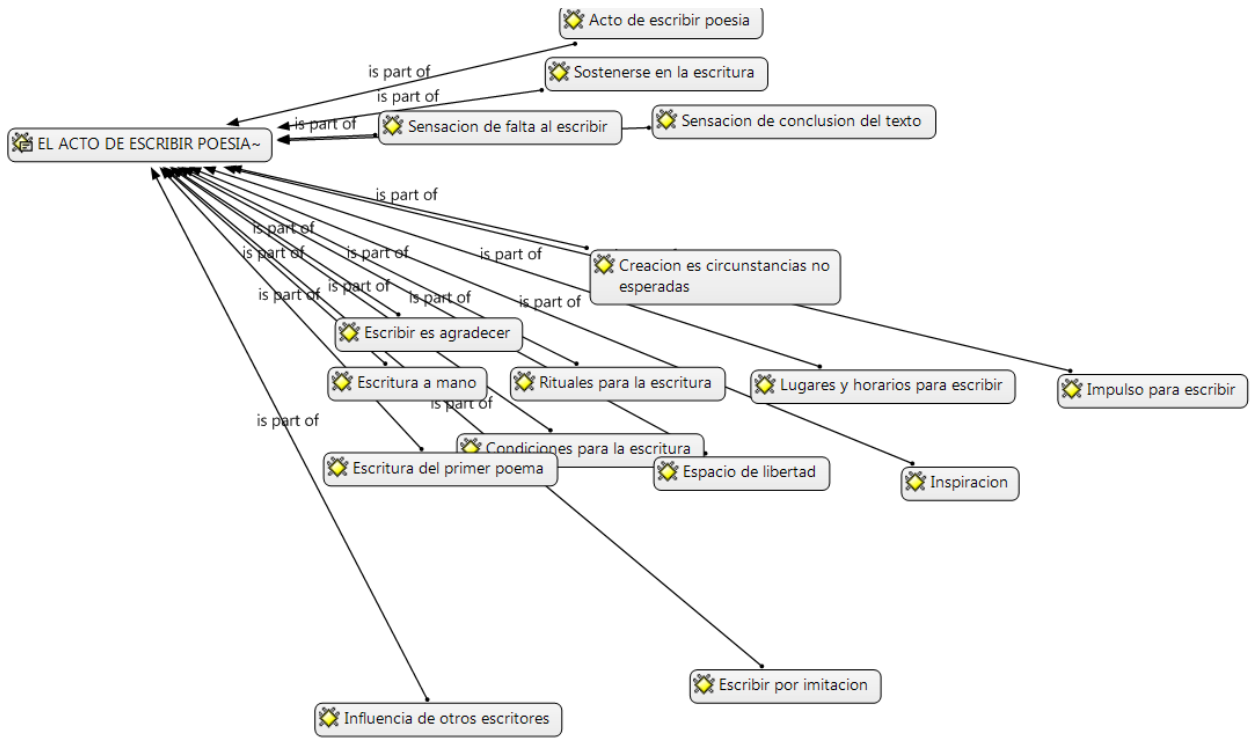




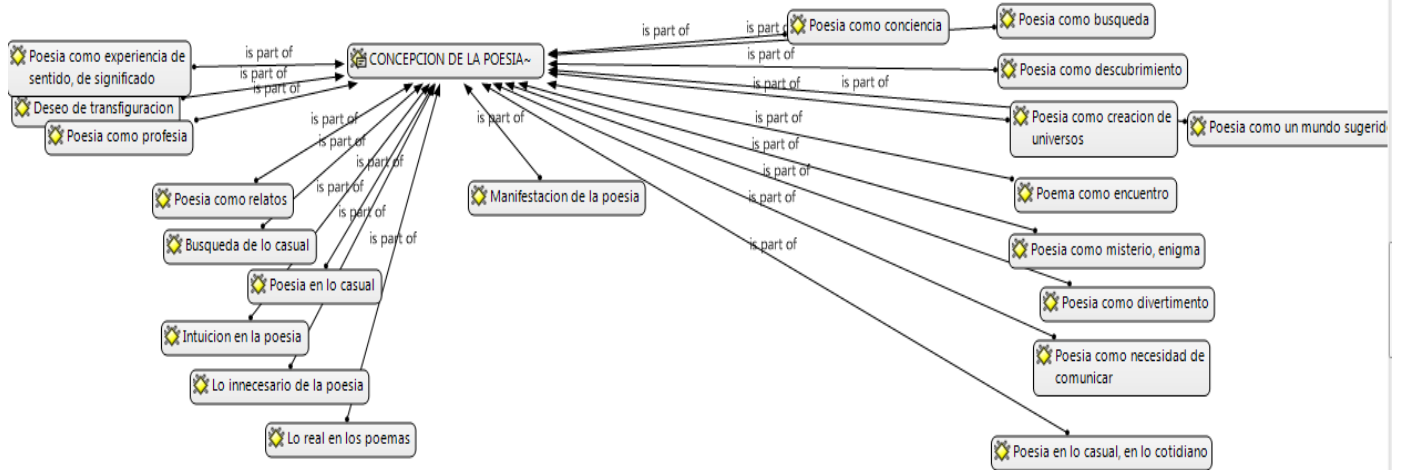


