



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE PSICOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA CLÍNICA DINÁMICA**

**Poesía y procesos psíquicos:
La génesis de la obra poética desde la perspectiva del artista**

CARACAS, MARZO DE 2016



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Psicología
Departamento de Psicología Clínica Dinámica.

Poesía y procesos psíquicos:
La génesis de la obra poética desde la perspectiva del artista

(Proyecto de trabajo de Licenciatura presentado ante la Escuela de Psicología, como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Psicología.)

TUTOR:
GIOVANNA PAVÁN

AUTOR:
DAVID DATICA¹

Caracas, Marzo de 2016

¹Para correspondencia con relación al presente trabajo de investigación, puede comunicarse a través de la siguiente dirección: david.datica@gmail.com

Dedicatoria

A mamá, por nutrirme del amor y el calor que animan mis venas

A papá, por las horas que me forjaron

A las almas poéticas que me escribieron la tesis:

A Walcott, negro de sus cacaotales

A Villón, risa que hace estallar los calabozos

A Calipso, quien canta poemas con la luz apagada

A Juana, hermana del abismo

A Aquiles, quien peina con sus manos la cabellera de la nevada

A Sylvia: un globo rojo se le soltó de las manos, y escapó al cielo

Agradecimientos

Mis gracias a Vic, a Rosángela, Franklin, Valentina, a todos los amigos que me instan siempre a continuar

También al tío Rank, y a Bon Jovi, y a Rihanna

Gracias, Giovanna, tutora mía, por ser la timonel en este mar tormentoso, por ser la Ariadna de este laberinto, ¡y sobre todo por las buenas risas!

A Adriana, quien me conoce mejor que yo

Gracias, Miguelángel Parra, my Brother in Arms. Gracias.

Y a todos, por ser tan poetas en la vida.

Gracias.

Resumen

Poetas y psicólogos, como exploradores del alma, sondan con frecuencia las mismas interrogantes. El presente trabajo se interesa por los estados mentales que engranan la creación de la poesía, en particular aquellos más profundos e inconscientes, resumidos en el término freudiano de *proceso primario*. Se presentan seis entrevistas a poetas venezolanos, partiendo de la pregunta, “¿De dónde viene un poema?”. A fin de procurar que las ideas de los entrevistados fuesen lo más naturales posibles, se escogió como metodología la entrevista abierta, en profundidad. El objetivo fue explorar las concepciones y vivencias del escritor respecto al origen del poema en la psique. Se han encontrado amplias coincidencias entre las dinámicas del proceso primario, y las vivencias del fenómeno poético tal como las refirieron los entrevistados; no se afirma, sin embargo, que puede explicarse la poesía y su origen en términos del proceso primario o de ninguna otra teoría: los resultados de la investigación muestran que el fenómeno creativo es complejo y multifacético, y excede una explicación netamente psicológica. También se exploran otros aspectos singulares de la creación literaria surgidos de la conversación con los poetas: el juego entre proceso primario y secundario en la creación literaria; las características psicológicas que presentan los poetas; el vaivén –necesario para la creación–entre sensibilidad ante el mundo y aislamiento; y en especial, se encontraron indicios sugerentes de una relación muy particular de los poetas con el lenguaje, experimentado como un ente autónomo y con una influencia efectiva y potente sobre su vivir.

Palabras Clave: Poesía, proceso primario, creación literaria, psicología del arte, entrevista abierta, entrevista en profundidad.

**Poetry and psychic processes:
The genesis of a poem from the artist's point of view**

Abstract

Poets and psychologists, both explorers of the soul, often sound the same enigmas. The present essay focuses on the mental states underlying poetic creation, particularly the deeper and less conscious amongst them, which can be resumed in the Freudian concept of *primary process*. Six interviews to Venezuelan poets form the basic data of this study. Endeavoring to maintain the interviewees' ideas as natural as possible, the chosen method was the open, deep-scope interview. The aim was exploring the author's conceptions and experiences regarding the origin of the poem within the psyche. Wide analogies have been discovered between primary process dynamics and the experiences of the poetic phenomenon as exposed by the interviewees; nevertheless, no statement is made close to explaining poetry and its origin in terms of primary process or any other theory: the results of the investigation show that the phenomenon of creation is complex and multifaceted, exceeding a merely psychological explanation. Other singular aspects of literary creation, emerged around the conversations with poets, are also explored: the interplay between primary and secondary processes in literary creation; psychological features of the poets; the sway –necessary for creation– between sensitivity before the world and isolation; and specially, very suggestive hints have been found about a rather particular relationship between the poet and the language –the latter being lived as a sort of autonomous entity, with a very effective and powerful influence on their lives.

Keywords: Poetry, poet, primary process, unconscious, literary work, literature, language, artistic creation, art psychology, open interview, in-depth interview.

Índice de contenido

I.	Introducción.....	1
II.	Marco Teórico.....	3
	2.1. Conceptos Psicoanalíticos.....	3
	2.1.1. <i>El inconsciente: La primera tópica.....</i>	<i>3</i>
	2.1.2. <i>El Ello: la segunda tópica.....</i>	<i>5</i>
	2.1.3. <i>El papel de la instancia Pre-Consciente.....</i>	<i>7</i>
	2.1.4. <i>Narcisismo primario y narcisismo secundario.....</i>	<i>7</i>
	2.1.5. <i>Procesos primario y secundario.....</i>	<i>8</i>
	2.1.6. <i>La sublimación.....</i>	<i>12</i>
	2.2. Sobre la Poesía.....	13
	2.2.1. <i>Lo poético, el poema y la forma literaria.....</i>	<i>13</i>
	2.2.2. <i>Poesía, fenómeno indefinible.....</i>	<i>14</i>
	2.2.3. <i>La palabra y el poeta.....</i>	<i>15</i>
	2.2.4. <i>Elementos conscientes e inconscientes en la poesía.....</i>	<i>17</i>
	2.2.5. <i>La correspondencia y el proceso primario.....</i>	<i>20</i>
	2.2.6. <i>Ritmo, intemporalidad, y proceso primario.....</i>	<i>22</i>
III.	Planteamiento del Problema.....	27
IV.	Objetivos.....	29
	4.1. Objetivo general:	29
	4.2. Objetivos específicos:	29
V.	Método	30
	5.1. Diseño	31
	5.2. Técnicas de Recolección de Datos.....	31
	5.2.1. <i>Entrevista en profundidad.....</i>	<i>31</i>
	5.3. Dimensiones de la investigación.....	32
	5.3.1. <i>El inconsciente.....</i>	<i>32</i>
	5.3.2. <i>Proceso primario.....</i>	<i>33</i>
	5.3.3. <i>Proceso secundario.....</i>	<i>33</i>
	5.4. Participantes.....	34

5.5. Procedimiento.....	35
5.5.1. <i>Obtención de los datos.....</i>	36
5.5.2. <i>Análisis de datos.....</i>	37
VI. Resultados	40
6.1. Análisis Formal	41
6.2. Análisis Comprensivo	46
VII. Discusión.....	58
VIII. Conclusiones.....	64
IX. Limitaciones	66
X. Recomendaciones.....	67
XI. Referencias bibliográficas.....	68

Índice de Tablas

Tabla 1. <i>Esquema resumen de las categorías derivadas de las entrevistas</i>	40
--	----

Índice de Anexos

<i>Anexo 1</i> . Esquema de entrevista abierta a los participantes.....	72
<i>Anexo 2</i> . Esquema de la categorización.....	73

I. Introducción

“Y no hará sino acrecentar nuestro interés la circunstancia de que el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará respuesta alguna, o ella no será satisfactoria”

Sigmund Freud.

Mucho se ha escrito *desde* el psicoanálisis sobre la creación artística y, en particular, sobre el creador literario. Autores como Otto Rank, Sigmund Freud y Carl Jung, no dudaron en fundar sus desarrollos teóricos en el análisis de mitos, novelas y poemas. Sucesivas generaciones de psicoanalistas desarrollaron la técnica del análisis de obras literarias; en algunos casos, un autor psicoanalítico expone o elabora un fragmento de teoría a partir de un escrito literario (el ejemplo más patente sería Sigmund Freud con el mito de Edipo, de donde toma el nombre del famoso complejo); en otros, se emplea la teoría psicoanalítica para interpretar el texto (Ruitenbeek, 1973), y finalmente, existe una amplia rama de la crítica literaria denominada *crítica psicoanalítica* que combina elementos del análisis literario con una lectura psicoanalítica de los textos (Paraíso, 1994)

El presente trabajo plantea una perspectiva alternativa por cuanto aspira a dilucidar la comprensión que tienen los poetas sobre sus propios procesos creativos, expresados en su lenguaje y símbolos propios. Por esta razón se ha escogido la entrevista abierta como método de recolección de datos. Las entrevistas consisten, en la medida de lo posible, en explicaciones propias de las ideas respecto al origen del poema; en cuanto al análisis de los datos obtenidos, se consideran más importantes las ideas cifradas en el lenguaje del entrevistado y libres de elementos pertenecientes a la teoría psicoanalítica o a cualquier otra, que aquellas que reflejen concepciones previas, foráneas.

La exposición de los resultados se organiza teóricamente alrededor del concepto de *proceso primario*: un modo básico de funcionamiento de la psique humana que corresponde a los sueños, a los delirios y a las formas profundas y primitivas del psiquismo, en contraposición con el *proceso secundario*, modo de funcionamiento de la vigilia y las actividades mentales superiores (Laplanche & Pontalis, 2006). La idea es rastrear, en los relatos de los entrevistados, hasta qué punto la creación poética se gesta de acuerdo a los principios del proceso primario.

El tratamiento de dichos datos –las palabras e ideas de los poetas respecto a la poesía– no pretende ser una explicación causal, ni siquiera satisfactoria, del fenómeno de

lo poético; no se procura una respuesta a la pregunta de investigación que funja como “solución” de un problema; igualmente, tampoco se trata de una exégesis del mensaje del entrevistado. Lo que se pretende es establecer conexiones, líneas de comunicación, entre el conocimiento del entrevistado y el conocimiento psicodinámico en el que se fundamenta la tesis. Se trata de un trabajo de tipo *exploratorio*, es decir, un primer abordaje de un tema poco estudiado; no se propone encontrar respuestas específicas o complementar un cuerpo de teoría pre-existente sobre el tema, sino más bien consiste en un sondeo de los conocimientos que puedan derivarse del análisis de las vivencias de los poetas, tal y como ellos las relatan, y organizando la información y los datos obtenidos en elucidaciones sobre los poetas y su mundo.

Respecto a la metodología, se ha procurado un acercamiento entre el conocimiento de los poetas sobre su arte, por una parte, y los elementos teóricos de la perspectiva psicoanalítica, por otra. En palabras de los autores Deleuze y Guattari, *desterritorializar*: esto quiere decir, un intercambio entre dos territorios (en nuestro caso, la poética y la psicología dinámica) donde ambos se combinan, desdibujan las barreras entre ellos o devienen uno en el otro, “[se trata] ya no de imitación” (como sería el caso si la presente investigación apuntase a una re-traducción de las palabras del entrevistado al código psicoanalítico) “sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa [devenir de un territorio en el otro]” (Deleuze & Guattari, 2004, pág. 15)

II. Marco Teórico

El secreto de lo creativo es, como el de la libertad de la voluntad, un problema trascendente que la psicología no puede contestar sino solamente describir
C. G. Jung.

Los ejes teóricos del presente trabajo son, por una parte, los procesos primario y secundario entendidos desde la perspectiva psicoanalítica y, por otra parte, la concepción de la poesía –término que no se pretende definir ni delimitar dada su naturaleza subjetiva, a diferencia de los primeros. (Jung, 1930)

2.1. Conceptos Psicoanalíticos

2.1.1. El inconsciente: La primera tópica.

El inconsciente es uno de los conceptos primordiales del psicoanálisis, sobre el cual se basa gran parte de las teorías y descubrimientos freudianos. Resulta un elemento de central importancia para este estudio, cuyo objetivo es, en gran manera, explorar los orígenes inconscientes de la obra poética.

De acuerdo a Laplanche y Pontalis (2006), puede entenderse este concepto en dos acepciones: en un sentido *descriptivo*, se denominan inconscientes todas las representaciones (ideas, recuerdos, pensamientos, etcétera) que no tienen acceso a la consciencia en un momento determinado pero que se encuentran presentes en la psique: en esta acepción, el calificativo de inconsciente sencillamente distingue los contenidos que ocupan la consciencia en un momento dado, de aquellos que no son conscientes. En su acepción *tópica*, el Inconsciente (con mayúscula, abreviado Icc), se refiere a un sistema que contiene representaciones que no tienen un acceso libre a la consciencia de la persona. En este sentido, se distingue el sistema Inconsciente de otro, el sistema Preconsciente-Consciente (abreviado Prcc-Cc), el cual por su parte contiene representaciones que, sin ser conscientes, pueden acceder libremente a la consciencia si son suscitados por algún motivo².

²Un ejemplo que ilustra esta dinámica es el fenómeno de la fiesta de coctel, donde una representación procesada de modo pre-consciente salta repentinamente a la consciencia por ser relevante (Sternberg, 2011) Por su parte, las representaciones del sistema Inconsciente no poseen esta libertad, como

En resumen, Freud plantea que la psique puede dividirse en estos dos sistemas: el sistema Icc y el sistema Prcc-Cc, subdividido a su vez en la instancia Preconsciente y la instancia de la Conciencia; esta forma de entender la psique es denominada *tópica* puesto que plantea “lugares” psíquicos entre los cuales discurre el funcionamiento psíquico. Por tanto, estas instancias se distinguen, *tópicamente*, por la posibilidad de sus representaciones de acceder a la consciencia, pero además, *dinámicamente*, por ciertas características que diferencian la manera en que interactúan los contenidos dentro de y entre los sistemas Icc y Prcc (Freud, 1915). Las características del sistema Icc serían (Freud, 1900):

- *El Inconsciente está regido por el proceso primario y el principio de placer*³, lo cual implica que la intensidad psíquica de las representaciones Icc fluctúa rápidamente, y se establecen asociaciones entre estas representaciones con amplísima libertad, en contraste con el sistema Prcc-Cc.
- *Indiferencia a la realidad exterior*: Los procesos inconscientes no guardan ninguna relación con la realidad externa, no entran en contacto directo con la realidad, y por eso es tan difícil cambiar o alterar a voluntad (es decir, conscientemente) las disposiciones inconscientes. Lo inconsciente está determinado por la cantidad de energía psíquica que poseen sus representaciones, y por la medida en que son representaciones *placenteras*, es decir, dependen de su capacidad para satisfacer las regulaciones del placer y el displacer.
- *Ausencia de negación*. La posibilidad de negar, de dudar o de contradecir una representación, o de que una representación anule a otra, no existe en el Icc; tampoco existen niveles de duda o de seguridad respecto a la veracidad o realidad de una representación, dado que éstas en ningún momento se contrastan con la realidad efectiva. Los contenidos del sistema Icc sencillamente tienen mayores o menores niveles de energía psíquica, y cuando se “contradicen”, coexisten en una *transacción* (Freud, 1940),

demuestra el experimento de la “asociación post-hipnótica”, donde una persona es incapaz de recordar un orden que se le dio cuando estaba en estado de trance, y, fuera del trance, no logra explicar su actitud, determinada por el orden (Freud, 1940)

³ Estos conceptos serán estudiados en detalle más adelante, en el apartado “Procesos primario y secundario”.

por ejemplo cuando, durante un sueño, un personaje es dos personas a la vez. La negación es una relación lógica propia del sistema Prcc-Cc.

- *Atemporalidad.* Los procesos inconscientes no están ordenados cronológicamente, ni guardan relación con el tiempo de la realidad exterior. En concordancia con esto, el transcurrir del tiempo no afecta las representaciones inconscientes: en cierta forma, no es posible “olvidarlos”; las representaciones inconscientes (incluso recuerdos de experiencias conscientes que quedaron en apariencia “olvidadas”) si bien pasan por varias y sucesivas deformaciones, se mantienen en el Icc sin perder su intensidad original (Freud, 1901)

Además, señala Freud que a las representaciones inconscientes *per se* les está vedado el acceso a la consciencia debido a la *represión*⁴, un mecanismo psíquico que se encarga de mantener separado del sistema Prcc-Cc a aquellas representaciones del Icc que serían insoportables para la persona. Los procesos Icc se manifiestan (y de esta forma se hacen observables) a través de *formaciones de compromiso* (Freud, 1901): lo inconsciente cambia su estado original, y asume una forma que pueda “burlar” la represión. El término “formación de compromiso” es un término-paraguas. Son formaciones de compromiso los sueños, los lapsus verbales, los síntomas neuróticos y también, *en parte*, las obras de arte (Freud, 1907), es por ello que puede esperarse encontrar, en ciertos aspectos de la creación poética (aquellos más notoriamente influidos por lo inconsciente) las características que Freud adjudica al sistema Icc.

2.1.2. El Ello: la segunda tópica.

Como se explicó anteriormente, la primera descripción freudiana de la psique se refirió a tres instancias diferenciadas tópicamente, donde la represión marca los límites entre Icc y Prcc-Cc. La pugna entre (a) los contenidos Icc por acceder a la consciencia y (b) la represión, que negaba este acceso, fue entendida en un principio como núcleo del *conflicto psíquico*, conflicto del cual se supone que surgen los síntomas y, en gran parte, el sufrimiento del paciente (Laplanche & Pontalis, 2006)

⁴ Estrictamente hablando, existen tres tipos de represión, de los cuales el segundo (llamado “represión propiamente dicha” o “represión con posterioridad”) es el único que impide el acceso a la consciencia del contenido Icc. (Véase Freud, 1915)

Este modelo habría de resultar insuficiente para explicar el conflicto, y Freud complejiza la versión original: sin descartar las instancias de la primera tópica, Freud plantea tres instancias definidas esta vez en torno a la estructura de la personalidad (Laplanche & Pontalis, 2006): El *Ello*, el *Yo* y el *Superyó*.

El Ello: se trata del polo pulsional de la personalidad, y como tal, la antítesis del yo (Freud, 1932) cuyos contenidos pugnan por alcanzar una descarga. Freud describe el Ello como “un caos o [...] una caldera plena de hirvientes estímulos” (Freud, 1932, pág. 616) Para Freud, se trata de una instancia completamente carente de ordenación. Por un extremo, esta caldera recibe las necesidades pulsionales, directamente de lo somático, y solamente aspira a satisfacer estas necesidades regido por el principio de placer, pero “no genera una voluntad conjunta” (ibíd. pág. 617). El Ello constituye la fuente originaria de la energía psíquica, la libido –se le conoce como “el gran reservorio de la libido”; por su otro extremo, comunica con el Yo y el Superyó.

El Yo es la instancia psíquica que vela por los intereses de la persona en su conjunto: como tal, media entre las demandas del Ello, el Superyó, y la realidad externa. El Yo representa el polo *defensivo* del conflicto psíquico: entre sus funciones, se encuentra contrarrestar el avance incesante del Ello. El Yo se constituye como una ordenación de lo que originalmente es sólo el Ello y en contraposición a éste, en la medida en que la realidad lo demanda (Laplanche & Pontalis, 2006)

El Superyó es una instancia que juzga y censura al Yo, a través de funciones como “la conciencia moral, la auto-observación y la formación de ideales” (Laplanche & Pontalis, 2006, pág. 419) Puede entenderse la naturaleza del Superyó al conocer su origen: está integrado por las demandas y las prohibiciones que los padres hacen al niño durante sus primeros años (y, por extensión, por las normas de la sociedad) que luego se internalizan en la personalidad del adulto.

Los sistemas de ambas tópicas y sus características se yuxtaponen: El yo y el Superyó tienen elementos conscientes, preconscientes e inconscientes (Laplanche & Pontalis, 2006); de este modo se explica que, en el conflicto psíquico, las defensas que instaura el Yo ante el embate de los contenidos reprimidos también puedan ser inconscientes, difícilmente manipulables mediante la voluntad consciente (Freud, 1923) El Ello abarca únicamente elementos inconscientes. Además, las características del Icc

(proceso primario, principio de placer, ausencia de negación, etcétera) son adjudicadas por completo al Ello, mientras que los contenidos *inconscientes* del Yo y del Superyó pueden no estar regidos, o estar regidos parcialmente por el proceso primario.

2.1.3. El papel de la instancia Pre-Consciente.

El Pre-consciente (Prcc) juega un papel clave en la creatividad artística. Este sistema tiene una función mediadora entre el Yo y el Ello: es la sección del Yo contigua al Ello, y “transcribe” la información⁵ desde el Ello (energía no-ligada, flujo veloz de la libido entre las representaciones: es decir, proceso primario puro) a representaciones palabra: ideas, imágenes, pensamientos... Liga la energía vertiginosa del Ello a representaciones más estables, es decir: las trasvasa al proceso secundario (Kris, 1952; c.p. Paraíso, 1994)

De acuerdo a Deri (1984, c.p. Paraíso, 1994) el artista o creador está caracterizado por una capacidad de simbolización excepcional: una capacidad para vincular las percepciones externas y a menudo conscientes –del dominio del Yo– con la energía libidinal y la imaginaria del Ello; en el individuo creativo, las barreras de la represión, que median entre el Yo y el Ello, serían mucho más tenues, y existiría una tendencia a la armonía entre el Yo, El ello y el Superyó, que se manifiesta en la labor creativa⁶.

Para Deri, es el contacto privilegiado con el proceso primario lo que nutre la riqueza de símbolos acumulados en el Preconsciente de la persona creativa (Paraíso, 1994)

2.1.4. Narcisismo primario y narcisismo secundario.

“También del mar han aprendido su vanidad: ¿no es el mar el pavo real de los pavos reales?”
Friedrich Nietzsche

Definido de manera general, puede afirmarse que el concepto de narcisismo se refiere a una concentración de la energía psíquica –la libido– de la persona, en sí misma.

⁵ Específicamente, transcribe los “representantes de la pulsión”, que son los contenidos del Ello propiamente dichos, en “representaciones-palabra”, que son sus contenidos propios y pueden lograr el acceso a la consciencia. Para un análisis más detallado de estos conceptos, véase “Representación de Cosa, Representación de palabra” en Laplanche y Pontalis (2006)

⁶ El opuesto paradigmático del artista sería entonces el neurótico, en quien los conflictos entre estas tres instancias es tan potente que llegan a paralizarle (Paraíso, 1994)

Además del narcisismo como característica particular (una “persona narcisa”) o formación patológica (“neurosis narcisista”), Freud se refiere también a un narcisismo como estructura constitutiva de la personalidad, distinguiendo en este sentido dos “fases” del narcisismo que serían comunes al desarrollo de todo individuo:

En la fase de *narcisismo primario*, que inicia desde el nacimiento, el infante no diferencia entre el mundo exterior y su propio cuerpo y sensaciones, por lo cual se habla de un estado “indiferenciado”; la libido tiende a permanecer en el aparato psíquico y lentamente fluye hacia el mundo exterior: lo que en terminología psicoanalítica se denomina “los objetos” (Laplanche & Pontalis, 2006)

Existen amplias diferencias en cuanto a la concepción del narcisismo primario por diferentes autores (véase Laplanche y Pontalis, 2006; pág. 231); ahora bien, tras una fase de narcisismo primario donde la libido tiende a permanecer acumulada en el Ello, sucede un movimiento de la libido hacia los objetos (a “invertir” los objetos, es decir, a cargar psíquicamente las representaciones del mundo exterior), en la medida en que el infante empieza a relacionarse con su mundo exterior (Laplanche & Pontalis, 2006).

Posteriormente, la libido tiende nuevamente a retirar sus investiduras objetales y vuelve a fluir desde los objetos: este es el denominado *narcisismo secundario*. La libido es retirada a los objetos y refluye hacia el Yo, lo cual permite su consolidación y maduración a medida que el sujeto abandona la infancia.

Existe un flujo constante de la libido entre los objetos y el yo a lo largo de la vida del sujeto; de acuerdo a Freud, el proceso de narcisismo secundario, por el cual la energía psíquica se repliega desde los objetos hacia el yo, es esencial para la actividad artística (Paraíso, 1994)

2.1.5. Procesos primario y secundario.

“El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano”
Ítalo Calvino.

En la psique humana, Freud discierne entre dos formas de operar bastante distintas: dos formas esenciales de asimilar y concebir la información. La primera que aparece cronológicamente es denominada *proceso primario*, una lógica común a todos los seres humanos al inicio de la vida, y la más complicada de entender. En el proceso

primario se funden el antes, el siempre y el ahora, las identidades y los significados tienen límites desdibujados, se funden, se mueven rápidamente (Freud, 1950) El proceso secundario, por el contrario, es más sencillo de entender simplemente porque *entendemos* el mundo, principalmente, a través del proceso secundario

Laplanche y Pontalis sintetizan las ideas de proceso primario y proceso secundario:

Son los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico, tal como fueron descritos por Freud. (...) Desde el punto de vista tópic: el proceso primario caracteriza el sistema inconsciente, mientras que el proceso secundario caracteriza el sistema preconscious-consciente. Desde el punto de vista económico-dinámico: en el caso del proceso primario, la energía psíquica fluye libremente, pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y de la condensación; tiende a reinvestir plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (alucinación primitiva). En el caso del proceso secundario, la energía es primeramente «ligada» antes de huir en forma controlada; las representaciones son investidas de una forma más estable, la satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles (Laplanche & Pontalis, 2006, pág. 302)

En el proceso primario, la energía psíquica se desplaza incesantemente entre las representaciones siguiendo cadenas asociativas, dando la impresión de carecer de sentido lógico: esta cualidad de movimiento es característica de la “energía no ligada”, es decir, la energía psíquica no queda ligada a representaciones, pasando de una a otra con velocidad. Un ejemplo bastante explícito de ello se observa en la literatura surrealista, y en los experimentos de “asociación de ideas” que los poetas surrealistas desarrollaron ampliamente (Paz, 1972).

En el proceso secundario, la energía psíquica queda “ligada” a las representaciones y su transferencia entre ellas es más controlada y sistemática: el proceso secundario caracteriza las llamadas funciones superiores, como el pensamiento, la planificación y el cálculo, mientras que el proceso primario caracteriza fenómenos como el sueño y la asociación libre (Freud, 1900)

Dos conceptos de gran importancia ilustran la forma en que opera la energía no-ligada: la condensación y el desplazamiento:

Desplazamiento: Proceso en el cual el énfasis subjetivo pasa de una representación a otra con la cual se halla vinculada por una cadena asociativa, y que originalmente no cuenta con dicha intensidad, resultando en una especie de descentramiento emotivo, donde la representación que recibe la carga psíquica no justifica, en apariencia, este énfasis.

Se observa, por ejemplo, cuando, en un sueño, un elemento de poca relevancia llama inusitadamente la atención del soñante; también, se hace evidente en los síntomas de la neurosis obsesiva, donde la persona asigna un valor exagerado a objetos o acciones triviales, mientras que esta intensidad corresponde legítimamente a una representación desconocida, inconsciente.

Condensación: Proceso por el cual una sola representación reúne a varias otras representaciones expresándolas a todas simultáneamente; una sola representación puede, de esta manera, acceder a la consciencia (como sucede durante el sueño) llevando latente a aquellas que representa. Ocurre, por ejemplo, cuando en un sueño un personaje es identificado como dos personas a la vez, o con características de dos personas a la vez. (Freud, 1900)

La importancia de estos fenómenos radica en la posibilidad de extrapolarlos a la creación artística, en particular la literaria. En este sentido, Lacan señala la correspondencia entre desplazamiento y condensación, y *metonimia* y *metáfora*, dos figuras retóricas de uso común en la literatura y fundamentales en la poesía (Miller, 1986)⁷

La dualidad proceso primario / proceso secundario resulta análoga a dos fases que pueden discernirse en el proceso creativo, y que pueden ser sucesivas o entremezclarse: la fase de *inspiración*, caracterizada por “la sensación de ser impulsado por la experiencia de arrobamiento y la convicción de que un agente exterior actúa por medio del creador” y la fase de *elaboración* donde predomina la experiencia de la organización premeditada y la intención de resolver un problema” (Kris, 1964; c.p. Paraíso, 1994; pág. 71); los términos clásicos en filosofía para referirse a estas fases son *Ars* e *Ingenium*, respectivamente (Paraíso, 1994) y serán empleados más adelante.

⁷ La metáfora *condensa* dos significados: el del término real y el del término imaginario. La metonimia, que consiste en tomar el todo por la parte o la parte por el todo, *desplaza* un significado por otro (Estudiantes.info, 2016)

2.1.5.1. Principio de placer y principio de realidad.

Otro factor que caracteriza a ambos procesos se refiere al *principio de placer* y el *principio de realidad*. El proceso primario está regido por el principio de placer; esto quiere decir que cuando se habla de proceso primario, la energía o intensidad psíquica tiende a ‘invertir’ aquellas representaciones que resultan placenteras, y a abandonar las representaciones displicentes; por ejemplo, la psique del infante, que se considera regida por completo por el proceso primario, sólo tendería a representar ideas ‘placenteras’ y a rechazar las displicentes; cuando se ha tenido una percepción placentera, el proceso primario tiende a reinvertir las representaciones (que ahora forman parte del recuerdo) asociadas a dicha percepción (Freud, 1920); de este modo, los sueños, que están regidos en gran parte por el proceso primario, tenderían a re-presentar percepciones placenteras al soñante.

Por supuesto, funcionar únicamente de acuerdo a este principio hedónico, propio del primer año de vida del ser humano, no es efectivo para garantizar su supervivencia, por lo cual se desarrolla el *principio de realidad*: ahora la energía tiende a las representaciones que se correspondan con lo real, independientemente de si esto es o no placentero. El principio de realidad es un desarrollo, una continuación del principio de placer: la razón por la que ahora se representa lo real es para buscar la satisfacción y evitar el displacer, de modo que el principio de realidad sólo sirve para alcanzar más efectivamente el placer. Este principio rige el funcionamiento del proceso secundario (Freud, 1920)

2.1.5.2. El fantaseo.

El proceso secundario surge a medida que la persona se ve forzada a adoptar el principio de realidad para sobrevivir en el ambiente. Sin embargo, una parte de la actividad mental queda excluida de la influencia de éste principio, de modo que nunca se ve obligada a contrastarse con la realidad: esta actividad es el *fantaseo*, una actividad creativa de la psique que se encuentra, en parte, libre del principio de realidad, y manteniendo el acceso a la conciencia (Freud, 1908), de modo que el fantaseo muestra cualidades del proceso primario y del secundario: el origen profundo del material que

inspira las fantasías responde a procesos primarios y proviene del inconsciente, la estructura y forma final de la fantasía se compone mediante procesos secundarios.

El fantaseo se observa con claridad en el niño, en la forma de sus juegos; y en el adulto, a través de lo que coloquialmente se denominan “soñar despierto”. En ambos casos, la psique se abandona a crear representaciones agradables (determinadas por el principio de placer) *sin preocuparse del hecho de que sean irreales*, pero sin perder el discernimiento entre lo real y lo irreal. La diferencia esencial entre ambas actividades radicaría en que el niño no oculta su juego ni se preocupa en absoluto por sus espectadores, mientras que el adulto esconde el producto de sus fantaseos y se siente avergonzado de ellos, considerándolos pueriles, a la vez que los traslada a un plano mental y sin espectadores (Freud, 1908). Ahora bien, también la creación literaria, según Freud, tendría su origen en el deseo de cumplir una fantasía, más lo que distingue el fantaseo del creador literario del fantaseo del adulto en el sueño diurno radica en la capacidad de los poetas para hacer que su fantasía *sí resulte placentera* para el público: la fantasía diurna provoca, en quien la escucha, una sensación desagradable o en el mejor de los casos, indiferencia (Freud, 1908), en cambio, el poeta tiene la capacidad de “superar aquel escándalo [el que surge al exteriorizar el producto del fantaseo] que, sin duda, tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros” (Freud, 1908, pág. 135)

Para Freud, el poeta es aquella persona que consigue, mediante el arte, dar una forma universalmente agradable y placentera a su fantasía particular, logrando atraer y compartir con los otros –los lectores, las manifestaciones de su deseo (Freud, 1908)

2.1.6. La sublimación.

En la V Conferencia sobre psicoanálisis (Freud, 1910), al discutir las salidas al conflicto psíquico de los pacientes neuróticos, señala tres posibles resultados curativos del psicoanálisis: (a) atenuar las barreras entre el Yo y el Ello, es decir, las represiones, permitiendo así el acceso de los contenidos a la consciencia, y sustituyendo la represión por el *juicio adverso*. En lugar de negarle el acceso a la consciencia a los deseos reprimidos, el Yo se hace capaz de reconocer estos deseos sin dejar de rechazarlos, esta vez de manera consciente, (b) lograr la satisfacción directa de los deseos por su justa

meta, siempre y cuando tengan derecho a encontrar satisfacción en la vida, y (c) la sublimación: el proceso por el cual las fuerzas pulsionales del Ello cambian su fin, originalmente sexual y/o agresivo, por fines “más distantes y socialmente más valiosos” (Freud, 1910, pág. 50) Para Freud, es mediante la sublimación que el creador artístico obtiene la energía que potencia su trabajo creativo.

En un primer momento, el poeta, según Freud, se sirve del placer *estético*, puramente formal que puede tener un poema bien escrito, para atraer –“sobornar”, en sus términos– al lector: a esto lo denomina “*prima de incentivación o placer previo*” (Freud, 1908, pág. 135); pero el placer más intenso y genuino derivado de la lectura de un poema provendría de la “liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (Freud, 1908, pág. 135): dado que el poeta tiene la capacidad de presentar ante el público sus fantasías bajo una forma que resulta disfrutable, también ese público deriva un placer sublimado al ver cumplirse sus propias fantasías o unas muy similares en la obra de arte.

La sublimación consiste entonces en una transposición de la energía pulsional, originalmente orientada a un objeto sexual, hacia la creación de una obra de arte. Como se discutió anteriormente, en el caso particular del creador literario, la disposición artística consistiría en la capacidad de sublimar los productos de su fantasía en historias disfrutables por un público, alcanzando así un fin social. Puede decirse que la teoría de la sublimación representa el punto límite del entendimiento clásico psicoanalítico del fenómeno poético.

2.2. Sobre la Poesía

La poesía es un fenómeno cultural universal, apreciado y desarrollado por una infinidad de pueblos. Sin ánimos de intentar una definición, pueden delinearse algunos elementos que permitan un acercamiento general, muy superficial, a la naturaleza de la poesía.

2.2.1. Lo poético, el poema y la forma literaria.

Para comenzar, puede diferenciarse entre la simple *forma literaria* (que puede ser un soneto, una copla, una obra rimada) y la poesía. Cualquier forma literaria puede carecer de poesía (por ejemplo, las leyes en la antigüedad solían escribirse en verso),

como puede encontrarse la “poesía sin poemas: paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas” (Paz, 1972, pág. 3) De acuerdo a Paz, la poesía es entonces un elemento independiente de la forma literaria (Paz, 1972).

Además, señala el autor una diferencia entre *lo poético* y *el poema*: mientras que lo poético puede manifestarse, “congregarse” en distintos productos humanos, es en el poema es donde la poesía encuentra su forma más plena: “Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida” (Paz, 1972, pág. 3). Seguidamente, Paz distingue entre el poema y las formas literarias en general: el poema “aísla y revela plenamente” la poesía. El poema se define entonces por su forma y su substancia: la poesía; no toda substancia o contenido pueden conformar un poema (Paz, 1972) Nótese que el autor no trata de especificar, delimitar los contenidos que serían poéticos o no. El poema, que según Paz se define por su cualidad de *contener, suscitar o emitir* poesía, no puede restringirse a géneros o a formas literarias particulares: todas las *actividades verbales* “son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema” (Paz, 1972, pág. 4).

Paz establece una diferencia clave entre el uso del lenguaje en (a) el ámbito de lo poético y (b) en la prosa y el habla cotidiana, cuando carecen de poesía: “en la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados a expensas de los otros [...] las palabras aspiran a convertirse en significado unívoco” (Paz, 1972, pág. 6), mientras que en la poesía, la palabra “muestra [...] todos sus sentidos y alusiones” (Paz, 1972, pág. 6), no se intenta dilucidar la ambigüedad inherente a las palabras. Hay una diferencia radical entre los usos que hacen del lenguaje la prosa y la poesía: “la operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica” (Paz, 1972, pág. 6)

Para el presente trabajo, resulta útil tener en mente las distinciones conceptuales planteadas por Paz: lo *poético*, el *poema* y la *forma literaria*; igualmente puede servir de referente su relativa separación respecto al uso cotidiano del lenguaje.

2.2.2. Poesía, fenómeno indefinible.

Creo que en el fondo el único que tiene razón es ese humorista español –creo– que dijo que la poesía es eso que se queda afuera cuando hemos terminado de definir la poesía
Julio Cortázar.

La esencia del poema reside entonces en la poesía. Una particularidad del concepto de poesía es su resistencia a una delimitación conceptual; lo que sea que puede contener el fenómeno que denominamos poesía, no es traducible ni precisable: no es determinable. Cortázar afirma que, en sus manifestaciones más intensas, la poesía alcanza un punto de incertidumbre comparable al planteado por el físico alemán Werner Heissenberg⁸: existe una imposibilidad de precisar o siquiera aproximar sus contornos, como se haría con cualquier otro concepto (Cortázar, 2013) Un ejemplo patente de esta afirmación son los denominados “anti-poemas”; desarrollados por el escritor chileno Nicanor Parra, se erigen en oposición cruda ante los poemas tradicionales (en su temática, estilo, vocabulario, etcétera), mas no dejan de considerarse poemas ni carecen de poesía (Parra, 2006) De acuerdo a Hanni Ossot, poeta venezolana, ocurre algo análogo con el poema, con el “sentido” que tiene un poema o lo poético: resulta intrínsecamente absurdo o imposible tratar de hallar un sentido al verso o al poema –el “sentido” del poema no es el sentido lógico de una proposición de otro tipo en el lenguaje; no se logra una explicación sistemática (congruente con el proceso secundario) para un verso, del mismo modo que no es posible “explicar lo que sea un beso” (Ossot, 2005, pág. 16)

Según Paz, la comprensión de la “naturaleza última” (Paz, 1972, pág. 5) del poema *no es posible* desde la psicología, entre otras disciplinas; ella puede servir para el estudio de una obra poética, pero el acercamiento a la naturaleza propia del poema no es posible a través de interpretaciones de tipo psicológico. Esto es de capital importancia para la presente investigación y nos conduce a una aclaratoria enfática: no se procura responder a la pregunta “¿Qué es un poema?”, sino, “¿De dónde surge el poema?”, una interrogante que se ubica en la interfaz entre la obra poética y la persona que la ejecuta, así como las ideas de esta persona, y que es cabalmente distinta de la pregunta sobre la naturaleza última del fenómeno poético.

2.2.3. La palabra y el poeta.

Me basta con la palabra del poeta. Ahora tengo con quién orar de noche desde la magnificencia

⁸ El “principio de incertidumbre”, en física cuántica, implica la demostración matemática de que, para una partícula lo suficientemente diminuta –una partícula subatómica– es imposible conocer la posición exacta donde se encuentra –resumido escuetamente (Galindo & Pascual, 1978).

Hanni Ossot

La palabra une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente tendido sobre el vacío

Ítalo Calvino

Definida sencillamente, una “palabra” es un tipo de *significante*: es el correlato material (en este caso, auditivo o verbal) que corresponde a un *significado*: la representación mental o concepto compartido por oyente y hablante, que les permite “entenderse”⁹ (Aitchison, 1999) Cada palabra de un lenguaje posee una variedad de acepciones, una cantidad de significados potenciales que se activan en determinado contexto (por ejemplo, la palabra “planta” puede referirse al piso de un edificio o a un ser vegetal; en un ejemplo más sutil, la expresión “ven ahora” puede tener significados muy distintos en diferentes contextos: ser un ruego, una orden, una señal pre-establecida, sin dejar de referirse a una misma acepción semántica)

La relación del escritor con el lenguaje, en particular los poetas, se fundamenta en una paradoja: por una parte, la palabra es el elemento propio y definitorio del poeta; Como ya se mencionó, lo poético no se manifiesta exclusivamente en la palabra, el poeta puede serlo “con su cuerpo, con su sangre, con su imaginación” (Azcuay, 1967, pág. 141), pero sólo mediante la palabra puede comunicar lo que ha vislumbrado y, evidentemente, el poema se escribe con palabras. Por otra parte, aquello que trata de comunicar el poeta es precisamente lo inefable, aquello que no es posible transmitir porque escapa de las palabras, va siempre más allá de ellas y no cabe dentro del lenguaje (Paz, 1972)

Por esta razón, los poetas se esfuerzan por “recrear el lenguaje” (Azcuay, 1967, pág. 55) de un modo que logre o al menos se acerque a transmitir lo que desean. El vínculo entre los poetas y el lenguaje es inherentemente conflictivo: el poema representa, por una parte, un acercamiento al lenguaje, una búsqueda dentro del lenguaje y a la vez una expansión, un crecimiento de este lenguaje; simultáneamente, el poema es un intento de zafarse de las barreras del lenguaje y buscar *más allá* del lenguaje mismo; en palabras de Paz, “Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que le hace volver” (Paz, 1972, pág. 13)

⁹ Esta definición pertenece al contexto de la lingüística y, en psicología, es ampliamente desarrollada por Jacques Lacan (1999)

Esta paradoja encuentra su resolución en la *imagen poética*: se trata de una imagen presentada al lector vía las palabras, que no describe una vivencia sino procura evocarla en el ánimo del lector: su naturaleza radica en que, mientras el lenguaje usualmente indica o *representa* lo nombrado, la imagen poética *presenta* ante el lector, trasciende el uso cotidiano de la palabra y “dice lo indecible” (Paz, 1972, pág. 33)

En la imagen poética, pueden unirse sin discordia los opuestos, las “piedras que son plumas”, la “música callada” (Paz, 1972): podría creerse entonces que se trata de un recurso paralelo a las dinámicas de condensación y desplazamiento, donde también pueden coordinarse partes incongruentes en unidades aparentemente significativas, pero en realidad existe una amplia diferencia entre ambas. La imagen onírica (por ejemplo) es una amalgama de elementos múltiples y se encuentra su “sentido”, su expresión, deshaciendo el proceso y volviendo al origen de los componentes condensados (Freud, 1900) La imagen poética no se conforma como aglomerado, sino que alcanza una suerte de singularidad, y al contrario de la imagen su sentido es ella misma: lo que expresa es lo que es, de modo que intentar traducirla sólo logra esterilizarla (Azcuay, 1967; Paz, 1972) Ello no quiere decir que no intervengan la condensación y el desplazamiento en la génesis de una imagen poética –al contrario–, sino que el fenómeno poético les trasciende (Paraíso, 1995)

2.2.4. Elementos conscientes e inconscientes en la poesía.

Aunque lo crean una paradoja, les digo que me da vergüenza firmar mis cuentos porque tengo la impresión de que me los han dictado, de que yo no soy el verdadero autor. No voy a venir aquí con una mesita de tres patas, pero a veces tengo la impresión de que soy un poco un médium, que transmite o recibe otra cosa”

Julio Cortázar.

La mayoría de los escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos, la verdadera decisión adoptada a último momento, a tanta idea entrevista, a veces sólo como en un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz, al pensamiento plenamente maduro pero desechado por ser de índole inabordable, a la elección prudente y los arrepentimientos, a las dolorosas raspaduras y las interpolaciones

Edgar Allan Poe.

Ossot nos muestra un proceso creativo literario que implica un alto grado de inconsciencia: gran parte de lo que ocurre permanece desconocido para la consciencia de quien lo escribe, y la escritura ocurre durante un cierto estado de trance, de ausencia, y a la vez de intensa concentración (Ossot, 2005) Acompaña además a este estado una

sensación de entrega a una voluntad ajena a la propia, lo que Azcuy describe como un “llamado a la sumisión del ser” (Azcuy, 1967, pág. 85) y, simultáneamente, es experimentada como algo profundamente propio: según Paz, la palabra poética proviene de partes “secretas” del poeta que afloran a la consciencia, en concordancia con uno de los supuestos elementales de la investigación: que pueden encontrarse relaciones entre los procesos que se denominan “inconscientes” en teoría psicodinámica, y la creación poética: “...en el momento de la creación, aflora a la consciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en un sacar a la luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras”. (Paz, 1972, pág. 15)

Con cierto sarcasmo, y a la vez de forma autocrítica, Friedrich Nietzsche, escritor alemán, señala que los poetas creen que la “naturaleza misma” es quien susurra a sus oídos, y ellos envanecen de su contacto privilegiado con “lo secreto” (Nietzsche, 1972) Si bien la posición de Nietzsche (quien también escribía poesía) parece contrastar con la de Paz, el hecho es que en ningún caso ponen en duda la percepción del origen del poema como algo externo, extraño al poeta.

Esta enajenación respecto al individuo puede interpretarse como una transcendencia de la esfera del Yo consciente (de la segunda tópica freudiana) El momento de la inspiración constituiría un enlace entre el Yo y el Ello, donde la instancia yoica percibe y hace conscientes ciertos contenidos que son sentidos, simultáneamente, como algo distinto de sí pero pertenecientes a lo más esencial de sí: provienen del Ello (Paraíso, 1994) Jorge Luis Borges, escritor, lo expresa diciendo “[escribo] cuando siento la necesidad de hacerlo. No busco los temas, más bien ellos me encuentran” (Borges, ¿Por qué escribe?, 1985, pág. 13)

Sólo en parte se relaciona la creación del poema con esta postura pasiva ante lo intra-psíquico: su contraparte consiste en otra de elaboración consciente del material literario, a menudo dirigida por reglas determinadas, y del todo congruente con las características arriba describas del proceso secundario. Calvino lo describe diciendo que el proceso creativo consiste en un primer tiempo, vertiginoso, de inspiración, que compara con *Mercurio*¹⁰, y un segundo tiempo que compara a *Vulcano*¹¹, no sólo lento

¹⁰En la mitología romana, Mercurio (en latín Mercurius) dios del comercio quien, en su papel de mensajero de los dioses, se la pasaba volando rápidamente de un lugar a otro (Littleton, 2002)

sino “cojeante”, que contrasta con el anterior por cuanto carece de su gracia y su agilidad, un tiempo de arduo y monótono trabajar sobre la obra en pos de que alcance la calidad deseada (Calvino, 1989).

En el tiempo de Mercurio surge un material con una gran carga poética en un espacio breve, mientras que el tiempo de Vulcano se refiere más bien a un proceso consciente, que carece de la “facilidad” del anterior, en el cual se pugna por corregir los defectos del poema tal como ha nacido originalmente. Esto supone cambiar el poema procurando mantener el valor del impulso primero, mercurial: para Charles Baudelaire, por ejemplo, se trata de lograr un equilibrio entre la *inspiración pura* y la *elaboración voluntaria* (Raymond, 1960)

La poesía presupone también la búsqueda de un grado de precisión en lo expresivo, esto es, la imagen poética implica relaciones *exactas* entre las palabras que la conforman (Calvino, 1989), de modo tal que sustituir cualquier palabra por otra que es aparentemente un sinónimo, destruye por entero la imagen (Paz, 1972). La poesía es también la “búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable” (Calvino, 1989, pág. 62)

Probablemente la explicación más rica y a la vez más honesta de este segundo tiempo de elaboración voluntaria sea la que nos ofrece Édgar Allan Poe en su texto “Método de composición”, donde expone sus concepciones sobre la creación artística y, más importante, desteje paso a paso el proceso por el cual escribió su poema “El Cuervo” (The Raven) Cada paso es expuesto al lector como una decisión razonada y consciente respecto a un aspecto específico (a veces cuantitativo) del poema, que se integra de forma lógica ante un plan general y en concordancia con ciertos principios artísticos, por ejemplo:(a) Poe ha decidido escribir un poema que logre un efecto intenso sobre el lector;(b) de allí deriva, por un principio lógico, que el poema debe ser legible en una sola sesión de lectura: debe ser breve;(c) esto le lleva a fijar el número de versos en su poema

¹¹Vulcano (Vulcanus en latín) es el dios del fuego y los volcanes en la mitología romana, hijo de Júpiter y Juno y esposo de Venus. Era dios del fuego y los volcanes, forjador del hierro y creador de armas y armaduras para dioses y héroes. Se le representa como un hombre entrado en años, fornido, aunque cojo y de desagradable aspecto (Littleton, 2002)

alrededor de cien versos; sólo después de fijado el número de versos prosigue a escribir su poema. Poe nos muestra con franqueza el otro lado del proceso creativo: el cálculo y el método, “con la misma exactitud y lógica propias de un problema matemático¹²” (Poe, 1995, pág. 2) La tesis diametralmente opuesta sería la del poema soñado, un poema que aparece en un sueño, y el autor sólo copia las palabras que recuerda al despertar: es este el caso del poema *Kubla Khan* escrito por Samuel Taylor Coleridge (Borges, 1952).

2.2.5. La correspondencia y el proceso primario

La mente del poeta funciona según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible.
Ítalo Calvino

El proceso secundario se caracteriza, en esencia, por la ligazón de la energía psíquica a las representaciones-palabras, de modo que el decurso del psiquismo es relativamente estable y lineal: un resultado de esto es el fluir pensamiento consciente, la consecución (*asociación*) de una cadena de ideas y de imágenes, de acuerdo a ciertas normas “lógicas”; el ensayo es un buen ejemplo del proceso secundario: si en medio de un ensayo apareciera un quiebre temático injustificable (como los que estamos acostumbrados a encontraren la secuencia de algunos sueños) le consideraríamos un mal ensayo. Esta brusquedad es efecto de la característica esencial del proceso primario: la no ligazón de la energía psíquica. En el proceso primario, la energía circula entre las representaciones (se *asocia*) vertiginosamente y las normas que determinan las asociaciones siguen una dinámica muy distinta –la lógica de la condensación y el desplazamiento (Freud, 1900; Ruitenbeek, 1973)

Puede establecerse una amplia relación entre la lógica alterna del proceso primario, y la teoría de las *correspondencias*, planteada en teología por E. Swedenborg y encarnada en la poética de Charles Baudelaire, poeta francés (Raymond, 1960) Para Swedenborg, todo lo que observamos en el mundo natural, que observamos, es un reflejo

¹² Poe desea en este texto demostrar “que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar” (Poe, 1995, pág. 2). Sin embargo, quisiéramos ver en “tanta idea entrevista, a veces sólo como en un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz” (Poe, 1995, pág. 1) [at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view] (uno de tantos elementos que cuenta entre los de su propio proceso creativo, y que considera escamoteados tras el telón por los autores), la intromisión de Mercurio en el escenario.

del mundo espiritual y de la divinidad (Dios), de allí que existan conexiones entre todas las cosas existentes; Baudelaire explica que la poesía descubre los vínculos que unen a todas las cosas, las *correspondencias*, que no responden a la lógica del proceso secundario, pero tampoco se trata de conexiones caóticas, aleatorias: “Hay en el verbo algo sagrado que os veda a hacer de él un juego de azar” (Baudelaire, s/f; c.p. Azcuy, 1967)

Puede afirmarse que la concepción poética del mundo –no sólo la de Baudelaire– esa que se manifiesta en la imagen poética y en el ritmo, implica la elucidación de ciertos vínculos entre los objetos del mundo, y la lógica que determina estos vínculos es la de una cohesión armónica entre objetos que resultan incongruentes ante el proceso secundario (Paz, 1972)

El hecho de encontrar asociaciones inesperadamente armoniosas entre objetos dispares sería el fenómeno común en la poesía que nos permite vislumbrar su relación universal con la poética de las correspondencias.