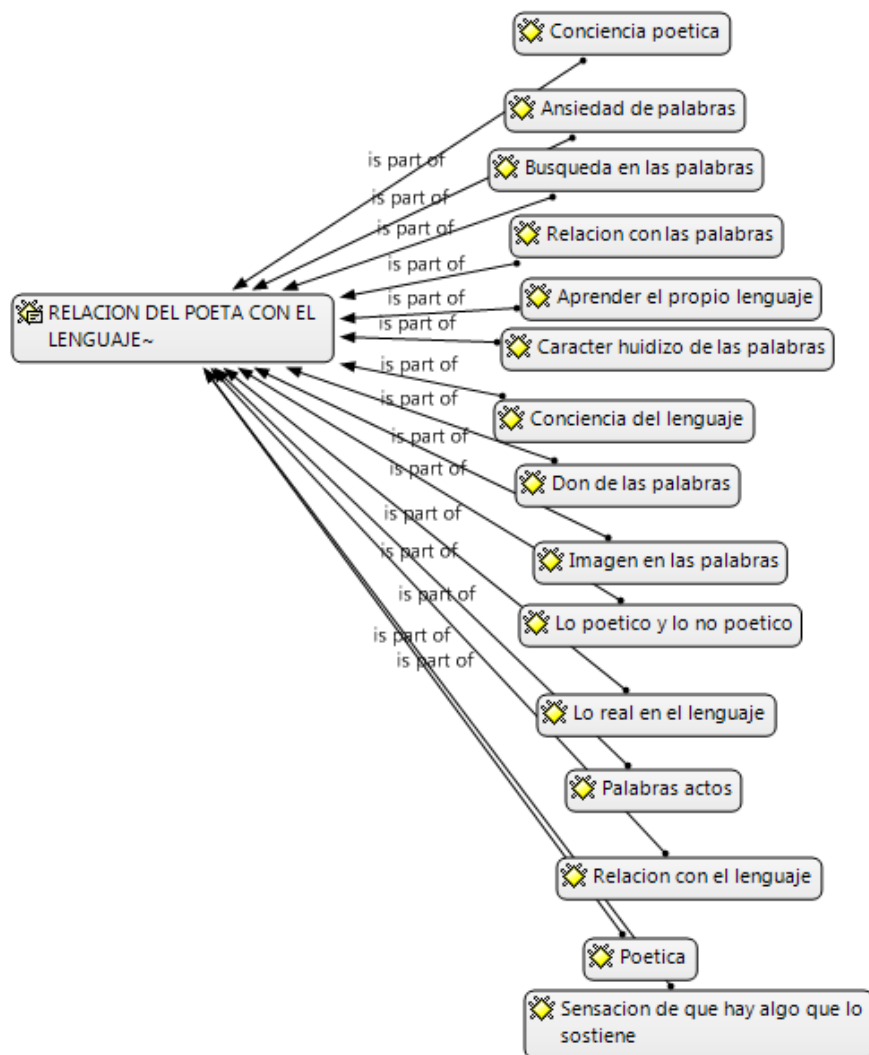
**Mapas semánticos 3 y 4: Leer y escribir poesía**