Esta poética, que Bretón expresa afirmando que la poesía nos muestra un mundo “ramificado y recorrido en su totalidad por la misma savia” (Azcuy, 1967, pág. 54), es la misma lógica del proceso primario, la lógica por la cual lo que Freud denominó “libido” encuentra asociaciones entre los objetos más dispares¹³.

¹³ Entra aquí el problema de si esta lógica es *correcta*, de si se corresponde con lo real y de si es útil para aprender de él: ¿entender el mundo de acuerdo al proceso primario, entender el mundo poéticamente, puede servir de algo en la realidad –es decir, ante el principio de realidad– o es sencillamente absurdo como medio de conocimiento, como epistemología?

Por una parte, la toma absoluta de la psique por el proceso primario equivale a la esquizofrenia, a la alucinación y el delirio (Zapotoczky, 2005) Más allá de esto, la lógica del poeta sirve para entender al mundo de acuerdo al principio de *sincronicidad* en contraste con el principio de *causalidad*:

La lógica del proceso secundario es la nos permite comprender el mundo en términos del principio de causalidad: todo lo que observamos es entendido en términos de causas y efectos, permitiéndonos manipular, predecir, y sencillamente vivir en el mundo (Dowe, 2007) El principio de causalidad, expuesto de esta manera, rige la rama de la física que se denomina “mecánica clásica” o newtoniana. Tras los descubrimientos de Einstein sobre la relatividad, y los subsecuentes desarrollos de la física cuántica (*posterior* a la física clásica, y más compleja), empiezan a observarse fenómenos vinculados por un principio de *sincronicidad* o *no-localidad*: básicamente, ocurren dos eventos cuánticos correlacionados, y

2.2.6. Ritmo, intemporalidad, y proceso primario.

Y esto es lo difícil de transmitir –mi obediencia a una especie de pulsación, a una especie de latido que hay mientras escribo

Julio Cortázar

El poeta, dice el centauro Quirón a Fausto, “no está atado por el tiempo”

Octavio Paz

Friedrich Schelling, filósofo representante del Romanticismo, encuentra en los poemas un correlato de lo que denomina *tiempo primordial*: Schelling plantea la existencia de un periodo “mítico” de la existencia humana, caracterizada por la ausencia del devenir temporal, la unidad del género humano, una consciencia de la totalidad del universo (Schelling, 1945). A este tiempo –que podría situarse históricamente cerca de la era de las glaciaciones, según Azcuy (1967)– sucede una transición psicológica y luego sociológica por la cual se introduce el devenir temporal, el “acontecer”, se quiebra la unidad originaria y la consciencia de la totalidad se pierde, el hombre aprehende ahora el tiempo y el espacio de maneras segmentadas: comienza lo que Schelling denomina el “tiempo relativamente pre-histórico”, pues con la consciencia del devenir del tiempo comienza propiamente la historia (Schelling, 1945)

Puede establecerse una analogía entre los tiempos mítico/histórico y los procesos primario y secundario: el proceso primario no conoce las segmentaciones que dan origen a la sensación del tiempo, no aparecen aún las operaciones lógicas que llevan a entender el mundo percibido en objetos separados, y no existe la negación: de ahí que se perciba el mundo –incluido uno mismo dentro de él–, como totalidad. Posteriormente adviene el proceso secundario, ante las exigencias de la realidad.

Los hechos vividos en este tiempo primigenio serían retomados y organizados muy posteriormente por los poetas dando nacimiento al *mito* (Campbell, 1968); gracias al poeta, se recuperaría el acceso a la vivencia de un tiempo primordial (Schelling,

las propiedades observadas de los quanta tienen un elemento de espontaneidad en su manifestación, y las correlaciones entre ambos *no se deben a una causación eficiente* entre ellos (McFarlane, 2000).

Esto quiere decir que el mundo, de acuerdo a la lógica del proceso secundario, nos constriñe al principio de causalidad –evidentemente necesario para la vida cotidiana. Pero la comprensión poética del mundo equivale a una comprensión desde el principio de *sincronicidad*, de lo real. Es así que la visión poética del mundo no contradice el principio de realidad.

1945)¿Cómo? Desde una perspectiva más lejana al romanticismo, y asumiendo aún la relación entre atemporalidad y poesía, Paz expone con rigurosidad y cohesión el juego temporal en el poema: en el ‘tiempo’ poético (que denomina “tiempo original” [Paz, 1972; pág. 23]), explica Paz, se mezclan presente, pasado y futuro –un tiempo que vuelve a iniciar cuando se vuelve a narrar el poema, y que en su principio lleva incluido lo que ha de venir.

Para comprender exactamente *cómo* mezcla el poema el presente, el pasado y el futuro, es necesario examinar la noción de *ritmo* en Paz: el ritmo (de un tambor, de un poema, cualquier ritmo) es una sucesión de marcas en el tiempo, pero además evoca en quien lo sigue una “sensación” de expectativa, el ritmo tiene *sentido* (véase Paz, 1972, pág. 20) En contraste con el ritmo está la *medida* del tiempo: los relojes, los calendarios, también marcan la temporalidad dividiéndola en segmentos pero esta vez *carentes de sentido*: éste sería el tiempo que corresponde a la lógica del proceso secundario.

El ritmo concatena las significaciones temporales y existe como unidad –también cuando falta un compás o *beat* en el ritmo, éste se quiebra por completo: un golpe de percusión, una sílaba en un soneto. Es así que, a través del ritmo, el poema restaura la percepción *atemporal* cuando es leído, evoca el tiempo primigenio:

El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia «algo». El ritmo es sentido y dice «algo». Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa. (Paz, 1972, pág. 20)

Durante el proceso creativo, interviene la sonoridad, la percepción de una voz o de una melodía, siempre con un ritmo particular. El ritmo no se refleja solamente en la métrica de un poema escandido: Cortázar habla de la *musicalidad* en la literatura y aclara con precisión a qué se refiere el ritmo en la literatura (incluida la prosa que está imbuida de poesía y los versos sin métrica): no se trata del sonido *per se* del texto, o de los efectos musicales que se consiguen con ciertos juegos silábicos, sino

(...) cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical. Es un tipo de prosa que llamaría (...) encantatoria o incantatoria (...) en el sentido mágico de sortilegio, de encantamiento (...) y en el sentido de canto: cantar (...) además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza (Cortázar, 2013, págs. 150-151)

Para Ossot, la creación proviene expresamente de la escucha: el crear poético es simultáneamente un atender y un replicar *sonoro*, concebido como sonido: “Y sobre todo una escucha. Porque la palabra es ritmo, música, canto” (Ossot, 2005, pág. 34) La relación del poeta con la palabra, que evaluamos anteriormente, es con una palabra *sonora*, que incluso cuando se escribe en letra tiene una cualidad propia auditiva (Ossot, 2005) – aquella que Paz denomina “ritmo”.

Al materializarse en el poema, el ritmo encarna un retorno a una armonía primigenia, a un “tiempo arquetípico”, en contraste con la “historia” en la cual viven los hombres y de la cual pueden salir por instantes cuando se sumergen en la corriente del ritmo

“El tiempo cronológico [...] sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal [...] El poema está vivo, es un fragmento temporal que, gracias al ritmo, puede re-encarnar indefinidamente [...] es un mundo completo en sí mismo, tiempo único, arquetípico, que ya no es pasado ni futuro sino presente” (Paz, 1972, pág. 183)

Paz describe en detalle lo que puede interpretarse como una dilución del proceso secundario y un regreso de la percepción atemporal del proceso primario, en el seno del poema. Más se describe también el movimiento del poema en el sentido inverso, es decir, un tránsito del tiempo “arquetípico” al tiempo “histórico”

“Y esta virtud de ser ya para siempre presente, por obra de la cual el poema se escapa de la sucesión y de la historia, lo ata más inexorablemente a la historia. Si es presente, sólo existe en este ahora y aquí de su presencia entre los hombres” (Paz, 1972, pág. 183)

Esta suerte de paradoja entre el tiempo histórico y el tiempo arquetípico, quiere decir que el poema conectaría también el tiempo-atemporal (ajeno a la división pasado-presente-futuro) del proceso primario, con el tiempo histórico y determinable del proceso secundario, gracias a lo cual es legible: legible porque se lee, y legible de acuerdo a la lógica del proceso secundario, operando simultáneamente de acuerdo a la lógica del proceso primario.

Existe en el poema un doble movimiento temporal. Puede esperarse por tanto encontrar en el poema no sólo características del proceso primario y del proceso secundario, sino además, puede concebirse el poema como una suerte de híbrido que opera simultáneamente de acuerdo a ambos procesos, sin que se anulen mutuamente: “el poeta [...] siempre dice *otra cosa*, incluso cuando dice las mismas cosas que el resto de los hombres de su comunidad” (Paz, 1972, pág. 186)

Cortázar propone, a través de sus textos y directamente en las clases de Berkeley, replantearnos el concepto que tenemos del tiempo, la forma en que concebimos o comprendemos el tiempo: el personaje de su cuento, “El Perseguidor”, vive la experiencia de haber recordado o pensado, en el transcurso entre dos estaciones de metro, un caudal de imágenes extremadamente ricas y detalladas, eventos largos, piezas de música enteras, y el tiempo que tomaba cada imagen, cada recuerdo o cada pensamiento, *debería* superar el tiempo que transcurrió entre ambas estaciones (Cortázar, 1959). El *tiempo vivido* desbordaba por mucho el *tiempo medido*¹⁴. Esta experiencia no es ficticia, sino que fue vivida por el mismo Cortázar (2013).

Existe entonces una concepción o percepción del tiempo, común y necesaria (necesario precisamente por el influjo y la exigencia de la realidad, que impone el principio de realidad y es el punto de partida del proceso secundario), pero acaso no la única: lo que plantea Cortázar es “la noción del tiempo como algo mucho más rico, variado y complejo que la noción habitual y utilitaria del tiempo que todos estamos obligados a tener” (2013, pág. 71)

Quizás más parco que Cortázar pero más barroco en su concepción, el escritor Jorge Luis Borges explora a profundidad el tema del tiempo: en sus cuentos y en sus

¹⁴ El primer tiempo correspondería al “tiempo del ritmo”, tiempo con sentido; el segundo es el “tiempo medido”, como en el reloj y en el calendario, tiempo segmentado carente de sentido.

poemas, aborda temas como la posibilidad de múltiples líneas temporales¹⁵, la doble infinitud del tiempo –tanto la expansión hasta el infinito como la infinitud de momentos en un solo momento¹⁶, el olvido y la memoria¹⁷...En sus ensayos, también juega filosóficamente con el tiempo –sobre todo en diálogo con otros autores. Sus reflexiones sobre el tiempo son minuciosas, lúcidas, pero *colaterales*: apenas podemos encontrar una frase como:

...y pensó, mientras alisaba el negro pelaje [del gato], que aquel contacto era ilusorio, y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante (Borges, 1975, págs. 198-191)

Que recogen en breve muchas de las proposiciones anteriores sobre el tiempo, y no de la manera directa como observamos por ejemplo en Schelling (1945) Quizás es esto lo que le permite presentar tantos modelos variopintos de la temporalidad: En todo caso, el tiempo para Borges no es el tiempo externo de los relojes, sino un tiempo, en muy distintos sentidos, relativo¹⁸

En todo caso, lo que deseamos recoger de Cortázar y Borges es la idea de una concepción más amplia y del tiempo, más allá de la dualidad proceso primario/proceso secundario o atemporalidad/historia, y que puede ser explorada (a la manera de un juego) a través de la prosa literaria y del poema.

¹⁵ *Examen de la obra de Herbert Quain; El jardín de los senderos que se bifurcan* (Borges, 1975) *El doble* (Borges, 1977)

¹⁶ *El milagro secreto; Funes el memorioso* (Borges, 1975)

¹⁷ *La noche de los dones* (Borges, 1977)

¹⁸ “Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo” (Borges, 1984, pág. 1107) Del poema *El Cautivo* en *El Oro de los tigres*.

III. Planteamiento del Problema

Pareciera que el cuenco del alma en el poeta ascendiera para ser expresado y el misterio, lo impreciso, lo oculto adquieren fisionomía. Nosotros no podemos precisar cuándo eso llega, eso permanece en el misterio hasta para los más grandes psicólogos.

Hanni Ossot.

El problema de la presente investigación consiste en buscar un conocimiento sobre la forma en que las dinámicas del proceso primario y el proceso secundario se manifiestan en la labor creativa de los poetas. Se procura un acercamiento, por una parte, al fenómeno poético explicado en palabras del actor, y por otra, una reinterpretación que logre acercar este fenómeno al concepto psicológico de inconsciente, y de los procesos inconscientes. Existe un interés sobre todo en explorar la manera en que los procesos inconscientes intervienen en la creación de la obra poética, y se busca que sean los poetas quienes expresen en sus palabras más íntimas esta relación entre inconsciente y creación, distinguiendo además entre los papeles distintos que juegan las instancias inconscientes en contraposición a las conscientes: el proceso primario y el proceso secundario.

El proceso primario, subyacente al proceso secundario, nunca deja de influir, de maneras más o menos manifiestas, sobre la vida y los actos del ser humano, y más aún en las producciones de naturaleza artística, relativamente libres del imperio de las exigencias del pensamiento lógico: El problema en que se centra esta investigación es comprender de qué manera se entremezclan los mecanismos primarios en el acto consciente de escribir una obra poética, analizando cómo irrumpen el proceso primario en la génesis de la obra poética, cómo experimenta el autor este contacto particular con la naturaleza inconsciente de su obrar *durante* la misma escritura, y cómo están entrelazados los procesos primarios en la naturaleza universal -y a la vez, infinitamente variopinta- de la obra poética. Todo ello enfocado principalmente desde los ojos de poetas.

El poeta Octavio Paz (1972) advierte con claridad, y critica con agudeza, que resultaría sencillo alcanzar una explicación del surgimiento del poema en términos psicológicos, sin que ésta tuviera mayor valor: “los ídolos modernos no tienen cuerpo ni forma [...] la Raza, la Clase, el Inconsciente [...]: La inspiración puede explicarse con facilidad aludiendo a cualquiera de estas ideas” (pág. 61).

De esta forma, advierte Paz contra los riesgos de intentar reducir el fenómeno de la inspiración a una explicación psicológica. No se pretende, por tanto, una exégesis de lo poético *a través de* conceptos y concepciones psicológicas, sino que éstas nos sirven de ayuda para conocerlo.

Este trabajo procura avanzar en el entendimiento no sólo de los poetas sino de las personas en cuanto todos compartimos este proceso primario. Si se considera que la poesía implica un caso particular de la relación del Yo consciente y lo inconsciente, el estudio del fenómeno poético puede ser útil para ampliar el conocimiento que se tiene sobre lo inconsciente, tomando la poesía como una vía especial de acceso a los procesos primarios. Una mejor comprensión del proceso primario y la poesía puede ser de utilidad para entender aspectos de la psique implícitos en la obra poética, que pueden enriquecer el conocimiento que se tiene de las dinámicas entre lo inconsciente y lo consciente, el proceso primario y el secundario.

IV. Objetivos

4.1. Objetivo general:

Explorar la concepción que guardan los poetas sobre los procesos de su inconsciente, a través de la identificación del proceso primario y del proceso secundario, en su labor creativa.

4.2. Objetivos específicos:

- Discernir la concepción propia de los poetas sobre lo que en psicología se denomina “inconsciente”, y sobre los procesos inconscientes como tales.
- Explorar la intervención de procesos inconscientes en la elaboración de la obra poética.
- Entender de qué manera los poetas pasan por la palabra los procesos arriba descritos.
- Distinguir el papel que juegan el procesamiento consciente vs inconsciente, el pensamiento primario vs el secundario, en la creación de la obra poética.

V. Método

Si la inspiración es una «voz» que el hombre oye en su propia conciencia, ¿no será mejor interrogar a esa conciencia, que es la única que la ha escuchado y que constituye su ámbito propio?

Octavio Paz

Se asume que la obra artística, y en particular la poética, es un espacio particularmente privilegiado para la apertura y expresión de los contenidos inconscientes, por lo cual esta investigación escogió como anclaje metodológico la entrevista abierta, no estructurada, con la intención de percibir estas relaciones desde el punto de vista del entrevistado. Los fenómenos observados son entendidos y esquematizados en relación a los conceptos y concepciones del psicoanálisis.

Dado que el posicionamiento ante el objeto de estudio es de naturaleza cualitativa, resulta pertinente exponer las características del enfoque cualitativo en general, y de la metodología cualitativa empleada en la presente investigación, específicamente.

Se afirma que el enfoque metodológico empleado es de tipo cualitativo, por cuanto se tiene como propósito *reconstruir* la realidad tal como es vivida por los poetas en quienes se enfoca la investigación: se busca aprehender la complejidad de los fenómenos observados, procurando entenderlos desde el punto de vista de la persona que vivencia estos fenómenos (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010).

Además, se procura entender la realidad que es construida por los individuos que dan significado al fenómeno, emplear como datos de investigación el lenguaje natural de los participantes y entender el contexto y el punto de vista del actor (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010)

Se asume que el fenómeno poético es una realidad construida por los sujetos que la vivencian, de manera subjetiva e intersubjetiva, de modo tal que el acercamiento metodológico apropiado implica aprehender la subjetividad del actor; se descarta la interpretación *a priori* de los datos partiendo del conocimiento teórico.

Finalmente, este acercamiento se da a través de entrevistas, de modo que los datos obtenidos son sencillamente las palabras y gestos del entrevistado, y son interpretadas como tales, en cuanto *lenguaje*, esto es, como datos cualitativos, no cuantitativos (Straus & Corbin, 1990)

5.1. Diseño

La presente investigación es de tipo no experimental, se basa en un diseño *transversal*, por cuanto los datos se recolectan en un tiempo único, en contraste con lo que sería un diseño longitudinal (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010)

Siguiendo la clasificación de estos autores, se trata de un estudio de *sujetos-tipo*, dado que los participantes seleccionados comparten la característica de practicar la escritura, específicamente de poemas. Se procura con este diseño conseguir una mayor complejidad en los datos obtenidos, en lugar de apuntar a datos estandarizables o a una muestra voluminosa.

En cuanto al tipo de investigación, se trata de una investigación *exploratoria*, por cuanto se hace un acercamiento inicial a un grupo determinado desde una perspectiva teórica de corte clínico-dinámico, y en este sentido, es una inmersión inicial en un campo de estudio escasamente explorado desde esta perspectiva teórica (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010)

5.2. Técnicas de Recolección de Datos

5.2.1. Entrevista en profundidad.

La entrevista en profundidad es una técnica que consiste en una conversación entre el investigador y el entrevistado, donde el investigador plantea preguntas abiertas y el entrevistado tiene toda amplitud para responder. Ruíz Olabuénaga (2012) sostiene que durante la entrevista en profundidad “se ejercita el arte de formular preguntas y escuchar respuestas” (pág. 165) La entrevista en profundidad implica un esfuerzo de inmersión, por parte del entrevistador, en el mundo del entrevistado, y abre la posibilidad de que éste transmita a través de la palabra su “definición personal de la situación” (pág. 166); la técnica de la entrevista implica la creación de un “marco artificial y artificioso de recogida de datos” (pág. 165) donde se puede lograr, entre el entrevistado y el entrevistador, la formación de una relación íntima y familiar de particular intensidad, que permite al entrevistado transmitir su visión sobre un tema en particular, donde el entrevistador desempeña el papel de facilitador o “mayéutico” (Ruíz Olabuénaga, 2012)

De acuerdo a la clasificación de Hernández y cols. (2010), se trata de una *entrevista no estructurada*, por cuanto está basada en una pregunta general inicial junto a una guía de posibles temas de exploración durante la entrevista, pero manteniendo absoluta flexibilidad en cuanto a las preguntas subsecuentes, las cuales dependerán de las respuestas de cada entrevistado y el proceso de su narrativa. Por tanto, para cada entrevista, las preguntas particulares que realiza el entrevistador están influidas por la narrativa de cada entrevistado en ese momento en particular.

Se elaboró un esquema general de la entrevista, que incluye la pregunta inicial, así como preguntas accesorias relacionadas con los temas a explorar: su función fue proporcionar al investigador un “andamiaje” que permitiera dar un rumbo general a las preguntas de la entrevista, manteniendo cierta sinergia con los objetivos de la investigación, sin perjudicar la espontaneidad del proceso comunicativo (ver anexo 1).

5.3. Dimensiones de la investigación

5.3.1. El inconsciente.

El presente trabajo se interesó por comprender de qué manera los poetas concebían sus propios inconscientes, de qué manera representaban sus características, en sus propias palabras, con su simbología particular.

En la primera división tópica de la psique planteada por Freud, el sistema Inconsciente corresponde a las representaciones cuyo acceso está vedado a la consciencia y que sin embargo son capaces de tener un efecto sobre la vida del sujeto (Freud, 1940)

Las características más resaltantes del Inconsciente son la atemporalidad, la falta relativa de relación con el exterior, la imposibilidad de la negación y el imperio del proceso primario y el principio de placer en sus dinámicas. A través de intercambios entre representaciones reglamentados por la condensación y el desplazamiento, las representaciones inconscientes alcanzan una formación de compromiso que puede burlar la represión y lograr el acceso a la conciencia: es a través de estos fenómenos que se puede observar e inferir la existencia del Inconsciente.

5.3.2. Proceso primario.

La investigación también procura conocer cómo perciben los poetas el funcionamiento del proceso primario, en particular durante y alrededor de la creación de la obra poética.

El proceso primario es un modo particular de funcionamiento psíquico, característico del sistema inconsciente. En el proceso primario, la energía psíquica se desplaza incesantemente entre las representaciones siguiendo cadenas asociativas, dando la impresión de carecer de sentido lógico: esta cualidad de movimiento es característica de la “energía no ligada”, es decir, la energía psíquica no queda ligada a representaciones, pasando de una a otra con velocidad.

El principio de placer rige el proceso primario; en el proceso primario, la libido tiende a ‘invertir’ las representaciones placenteras, y a abandonar las displicentes, con independencia de que se trate de representaciones reales o no (Freud, 1920) Se observa en el devenir aparentemente caótico del proceso primario la actuación de los mecanismos de condensación y desplazamiento, análogos a las figuras literarias de la metáfora y la metonimia (Miller, 1986)

5.3.3. Proceso secundario.

Se explora también la relación de los poetas con el proceso secundario y cómo se refleja la diferencia (planteada teóricamente) entre proceso primario y proceso secundario, en la vivencia del quehacer poético tal como lo sienten los poetas.

El proceso secundario es el modo de funcionamiento que a su vez caracteriza el funcionamiento del sistema Pcc-Cc. La energía psíquica es ligada a las representaciones y su transferencia entre ellas es más controlada y sistemática. El proceso secundario se rige a su vez por el *principio de realidad*: lo cual quiere decir que ahora libido tiende a las representaciones que se correspondan con lo real, independientemente de si esto es o no placentero. Se dice que entendemos el mundo a través del proceso secundario dado que éste representa la intelección, sistemática y adherida a normas lógicas, de la vigilia (Freud, 1900)

5.4. Participantes.

Si pudiese caracterizar al poeta diría que es el hombre que anda en muletas, muletas del alma. Él sabe que no puede hacer gracias, sus bromas son malas, porque desde el fondo asciende la distancia y la mirada.

Hanni Ossot

La selección de los participantes se hizo de acuerdo al criterio de casos-tipo: se seleccionaron participantes familiarizados con la poesía en tanto escritores de poemas. Se empleó como técnica de muestreo el método de “bola de nieve”: esta técnica de muestreo no probabilístico se emplea para identificar a los sujetos potenciales en estudios en donde los sujetos son difíciles de encontrar; funciona como un muestreo en cadena: Luego de observar al primer sujeto, el investigador le pide ayuda a él para identificar a otras personas que tengan un rasgo de interés similar. En la presente investigación, se comenzó la selección con participantes establecidos como poetas, a quienes se les solicitó que recomendaran a sus colegas para establecer contacto con ellos (Ochoa, 2015)

El criterio para elegir a cada participante consistía en procurar que tuviese una experiencia media en la escritura de poemas, habiendo escrito al menos una colección de poemas, o siendo referenciado como escritor por otros poetas. En los casos en que el entrevistado era seleccionado sin ser referenciado, se tomaba como referente el hecho de haber publicado al menos un libro de poemas. En los otros casos, el entrevistado había sido referido por otro poeta antes entrevistado.

A continuación se presenta una breve descripción de los poetas entrevistados, así como la forma en que fueron contactados. Los nombres presentados son seudónimos inventados para proteger su identidad:

Walcott: Contactado en la “Casa de las Letras Andrés Bello”, referido por el personal de la Casa, tras preguntar por un escritor dispuesto a responder una entrevista. Al preguntarle a Walcott si le era posible responder en ese momento la entrevista, accedió inmediatamente. Ha escrito varios libros de poemas, principalmente décimas¹⁹, desde hace aproximadamente 5 años.

Villón: Referido por el poeta Walcott (entre otras recomendaciones), por su trayectoria vital y la importancia que en ésta tuvo la poesía: Villón estuvo preso y durante su tiempo en prisión entró en contacto con un programa de poesía que marcó el inicio de

¹⁹ Poema constituido por estrofas de 10 versos octosílabos.

su carrera como escritor y le ayudó a superar la experiencia carcelaria. Lleva aproximadamente 6 años escribiendo poesía. Villón fue contactado en su lugar de trabajo (Editorial “El Perro y La Rana”), donde también se llevó a cabo la entrevista.

Juana: También referida por Walcott, por su amplia trayectoria en la escena literaria en Caracas y su obra; ha escrito varios libros y editado otros tantos. Juana fue contactada por vía telefónica y accedió a dar una entrevista el mismo día, en su casa. Durante la entrevista relata que padece de trastorno bipolar, enfermedad que ha tenido un peso importante en su vida y guarda relación con su labor creativa, desplegada durante aproximadamente 10 años.

Calipso: Referida por la poeta Juana, por su experiencia en la escritura y edición de textos poéticos. Fue contactada por vía telefónica y accedió a una entrevista el mismo día en su lugar de trabajo. Resultó que también trabajaba en la Editorial El Perro y la Rana y conocía a Villón. Su primera publicación data del año 2014.

Aquiles: Referido por un estudiante de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (contacto personal, previamente conocido), recomendado como excelente profesor y con experiencia de varias décadas en la escritura de poemas. Contactado y entrevistado en la Escuela de Letras.

Sylvia: Referida por un contacto personal involucrado en el mundo editorial. Fue contactada por vía telefónica y accedió a dar una entrevista el mismo día, para lo cual se acordó una reunión en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Ha escrito varios poemarios desde hace más de dos décadas.

5.5. Procedimiento.

“Y los poetas mienten demasiado”

Friedrich Nietzsche

El acercamiento y contacto con los entrevistados se llevó a cabo en una serie de fases, no necesariamente idénticas ni simultáneas para todos los entrevistados, pero sí llevadas a cabo sistemáticamente. Todas las entrevistas fueron realizadas en una sesión, generalmente de una hora de duración, y en ocasiones más. Tras culminar cada entrevista, comenzaba simultáneamente su transcripción y análisis. Las fases del procedimiento pueden resumirse de la siguiente forma:

5.5.1. Obtención de los datos.

5.5.1.1. Acercamiento inicial al campo.

En esta fase, se recabó información necesaria para entrar en contacto con los primeros entrevistados. Por ejemplo, a través de conversaciones con personas informadas, se obtuvo conocimiento de lugares como la Casa de Las Letras Andrés Bello y la Galería de Arte Nacional, que, junto a la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, resultaron propicios para entablar un contacto inicial con escritores de poesía. En otros casos, fue posible entrar en contacto con los poetas gracias al apoyo de estudiantes de la Escuela de Letras que pudieron proporcionar la posibilidad de contactar a los entrevistados para solicitarles su colaboración. En muchos casos, algunos de los poetas entrevistados pudieron proporcionar referencias de otros poetas.

Además, parte de esta fase consistió en una familiarización con los espacios, el contexto y la simbología que comparten los escritores de poesía como grupo, a fin de facilitar la interacción y el establecimiento de *rapport* antes de entrar en contacto con ellos.

5.5.1.2. Contacto inicial con los entrevistados.

Esta etapa se refiere a la primera interacción que se tiene con el (probable) entrevistado. En muchos casos, la persona contactada no accedía a la entrevista por distintas razones. En otros casos, por ejemplo en el caso de Walcott, fue posible pasar a la fase de entrevista inmediatamente tras el primer contacto. En todo caso, la importancia del contacto inicial radica en la posibilidad de establecer un buen *rapport* con el entrevistado: ello tiene un gran peso puesto que desde esta primera impresión es posible construir el vínculo interpersonal que constituye la esencia de la entrevista en profundidad y la clave de su efectividad al momento de producir información rica y de provecho.

Además, durante esta fase es necesario explicitar al entrevistado el objetivo de la investigación y la razón por la cual se le solicita una entrevista. Tras este primer contacto, en la mayoría de los casos, se procedía a concertar una reunión donde fuera posible llevar

a cabo la entrevista. En este sentido, lo esencial era procurar al entrevistado la mayor comodidad posible, en cuanto al lugar y la hora de la reunión.

5.5.1.3. *Proceso de entrevista.*

Este momento abarca el tiempo desde que se entra en contacto con el entrevistado, cubre el momento de la entrevista *per se* (los datos que quedan registrados en audio y serán analizados), y finaliza con la despedida y separación del entrevistado. Una vez más, se procura mantener un buen *rapport* con el entrevistado, creando un clima de comodidad, espontaneidad y relativa relajación. Cuando el momento es propicio (es decir, no demasiado pronto tras la llegada del entrevistado al sitio de la entrevista), se le informa al entrevistado de (a) la finalidad de los datos proporcionados (fines académicos) (b) su absoluta confidencialidad y (c) que los mismos serán grabados. Con ello se da inicio a la entrevista. Las entrevistas duran generalmente una hora, en ocasiones, más. Tras el cierre, se sigue con una conversación con el entrevistado sobre la entrevista y cómo se sintió al respecto. Es en este momento cuando, a varios entrevistados, se les pregunta por referencias de otros escritores que consideran relevantes para la tesis. Además, se proporcionan al entrevistado los datos de contacto del investigador para cualquier duda que pudiera tener.

5.5.2. **Análisis de datos.**

En líneas generales, el análisis de los datos se llevó a cabo de acuerdo al método de *saturación*, basado en la obtención de categorías de significado a partir de los elementos que se reiteran en el discurso de los entrevistados (Martínez, 2008). Se describen tres fases del análisis de los datos cualitativos:

1. **Categorización:** Se tomaron, a partir de todas las entrevistas, los significados más potentes y recurrentes: de estos significados fueron derivadas *categorías de análisis*, separando la información en temas; subsecuentemente se crearon sub-categorías dentro de estas categorías progresivamente de acuerdo a la información que aparecía.

2. **Estructuración:** Consistió en agrupar y ordenar las categorías antes obtenidas de manera que fuesen permitiendo una comprensión del significado subyacente a cada categoría.
3. **Contrastación:** Comparar lo observado en el campo fenomenológico con los supuestos teóricos. Cabe destacar que no se pretende explicar los fenómenos a través de la teoría, ni reducirlos a lo planteado a la teoría, sino más bien establecer relaciones entre ambos planos.

Estas fases no fueron llevadas a cabo separadas una de la otra ni en secuencia lineal: más bien, a lo largo del análisis de los datos se un ir y venir entre estos procesos: así, puede decirse que desde la primera categorización empezó el proceso de contrastación, y a medida que se llevaba a cabo la contrastación también se modificaron las estructuras y las categorías, etcétera. El método de análisis de datos cualitativos implica un diálogo y un cambio permanente entre las distintas etapas del proceso investigativo (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010)

El análisis fue presentado en dos partes: un *análisis formal* y un *análisis comprensivo*. En el análisis formal, se presentan los contenidos más concretos y generales derivados del discurso de los participantes, ofreciendo una perspectiva amplia sobre de los entrevistados y sus ideas ante lo poético. El análisis comprensivo, por otra parte, se ocupa no sólo de los contenidos manifiestos en las entrevistas sino de los significados subyacentes, conjugados con los elementos psicodinámicos que dirigen el presente trabajo de investigación.

También se tomó en cuenta el esquema sugerido por Hernández y cols. (2010) para las investigaciones dentro del enfoque cualitativo. Más que una serie de pasos consecutivos, el proceso de análisis consistió en un ir y venir entre los pasos, estableciendo las correcciones necesarias y reformulando las hipótesis y el planteamiento del problema a medida que se progresaba. El esquema sugerido por los autores, que sirvió de base para la presente investigación, consta de los siguientes pasos:

1. *Revisar el material:*
2. *Establecer un plan de trabajo inicial:*
3. *Codificar los datos en un primer nivel o plano y luego*
4. *Codificar los datos en un segundo nivel o plano.*

5. *Interpretar los datos:*
6. *Encontrar patrones*
7. *Asegurar la confiabilidad y validez de los resultados*
8. *Retroalimentar, corregir y regresar al campo*

Es importante considerar que los interrogantes que se dirigen a los poetas en las entrevistas ya han obtenido “respuesta”, a través de teorías que son del conocimiento de los entrevistados; sin embargo, son los significados derivados de la experiencia directa con lo poético los que resultan de interés para esta investigación. Por ello, un parámetro de gran importancia que se tomó en cuenta durante el análisis de datos consistió en discernir, en el material de las entrevistas, entre los contenidos “pre-conceptuales”, y contenidos “vivenciales”: es decir, diferenciar las teorías que conocía y sostenía el entrevistado pero que no derivaban de su vivencia personal, y elementos discursivos derivados de su propia experiencia. Durante la etapa de **categorización**, se consideraron en general más significativos los contenidos vivenciales que los pre-conceptuales, en concordancia con la postura metodológica de la presente investigación, que procura un acercamiento a los conocimientos más propios de los poetas.

VI. Resultados

*...y quien aquí habla no puede ofrecer sino retazos del habla, fragmentos, hilachas de un cuerpo
alegre y doliente*

Hanni Ossot

Se presentan a continuación los resultados del análisis de las entrevistas, organizadas y elaboradas de acuerdo al proceso expuesto en la sección anterior. Para facilitar su comprensión, cada categoría está acompañada de una breve explicación, y se han dividido para su presentación en *análisis formal*, donde se exponen las categorías más concretas y explícitas del discurso de los entrevistados, y *análisis comprensivo*, de categorías más abstractas que implican una interacción entre el discurso del entrevistado y una mirada interpretativa en base a los objetivos de la investigación.

En la tabla 1 se presenta el esquema de las categorías obtenidas.

Tabla 1

Esquema resumen de las categorías derivadas de las entrevistas.

Análisis Formal	Análisis comprensivo
1. Características expresivas	1. De dónde viene el poema
1.1. Uso de imágenes	1.1. El poema: “todo es poema”
1.2. Amplios rodeos ricos en elementos temáticos	1.2. El poema: “no sé”
1.3. Referencias a textos	2. Motivaciones del poema
1.4. La magia	2.1. “Para descargar las emociones”: la poesía como desahogo
1.5. La metáfora sonora	2.2. Necesidad de expresión
1.6. La metáfora tópica	2.3. El otro como motivación para escribir
1.7. Manifestaciones emotivas	3. El proceso de creación
2. Relación con el entorno	3.1. Dos tiempos en el proceso creativo
2.1. La cotidianidad	3.1.1. Ars: “La musa”.
2.2. La infancia	3.1.2. Ingenium: “Carpintería”.
2.3. Relaciones interpersonales	3.2. El esfuerzo
2.4. Vínculo con otros poetas	3.3. Aislamiento
2.4.1. Influencia	3.4. “Uno se va enamorando”: El amor en el proceso creativo
2.4.2. Admiración	4. Sobre el poeta
2.4.3. Crítica	4.1. “Sensibilidad”
	4.2. Tristeza
	4.3. “No soy un ser aislado”. Relación con la sociedad y la cultura.
	4.4. El amor del poeta por sí mismo
	5. Relación con el lenguaje
	5.1. “¿Quién es el autor de ese poema?” La palabra como ente independiente
	5.2. “Entonces yo me sentía envuelto”: La susceptibilidad ante la palabra
	5.3. “Lo que me agarra...”: La imposición de la palabra
	5.4. Necesidad. “El hado”

6.1. Análisis Formal

En esta sección, se presentan aspectos relacionados con el estilo particular de expresarse de los entrevistados, así como aspectos específicos de sus relaciones con el entorno (experiencias actuales y pasadas) y de la relación que tienen con otros poetas.

1. Características expresivas

Si bien puede afirmarse que los estilos de expresión de cada entrevistado fueron ampliamente diferentes, también se encontraron aspectos que se repiten en cada una de las entrevistas, varias de las cuales podemos considerar que se relacionan con una forma poética de expresarse.

1.1. Uso de imágenes

Se encuentra a menudo que los entrevistados emplean recursos verbales que apelan a la imaginación del oyente, con bastante frecuencia y sin dificultad, como medio para expresarse y en especial cuando se trata de conceptos abstractos. Pueden ser metáforas, narraciones breves, descripciones, etcétera:

“Claro, una carga de belleza es como una luz en medio de la oscuridad, una luz muy grande. También puede ser una luz chiquita, ¿no? Una luz de luciérnaga, es una luz muy chiquita pero es hermosa igual, es una 'carga de belleza'” J-¶160

“En bracear, en patear, estoy consciente de cada uno de los movimientos de mi cuerpo [gesticula], cómo debo ingresar la mano al agua, la sensación que siento si estoy braceando bien, si estoy cansada...” C-¶60

1.2. Amplios rodeos ricos en elementos temáticos

A lo largo de las entrevistas, a menudo, tras empezar un hilo temático los entrevistados abrían nuevos y múltiples incisos, tratando a menudo de temas diversos, a menudo logrando retomar el hilo inicial de la conversación –que era, generalmente, una pregunta del entrevistador.

“Yo tengo que estar totalmente relajado y centrado en lo que estoy haciendo. Entonces, ese olor que emerge de las aguas, de las sales, de los minerales, (...) como decir, hay un paradigma, y tú quieres romper con ese paradigma, entonces yo tenía por ejemplo un poema donde rompo unos paradigmas ahí (...) siendo yo muy joven, estaba yo estudiando la primaria en la escuela Simón Bolívar, entonces, en ese tiempo a un hermano mío le había prestado ese libro un amigo (...) fue el primer poema que yo recité en mi vida, que yo recuerde (...) entonces te digo que la poesía abraza a uno, porque ella es la que envuelve a uno.” V-¶14

1.3. Referencias a textos

Otro elemento constante fue la aparición de citas de textos poéticos, bien fuesen escritos por el propio entrevistado o por otros autores, así como referencias abundantes a la obra de otros escritores

"Mis hienas compañeras, aliadas, hechas de hambre/ vuelan tercas por el olvido"
[Versos propios] V-¶24

"Estoy pensando en una poeta como Idea Valariño, que es una poeta de muy pocas palabras, pero justas, precisas, atinadas (...)" S-¶36

1.4. La magia

Se apreció en casi todas las entrevistas el uso de metáforas referentes a lo mágico, sobre todo cuando los hablaban sobre lo poético, comparándolo con lo mágico, con un "encantamiento", "una contra", etcétera.

"es como una especie de encantamiento, y vuelvo a la imagen, o sea, la idea que tengo de la voz, es como una especie de encantamiento" S-¶36

"Yo creo que la poesía es magia (...) Bueno, fíjate que yo tengo un poema, que justamente se llama 'La Contra'. Entonces bueno, es eso: es una contra, es una plegaria, es algo que se pronuncia, y te cuida, y te protege" J-¶66/68

1.5. La metáfora sonora

También se encontró que ciertos conceptos relacionados con lo auditivo (la sonoridad, la armonía, el ritmo) aparecieron con frecuencia en el discurso de los entrevistados en relación con sus ideas sobre la poesía. Puede deducirse que el aspecto auditivo de la experiencia poética tiene una significatividad particular para los entrevistados.

"El poema te llega como algo que escuchas, que no es muy claro al principio, pero una vez que respondes a ese impulso, como a esa conminación auditiva, a darle sentido a lo que te está llegando en la cabeza, y empiezas a escribir" A-¶10

"Y para mí es preciso cuando, escucho el rumor y, sabes, paso ese texto a palabra, luego decir la palabra, o sea, leer el poema, para mí es importante pasar de nuevo esa palabra por voz, en este caso mi voz, y mi particular... dicción, de la palabra" S-¶22

1.6. La metáfora tópica

Otra metáfora que apareció a menudo en el discurso de los entrevistados es de naturaleza tópica y tiene que ver con el *interior*: se habla a menudo de un “interior” de donde viene lo poético, y también de un “interior” de cada poeta en contraposición a su Yo (e.g. “dentro de mí” pero distinto a mí), y del cual poco se sabe.

“Esa construcción del lenguaje, no es algo seco o racional, sino pareciera escarbar en zonas que... que solamente bajo cierta influencia o estado de ánimo... emerge, dentro de mí. Es complicado, entramos... vamos a decir que en terrenos profundos, porque... tendría que tener claro qué es, de qué se trata, y no lo tengo claro.” S-¶4

1.7. Manifestaciones emotivas

Otra característica marcada de la expresividad de los entrevistados es que, en su mayoría, presentaban afectos bastante marcados a medida que avanzaba la entrevista. Estos afectos podían ser efusivos y jocosos, o tristes, pero se transparentaban con nitidez a través de la gestualidad, la entonación y sobre todo el discurso.

“...eso que es tan... crudo, tan duro... puede que- o sea no tengo palabras, no tengo ahorita palabras para- pero sé que tengo que escribir sobre eso. No sé por dónde lo voy a agarrar, además, no sé qué vuelta voy a darle. (...) Es chimbo el momento.” S-¶52

“Soy un ser humano como cualquier otro, que me gusta el cocuy [risas] me gusta bailar, que me gustan los tambores” W-¶36

2. Relación con el entorno

En esta sección, se presentan aspectos referentes a las relaciones entre los entrevistados y su mundo: la forma en que experimentan ese mundo, los vínculos con otras personas, sus vivencias pasadas, y en particular la forma en que estos elementos se relacionan con su quehacer como poetas.

Los entrevistados refieren consistentemente que la obra poética precisa de la interacción con el medio, y que en efecto, el poema guarda siempre alguna relación, evidente o no, con algún elemento de sus vidas.

“Yo no creo, o sea imagínate, creer que el poeta crea, en toda la esencia de la palabra creación, una atmósfera, un espacio, una letra, un conjunto de palabras, de oraciones, abstrayéndose del mundo real, no lo creo, no lo creo... Yo creo que siempre hay, todo eso está influido por las cosas que tú vives, por las cosas que ves, por las cosas que te dan” W-¶6

2.1. La cotidianidad

De acuerdo a lo manifestado en la mayoría de las entrevistas, las vivencias cotidianas (es decir, repetitivas, diarias) juegan un papel importante en la poesía como tema del poema; en algún punto, parece cambiar la percepción que se tiene del entorno y elementos discretos de la vivencia cotidiana saltan a un primer plano en la mente de cada poeta.

“Estoy dando una clase por ejemplo, y yo tengo este ventanal siempre [señala el ventanal amplio de la sala], yo estoy dando la clase, mis alumnos [señala en otra dirección], y el ventanal [lo señala]. Y de pronto estoy dando la clase, leyendo, diciendo algo, y miro para arriba y veo el cielo. Puedo ver las copas de los árboles y ese horizonte luminoso que a una determinada hora de la tarde es bellissimo, ¿no?” A-¶56

“...y bueno, todos los días paso por la Plaza Bolívar (...) pero hoy me detuve a ver que la ardilla estaba... que la ardilla negra estaba en dos patas y estaba tratando de comerse una mandarina por encima de todos los maníes, pepitos y cotufas que le ofrecía la gente... no sé, eso, creo que tiene que ver con el detalle (...) la experiencia de que ese detalle en algunos momentos te puede parecer un hecho rutinario, y en otro momento, en que la brisa corre de manera distinta a tu alrededor... tu mirada cambia, y lo ves. Ves algo, que antes no tuviste la oportunidad de ver” C-¶46

2.2. La infancia

La relación con lo poético, en todos los poetas entrevistados, parece comenzar desde la infancia, tanto por la influencia de familiares cercanos (padres, madres, abuelas) como por experiencias tempranas de contacto con la poesía

“Estaba yo estudiando la primaria en la escuela Simón Bolívar, (...) me llamó la atención un poema, y fue el primer poema que yo recité en mi vida, que yo recuerde, que se llama "El galerón con una negra" (...) y yo recuerdo que yo me ofrecí voluntariamente para participar en los actos culturales. Y gustó. El poema gustó, y a partir de allí empezó ese amor por la poesía” V-¶14

2.3. La naturaleza

Otro elemento que parece ser de central importancia y que apareció en todas las entrevistas fue la naturaleza. Tanto por el uso abundante de metáforas referentes a lo natural como por la cantidad de historias sobre el papel de la naturaleza para los poetas, pareciera que existe una relación con lo natural relacionada con el potencial para escribir poesía.

“...el poema es la naturaleza, los árboles, el ruido. A veces, cuando uno va a la mar, ese olor que emerge de las aguas, ese, ese choque [choca las manos] que tienen las aguas cuando rompen en las piedras, esa musicalidad, esa es la poesía, porque es lo natural” V-¶12

2.4. Relaciones interpersonales

También la experiencia y las relaciones con otras personas resultan constituir un ámbito importante para los poetas, en cuanto a la creación de la obra literaria. Se encontraron entre los entrevistados distintos tipos de relaciones personales significativas que guardaron relación con el proceso creativo en algún punto: el amor y el dolor, en síntesis, parecen ser las características más importantes de estas relaciones (que fueron bastante diferentes en todos los casos)

“Pero estaba enamorado en secreto, estaba enamorado sólo. Y bueno una manera de elaborar ese afecto, esa experiencia de fascinación por el otro, era, sin haberlo previsto, digamos, sin haberlo calculado ni premeditado, era transformar a ese sujeto concreto, histórico, que tiene nombre y apellido, ¿verdad?, en una figura fantasmal” A-¶50

“...tengo como, como amuletos, una pulsera de cascabeles y monedas chinas, un pez: que representa a mi mejor amiga, que ya no está conmigo, se me, se me fue, se murió, que se suicidó, que es Caneito, Cano Arguinzone, que ella es un pez pues, porque ella a todo el mundo le decía Pez. "Pez, pez, mi pez", Ella era preciosa” J-¶164

2.5. Vínculo con otros poetas

Así como aparecen a menudo citas y referencias a la obra de otros poetas, también se cuentan entre las relaciones interpersonales de los entrevistados, relaciones con poetas –a veces de manera directa y personal, pero con mayor frecuencia a través de la obra escrita, por lo cual no siempre se trata de relaciones interpersonales propiamente dichas. Una constante entre los entrevistados es la importancia de la lectura de otros poetas para su propia trayectoria. Se encuentran distintos tipos de postura ante otros poetas.

2.5.1. Influencia

La relación más común entre cada entrevistado y los demás poetas era siempre de influencia: todos los entrevistados destacaron la importancia crucial y determinante de la lectura de otros poetas, en particular las primeras lecturas, para el desarrollo de las capacidades poéticas propias

“...la formación que has recibido, tus influencias, de pronto... leer a otros escritores como no sé, Allen Ginsberg, Mallarme, Mayakovski, a mí me ha influido sobre todo, el primerísimo que me ha influido, y me parece el mejor escritor de la historia, y de todos los tiempos, es Gabriel García Márquez. Y parece un cliché, pero no lo es, porque Gabriel, primero

tiene una obra muy vasta, muy buena, muy profunda, y que, que incide mucho, que te mueve a escribir” J-¶140

2.5.2. Admiración

Otro factor de importancia es la admiración y el aprecio por otros poetas y su obra, sean poetas con quien se mantenga o haya mantenido una relación en vivo, o por la obra de otros poetas –además de su influencia.

“Hubo una persona a la cual admiro mucho y siempre la nombro, no dejo de mencionarla y nunca dejaré de mencionarla, que fue prácticamente quien me llevó a convertirme en poeta, que es Ricardo Romero. Él era el Director Ejecutivo de acá de la Fundación...” V-¶20

2.5.3. Crítica

También se apreció en algunos de los entrevistados una postura crítica ante otros poetas y creadores literarios, expresando diferencias en términos de la teoría y práctica sobre la concepción de lo poético y del modo de ser poeta

“No creo en el poeta absoluto, en el poeta semi-dios, en el poeta dios, ese que bueno, es un ser especial porque escribe poesía, ni de vaina” W-¶6

6.2. Análisis Comprensivo

En esta sección, se presentan categorías más abstractas de análisis, basadas en un acercamiento interpretativo de los datos alrededor de los objetivos de la investigación. Se incluyen rubros relativos al origen del poema (pregunta inicial de la entrevista), las motivaciones psicológicas del poema, los rasgos de su identidad que nos suministran los entrevistados, y los detalles del proceso de creación. Además, se presenta un análisis de la relación que existe entre los poetas y el lenguaje.

1. De dónde viene el poema

Esta sección incluye las concepciones de los poetas a las preguntas sobre la naturaleza del poema, de acuerdo a su experiencia personal (es decir, excluyendo respuestas que remitieran a pre-concepciones teóricas de los poetas, e.g. “El poema proviene del Inconsciente”, sin referencia alguna a su experiencia personal)

Podemos separar sus respuestas en dos grandes categorías: respuestas vagas y generales (“El poema es todo”) y respuestas de desconocimiento (“No sé”).