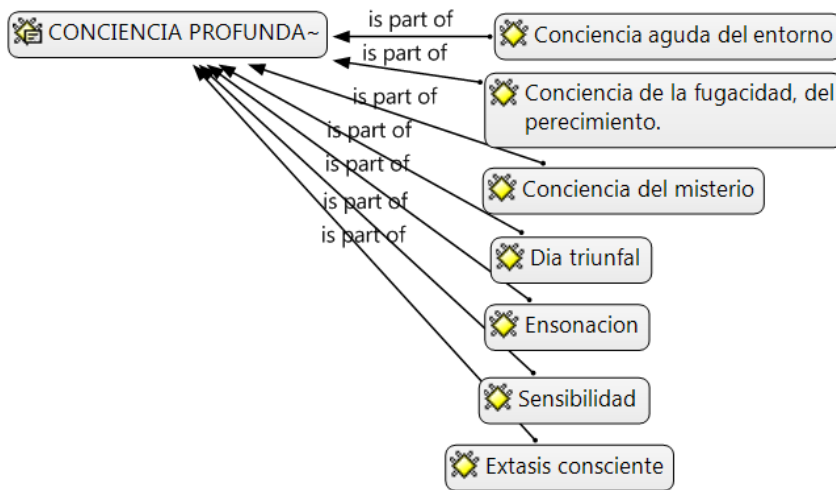
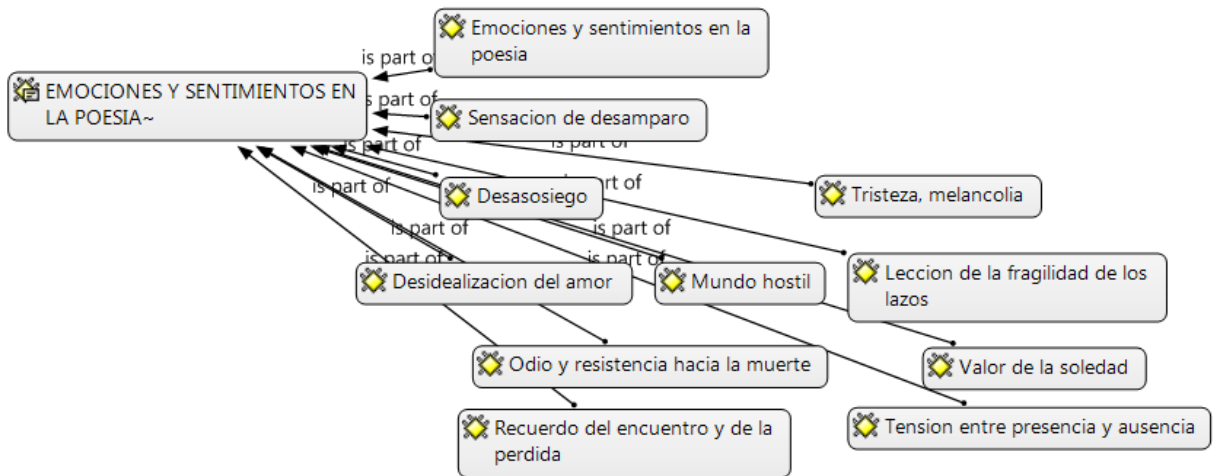


## Mapas semánticos 5 y 6: Poesía y lenguaje

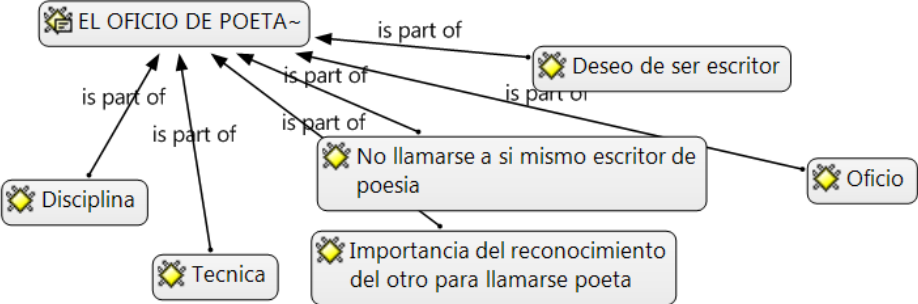




**Mapas semánticos 7 y 8 : Emociones y sentimientos en la poesía**



**Mapa semántico 9: Ser poeta ¿vocación, deseo, oficio, decisión?**



**Mapa semántico 10: el poeta y la ciudad**