Esta sección no se refiere únicamente a las respuestas dadas a la pregunta inicial (“¿de dónde viene el poema?”), sino a varias ocasiones en que aparece esta incapacidad para responder en relación a preguntas hechas al entrevistado sobre la naturaleza de la poesía. No todas las respuestas de los poetas pueden agruparse en estas categorías –de hecho, si bien en todas las entrevistas pueden encontrarse respuestas de las categorías mencionadas, sí aparecen algunas respuestas claras y de origen personal a preguntas sobre el origen del poema.

“[¿Qué determina la palabra de donde surge un poema?:] Podría ser cualquier cosa, real, tangible, o imaginaria, o sencillamente ni idea” J-¶38

1.1. El poema: “todo es poema”

En ocasiones, las respuestas de los entrevistados a preguntas sobre la poesía toman un matiz totalizante, extremadamente general al punto de no decir nada en concreto, empleando términos como “todo”; “cualquier”; etcétera.

“Yo creo que... el mundo entero, toda su... circunstancia, sus bondades, sus vicisitudes, son un poema. Conforman el poema” W-¶2

“Bueno yo creo que es, eh... Yo creo que fundamentalmente la poesía es vida (...) cuando digo vida me refiero a todo lo que vemos, pero también a lo que no vemos...” J-¶62

“El poema está en cualquier lugar, cualquier espacio” W-¶2

1.2. El poema: “no sé”

En otras ocasiones, encontramos que los poetas sencillamente declaran su desconocimiento sobre el origen del poema, o en todo caso, ocurre un cambio de tema brusco al intentar elucidar una pregunta sobre la naturaleza del poema y aquella queda sin contestar

“Cualquier, eh, explicación que trate de dar sobre la poesía es un atisbo, es un... es más, es una osadía [entre risas] porque no sé” S-¶4

“El poema llega // No se sabe cómo, pero llega.” A-¶6/8

“¡Claro! Porque es que, es que fijate, ahí a lo mejor me salgo un poco es que, fijate, ¿Qué es la academia? La academia (...)” [E: Pero la parte que viene antes, háblame un poco de esa parte] “Es que la parte, esa parte, por eso te digo...” W-¶8/9/10

2. Motivaciones del poema

A continuación agrupamos distintos elementos que, de acuerdo a los entrevistados, motivan la creación de un poema. Puede entenderse aquí la palabra “motivación” desde su origen etimológico: estos aspectos serían *los que ponen en movimiento* al poema o al proceso de crearlo.

2.1. “Para descargar las emociones”: la poesía como desahogo

En todas las entrevistas se encontró que la escritura representaba una forma de liberar tensiones psíquicas, a menudo acumuladas por estrés en la relación con el entorno. La escritura cumple en estos casos un papel catártico.

“...te provoca [hace el gesto de ahorcar] ahorcar a alguien [risas] y eso, bueno, lo descargar al momento de escribir, como podrías descargarlo, creo, con un amigo, llamándolo por teléfono, o, con un psicoanalista, o un psicólogo” C-¶54

2.2. Necesidad de expresión

Otra motivación tiene que ver con lo que los entrevistados denominan “necesidad de expresión”. Puede entenderse, simplificándola, como una necesidad de compartir un mensaje –el poema– con el público, de transmitir un mensaje que sólo puede transmitirse a través de la poesía.

“¿...cómo siento que veo el poema?, bueno, ya te he dicho, ¿no? Como una necesidad. Como una necesidad expresiva, como algo que no puedes evitar.” J-¶204

2.3. El otro como motivación para escribir

Se encontró en la mayor parte de los relatos de los entrevistados que la motivación inicial para escribir poesía era una persona significativa para ellos que les instaba a escribir y a publicar sus escritos, y también, el entorno social resultó una fuente de motivación a escribir para los entrevistados.

Y surge la necesidad de escribir. Alguien, no sé, alguien me dijo, “¿chamo por qué tú no escribes todas esas locuras que le cuentas a uno cuando estamos por ahí echando vaina?” W-¶26

3. El proceso de creación

Presentamos en esta sección aspectos que orbitan alrededor de la creación del poema: las fases que, en opinión de los entrevistados, conlleva el proceso creativo, sus vicisitudes, y los afectos que experimenta el sujeto en relación a éste.

3.1. Dos tiempos en el proceso creativo

Todos los entrevistados exponen –de manera implícita o explícita– el proceso creativo como dividido en dos fases, una anterior a la otra y de características nítidamente distinguidas: la primera, de inspiración súbita, y la segunda, de edición del primer texto. Se menciona la posibilidad de que un poema surja de la primera fase únicamente:

“Pero, hay las dos experiencias, la experiencia de una posesión en la que el texto casi que surge como queda, y así quedó, o, el trabajo de tallar el texto una vez que viene la primera... la primera bocanada o el primer derrame. Y luego ahí, vas tallando lo que quedó. Pero sin ese primer derrame, yo digo que no hay nada.” A-¶80

“Arranca y dale, que eso va saliendo. Después viene toda esa paja loca de revisar” W-¶26

3.1.1. Ars: “La musa”.

La primera fase corresponde a lo que comúnmente se conoce como inspiración: de acuerdo a lo que relatan los entrevistados, se trata de un acceso súbito de gran parte de material poético a la psique de los poetas, que es vivido de manera “pasiva”, como algo que les “ocurre”, que conlleva además una sensación de urgencia puesto que el material poético no será recuperable en la memoria después de un tiempo muy breve.

“Lo que los poemas llamamos “la musa”. Esa musa llega en cualquier momento. Yo he estado mayormente... me gusta escribir mucho de madrugada. A veces he estado acostado y... a media noche me viene cualquier pensamiento, tengo que levantarme a juro, porque es el poema dado en ese momento (...)” V-¶6

Los entrevistados señalan que, aunque es posible tener un recuerdo del momento de la inspiración, no es posible recuperar lo que habría sido el material poético de haber sido escrito:

“(…), porque si yo lo dejo para el amanecer, cuando yo amanezco, ya no es el mismo poema, porque ya lo que hago es recordar qué fue lo que yo, qué es lo que yo estaba pensando en esa madrugada -en cambio, cuando yo me levanto, que la idea me llegó, la idea me abrazó: ahí es donde nace el verdadero poema” V-¶6

3.1.2. *Ingenium*: “Carpintería”.

La fase siguiente consiste en trabajar sobre el material inicial que brotó por inspiración. Se trata de una fase de edición: implica la adherencia a ciertas normas –e.g. ajustar el “ritmo” del poema, eliminar el exceso de material, y en general acercar el poema a un resultado final deseado

“Si tú corriges un texto que escribiste y dice lo que tú quieres que diga, y al mismo tiempo te parece que falla el equilibrio en la repartición de los elementos en la sintaxis, y bueno le añades una palabra, le añades un adjetivo, le añades algo que equilibre, ¿no?” A-¶80

“¿Cómo defines qué se va y qué se queda? Bueno, pues leyendo, y dándote cuenta: esto sirve, esto no, esto es una cacofonía, esto sí, está bien, esto no me gusta, esto no es lo que quiero decir, y así” J-¶182

En comparación con la primera fase, la segunda es experimentada como un proceso más consciente y racional, que carece por completo de la sensación de urgencia que acompañó a la primera

“Hay otros casos en los que el poema sale, o sea, queda intacto, pero no es, no es la mayoría de las veces. Siempre hay que, que trabajar. Y si no lo trabajas, desde el punto de vista estructural, necesitas trabajarlo para ti, o sea, internalizarlo. Saber que eso es lo que estás diciendo, ¿me entiendes?” S-¶8

3.2. El esfuerzo

La dedicación consciente y sostenida a la escritura, que aquí denominamos esfuerzo, también fue un tema que apareció a lo largo de todas las entrevistas; sin embargo, las posturas que surgieron ante esta característica del proceso creativo fueron radicalmente dispares: algunos poetas defienden la necesidad del esfuerzo constante para la creación poética, otros consideran que se puede crear poesía sin este tipo de dedicación, sino únicamente cuando llega la inspiración:

“A veces paso meses sin agarrar un lápiz, basta que llegue una situación que me toque y eso es en automático. No hago ni... les juro que de verdad no hago ningún tipo de esfuerzo” W-¶26

“Es una rutina, es un hábito. Cultivado por todos sus años, y con mucho esfuerzo, entre otras cosas, eso, y es algo que siempre, siempre está ahí. O sea, un poema, se da y ya, eso no tiene mayor explicación, que el trabajo, que la constancia, que la fuerza, y que algo de inspiración” J-¶214

3.3. Aislamiento

La mayor parte de los entrevistados reportó que, durante el momento en el que escribían, requerían de distanciamiento del ruido usual de la vida cotidiana para alcanzar un grado de concentración indispensable

“En el proceso de la escritura yo tengo que aislarme, tengo que apartarme de la gente para concentrarme en lo que estoy escribiendo” W-¶32

“Yo tengo que estar totalmente relajado y centrado en lo que estoy haciendo” V-¶14

3.4. “Uno se va enamorando”: El amor en el proceso creativo

Un elemento presente en todas las entrevistas y resaltado con bastante intensidad son los sentimientos amorosos hacia el proceso creativo en sí. Se trata de un amor dirigido a *abstracciones*: al acto mismo de crear, al placer derivado de la experiencia de la inspiración, al poema en cuanto resultado de un proceso creativo, al lenguaje cotidiano del cual se nutre un poema y el cual se intenta rescatar mediante la escritura. Esto se distingue radicalmente del amor como tema y material poético: algunos poetas hablan del amor a otra persona como móvil del poema, pero esto no apareció con mucha frecuencia.

“Uno se va enamorando lentamente de todas esas cosas, de ese aire, de ese olor, de esa voz, porque quizás ese rompe de las aguas, de las rocas, es una voz que nos está diciendo qué es lo que realmente es la naturaleza.” V-¶14

“Yo vengo de la Oralidad, de escuchar cuentos, de que me relaten qué pasó, cómo era la cosa antes, cómo eran las haciendas de cacao, cómo venían, tatata, y yo viví eso pero me lo relataban. Y yo decía, "esa vaina se va a perder", además que yo tengo un profundo amor, por eso.” W-¶26

Esta relación erótica es profundamente compleja e implica también un aspecto doloroso: tiene una dimensión de tormento, de padecimiento.

“A mí me pasa mucho (...) que estoy así normal, hablando cualquier cosa, hablando contigo, con alguien, paseando al perro, o en el metro, en cualquier lado, y me vienen frases: se repiten una y otra vez. O palabras que se repiten una y otra vez y tal, entonces bueno, eso suele ser muy atormentante, para mí en mi caso, es muy atormentante pero también muy fascinante. Entonces hay como un placer, siento placer en eso tan atormentante, y hay una necesidad pero perentoria, urgente, de sacarlo, de exteriorizarlo, y por eso es que escribo” J-¶14

“Es extraño, es extraño... se hace como una suerte de relación... maternal, con ese texto. Y maternal con todo lo que implica (...) [Hay algo del proceso de escritura] ¡Que no se escribe!

Que está en tu mente, que está en, que inclusive se hace cuerpo, se hace molestia, se hace malestar, porque hasta que no terminas de darle la última puntada al poema hay una inconformidad con...-” S-¶8

4. Sobre los poetas

Se incluyen en esta sección distintos aspectos que se presentan reiterativamente en la descripción de sí mismos que presentan los entrevistados. No se trata de un cúmulo de rasgos de personalidad o de carácter que permitan delimitar a los poetas; pueden entenderse más bien como intuiciones, y concepciones propias, sobre los aspectos que posibilitan, en ellos y otros poetas, la creación del poema. En ese sentido, y además considerando las diferencias de personalidad entre los entrevistados, pueden entenderse como características relativamente independientes de la personalidad que están relacionadas con el quehacer poético.

4.1. “Sensibilidad”

En las descripciones de los entrevistados, aparecen constantemente referencias a la “sensibilidad”: a cualidades perceptivas, una capacidad aguda para “sentir”, para “fijar la mirada”, etc. Esta disposición hace referencia a conceptos que pueden resultar heterogéneos: puede entenderse como una “sensibilidad” ante lo que se describió como la inspiración o musa, la cualidad para percibir la inspiración; puede entenderse también como “sensibilidad” ante el mundo exterior, como capacidad peculiar para captar el mundo; y también, puede entenderse como una labilidad inusual ante sucesos teñidos de emoción.

“es cuando esa musa está latente, siento aquel sentimiento -porque el poema en sí es sentimiento, expresado de una o de otra manera” V-¶8

“Es como si, hay espíritus porosos, y espíritus impermeables. Espíritus que capturan muchas cosas. Yo creo que soy del tipo poroso, o sea capturo mucho, estoy muy pendiente de lo que me pasa alrededor, lo que veo, veo una persona y me interesa qué hace esa persona, por qué tiene esa cara, aunque sea un extraño cualquiera, y me puedo imaginar lo que le está pasando, o sea... (...) esa permeabilidad te permite interesarte por los demás, como te interesa por qué esa palmera cae así, o por qué esa hoja brilla así, tonterías de ese estilo...” A-¶116

“Creo que tengo una sensibilidad muuy, muy exacerbada, muy a flor de piel y muy poco común, y... y además de eso pues, tengo un problema que puede resultar la mayoría de las veces un problema (...)yo, no tengo esa coraza, nunca la... nunca la logré desarrollar (...) y entonces, eso me hace una persona muy sensible y muy vulnerable a todo, absolutamente a todo lo que

pasa en el mundo: las guerras, los desastres naturales, la pobreza, los perros de la calle” J-¶44/46

Se trata, por lo que podría colegirse de estas concepciones, de una permeabilidad general de la conciencia respecto al espectro completo de la experiencia –desde la experiencia psíquica-subjetiva (“interna”, si seguimos la metáfora tópica) hasta la percepción de mundo externo, la “sensopercepción”– Los poetas se encuentran entonces en una condición maleable, “porosa”.

“...los perros de la calle, o sea, cualquier cosa de verdad me afecta, porque es como si fuera de arcilla, ¿sabes? que tú tocas la arcilla y te marcas las huellas digitales, igualito, igualito, soy así” J-¶46

“Claro, es una voz, como una especie de... de susurro. Y... o sea como estar atento, tener la oreja abierta a ese susurro, entonces en el momento en que tú escribes, estás atento a ese rumor, y lo traduces en palabra, o sea lo conviertes en algo, corporal, o sea es una palabra que puede pasarse, por la boca (...) En mi caso, sé que mi atención está puesta en la escucha. Y por eso buena parte de mis textos -me peleo con eso- parte, de, están pendientes de eso: de la sonoridad. Y cuando están pendientes de la sonoridad, están abiertos, es un canal abierto a escuchar el sonido de la tradición, de la poesía que suena.” S-¶22

4.2. Tristeza

Los sentimientos de tristeza y melancolía forman parte de la descripción de sí mismos que hacen los entrevistados. En su discurso, en la mayoría de los casos, se encuentra un énfasis en explicar que la experiencia poética abarca los sentimientos disfóricos, y no únicamente los alegres, amorosos, “luminosos”.

“[Qué tiene que ver la poesía] con la tristeza, porque bueno o sea, el poeta es un ser melancólico, es un ser muy triste, atormentado -no siempre, pero mucho. Y... yo creo que tú debes haber oído eso de 'saturnino', ¿no? ¿Sabes? Es saturnino, y generalmente la tristeza lo influye, lo afecta mucho, y una manera de sacarla y exorcizarla y de transformarla en algo que valga la pena, y que incluso ayude a otras personas que están en la misma circunstancia, es escribiéndola” J-¶118

“Pero a veces, el ser humano tiende a decir que debemos aprender solamente lo bueno ¡No!- Porque a veces de esto que nosotros vemos como negativo, esta parte oscura que va aquí [Dibuja una parte sombreada en el papel. Explica con dibujos] entonces, nosotros si hacemos énfasis, nosotros extraemos. Nosotros extraemos de esta parte oscura, lo malo que hay en esta parte oscura, para llevarlo a la luz.” V-¶20

4.3. “No soy un ser aislado”. Relación con la sociedad y la cultura.

En el discurso de los entrevistados se encuentran frecuentes referencias a su conexión con las personas y con el contexto social que los rodea, el cual a menudo influye también en la creación del poema.

“Esa cultura externa, con la parte que yo creo, es que bueno, yo tengo necesidad de expresarme de igual modo, y yo no soy un ser aislado de la sociedad, y si la sociedad asumió esos, digamos esas reglas, esas normas, bueno, yo estoy dentro de ella debo... convivir” W-¶24

4.4. El amor por sí mismos

Un tema que aparece en todas las entrevistas es el del amor de cada poeta por sí mismo; en ciertos casos, el entrevistado reconoce un rasgo de vanidad en los poetas en general –y por extensión, consigo mismo. En otros casos, los entrevistados señalan críticamente la vanidad de otros poetas.

“[Publicar un libro] Tiene también su componente egoísta de, “coño, mira esta maravilla que hice, alguien lo tiene que ver además de yo, además de mí mismo” Creo que eso tiene que ver con una parte narcisista fuerte, el artista, en general, tiene una compulsión exhibicionista: si tú lograste esta maravilla, ¿cómo se va a quedar contigo solamente? [Risas] Lo cual es un poco... petulante. Un artista es un ser un poco petulante, yo probablemente he sido muy petulante en todas mis respuestas [Risas]” A-¶162

¿Sabes lo bonito en esta vida? Ser exitoso (...) Tampoco hacer ego de nuestra sapiencia... [Risas] ¡Porque es malo!” V-¶68

“Vuelvo y repito, no creo en semi-dioses, nada, grandes artistas, grandes poetas, no nonono... o sea, por Dios.” W-¶38

5. Relación con el lenguaje

Entre los elementos de interés que aparecen con frecuencia en las entrevistas, figura la relación de los entrevistados con lo que a menudo denominan “la palabra”, que puede entenderse como una relación con el lenguaje en general, signada por una perspectiva muy particular de parte de los entrevistados. En esta sección, se presentan las características de esta “relación con la letra” que resultaron reiterativas a lo largo de la mayoría de las entrevistas.

Se observará que las categorías incluidas en esta sección han implicado un análisis más abstracto que los anteriores, y una influencia mayor de la interpretación: representan un intento por ahondar en la naturaleza de la relación con un concepto como lo es el lenguaje, y se presupone (de una u otra forma) que el lenguaje puede ser tomado como un ente dinámico, autónomo respecto a la persona quien lo habla o escribe, y que es de esta manera como los poetas lo experimentan.

Es importante notar que los elementos *más llamativos* de la relación con la palabra no fueron categorizables, sino peculiares para cada entrevistado, y muy propios de la historia personal de cada uno. En la sección de Discusión, se menciona un breve acercamiento a estos elementos, considerando que escapan del modelo metodológico de análisis que se ha propuesto –el de análisis por saturación de categorías.

5.1. “¿Quién es el autor de ese poema?” La palabra como ente independiente

Respecto a la relación del autor con el poema después de terminado, se encontró en la mayoría de los entrevistados una tendencia a percibir el poema como algo ajeno, dotado de una existencia independiente de su autor.

“[El poema] nació de ti, o sea, es... es producto de tu voz, pero el poema... como que toma su camino (...) pareciera que el texto, está como dicho, que surge de tu lenguaje, o sea que es armado con tus palabras, que es hilado con tus palabras, ese texto, va y dice cosas que... que tú no estás completamente consciente, de lo que está expresando.” S-¶6/8

5.2. “Entonces yo me sentía envuelto”: La susceptibilidad ante la palabra

Una característica importante, y bastante enfática, de la relación con el lenguaje, es la susceptibilidad de los poetas ante la palabra: se observó en el discurso de todos los entrevistados que la palabra les afecta *per se*, es decir, puede decirse que lo que les afecta está relacionado explícitamente con un fenómeno lingüístico y no depende exactamente de lo que dice aquella palabra, del *significado* de esa palabra.

No se trata aquí de la labilidad a que se refiere en la categoría “sensibilidad”, como una labilidad general ante el mundo. Su relación con el lenguaje no sólo es sentida con peculiar intensidad sino que forma parte de su realidad, de su vivencia particular.

“Yo me doy cuenta, con las personas con las que comparto, que no son, que no escriben, que no tienen la misma percepción de las cosas, que a lo mejor hay muchas cosas que te acabo

de hablar, muchas palabras les resbalan. En cambio a mí las palabras me siguen sonando, si me molesta, es por algo...” S-¶18

“...el segundo poema que recité se llamaba "Mi delirio sobre el Chimborazo", un poema hermoso, hermosísimo. Un poema que se siente mucho, es patrio. Y dice "yo venía envuelto en el manto del Tiempo", ¡entonces yo me sentía envuelto!” V-¶14

5.3. “Lo que me agarra...”: La imposición de la palabra

Otro aspecto importante que apareció en todas las entrevistas, y en gran medida se yuxtapone a la categoría anterior, es la postura característica de los entrevistados ante la palabra, de considerar a “la palabra” como un sujeto particular y que ejerce una influencia *como si fuese un sujeto*, sobre ellos.

“...quería escribir un libro parecido a un libro que me encantaba de Yvonne Foie, que no me acuerdo del título que es muy largo (...) pero a pesar de esa especulación previa, al llegar yo a Providence, la realidad... me botó para otro lado o sea, lo que me provocó esa, esa experiencia de la nieve fue una cosa inesperada para mí, y lo que escribí me agarró de sorpresa, o sea no había terminado de prepararme para empezar a escribir. Para mí yo no debería haber comenzado ese día, antes de leer todo lo que yo quería leer. Sin embargo, me asaltó, y yo- no leí más nada sino escribir, escribir esa, esa posesión de Providence durante tres meses.” A-¶80

“Como yo siento que el poema, la poesía en particular y la literatura en general, toda la literatura y el arte, es mi, mi razón más fuerte de existencia. O sea lo que me agarra al mundo” J-¶60

“Porque esto, esto, todo esto que está acá [señala el libro, el cuaderno, los papeles sobre la mesa] ([E] Los poemas...) [Villón] ¡No! No digamos que sea en sí el poema mío: las letras. Las letras me han enseñado. Y entonces, todo ese conocimiento que yo he venido adquiriendo a través de esas lecturas de hoy, de mañana y del pasado... a través de ella pude tener una transformación en mi vida.” V-¶58/59/60

5.4. Necesidad. “El hado”

En casi todas las entrevistas, se hizo patente que esta relación con el lenguaje va signada por una sensación de necesidad imperativa: esto ya se señaló anteriormente respecto al proceso creativo en la sub-categoría *Ars*. En algunos casos, la potencia del lenguaje sentido como “sujeto” se muestra en esta relación de necesidad.

“[¿Cómo se siente, el escribir?] ...es cómo que te desdoblas. Que va más allá de la persona que posiblemente... o el otro, cree que eres (...) escribo por una necesidad de, de, de la mente más que todo. Porque es como si no pudiera parar... es como, "que se pare el mundo, que me quiero bajar" [Risas] "Que se pare la cabeza ¡que me quiero acostar a dormir!" [Risas]” C-¶24

“Se siente como un impulso. Como algo... pues, pues fatal. Como una especie de hado inevitable que tienes que exteriorizar porque si no lo haces, te vas a... te vas a poner muy mal” J-¶84

“Ahorita tengo... una situación atravesada. Yo sé que tarde o temprano voy a escribir sobre eso. Lo estoy evadiendo porque es doloroso, porque está muy cercano. Bueno porque, es horroroso. O sea es como un toque, un toque con el horror, o sea de lo que sé que tengo que escribir. Y por eso lo estoy esquivando, pero yo sé que tarde o temprano voy a tener que llevarlo a palabra” S-¶48

VII. Discusión

Llovió después sobre la alta fantasía

Dante Alighieri

La pregunta inicial de todas las entrevistas, la pregunta por el origen del poema, en definitiva no encuentra una respuesta satisfactoria. Es la misma pregunta que Ítalo Calvino dirige a Dante: “¿De dónde «llueven» las imágenes en la fantasía?” (1989, pág. 102), y que dedica algunas líneas a responder. Nos conformamos aquí con señalar que existe esta duda, y ponderar su magnitud

Las respuestas de los entrevistados fueron agrupadas en dos clases generales: las excesivas, generales, y absolutamente imprecisas, del estilo “todo es el poema; todo influye en él”; y las que reflejan desconocer la respuesta: un breve vacilar seguido de un cambio de tema, o un sencillo “No sé”. Ambos tipos aparecen no sólo cuando se pregunta directamente por el origen del poema, sino como respuesta a distintas preguntas sobre lo poético. Parece existir igual imprecisión respecto a la “materia prima” vivencial que formará parte del poema: en general, las experiencias personales de cada poeta, desde las más comunes y cotidianas hasta las críticas, fueron mencionadas por los entrevistados como substrato de la obra poética. Todo tipo de experiencias pueden formar parte de la obra poética, y al preguntarle al entrevistado qué cree que determina que una vivencia llegue a formar parte de una obra poética, no encuentra explicación.

La inspiración y el proceso primario

La poesía le llega a uno como le llega el amor o la fiebre. Por no se sabe qué razones

Hanni Ossot.

Encontramos información más precisa y cuantiosa en lo referente al proceso de la creación poética: se manifestó claramente la dualidad *ars/ingenium* antes discutida, en correspondencia con lo expuesto por Paraíso (1994), a lo cual podemos agregar una observación sobre lo *volátil* de la musa: los entrevistados destacaron lo rápido que podía perderse el material que venía por inspiración y lo imposible de recuperarlo después, a pesar de conservar el recuerdo de que se presentó.

¿Qué características podemos resaltar del momento de la inspiración? (a) En contraste con la segunda fase, de edición, es cronológicamente más breve. (b) Suele

implicar el advenimiento de la mayor parte del material poético con una velocidad inusitada (c) Este material se desvanece igualmente en poco tiempo y es imposible recuperarlo (d) Va asociada a una sensación imperiosa, de *necesidad* de escribir (e) Es vivida también como un “rumor” o una “conminación sonora”: se emplean a menudo metáforas auditivas para definirla, y (d) El escritor percibe esa voz como proveniente de su interior, a la vez que de algo distinto a sí mismo.

Tratemos ahora de comprender la inspiración, tal como nos la dibujan los entrevistados, en relación con el Inconsciente, como sistema Icc, y el proceso primario que caracteriza su funcionamiento: al provenir del “interior”, la metáfora tópica empleada por los poetas nos remite al Icc, ubicado en las zonas de la psique más apartadas de la consciencia, pero también sabemos que no es propio del Icc generar una “voz” única, coordinada: contradice el concepto de Icc (o mejor dicho, de Ello) Por tanto, coincidimos con Kris cuando resalta el papel del Preconsciente: es en esta instancia donde se articula la voz de la inspiración (1954, c.p. Paraíso, 1994) La inspiración no puede entenderse como algo inconsciente o consciente: se trata de un momento privilegiado de comunicación entre las instancias psíquicas.

También la cualidad volátil, veloz, “incandescente” (J-¶16) de la inspiración nos remite al funcionamiento del proceso primario: corresponde a la velocidad con la cual viaja la libido entre las asociaciones durante el proceso primario, y la afirmación de que la inspiración no proviene del Yo indica que la conminación a la escritura tiene su fuente en el Inconsciente, viene *desde* el Inconsciente. La energía libidinal, en el proceso primario, no se “adhiera” a representaciones-palabra y en esto consiste el que permanezca “no ligada”: sin la intervención del Preconsciente que consolide el trasvase a proceso secundario (escribiéndola) la idea sobrevenida por inspiración desaparece de la consciencia rápidamente, y las asociaciones vislumbradas en ese momento son irrepetibles.

Esto explica también la complejidad de los afectos ante la escritura: existe un gran placer, y un afecto amoroso asociado al acto de escribir, por cuanto al lograrlo se satisface la dirección que ha tomado el principio de placer, más antes de lograrlo, se vive como una necesidad imperiosa por cuanto el Icc está actuando como algo *extraño* al Yo, y le impone una demanda.

La inspiración es una conjugación muy particular entre el proceso primario y el secundario: (a) Del proceso primario: la velocidad y riqueza de las asociaciones que dan su originalidad a la creación poética, así como la brevedad de su duración, pues las asociaciones inesperadas que surgen del proceso primario no pueden permanecer estables mucho tiempo; bajo el imperio del principio de placer, la inspiración toma esa cualidad imperiosa que aspira a una descarga directa. (b) Del proceso secundario, a través del sistema Prc, la capacidad de organizar las asociaciones en palabras, de tomar la lógica vertiginosa del proceso primario y “ligarla” a la palabra, configurando así el poema.

Aspectos formales de la expresividad, y el carácter de los poetas

Una característica que llama la atención del discurso de los entrevistados es lo rico y peculiar de su capacidad expresiva; si bien los estilos comunicativos difieren ampliamente (este puede ser abigarrado, o sembrado de silencios; de una sintaxis limpia o caótica y quebradiza; incluso la expresión gestual oscila entre abundante y parca), encontramos elementos muy peculiares que se reiteran: el uso de metáforas coloridas y fáciles para expresarse, y de pequeñas narraciones de la vida propia, así como la capacidad para dar amplios rodeos en el tema sin perder el hilo de la conversación y enriqueciéndola. Estos recursos comunicativos suelen aparecer al expresar y explicar abstracciones, y generalmente están conectados con la afectividad del entrevistado.

Encontramos un discurso recorrido por imágenes, especialmente aquellas de contenidos naturales (árboles, mares, nevadas, etcétera); también aparecen frecuentes referencias a poemas ajenos o propios –es conveniente destacar aquí que nunca faltó un libro o cuaderno en las manos de los entrevistados, el cual en algún punto es leído, durante o después de la parte grabada de la entrevista. También encontramos en todas las entrevistas, en algún punto, la expresión abierta de afectos durante la conversación.

Una palabra de gran significatividad en las entrevistas fue *sensibilidad*. Ésta nos remite a capacidades perceptivas muy particulares de los poetas: la percepción del mundo externo se dirige a objetos inusuales, que generalmente no están siendo percibidos por ellos, y repentinamente llaman su atención; y la percepción de las emociones propias es más amplia o, por decirlo más detalladamente, la relación de cada poeta con su emocionalidad es particularmente compleja y la atención que le dedica es inusitadamente

fuerte. A menudo encontramos que los entrevistados viven sus emociones con extrema intensidad; en todos los casos, los entrevistados manifiestan que prestan un grado de atención inusual a sus vivencias, y al apalabrarlas tienden a hacerlo con énfasis y riqueza de vocabulario.

Nos resulta de particular interés que las emociones disfóricas –la tristeza– parecen ocupar un lugar especial en la psique de los poetas, y guardan una relación con su proceso creativo (bien sea como el móvil de la creación, bien sea como materia prima); existe una labilidad ante la tristeza en la personalidad de los poetas.

Narcisismo y creatividad

“Y si a ellos llegan delicados movimientos, los poetas opinan siempre que la naturaleza misma se ha enamorado de ellos // Y que se desliza en sus oídos para decirles cosas secretas y enamoradas lisonjas: de ello se glorian y se envanecen ante todos los mortales”

Friedrich Nietzsche

Podríamos decir que el proceso creativo está atravesado, de principio a fin, por un hilo afectivo. Los entrevistados relatan sentir afectos amorosos bien sea por el objeto, el tema, la materia prima del poema; por el acto mismo de crear; y por el producto mismo de esa creación: el poema. No se trata del amor como tema o elemento constitutivo del poema, sino de un amor del autor dirigido a su poema y a lo referente al acto mismo de crearlo, que funciona como una suerte de agente cohesivo de todo el proceso creativo.

Aparece también en el discurso de los entrevistados, una necesidad de aislamiento de las demás personas como condición para el proceso creativo, por una parte, y por otra una afirmación en apariencia contrapuesta: la de no encontrarse aislados de su entorno social–de hecho, la materia prima para el poema provendría en todos los casos de la relación con el mundo y con los demás.

Puede explicarse esta aparente paradoja si entendemos ambos momentos como dos fases distintas del proceso creativo: una en la cual los poetas se “enamoran” del contexto que los rodea, y otra en la cual deben aislarse de ese contexto, llevándose determinados elementos de éste consigo –se encuentra ahora “concentrado”. El afecto que sentían por aquellos elementos del contexto (la naturaleza, la persona amada, la vivencia cotidiana...) en medio de la relación “en vivo” con ellos, es depositado en el proceso creativo –en el cual, como vimos, interviene un amplio monto de afecto. A esto agregamos el papel que juegan los elementos de amor propio y que tiñen en mayor o

menor medida la personalidad de los entrevistados: podemos interpretarlos como una tendencia inusualmente elevada del Yo de los poetas a recibir investiduras libidinales

Observamos en esto una analogía con el esquema freudiano del narcisismo secundario, antes expuesto: *las investiduras libidinales son retiradas de los objetos y depositadas en el Yo*. Considérese además lo expuesto respecto a la sensibilidad de los poetas –su permeabilidad general ante la experiencia tanto del mundo exterior como exterior, tanto para la inspiración que proviene de adentro como ante el mundo externo–y a su necesidad de aislarse del mundo, y puede deducirse que ambos movimientos deben ser particularmente intensos para los poetas: encontramos vínculos intensos y cargados de afecto con el mundo exterior, así como momentos de separación radicales que, según los entrevistados, son necesarios para la creación.

El proceso creativo implica entonces una disposición peculiarmente abierta a la experiencia: considérese lo explicado en torno a la sensibilidad, así como un tiempo de cierre y dedicación a la creación (el aislamiento). Una relación de afecto cruza todo este proceso (el “enamoramamiento”). A grandes rasgos, puede decirse que son varias las analogías entre el proceso creativo tal como nos lo han descrito los entrevistados y el modelo del narcisismo secundario de Freud.

La relación con el lenguaje

Hasta este punto hemos elaborado sobre la relación del artista con su contexto exterior, y con sus vivencias internas, pero hay otra relación que merece nuestra atención.

Probablemente, los resultados más interesantes de esta investigación han sido los relativos a la relación de los poetas con la *palabra*. Hemos propuesto que los poetas vivencian la relación con el lenguaje como una relación con otro sujeto, otro ente. Más allá del empleo metafórico del término “la palabra”, lo que esto implica es que los poetas verdaderamente viven la relación con la palabra, con el fenómeno lingüístico, como una relación con un ‘otro’, independiente y distinto de ella o él; que esta relación forma parte de sus vidas cotidianas, y que incluso la autoría de sus escritos es de ‘otro’, a la vez que provienen de sus vivencias más profundas, más esenciales.

La aparente paradoja consiste en que la palabra poética es ajena al Yo, se constituye en independencia ante el Yo, a la vez que pertenece a las vivencias más

profundas y esenciales de los poetas, y son sentidas como tales. Recuérdese que el Yo no es ni la parte más voluminosa, ni la más parecida a un núcleo, de las tres instancias que conforman la psique total, sino únicamente la que se configura alrededor de la conciencia (Freud, 1940) Sin embargo, no consideramos que pueda equipararse aquí entre la inspiración o “musa”, y lo que se denomina “la palabra”.

La relación con la palabra puede pensarse como una interfaz entre la personalidad total de los poetas y el lenguaje como totalidad, que tiene una existencia externa e independiente del individuo. Dos características nos ayudan a comprender de qué se trata esta relación con la palabra: las definimos como *susceptibilidad* e *imposición*. Si bien puede afirmarse que ambos conceptos se yuxtaponen parcialmente, consideramos relevante distinguir entre ambas cualidades para entender mejor lo que aquí denominamos “relación con la palabra”:

La *susceptibilidad* ante la palabra consiste en la capacidad de las palabras de tener por sí mismas un efecto sobre los poetas, sólo como fenómenos lingüísticos, y no por el “mensaje” o “significado” que puedan transmitir. De más está decir que esta no es una relación frecuente de las personas con las palabras. En los casos más sencillos, una palabra puede ejercer una fascinación sobre los poetas (e.g. “*la palabra 'escapate' [risas] que es una palabra que a mí me gusta mucho y no sé por qué, pero es una palabra que retumba en sí misma*” A-¶30); en un caso más elaborado, tenemos el ejemplo de Juana, para quien la palabra es una forma de contrarrestar una enfermedad (J-¶84). La susceptibilidad consiste en la posibilidad, para los poetas, de que la palabra afecte sus vidas, más allá del efecto directo del significado.

Por *imposición* nos referimos al hecho de que la palabra ejerce una influencia potente, cargada de fuerza, en sus vidas. Por lo que deducimos del discurso de los poetas, la relación entre éstos y la palabra no siempre es armónica; puede observarse que en este fenómeno la palabra puede ejercer un monto de fuerza capaz de oponerse a los designios originales, conscientes de los poetas –de esta manera nos es descrito en las entrevistas: a la descripción de la relación con la palabra la acompañan verbos que denotan una fuerza que se impone: “lo que me agarra”; “me botó para otro lado”, etcétera. La imposición consiste en la posibilidad de vivir la palabra *pasivamente*, ellos mismos como sujetos pasivos de la palabra.

VIII. Conclusiones

Hemos expuesto los resultados de un primer acercamiento a la naturaleza de los poetas y de sus relaciones con el mundo, gracias a las ideas y vivencias que los seis entrevistados compartieron. Ciertamente, no es posible dar una respuesta sobre el origen mismo de la poesía en la psique del autor, como nos advierte Freud (1907): las respuestas siempre serán insuficientes o ninguna. Sin embargo, nos fue posible alcanzar, a través de las entrevistas a profundidad, un amplio conjunto de sobre los poetas desde su punto de vista particular y desde sus vivencias, desde sus opiniones, más allá de las explicaciones psicológicas pre-existentes.

Encontramos que el proceso primario se manifiesta con más fuerza en un primer momento del escribir, aquella fase que se denomina *Ars*, inspiración o musa, alternativamente; concluimos que la inspiración consiste en una conexión entre el proceso primario, rico en asociaciones veloces y coloridas, y el proceso secundario, la lógica y secuenciación de la palabra. En el poema, encontramos una posibilidad de activar, de acceder a la lógica del proceso primario (su atemporalidad, su regirse por el principio de placer, sus dinámicas de condensaciones y desplazamientos) sin perder el contacto con el proceso secundario: sin caer en el delirio absoluto (Zapotoczky, 2005). En el momento de la inspiración, así como en el momento en que leemos un poema, el proceso primario es *traído* a la consciencia y toma una forma “ligada” a la palabra, sin perder su particular lógica asociativa.

También nos acercamos a los modos expresivos de los poetas, a su relación con la emocionalidad y, en general, su sensibilidad ante el mundo que les rodea. Los poetas se nos muestran en distintos sentidos como seres maleables, casi “de arcilla”, dispuestos a recibir en sí las percepciones, las experiencias sensoriales o psíquicas, que acuden a ella o a él. Forma parte de la capacidad creativa esta sensibilidad ante todas las percepciones, en conjunto con una capacidad para y una tendencia a aislarse del mundo: hemos establecido respecto a estas fases una analogía con el modelo del narcisismo secundario tal como lo propuso Freud (Laplanche & Pontalis, 2006) Exponemos además múltiples características de la personalidad de los poetas y sus relaciones que, esperamos, resulten de utilidad para comprender el mundo de los poetas desde sus propias palabras, desde su propia mirada.

Finalmente, entre los hallazgos más importantes se cuenta el de la relación de los poetas con la palabra: no se trata de un empleo metafórico del término “relación con la palabra”, sino que se encontró que los poetas experimentan una interacción viva, patente, con el lenguaje que emplean; más aún, la palabra se convierte para ellos en una necesidad imperativa. Esta relación tiene la facultad de influenciar sus vidas, y en ocasiones, los mismos poetas se sitúan en una postura pasiva ante ésta. Así la relación entre cada poeta y lo que denomina “la palabra” resulta bastante compleja: Asomándonos apenas en los casos más salientes, podemos ver en Villón a un hombre en quien rebrota el interés por la palabra poética estando en la cárcel, y alrededor de ésta logra reorganizar su vida fuera de presidio; en el caso de Juana, encontramos el juego fatídico entre la poesía y la locura, donde la palabra es la ‘contra’ mágica que la ha de proteger.

La creación poética, en síntesis, surge del juego entre la inspiración y la elaboración, del vaivén entre la pasividad ante la voz, y el forcejeo con el material poético hasta que alcanza la calidad deseada; pendula también entre la sensibilidad ante el mundo y las sensaciones externas percibidas con peculiar agudeza, y la escucha atenta a las impresiones anímicas en un estado de aislamiento del mundo. Pero sobre todo, parece ser la palabra, en cuanto ente autónomo, el eje que cruza los estratos anímicos – desde el caótico proceso primario hasta las reglas del proceso secundario– y alrededor del cual se organiza la creación poética. De los elementos que describen al poeta, parece ser la relación con la palabra el más relevante para acercarnos a su naturaleza como creador de poesía.

IX. Limitaciones

- En lo psicológico, se privilegiaron en la investigación aquellos aspectos de la escritura relativos al proceso primario: *ars*, más que *ingenium* en los términos de Paráiso (1994) Desde un punto de vista literario, la presente investigación arroja una visión relativamente sesgada de la creación poética, exagerando el papel de la inspiración.
- Por limitaciones temporales, el número de sesiones de entrevista no se alcanzó a cabalidad, pues en algunos casos se hacía aparente que había más información que recolectar que pudo haber enriquecido la investigación.
- Los entrevistados no aportaron datos precisos (edad, tiempo exacto que lleva escribiendo, número de libros publicados, etcétera) que pudieran haber servido para complejizar el trabajo.

X. Recomendaciones

- En lo referente a la teoría, se siguieron casi exclusivamente los planteamientos de Sigmund Freud. Otros psicoanalistas proponen también sólidas estructuras teóricas respecto al artista que pudieran enriquecer nuestra visión. Entre ellos, podemos mencionar a Carl Jung, Jacques Lacan, Didier Anzieu y, en especial, a Otto Rank, quien dedicó muchas de sus obras a tratar de entender al arte y al artista. Se recomienda consultar y poner a prueba con la realidad las teorías de otros autores sobre el proceso creativo, considerando que esta investigación se concentró en la teoría de Freud dejando de lado otras más importantes.
- Replicar la investigación en otros grupos de personas creativas: de literatura, música, artes gráficas... incluso artistas del cuerpo, bailarines, malabaristas, para comparar sus procesos creativos con el de los escritores de poesía, aquí analizados.
- Extender la metodología del análisis por categorías al estudio de casos. También puede considerarse un diseño de historia de vida.
- Explorar con más detalle los elementos del proceso secundario presentes en la creación, en particular en la fase relativa al *ingenium*.
- Extender la investigación para incluir un enfoque transdisciplinario, acaso con visiones desde la lingüística, la crítica literaria, la psiquiatría, etc. que permitan expandir el conocimiento sobre los poetas, manteniendo de preferencia la postura metodológica cualitativa, que aspira a la experiencia tal como es vivida por el sujeto.

XI. Referencias bibliográficas

No son demasiados los libros que uno necesita para volverse sabio

Hanni Ossot

- Aitchison, J. (1999). *Linguistics: An Introduction*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Azcuy, E. (1967). *El Ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monteávila.
- Borges, J. L. (1985, Junio). ¿Por qué escribe? *Liberation*, pp. 4-40.
- Borges, J. L. (1977). *El Libro de Arena*. Barcelona, España: Plaza y Janés.
- Borges, J. L. (1975). *Ficciones* (Cuarta edición ed.). Madrid: El Libro de Bolsillo.
- Borges, J. L. (1984). *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Calvino, Í. (1989). *Seis Propuestas para el Nuevo Milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Campbell, J. (1968). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Cinco conferencias sobre psicoanálisis* 1910 Buenos Aires Amorrortu
- Cortázar, J. (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Caracas: Santillana.
- Cortázar, J. (1959). *Las Armas Secretas*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Diccionario de Psicoanálisis* 2006 Buenos Aires Paidós
- Dowe, P. (2007, Septiembre 10). *Causal Processes*. Retrieved Marzo 4, 2016, from The Stanford Encyclopedia of Philosophy : <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/causation-process>
- El Arco y la Lira* 1972
- Estudiantes.info. (2016). *Metáfora y metonimia*. Retrieved Febrero 2016, 2016, from www.estudiantes.info: <http://www.estudiantes.info/lengua/metafora-y-metonimia.htm>
- Freud, S. (1940). *Algunas lecciones elementales de psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (1908). *El creador literario y el fantaseo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1907). *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de Jensen*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1923). *El Yo y el Ello*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1915). *Lo Inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1932). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Barcelona, España: Altaya.
- Freud, S. (1950). *Proyecto de una psicología para neurólogos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1901). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Galindo, A., & Pascual, P. (1978). *Mecánica cuántica*. Madrid: Alhambra.
- Jung, C. G. (1930). *C. G. JUNG – Psicología y poesía*. Retrieved 2 11, 2016, from Estafeta: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/07/c-g-jung-psicologia-y-poesia.html>
- Lacan, J. (1999). *El Seminario 4, La relación de objeto (1956-1957)*. Paidós: Buenos Aires.
- Littleton, C. (2002). *Mythology: The Illustrated Anthology of World Myth and Storytelling*. Londres: Duncan Baird Publishers.
- Martínez, M. (2008). *Epistemología y metodología cualitativa en las ciencias sociales*. México: Trillas.
- McFarlane, T. (2000, Junio 21). *Integral Science*. Retrieved Marzo 2, 2016, from Quantum Physics, Depth Psychology, and Beyond: <http://www.integralscience.org/psyche-physis.html>
- Metodología de la Investigación* 2010 Chile McGraw-Hill
- Metodología de la Investigación Cualitativa* 2012 Bilbao Universidad de Deusto
- Miller, J.-A. (1986). *Recorrido de Lacan*. Buenos Aires: Manantial.
- Nietzsche, F. (1972). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.

Ochoa, V. (2015, Junio 30). *Muestreo no probabilístico: Muestreo por bola de nieve*. Retrieved 01 26, 2016, from Netquest: <http://www.netquest.com/blog/es/muestreo-bola-nieve/>

Ossot, H. (2005). *Cómo leer la poesía. Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: Latina.

Paraíso, I. (1995). *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis.

Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la Experiencia Literaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Parra, N. (2006). *Obras completas & algo +*. (N. Binns, & I. Echeverría, Eds.) Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Poe, E. A. (1995). Método de Composición. *La Tuna de Oro*, 1-4.

Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ruitenbeek, H. (1973). *Psicoanálisis y Literatura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Schelling, F. (1945). *Introducción a la filosofía de la Mitología*. París.

Sternberg, R. (2011). *Cognitive Psychology*. Wadsworth Publishing.

Straus, A., & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Newbury Park: Sage.

Zapotoczky, H. (2005). Poetry and schizophrenia. *Fortschritte der Neurologie-Psychiatrie*.

Anexos

*Anexo 1. Esquema de entrevista abierta a los participantes**Introducción*

Buenas (días/tardes) _____, y gracias por haber venido. Quisiera que conversáramos un poco sobre poesía. La idea de este proyecto es conocer un poco más sobre la vivencia del poeta; todo lo que recolectemos aquí será usado con fines estrictamente académicos, como parte de este proyecto de tesis, y guardando el anonimato respecto a tus datos personales. Voy a grabar esta conversación, con tu permiso. Cuando quieras, conversamos

Pregunta inicial

-Quisiera saber, en tu opinión, ¿de dónde surge el poema?

Posibles preguntas

-¿Podrías describirme cómo toma forma un poema?

-Cuando escribes un poema, un texto que consideras poético sea en prosa o en verso, ¿qué pasa por tu mente?

-Antes del momento de escribir, ¿hay algo de lo poético, de lo que será el poema, que se prefigura en ti?

-Lo poético, ¿de qué forma se origina, en tu opinión?

-Aquello que podríamos llamar “lo poético”, ¿de qué forma lo vives, en tu vida cotidiana, más allá de la escritura?

Conclusión

- ¿Hay algo más que quieras agregar?
- Agradecimientos

Anexo 2. Esquema de la categorización

Análisis Formal

1. Características expresivas

1.1. Uso de imágenes

“Es como cuando tú... eres cirujano. Eres un cirujano, vas a hacer, en un quirófano, una cirugía, tienes este cerebro acá [dibuja], entonces este cerebro, acá, tú quieres que estos óvulos que están acá, vayan entrando lentamente en este cerebro que está acá. Entonces... para, para que pueda funcionar, y obtener la función que tú realmente quieres, este óvulo dentro de éste cerebro -eso se llama meterse dentro del poema” V-¶12

“y en vez de llamar a... a la copa del árbol, 'la copa del árbol', llamas 'la hoguera', la hoguera del árbol, o la cabellera del árbol” A-¶30

“Claro, una carga de belleza es como una luz en medio de la oscuridad, una luz muy grande. También puede ser una luz chiquita, ¿no? Una luz de luciérnaga, es una luz muy chiquita pero es hermosa igual, es una 'carga de belleza” J-¶160

“Una mujer amantando es poesía. Un pana socorriendo a un compañero que esté en situación de calle es poesía. Un pana cantando en medio de la calle regalándonos sus melodías, sus creaciones, sus cosas, es poesía” W-¶16

“En bracear, en patear, estoy consciente de cada uno de los movimientos de mi cuerpo [gesticula], cómo debo ingresar la mano al agua, la sensación que siento si estoy braceando bien, si estoy cansada...” C-¶60

“Pero después, hay un proceso que sigue escribiéndose, que es cuando uno decide dejar el texto allí, y sabes que lo hiciste, [risas] es como un crimen, y sabes que el cuerpo quedó allá, y bueno tienes que volver a él para, para verlo de nuevo” S-¶6

1.2. Amplios rodeos ricos en elementos temáticos

“Yo tengo que estar totalmente relajado y centrado en lo que estoy haciendo. Entonces, ese olor que emerge de las aguas, de las sales, de los minerales, (...) como decir, hay un paradigma, y tú quieres romper con ese paradigma, entonces yo tenía por ejemplo un poema donde rompo unos paradigmas ahí (...) siendo yo muy joven, estaba yo estudiando la primaria en la escuela Simón Bolívar, entonces, en ese tiempo a un hermano mío le había prestado ese libro un amigo (...) fue el primer poema que yo recité en mi vida, que yo recuerde (...) entonces te digo que la poesía abraza a uno, porque ella es la que envuelve a uno.” V-¶14

“...voy caminando, o yo estoy dando una clase por ejemplo, y yo tengo este ventanal siempre [señala el ventanal amplio de la sala], yo estoy dando la clase, mis alumnos [señala en otra dirección], y el ventanal [lo señala]. Y de pronto estoy dando la clase, leyendo, diciendo algo, y miro para arriba y veo el cielo. (...) observar qué hace un pájaro y, estar leyendo y detenerme a ver lo que va a hacer ese pájaro: cómo toma agua, cómo picotea (...) un tipo que está todo el tiempo ocupado en vainas, está como, cómo se diría, compacto, como con una coraza, que no te permite ser permeable a lo que está fluyendo, ¿no?...” A-¶56

“¿Qué determina eso, que escriba así o asao? Bueno, yo creo que primero, bueno -en mi caso personalísimo, personal, yo escribo sobre todo (...) Yo creo que tus vivencias, la formación que has recibido, tus influencias, de pronto... leer a otros escritores como no sé, Allen Ginsberg, Mallarme, Mayakovski, a mí me ha influido sobre todo, el primerísimo que me ha influido, y me parece el mejor escritor de la historia, y de todos los tiempos, es Gabriel García Márquez (...) Y leer ese libro a los doce años es muy fuerte, yo no conozco a más nadie que lo haya leído -bueno, una sola persona, que ya no está aquí pero que también lo leyó a los doce, que es Caneo, Caneo Arguinzone, (...) Y cuando yo terminé de leer a García Márquez, Cien Años de Soledad, dije "guao, esto es lo que yo quiero hacer con mi vida (...)" J-¶140

[En momento de escribir] “Bueno muchas veces... yo soy de las personas que, que, como los hijos, soy parte de los hijos de Juan Calzadilla, y de, un término que él llama escritura automática, y la escritura automática está íntimamente ligada con el hecho de... bueno, y también, yo creo que más que Calzadilla,

pensándolo bien, es una, es una relación que va mucho más atrás, es Pessoa, Pessoa, que tenía sus heterónimos, escribía cuando, como dice la gente por ahí, le llegaba la musa (...). Y a mí me pasa que me estoy bañando y empiezo a pensar en una cosa y ¡tengo que salirme de la ducha! cerrar todas las llaves y ponerme a escribir (...) en la madrugada me levanta el pensamiento y... y tengo que ponerme a escribirlo en ese momento y tengo que escribirlo con la luz apagada, cuando pueda, en espacios- o sea con la luz apagada porque yo tengo un hijo (...) y la experiencia de escribir, o sea, digo lo de la musa en el sentido de que, las ideas se van, tienes una idea, tienes que escribirla, y después pulirla, o ampliarla, (...)” C-¶16

“[Las sensaciones del poema] Son distintas sensaciones, distintas sensaciones... tristeza, rabia, alegría, ternura, dolor, hay de todo un poco, y cuando eso se conjuga en ti bueno, tienes la necesidad de expresarlo. (...) Un chamo que en todos lados pone un plátano, "¡pana, tú tienes que ser maracucho!, tienes que ser maracucho" (...) A nosotros los barloventeños se nos dificulta mucho decir bastante, ese bassss (...) Para mí eso es poesía también. Es la resistencia, perduran ahí elementos de la cultura original” W-¶22

[El momento de escribir el poema] “Sí, generalmente el momento, es un momento lleno de, de emoción expresada, y de mucha ansiedad y como de advenimiento, también de deseo de drenaje... hay una especie de limbo, (...) pero yo sí siento que, que, que es como un 'otro tiempo', un tiempo elástico, entre ese proceso de iniciación de escritura y el otro de, como de culminación de él (...) está en, que inclusive se hace cuerpo, se hace molestia, se hace malestar, porque hasta que no terminas de darle la última puntada al poema, hay una inconformidad con...- (...) de hecho muchas veces hay textos donde uno... ah, no te convence, ¡ah!, te... "Ay, ¿yo escribí esto? Esto no sirve" (...) últimamente yo escribo tan poco que agradezco cualquier palabra que, que pueda salir de ese momento ansioso, y trato de valorarla y ver qué se hace con eso... (...) estaba leyendo un poemario que una muchacha me regaló [saca el poemario], de una joven poeta que ganó en Monteávila, y admiro esa [inspira], ornamentación, ese, ese darse desbocado (...) ¡y porque me veo allí! o sea, yo también lo hice(...) casi todo lo que voy a decir pasa previamente por un filtro, (...) los textos se han achicado, se han vuelto más, cada vez más... más mezquinos en palabras” S-¶6/8

1.3. Referencias a textos

"Mis hienas compañeras, aliadas, hechas de hambre/ vuelan tercas por el olvido” V-¶24

“...en Lezama por ejemplo, "entrecruzados antílopes de nieve corpulenta" A-¶120

“Julius Fučík, un poeta, al pie del patíbulo nazi, dijo "somos la vida y la esperanza, en tremenda lucha contra la tristeza y la muerte”” J-¶112

“Yo ¿no se ti tú has leído, "Pierre Menard, autor del Quijote"? (...)” C-¶4

“Para ese momento escribí algo así como que "nubes grises se posaban / sobre el bello litoral” W-¶20

“Estoy pensando en una poeta como Idea Valariño, que es una poeta de muy pocas palabras, pero justas, precisas, atinadas (...)” S-¶36

1.4. La magia

“es como una experiencia de posesión, posesión sonora” A-¶10

“Yo creo que la poesía es magia (...) Bueno, fíjate que yo tengo un poema, que justamente se llama 'La Contra'. Entonces bueno, es eso: es una contra, es una plegaria, es algo que se pronuncia, y te cuida, y te protege” J-¶66/68

“Un buen narrador oral tiene esa magia, esa particularidad” W-¶32

“...es como una especie de encantamiento, y vuelvo a la imagen, o sea, la idea que tengo de la voz, es como una especie de encantamiento” S-¶36

1.5. La metáfora sonora

“...cuando yo agarro un tambor, y es el eco, el eco, el eco [golpea rítmicamente la mesa], el eco de ese tambor me- me- me hace vibrar, esas emociones, esa alegría. Entonces tú escuchas aquí en el tímpano que tú te acercas y aquella cosita tan sabrosita y eso es como el reloj que taki-taki-taki, y eso es una melodía, ¡el reloj es una melodía! Por eso hace un instante te hablé del golpe de la mar, eso es melodía...” V-¶30

“para mí el poe- la poesía es sonoridad, o sea relación no solamente semántica sino fónica de las palabras -las palabras arrastran palabras simplemente por el sonido” A-¶30

“...es eso: es una contra, es una plegaria, es algo que se pronuncia, y te cuida” J-¶168

"la escritura poética, está llena (...) de quien eres, y tu voz se construye con todo lo que vives, con todo lo que lees" C-¶80

"...a lo mejor lo expresas en un escrito, en un poema, otros lo podrán expresar creando una melodía o en un instrumento específico, pero para mí todo eso es la poesía" W-¶2

"Y para mí es preciso cuando, escucho el rumor y, sabes, paso ese texto a palabra, luego decir la palabra, o sea, leer el poema, para mí es importante pasar de nuevo esa palabra por voz, en este caso mi voz, y mi particular... dicción, de la palabra" S-¶22

1.6. La metáfora tópica

"...el poema está comprimido, entonces cuando vengo a ver, ([E] Estás juntando las manos) Sí, y cuando vengo a ver, que él abre, ¡oye! Se abre como cuando las flores, en su metamorfosis, ellas se van... lentamente abriendo (...) Y lo que emerge, porque en las flores emerge la óptica, emerge el perfume, y ahí hay poesía." V-¶32/34

"la primera vez que ocurrió una nevada, y yo la contemplé, me salió un flujo de imágenes que no estaban previstas" A-¶24

"...es vida, es algo que late, y que está ahí, y no está, o sea está dentro de ti..." J-¶62

"Porque, en ese espacio, yo lo utilizo, yo lo utilizo para definirme como sujeto, para... construir, este... el, mi psique. Mi yo interno" C-¶58

"...cada persona tiene un, un universo interior que se mueve cual el universo que vemos" W-¶22

"Esa construcción del lenguaje, no es algo seco o racional, sino pareciera escarbar en zonas que... que solamente bajo cierta influencia o estado de ánimo... emerge, dentro de mí. Es complicado, entramos... vamos a decir que en terrenos profundos, porque... tendría que tener claro qué es, de qué se trata, y no lo tengo claro." S-¶4

1.7. Manifestaciones emotivas

"Yo escribo un poema... lo tengo en este nuevo poemario que estoy... ya lo tengo ya nombrado, lo que pasa es que no lo he entregado todavía. Donde, un momento difícil también, donde falleció un sobrino mío que lo mataron, y yo ese mismo, esa misma noche le escribí un poema" V-¶20

"[Risas], ehm, no sé, no sé. Bueno, uno es muy psicólogo siempre, ¡yo soy muy psicólogo! O sea, de hecho- y esto ya se va a convertir en una entrevista, llena de confesiones personales. [Risas]" A-¶106

"el poeta es un ser melancólico, es un ser muy triste, atormentado -no siempre, pero mucho. Y... yo creo que tú debes haber oído eso de 'saturnino', ¿no? ¿Sabes? Es saturnino, y generalmente la tristeza lo influye, lo afecta mucho, y una manera de sacarla y exorcizarla y de transformarla en algo que valga la pena, y que incluso ayude a otras personas que están en la misma circunstancia, es escribiéndola" J-¶118

"...a veces, ¡la poesía te invita a quedarte durmiendo y arropado hasta la cabeza! También, ¿no? No siempre te lleva, arriba, a veces te lleva bien abajo, también. A veces más abajo de lo que uno espera." C-¶66

"Soy un ser humano como cualquier otro, que me gusta el cocuy [risas] me gusta bailar, que me gustan los tambores" W-¶36

"...eso que es tan... crudo, tan duro... puede que- o sea no tengo palabras, no tengo ahorita palabras para- pero sé que tengo que escribir sobre eso. No sé por dónde lo voy a agarrar, además, no sé qué vuelta voy a darle. (...) Es chimbo el momento." S-¶52

2. Relación con el entorno

2.1. La cotidianidad

"Cuando comencé a escribir, casualmente... empecé a escribir la poesía... por mi cotidianidad. Ese momento tan difícil que estuve -ese momento. (...) y... cuando yo empiezo realmente a meterme de lleno en la poesía, estaba yo... viviendo momentos difíciles porque estaba privado de mi libertad. Entonces... un momento lo comencé como... como un ejercicio para despejar, para drenar esa cotidianidad, esos momentos difíciles, y navegar fuera de ese encierro." V-¶20

"Estoy dando una clase por ejemplo, y yo tengo este ventanal siempre [señala el ventanal amplio de la sala], yo estoy dando la clase, mis alumnos [señala en otra dirección], y el ventanal [lo señala]. Y de pronto estoy dando la clase, leyendo, diciendo algo, y miro para arriba y veo el cielo. Puedo ver las copas de los árboles y ese horizonte luminoso que a una determinada hora de la tarde es bellissimo, ¿no?" A-¶56

“...de mi biografía y lo que escribo está todo. Lo que veo, lo que siento, lo que percibo por cada uno de mis sentidos, esa... o sea y es esa manera que está no, que bueno, están mis vivencias, está mi infancia, mi adolescencia, está lo bueno y lo malo, mis tristezas, mis amores, mis dolores... Todo eso, todo, todo, absolutamente todo está ahí” J-¶222

“...y bueno, todos los días paso por la Plaza Bolívar (...) pero hoy me detuve a ver que la ardilla estaba... que la ardilla negra estaba en dos patas y estaba tratando de comerse una mandarina por encima de todos los maníes, pepitos y cotufas que le ofrecía la gente... no sé, eso, creo que tiene que ver con el detalle (...) la experiencia de que ese detalle en algunos momentos te puede parecer un hecho rutinario, y en otro momento, en que la brisa corre de manera distinta a tu alrededor... tu mirada cambia, y lo ves. Ves algo, que antes no tuviste la oportunidad de ver” C-¶46

“Yo no creo, o sea imagínate, creer que el poeta crea, en toda la esencia de la palabra creación, una atmósfera, un espacio, una letra, un conjunto de palabras, de oraciones, abstrayéndose del mundo real, no lo creo, no lo creo... Yo creo que siempre hay, todo eso está influido por las cosas que tú vives, por las cosas que ves, por las cosas que te dan” W-¶6

“...depende de, del material que estás trabajando. (...) o sea cuando yo leo las cosas que escribo, veo... "ah mira aquí estaba escribiendo sobre... mis hijos", pero me doy cuenta de eso después... "esto tiene que ver con esto"” S-¶48

2.2. La infancia

“Estaba yo estudiando la primaria en la escuela Simón Bolívar, (...) me llamó la atención un poema, y fue el primer poema que yo recité en mi vida, que yo recuerde, que se llama "El galerón con una negra" (...) y yo recuerdo que yo me ofrecí voluntariamente para participar en los actos culturales. Y gustó. El poema gustó, y a partir de allí empezó ese amor por la poesía” V-¶14

“...esa relación de fascinación con la lengua, de goce con la lengua, pero bueno, ¿cómo se desarrolló? desde la infancia, y siempre muy... muy pendiente de los juegos de palabras” A-¶68

“Desde la primera vez que empecé a escribir, eso fue como a los 5, eso fue como a los 4, 5 años, empecé a escribir muy pronto, muy pronto” J-¶40

“...y desde siempre o sea, desde que era pequeña, tengo la tradición, por decirlo de alguna manera, de escribir. Como que, la escritura diarística” C-¶52

“...siendo... un chamo feliz pues, un chamo muy feliz, con una abuela contándome todas las tardes historias y cosas en el solar de la casa” W-¶26

2.3. La naturaleza

“...el poema es la naturaleza, los árboles, el ruido. A veces, cuando uno va a la mar, ese olor que emerge de las aguas, ese, ese choque [choca las manos] que tienen las aguas cuando rompen en las piedras, esa musicalidad, esa es la poesía, porque es lo natural” V-¶12

“la primera vez que ocurrió una nevada, y yo la contemplé, me salió un flujo de imágenes que no estaban previstas” A-¶24

“...justo en ese momento, mientras estoy nadando, no pienso en nada, sino en nadar (...) ¡No estoy pensando!: (...) cuando salgo del agua, reflexiono sobre el tiempo que estuve en el agua” C-¶60

“Porque sí él vive a orilla de playa y yo vivo a orilla de playa, si él vive de la pesca y yo vivo de la pesca, vamos a cantarle a lo mismo, de diferentes formas pero vamos a cantarle a lo mismo” W-¶16

2.4. Relaciones interpersonales

“Escuchar a otros poetas, he tenido la oportunidad de participar en varios festivales de poesía, compartir con otros poetas, entonces en ese compartir tú vas, o sea, vas absorbiendo de cada uno un poquito, el hombre es como una esponja, que absorbe” V-¶20

“Pero estaba enamorado en secreto, estaba enamorado sólo. Y bueno una manera de elaborar ese afecto, esa experiencia de fascinación por el otro, era, sin haberlo previsto, digamos, sin haberlo calculado ni premeditado, era transformar a ese sujeto concreto, histórico, que tiene nombre y apellido, ¿verdad?, en una figura fantasmal” A-¶50

“...tengo como, como amuletos, una pulsera de cascabeles y monedas chinas, un pez: que representa a mi mejor amiga, que ya no está conmigo, se me, se me fue, se murió, que se suicidó, que es Caneito, Cano Arguinzone, que ella es un pez pues, porque ella a todo el mundo le decía Pez. "Pez, pez, mi pez", Ella era preciosa” J-¶164

“Es una de las cosas que yo... trato de enseñarle a mi hijo, que me diga qué siente cuando, está llorando y llora y grita fuerte, y pareciera que no puedes sacarlo de ese beta en el que está metido y "waaah", y creo que tiene ver con que a los niños les cuesta más poner en palabras los sentimientos, ¿no? Y ahí es donde está el momento en el que... "pero, ¿dime qué tienes?", creo que es eso.” C-¶50

“Tengo seis chamos, pero el menor, Antawari, un chamo al cual yo le cuento todo, y le transmito de forma oral un montón de cosas, conocimientos, ¡eso mismo! Voy repitiendo la historia: quiénes son tus familias, quienes son tus primos, cómo es la cosa; le invento cuentos” W-¶32

“Muchas veces esos textos son dirigidos, o sea, en esta especie de "código Morse" particular, yo elaboro una cantidad de contenidos que son... para decírselos a alguien. Un sujeto amoroso, o no. Y se tiene en juego, como una red, ¿no? Que se tiende, a ver si el que va a leer entiende, y descifra. Toma el hilo. Te sigue el hilo. Eso se da también” S-¶40

2.5. Vínculo con otros poetas

2.5.1. Influencia

“Entonces, a William Osuna- se le asemeja mucho la poesía de William Osuna, al del Chino Valera Mora. Porque ellos son poetas de la calle. Y yo creo que yo me identifico por ahí.” V-¶16

“Y claro uno tiene modelos hacia los que se orienta, lo que haces sin llegar a alcanzarlos. Lezama, por las imágenes tan hermosas que tiene, que te sorprenden, te dejan perplejo, o que se yo, poetas como Antonio Gamoneda” A-¶138

“...la formación que has recibido, tus influencias, de pronto... leer a otros escritores como no sé, Allen Ginsberg, Mallarme, Mayakovski, a mí me ha influido sobre todo, el primerísimo que me ha influido, y me parece el mejor escritor de la historia, y de todos los tiempos, es Gabriel García Márquez. Y parece un cliché, pero no lo es, porque Gabriel, primero tiene una obra muy vasta, muy buena, muy profunda, y que, que incide mucho, que te mueve a escribir” J-¶140

“Y a lo mejor la palabra que conseguiste en el primer momento en el que te vino la idea de escribir, no es la más adecuada, y también los amigos pues, te ayudan a construir ese verbo, '¿por qué mejor no colocas esta palabra en lugar de ésta, o lo construyes así?’” C-¶32

“...o sea, uno de los primeros poemarios que leí fue el de Armando Rojas Guardia, que se llama "Del Mismo Amor ardiendo" (...) por eso te digo, hay como una inclinación, pues, así empezaste” S-¶34

2.5.2. Admiración

“Hubo una persona a la cual admiro mucho y siempre la nombro, no dejo de mencionarla y nunca dejaré de mencionarla, que fue prácticamente quien me llevó a convertirme en poeta, que es Ricardo Romero. Él era el Director Ejecutivo de acá de la Fundación...” V-¶20

“...sí, quizás yo quiero tener una lucidez así, y por eso me parecen fascinantes, ellos, ¿no? Esos que te nombro, o sea me gustaría escribir versos como los de Gamoneda, imágenes poderosas que no se me ocurren” A-¶142

“Caneo Arguinzone, ella lo leyó a los doce también, una tremenda poeta, una gran promesa de la literatura, que se ganó un premio y era una chama muy, muy talentosa” J-¶140

“Soy parte de los hijos de Juan Calzadilla, y de, un término que él llama escritura automática, y la escritura automática” C-¶16

“Gustavo Pereira, extraordinario poeta venezolano, uno de ellos, al lado de Ramón Palomares, William Osuna, Pérez Sojo, de Juan Calzadilla...” W-¶6

“...estaba leyendo un poemario que una muchacha me regaló [saca el poemario], de una joven poeta que ganó en Monteávila, y admiro esa [inspira], ornamentación, ese, ese darse desbocado...” S-¶8

2.5.3. Crítica

“...y de eso trata este poemario, pues. De esa cotidianidad en que me encontraba... y creo que... es lo que muchos poetas no tienen. Porque... ser poeta de cotidianidad, de tu vida, de la realidad, que nos rodea... es, es una cosa maravillosa pero no es fácil” V-¶20

“Bueno, siempre he defendido la idea (...) de que la experiencia poética es una experiencia de construcción simbólica (...) O sea que no creo en eso de, "vivo poéticamente", o sea no sé qué es eso, vivir poéticamente” A-¶40

“Los poetas bajaron del Olimpo hace muchos años, yo creo que nunca estuvieron ahí. Pero es un mito, que están en el Olimpo, lejos de todo, y que son unos tipos así "súper elevados, y difíciles de acceder” J-¶214

“No creo en el poeta absoluto, en el poeta semi-dios, en el poeta dios, ese que bueno, es un ser especial porque escribe poesía, ni de vaina” W-¶6

Análisis comprensivo

1. De dónde viene el poema

1.1. El poema: “todo es poema”

“Pero el poema está en cualquier lugar, en cualquier espacio” V-¶2

[¿Qué influye en el poema antes de escribirlo?] “A ver, ¿qué influye antes...? Bueno, obviamente influye todo lo que has vivido...” A-¶14

“Bueno yo creo que es, eh... Yo creo que fundamentalmente la poesía es vida (...) cuando digo vida me refiero a todo lo que vemos, pero también a lo que no vemos...” J-¶62

“Del encuentro con el mundo, también, de la experiencia, que tiene el... el poeta en este caso. Y del encuentro con la palabra, que se vive a diario. También de la observación, del detalle. Tener una mirada distinta sobre un aspecto específico de la vida, podría ser un momento, o podría ser también un objeto, o una situación” C-¶2

“Yo creo que... el mundo entero, toda su... circunstancia, sus bondades, sus vicisitudes, son un poema. Conforman el poema (...) El poema está en cualquier lugar, cualquier espacio” W-¶2

“O sea hay poetas que dicen, que logran decir, o sea poesía que logra decir algo. Y, y ese decir... te deja sin más palabras que esas mismas palabras que te resuenan. O sea es como si las palabras se hicieran al todo, un lugar, un tiempo, una voz... formarían un, eso, un espacio, un tiempo, ¿sabes? Creo que estamos hablando de la relación que tengo con la palabra y con la voz, la relación que tengo con la poesía, está ahí” S-¶36

1.2. El poema: “no sé”

“El poema llega // No se sabe cómo, pero llega.” A-¶6/8

“[¿Qué determina la palabra de donde surge un poema?:] Podría ser cualquier cosa, real, tangible, o imaginaria, o sencillamente ni idea” J-¶38

“¡Claro! Porque es que, es que fíjate, ahí a lo mejor me salgo un poco es que, fíjate, ¿Qué es la academia? La academia (...)” [E: Pero la parte que viene antes, háblame un poco de esa parte]

“Es que la parte, esa parte, por eso te digo...” W-¶8/9/10

““Cualquier, eh, explicación que trate de dar sobre la poesía es un atisbo, es un... es más, es una osadía [entre risas] porque no sé” S-¶4

2. Motivaciones del poema

2.1. “Para descargar las emociones”: la poesía como desahogo

“Entonces... un momento lo comencé como... como un ejercicio para despejar, para drenar esa cotidianidad, esos momentos difíciles, y navegar fuera de ese encierro.” V-¶20

“Y bueno una manera de elaborar ese afecto, esa experiencia de fascinación por el otro, era, sin haberlo previsto, digamos, sin haberlo calculado ni premeditado, era transformar a ese sujeto concreto, histórico, que tiene nombre y apellido, ¿verdad?, en una figura fantasmal” A-¶50

[¿Cómo te sientes cuando estás escribiendo?] “Liberada. Totalmente liberada. Y plena. Un grito. Un grito que "¡woah!", salió, un alivio así como que "¡mierda, salió, ya puedo vivir en paz, estoy menos atormentada, vamos a dormir!” J-¶228

“...te provoca [hace el gesto de ahorcar] ahorcar a alguien [risas] y eso, bueno, lo descargar al momento de escribir, como podrías descargarlo, creo, con un amigo, llamándolo por teléfono, o, con un psicoanalista, o un psicólogo” C-¶54

“... y... me puse a llorar pues, y la única forma que tuve de desahogar, o por donde me dio desahogar, además del llorar, fue ponerme a escribir” W-¶6

“Sí, generalmente el momento, es un momento lleno de, de emoción expresada, y de mucha ansiedad y como de advenimiento, también de deseo de, drenaje...” S-6

2.2. Necesidad de expresión

“[¿Qué es la fuerza del poema?] La tonalidad, la melodía, lo que quiere decir, lo que quieres expresar. Lo que quieres... que llegue al lector, o que... ahí está la esencia, llegar al lector. Porque yo puedo escribir y escribir, ¡pero no le llegué al lector!” V-¶44

“O sea, porque el poemario en verdad es convertir a Providence en una amante, y entonces todo lo que no se le dice a la amante se, se le dice a la ciudad” A-¶46

“¿...cómo siento que veo el poema?, bueno, ya te he dicho, ¿no? Como una necesidad. Como una necesidad expresiva, como algo que no puedes evitar.” J-¶204

“...por eso digo que, que creo que lo importante es tener, poder pasar del sentir al expresar, con palabras, lo que piensas y lo que sientes” C-¶50

“...para mí eso es la poesía pues, necesidad de expresión, es la poesía (...) Muchas veces uno va al teatro y, escucha una melodía, ve una figura, ve dos figuras, ve una figura o muchas figuras allí danzando, y sólo su expresión te va relatando una cosa” W-¶12

“...la necesidad justamente, lo que te mueve como individuo, ante lo que, algo que te conmociona, algo que te impacta, o... algo que necesitas decir y no encuentras otra manera sino a través de, de ese decir pues, que sabes que es muy fuerte. O sea, sabes que así [mediante el poema] sí lo vas a decir.” S-¶42

2.3. El otro como motivación para escribir

“Yo participé en el concurso [de poesía] por participar. No porque realmente quería... quería realmente ser el ganador. Quizás... no fue mi idea, sino por el simple hecho de bueno... y, participo porque un señor que trabajaba acá, y hoy en día no está, siempre me aconsejaba mucho. Siempre, él se acercaba a personaba en mi lugar de trabajo, yo me apersonaba en el lugar de trabajo de él y... siempre compartíamos palabras, y él decía "esto es para ti. Esto es para ti. Para ti nada más" V-¶16

“...nada te, nada predisponía contextualmente, mi historia familiar, que yo me convirtiera en poeta, aunque a mi madre, le encantaba la poesía, escribía -no escribía poesía, pero, recitaba, copiaba poemas en cuadernos, tenía un cuaderno de poemas que yo leía, escritos, transcritos por ella” A-¶68

“...empecé a escribir muy pronto, muy pronto, y además, tuve unos padres que bueno, menos mal, ambos eran muy intelectuales y ambos tenían dos bibliotecas grandísimas y siempre me incentivaron a eso” J-¶40

[Respecto a la publicación] “Bueno en realidad me llevaron [risas] la gente que estaba a mi alrededor” C-¶70

“Y surge la necesidad de escribir. Alguien, no sé, alguien me dijo, ‘¿chamo por qué tú no escribes todas esas locuras que le cuentas a uno cuando estamos por ahí echando vaina?’” W-¶26

3. El proceso de creación

3.1. Dos tiempos en el proceso creativo

“Pero, hay las dos experiencias, la experiencia de una posesión en la que el texto casi que surge como queda, y así quedó, o, el trabajo de tallar el texto una vez que viene la primera... la primera bocanada o el primer derrame. Y luego ahí, vas tallando lo que quedó. Pero sin ese primer derrame, yo digo que no hay nada.” A-¶80

3.1.1. Ars: “La musa”.

“Lo que los poemas llamamos "la musa". Esa musa llega en cualquier momento. Yo he estado mayormente... me gusta escribir mucho de madrugada. A veces he estado acostado y... a media noche me viene cualquier pensamiento, tengo que levantarme a juro, porque es el poema dado en ese momento, porque si yo lo dejo para el amanecer, cuando yo amanezco, ya no es el mismo poema, porque ya lo que hago es recordar qué fue lo que yo, qué es lo que yo estaba pensando en esa madrugada -en cambio, cuando yo me levanto, que la idea me llegó, la idea me abrazó: ahí es dónde nace el verdadero poema” V-¶6

“...lo que escribí me agarró de sorpresa, o sea no había terminado de prepararme para empezar a escribir. Para mí yo no debería haber comenzado ese día, antes de leer todo lo que yo quería leer. Sin embargo, me asaltó...” A-¶80

“Y, cuando viene, escribo enseguida esté donde esté. Esté haciendo lo que esté haciendo. Si estoy hablando con alguien llego, y lo paro, lo hago y así.” J-¶26

“...yo puedo escribir hasta... en la madrugada me levanta el pensamiento y... y tengo que ponerme a escribirlo en ese momento (...) tengo que correr de la cama, y esto que escribí esta mañana [muestra la libreta que trajo] digo lo de la musa en el sentido de que, las ideas se van, tienes una idea, tienes que escribirla” C-¶16

“Arranca y dale, que eso va saliendo. Después viene toda esa paja loca de revisar” W-¶26

“Pero el proceso de escritura, ¿tú me preguntas qué se siente? Se siente eso, inicialmente, en el momento en que uno logra de pronto atajar el lápiz y darle, a capela allí, las palabras, o escribir en la computadora, o en una libreta -donde te agarre” S-¶6

3.1.2. *Ingenium*: “Carpintería”.

“Porque empiezas a agregar y a quitar, a agregar y a quitar, hasta que el poema quede, quede... realmente, como tú lo quieres, porque tú estás puliendo, esa carpintería, es pulir, es pulir” V-38

“Si tú corriges un texto que escribiste y dice lo que tú quieres que diga, y al mismo tiempo te parece que falla el equilibrio en la repartición de los elementos en la sintaxis, y bueno le añades una palabra, le añades un adjetivo, le añades algo que equilibre, ¿no?” A-¶80

“¿Cómo defines qué se va y qué se queda? Bueno, pues leyendo, y dándote cuenta: esto sirve, esto no, esto es una cacofonía, esto sí, está bien, esto no me gusta, esto no es lo que quiero decir, y así” J-¶182

“...tienes que escribirla, y después pulirla, o ampliarla, y muchas veces pulir significa -no agregar palabras, sino quitarlas...” C-¶16

“Arranca y dale, que eso va saliendo. Después viene toda esa paja loca de revisar” W-¶26

“Hay otros casos en los que el poema sale, o sea, queda intacto, pero no es, no es la mayoría de las veces. Siempre hay que, que trabajar. Y si no lo trabajas, desde el punto de vista estructural, necesitas trabajarlo para ti, o sea, internalizarlo. Saber que eso es lo que estás diciendo, ¿me entiendes?” S-¶8

3.2. El esfuerzo

“Y esa es la poesía. Es bonita, no es fácil, y hay que dedicarle tiempo” V-¶52

“...un poema no se puede disciplinar, o sea, la escritura de la poesía es indisciplinada, al menos eses mi manera de verlo” A-¶58

“Es una rutina, es un hábito. Cultivado por todos sus años, y con mucho esfuerzo, entre otras cosas, eso, y es algo que siempre, siempre está ahí. O sea, un poema, se da y ya, eso no tiene mayor explicación, que el trabajo, que la constancia, que la fuerza, y que algo de inspiración” J-¶214

“...para escribir es necesario investigar, también... También no: es necesario investigar, este, las horas nalgas pues” C-¶28

“A veces paso meses sin agarrar un lápiz, basta que llegue una situación que me toque y eso es en automático. No hago ni... les juro que de verdad no hago ningún tipo de esfuerzo” W-¶26

“...hay otros casos en los que el poema sale, o sea, queda intacto, pero no es, no es la mayoría de las veces. Siempre hay que, que trabajar.” S-¶8

3.3. Aislamiento

“Yo tengo que estar totalmente relajado y centrado en lo que estoy haciendo” V-¶14

“...de pronto estás leyendo algo y te viene una chispa, una ocurrencia ¿verdad? de lectura, y la anotas. Pero es porque también estás como metido en un espacio de... de influencia, mmm, bastante cerrado, en el que bueno, tu sensibilidad está afectada por una experiencia, eeh, que es continua” A-¶58

“...no tienes esa coraza que dice la gente que es como una armadura, que te protege pero yo creo que a la vez yo creo que te separa del mundo; es como algo que te pones, artificial, y que te separa del mundo, y no deja que nada, que nada entre. O sea que no te afecte tanto, ni bueno ni malo. Entonces yo creo que en ese sentido es muy negativo porque, si nada te afecta, ¿cómo es que, cómo es que estás vivo? Es como estar muerto, en vida.” J-¶58

“¿Qué tiene que ver la cabeza, qué tiene que ver la capacidad que tienes para cruzar un río (...) con escribir? (...) en ese espacio, yo lo utilizo, yo lo utilizo para definirme como sujeto” [...] “...el

momento de nadar yo... es como mi momento de paz (...) cuando salgo del agua, reflexiono sobre el tiempo que estuve en el agua” C-¶58/60

“En el proceso de la escritura yo tengo que aislarme, tengo que apartarme de la gente para concentrarme en lo que estoy escribiendo” W-¶32

3.4. “Uno se va enamorando”: El amor en el proceso creativo

“Uno se va enamorando lentamente de todas esas cosas, de ese aire, de ese olor, de esa voz, porque quizás ese rompe de las aguas, de las rocas, es una voz que nos está diciendo qué es lo que realmente es la naturaleza.” V-¶14

“...que te gusta el lenguaje, que gozas el lenguaje, o sea que incluso, puedo decir que se te llena la boca del lenguaje (...) relación de... de goce con la palabra, de disfrute, no sólo de disfrute de hablar, disfrute de entrar en la, en la multiplicidad del lenguaje, en la riqueza del lenguaje” A-¶62

“A mí me pasa mucho (...) que estoy así normal, hablando cualquier cosa, hablando contigo, con alguien, paseando al perro, o en el metro, en cualquier lado, y me vienen frases: se repiten una y otra vez. O palabras que se repiten una y otra vez y tal, entonces bueno, eso suele ser muy atormentante, para mí en mi caso, es muy atormentante pero también muy fascinante. Entonces hay como un placer, siento placer en eso tan atormentante, y hay una necesidad pero perentoria, urgente, de sacarlo, de exteriorizarlo, y por eso es que escribo” J-¶14

“Tú mismo estás celebrando la experiencia de transitar la calle, de ver cómo caen las hojas de los árboles, y cómo le caen encima a un borrachito que va caminando” C-¶8

“Yo vengo de la Oralidad, de escuchar cuentos, de que me relaten qué pasó, cómo era la cosa antes, cómo eran las haciendas de cacao, cómo venían, tatata, y yo viví eso pero me lo relataban. Y yo decía, “esa vaina se va a perder”, además que yo tengo un profundo amor, por eso.” W-¶26

“Es extraño, es extraño... se hace como una suerte de relación... maternal, con ese texto. Y maternal con todo lo que implica (...) [Hay algo del proceso de escritura] ¡Que no se escribe! Que está en tu mente, que está en, que inclusive se hace cuerpo, se hace molestia, se hace malestar, porque hasta que no terminas de darle la última puntada al poema hay una inconformidad con...” S-¶8

4. Sobre el poeta

4.1. “Sensibilidad”

“...es cuando esa musa está latente, siento aquel sentimiento -porque el poema en sí es sentimiento, expresado de una o de otra manera” V-¶8

“Es como si, hay espíritus porosos, y espíritus impermeables. Espíritus que capturan muchas cosas. Yo creo que soy del tipo poroso, o sea capturo mucho, estoy muy pendiente de lo que me pasa alrededor, lo que veo, veo una persona y me interesa qué hace esa persona, por qué tiene esa cara, aunque sea un extraño cualquiera, y me puedo imaginar lo que le está pasando, o sea... (...) entonces estoy como pendiente como en una situación de, ¿cómo llamaríamos eso? ¡De resonancia! Realmente, de resonancia, estás aquí, pero estás también acá, acá, acá. (...) esa permeabilidad te permite interesarte por los demás, como te interesa por qué esa palmera cae así, o por qué esa hoja brilla así, tonterías de ese estilo...” A-¶116

“Creo que tengo una sensibilidad muuy, muy exacerbada, muy a flor de piel y muy poco común, y... y además de eso pues, tengo un problema que puede resultar la mayoría de las veces un problema (...)yo, no tengo esa coraza, nunca la... nunca la logré desarrollar (...) y entonces, eso me hace una persona muy sensible y muy vulnerable a todo, absolutamente a todo lo que pasa en el mundo: las guerras, los desastres naturales, la pobreza, los perros de la calle, o sea, cualquier cosa de verdad me afecta, porque es como si fuera de arcilla, ¿sabes? que tú tocas la arcilla y te marcas las huellas digitales, igualito, igualito, soy así” J-¶44/46

“...hoy me detuve a ver que la ardilla estaba... que la ardilla negra estaba en dos patas y estaba tratando de comerse una mandarina (...) creo que tiene que ver con el detalle (...) con la experiencia de que ese detalle en algunos momentos te puede parecer un hecho rutinario, y en otro momento, en que la brisa corre de manera distinta a tu alrededor... tu mirada cambia, y lo ves. Ves algo, que antes no tuviste la oportunidad de ver.” C-¶46

“Yo creo que la sensibilidad es todo aquello que te motiva de forma positiva, que te afecta de forma positiva, valga el término, ¿no? antagónico, que podría ser antagónico. Todo aquello que te afecta de forma positiva. La lluvia. Soy sensible a la lluvia...” W-¶18

“Claro, es una voz, como una especie de... de susurro. Y... o sea como estar atento, tener la oreja abierta a ese susurro, entonces en el momento en que tú escribes, estás atento a ese rumor, y lo traduces en palabra, o sea lo conviertes en algo, corporal, o sea es una palabra que puede pasarse, por la boca (...) En mi caso, sé que mi atención está puesta en la escucha. Y por eso buena parte de mis textos -me peleo con eso- parte, de, están pendientes de eso: de la sonoridad. Y cuando están pendientes de la sonoridad, están abiertos, es un canal abierto a escuchar el sonido de la tradición, de la poesía que suena.” S-¶22

4.2. Tristeza

“Pero a veces, el ser humano tiende a decir que debemos aprender solamente lo bueno ¡No!- Porque a veces de esto que nosotros vemos como negativo, esta parte oscura que va aquí [Dibuja una parte sombreada en el papel. Explica con dibujos] entonces, nosotros si hacemos énfasis, nosotros extraemos. Nosotros extraemos de esta parte oscura, lo malo que hay en esta parte oscura, para llevarlo a la luz.” V-¶20

“[Qué tiene que ver la poesía] con la tristeza, porque bueno o sea, el poeta es un ser melancólico, es un ser muy triste, atormentado -no siempre, pero mucho. Y... yo creo que tú debes haber oído eso de 'saturnino', ¿no? ¿Sabes? Es saturnino, y generalmente la tristeza lo influye, lo afecta mucho, y una manera de sacarla y exorcizarla y de transformarla en algo que valga la pena, y que incluso ayude a otras personas que están en la misma circunstancia, es escribiéndola” J-¶118

“hay poemas, y libros de poesía, o hay poesías, o modos de escribir, que te llevan a un lugar como muy oscuro, que quizás yo podría decir “¿para qué yo quiero ir para allá?”. No, a veces uno quiere ir para allá también, a averiguar qué hay por allí. Eh- no- la pasas mal, pero también es bueno pasarla mal, mal... también es bueno pasarla mal.” C-¶68

“el Barlovento de hoy, te juro que cada vez que voy (pues nunca he dejado de ir para mi pueblo ni dejaré de ir)... me dan ganas de llorar, es más lo he hecho, ya el camino por el que yo bajaba con mi abuela para la hacienda no existe (...) por ahí tengo un trabajo inédito que es... precisamente se llama, o por lo menos yo lo nombro, hasta ahora, “Mis Viejas Querencias, Mis Viejos Recuerdos”. Es un homenaje a todos esos viejos que han influido en mi vida” W-¶26

“Más allá de mi nombre, mi historia, la palabra termina siendo un refugio. Un estado, no sé si de placidez, porque te puedo decir que no siempre los poemas son plácidos. Muchas veces los poemas son... duros, lacerantes.” S-¶36

4.3. “No soy un ser aislado”. Relación con la sociedad y la cultura.

“...y el público es el que decide cuando un poema es bueno o es malo, tú, tú no lo sabes, tú escribes y es un poema, es un poemario y... y tú no estás al tanto de saber si el poemario, el poema gusta o no. Quizás te guste a ti, porque tú eres el actor, pero tú no sabes cómo lo van a percibir los lectores” V-¶16

“...entonces estoy como pendiente como en una situación de, ¿cómo llamaríamos eso? ¡De resonancia! Realmente, de resonancia, estás aquí, pero estás también acá, acá, acá. Y no es que no estés concentrado en lo que le estás diciendo o escuchándole al otro, sino que estás en esa disponibilidad que es como un ronroneo, que está continuo (...) esa permeabilidad te permite interesarte por los demás, como te interesa por qué esa palmera cae así, o por qué esa hoja brilla así, tonterías de ese estilo” A-¶116

“En mí sucede, como en muchos poetas, como te digo, una necesidad inmensa de cambiar el mundo. Cambiar el mundo, transformar la realidad, hacerlo un lugar mejor, más habitable, aorable. Porque bueno este mundo es muy, muy disruptivo, es muy difícil” J-¶98

“...el poema en principio, me parece que viene (...) del encuentro con el mundo, también, de la experiencia” C-¶2

“Esa cultura externa, con la parte que yo creo, es que bueno, yo tengo necesidad de expresarme de igual modo, y yo no soy un ser aislado de la sociedad, y si la sociedad asumió esos, digamos esas reglas, esas normas, bueno, yo estoy dentro de ella debo... convivir” W-¶24

“Yo no sé qué es lo que me va a conmovir, o sea yo no puedo planificar sobre qué voy a escribir. Generalmente vienen de afuera; vienen de afuera esas situaciones que me mueven a la escritura.” S-¶42

4.4. El amor del poeta por sí mismo

“¿Sabes lo bonito en esta vida? Ser exitoso (...) Tampoco hacer ego de nuestra sapiencia... [Risas] ¡Porque es malo!” V-¶68

“[Publicar un libro] Tiene también su componente egoísta de, “coño, mira esta maravilla que hice, alguien lo tiene que ver además de yo, además de mí mismo” Creo que eso tiene que ver con una parte narcisista fuerte, el artista, en general, tiene una compulsión exhibicionista: si tú lograste esta maravilla, ¿cómo se va a quedar contigo solamente? [Risas] Lo cual es un poco... petulante. Un artista es un ser un poco petulante, yo probablemente he sido muy petulante en todas mis respuestas [Risas]” A-¶162

“A mí me ha pasado que hay gente que yo no conozco, y que me ha agregado a Facebook, y entonces me escriben, “¡Hola, Mariajosé! ¿cómo estás?” y me dicen “mira, yo no te conozco personalmente pero creo que te conozco muy bien porque he leído tu libro [...] me dijo que le gustaba cómo yo escribía, que siguiera haciéndolo... entonces bueno, eso te motiva, eso es muy lindo, eso te vincula mucho y, y por eso publico. No por fama ni nada de esas tonterías, no, yo no me siento una rockstar de Hollywood” J-¶232

“...que aquí la gente es como... muy de la fachada ¿no? del cómo te veas... como que “hola, ¿cómo estás?”, pero, ¿realmente te interesa cómo estoy?, algo así... creo que la poesía es justamente un espacio para describir ese “cómo estás”, ese “cómo estoy” C-¶80

“Vuelvo y repito, no creo en semi-dioses, nada, grandes artistas, grandes poetas, no nonono... o sea, por Dios.” W-¶38

“...o sea... todo el mundo quiere publicar, o sea, todo el mundo que... yo creo que la gente necesita reconocimiento, de lo que hace, o sea es como... es una necesidad... todos queremos vernos reconocidos en algo que hacemos. O sea es como... humano eso. Si hacemos un trabajo, que se nos diga “Oye, lo hiciste bien”, que tiene sentido lo que estás haciendo. Yo creo que, que, que va por ahí. De un reconocimiento de esto, del trabajo. Pero va más allá también, y de pronto... te sorprende que, ¡cónchale!, que te leyeran por allá, tú no sabes quién, una persona, equis, ¿no?... “¿Cómo llegó ese texto allá?” Cómo... y ¿qué te está diciendo?... ¡es encantador!” S-¶70

5. Relación con el lenguaje

5.1. “¿Quién es el autor de ese poema?” La palabra como ente independiente

“Sólo escribo la palabra transfigurada que me lleva por el camino abstracto” V-¶48

“Sin embargo, me asaltó, y yo- no leí más nada sino escribir, escribir esa, esa posesión de Providence durante tres meses (...) hay momentos (...) de plenitud extrema en los que el poema surge de un chorro, sin nada que lo detenga” A-¶80

“...a veces son palabras que se me vienen al mismo tiempo, o sea... una tras otra. O una tras otra o... al mismo tiempo. Que si... puedo estar pensando en 5, 6 palabras a la vez, en el mismo momento. Entonces... esa fascinación es porque... es como incandescente es como que, como que te ciega y sólo vives dentro de la palabra.” J-¶16

“Mientras más escribes, más te haces al oficio de escribir (...), vas aprendiendo de la experiencia de tu entorno, y de los hechos. Los hechos que están a tu alrededor te narran, y te ayudan a narrar.” C-¶34

“Es decir, el poeta... hay un gran mérito allí en poder juntar todas esas imágenes bonitas, pero yo siempre me he preguntado quién es el autor de ese poema.” W-¶6

“[El poema] nació de ti, o sea, es... es producto de tu voz, pero el poema... como que toma su camino (...) pareciera que el texto, está como dicho, que surge de tu lenguaje, o sea que es armado con tus palabras, que es hilado con tus palabras, ese texto, va y dice cosas que... que tú no estás completamente consciente, de lo que está expresando.” S-¶6/8

5.2. “Entonces yo me sentía envuelto”: La susceptibilidad ante la palabra

“...el segundo poema que recité se llamaba “Mi delirio sobre el Chimborazo”, un poema hermoso, hermosísimo. Un poema que se siente mucho, es patrio. Y dice “yo venía envuelto en el manto del Tiempo”, ¡entonces yo me sentía envuelto!” V-¶14

“O sea... no sé, que una palabra común, la palabra ‘escaparate’ [risas] que es una palabra que a mí me gusta mucho y no sé por qué, pero es una palabra que retumba en sí misma, la, la, la vinculación de consonantes y vocales ahí, ¿no? (...) un juego de resonancias que te viene (...) en un viaje, se me vino a la mente una, una asociación, de una ciudad que yo no conocía a la que iba a viajar, que es Brujas, y... a mí

se me vino a la mente de repente una asociación de colores... creo que decía algo así como "Brujas rojinegra" A-¶30

"...como un impulso, como algo que, es así, que no puede ser de otra manera, y que tienes que sacarla porque si no... puedes morir y todo pues, tienes -la necesitas sacar, es así como que, un impulso que no te deja hacer otra cosa ni pensar otra cosa... ni existir en otra cosa que no sea en, sabes, entonces bueno para mí eso es... eso es la fatalidad y esa es la manera de crear el poema, así es que llega" J-¶88

"...una subida al metro. Tú escuchas a la gente hablando, este, es como muy difícil abstraerse, ¿no? y más bien creo que la idea es no abstraerse, creo que la idea es escuchar al otro. Y, y... porque el testimonio del otro te hace permeable, te hace cambiante, te hace vivir la realidad de una manera distinta a lo que te cuentan" C-¶8

"...vas a Lara y te quedas tres días, cuatro días, una semana en Lara, terminas con el cantaíto, "mirá", "vasié", "qué pasa diablo", (...) eres tan sensible a la cosa que entonces te confundes con ellos y terminas, terminas hablando cantaíto también con el cantaíto larense" W-¶24

"Yo me doy cuenta, con las personas con las que comparto, que no son, que no escriben, que no tienen la misma percepción de las cosas, que a lo mejor hay muchas cosas que te acabo de hablar, muchas palabras les resbalan. En cambio a mí las palabras me siguen sonando, si me molesta, es por algo..." S-¶18

5.3. "Lo que me agarra...": La imposición de la palabra

"Porque esto, esto, todo esto que está acá [señala el libro, el cuaderno, los papeles sobre la mesa] ([E] Los poemas...) [Villón] ¡No! No digamos que sea en sí el poema mío: las letras. Las letras me han enseñado. Y entonces, todo ese conocimiento que yo he venido adquiriendo a través de esas lecturas de hoy, de mañana y del pasado... a través de ella pude tener una transformación en mi vida." V-¶58/59/60

"...quería escribir un libro parecido a un libro que me encantaba de Yvonne Foie, que no me acuerdo del título que es muy largo (...) pero a pesar de esa especulación previa, al llegar yo a Providence, la realidad... me botó para otro lado o sea, lo que me provocó esa, esa experiencia de la nieve fue una cosa inesperada para mí, y lo que escribí me agarró de sorpresa, o sea no había terminado de prepararme para empezar a escribir. Para mí yo no debería haber comenzado ese día, antes de leer todo lo que yo quería leer. Sin embargo, me asaltó, y yo- no leí más nada sino escribir, escribir esa, esa posesión de Providence durante tres meses." A-¶80

"Como yo siento que el poema, la poesía en particular y la literatura en general, toda la literatura y el arte, es mi, mi razón más fuerte de existencia. O sea lo que me agarra al mundo" J-¶60

"Es la palabra en general, la que hace... la que te hace, la experiencia y el vínculo que estableces con cada una de esas palabras" C-¶42

"yo viviendo allá soy hijo natural de la Oralidad. Del Cuento." W-¶26

"...este, y una palabra cualquiera puede que sea honda, hínque" S-¶18

5.4. Necesidad. "El hado"

"A veces he estado acostado y... a media noche me viene cualquier pensamiento, tengo que levantarme a juro, porque es el poema dado en ese momento" V-¶6

"Lo vives como un momento de plenitud pero... mientras lo estás viviendo no estás consciente de que es un momento de plenitud sino que estás entregado a eso, no lo sabes. Lo sabes después, dices "coño, que maravilla" porque ¿cómo lo sabes? Porque se interrumpe. Y te das cuenta de que pasó algo que ya no tienes..." A-¶76

"Se siente como un impulso. Como algo... pues, pues fatal. Como una especie de hado inevitable que tienes que exteriorizar porque si no lo haces, te vas a... te vas a poner muy mal" J-¶84

"[¿Cómo se siente, el escribir?] ...es cómo que te desdoblas. Que va más allá de la persona que posiblemente... o el otro, cree que eres (...) escribo por una necesidad de, de, de la mente más que todo. Porque es como si no pudiera parar... es como, "que se pare el mundo, que me quiero bajar" [Risas] "Que se pare la cabeza ¡que me quiero acostar a dormir!" [Risas]" C-¶24

"y la única forma que tuve de desahogar, o por donde me dio desahogar, además del llorar, fue ponerme a escribir, ¿verdad? y recuerdo que ese correo lo vería a las 7 de la noche, y no paré de escribir hasta las 4 de la mañana." W-¶6

"Ahorita tengo... una situación atravesada. Yo sé que tarde o temprano voy a escribir sobre eso. Lo estoy evadiendo porque es doloroso, porque está muy cercano. Bueno porque, es horroroso. O sea es

como un toque, un toque con el horror, o sea de lo que sé que tengo que escribir. Y por eso lo estoy esquivando, pero yo sé que tarde o temprano voy a tener que llevarlo a palabra” S-¶48