

UNA INTEGRACIÓN COGNITIVA DE LAS TEORÍAS RACIONALISTAS E IDEALISTAS SOBRE LA GÉNESIS POÉTICA Y DE ALGUNOS DE SUS PRINCIPALES CONCEPTOS: INSPIRACIÓN, INCONSCIENTE, ÉXTASIS, MUSAS Y *PHYSIS*

A COGNITIVE INTEGRATION OF RATIONALIST AND IDEALIST THEORIES ON THE POETIC GENESIS AND ON SOME OF THEIR MAIN CONCEPTS: INSPIRATION, UNCONSCIOUS, ECSTASY, MUSES AND *PHYSIS*

Benito GARCÍA-VALERO

Universidad de Alicante

Resumen: El origen de la poesía y del texto poético ha sido motivo de polémica desde la Antigüedad. La teoría literaria antigua occidental distinguió dos grandes grupos de tesis para dar explicación a lo poético: la idealista, de tradición platónica, y la racionalista, de tradición aristotélica. La tradición idealista explica la poesía a partir de la revelación divina, la epifanía, el éxtasis o, en vertientes no religiosas, como cauce expresivo del interior del poeta y del inconsciente. Para el racionalismo, la poesía es producto de las dotes y talentos naturales del ser humano, que solo en un proceso de elaboración consciente es capaz de alumbrar la mejor poesía. En la tradición idealista toman protagonismo los procesos corporales y emocionales, en la racionalista, los mentales. En este trabajo se conjugan ambas tradiciones bajo la perspectiva cognitiva y el entendimiento de la conciencia como *continuum* entre procesos corporales y mentales, o entre procesos inconscientes y conscientes, en un esfuerzo por sintetizar ambas tradiciones que integra dos ámbitos del ser humano (cuerpo y mente) protagonistas del acontecer poético en igual grado de importancia.

Palabras clave: Poética cognitiva; Cognición encarnada; Poética clásica; Dualismo cuerpo/mente; Epifanía.

Abstract: The origin of poetry and of poetic texts has been controversial since ancient times. The ancient Western literary theory distinguished two big groups of thesis to explain poetic activity: idealism, in line with the Platonic tradition, and rationalism, in line with Aristotle's thought. The former explains poetry by resorting to divine revelation, epiphany, and ecstasy, or, in the non-religious accounts, poetry is understood as an expression of the poet's inner world. The latter explains poetry as the result of natural gifts and talents in the human being, which creates the best poems only after a process of conscious elaboration. In the idealist tradition the body plays a fundamental role, whereas the mind is the main protagonist for rational theories. This paper combines both traditions under cognitive perspectives, and applies a concept of consciousness as a *continuum* between body and mind processes, or between conscious and unconscious processes, in an attempt to synthesize two aspects of the human being (body and mind) since both have equal importance in poetic activity.

Keywords: Cognitive poetics; Embodied cognition; Classicist poetics; Body/mind Dualism; Epiphany.

I. La dialéctica consciente/inconsciente: del binarismo a la integración

In este trabajo presento una aproximación a la génesis poética que trata de encontrar una solución de continuidad entre los procesos conscientes e inconscientes que actúan en la base de la creación literaria y que han sido objeto de estudio desde la Antigüedad. La distinción teórica entre el plano inconsciente y el consciente como extremos opuestos en la mente del autor parte de una concepción dualista de los procesos cognitivos que reviso aquí a la luz de las teorías de la cognición encarnada o corporeizada (*embodied cognition*). Tradicionalmente, las tesis opuestas de raigambre aristotélica y platónica sobre la génesis de la poesía, que podemos identificar como racionalistas *versus* idealistas (o irracionalistas), parten de dicho dualismo y resultan por tanto reducciones de la complejidad que acaece en el cuerpo/mente del poeta durante el ejercicio de alumbramiento creativo y posterior elaboración textual. Para concluir esta revisión crítica de algunas muestras significativas de estos dos grandes grupos de tesis, atiendo a una concepción del autor en cuanto persona integrada, en cuyo organismo suceden procesos físicos y psíquicos que no pueden deslindarse de forma clara ni entenderse uno como reflejo del otro. En la concepción integrada del sujeto humano, lo físico y lo psíquico, más que mantener relación entre sí o influirse recíprocamente, resultan manifestaciones paralelas y equivalentes de procesos del organismo. En este trabajo no abordo los efectos que en el cuerpo/mente del lector tiene el texto poético ya realizado, aunque por supuesto sus conclusiones son trasladables al otro extremo de la comunicación poética, el constituido por el receptor del texto y al que atiende, por ejemplo, la teoría neurohermenéutica (Abramo, Gambino y Pulvirenti, 2017).

La dialéctica entre procesos conscientes e inconscientes a cuya integración pretendo aquí contribuir puede ser revisada desde frentes teóricos distintos al cognitivismo, como efectivamente se ha hecho. Por ejemplo, si consideramos, en la línea de lo planteado, que la dialéctica radica en un fuertemente asentado dualismo relativo al componente corporal y mental del ser humano, la oposición binaria mente/cuerpo bien admite una revisión deconstructivista, ya que ha quedado configurada en discursos históricos que, sobre todo en el ámbito occidental, han prolongado el dualismo de corte platónico primero y cartesiano después. Este ejercicio deconstructivo dibujaría la genealogía de las ideas ‘cuerpo’ y ‘mente’ en la textualidad transversal de nuestra tradición para poner en evidencia los rasgos que quedaron fuera de ambos conceptos en la dinámica histórica de su institución semántica. En este artículo se emplea una metodología afín a los estudios cognitivos (fundamentalmente, a las disciplinas de la psicología y la neurología) y aplica el paradigma de la cognición encarnada para ofrecer una visión integradora de las tesis racionalistas e idealistas sobre la génesis de lo poético y, por tanto, de los procesos conscientes e inconscientes que suceden en el alumbramiento del poema, pero ello no va en detrimento de las revisiones del significado atribuido históricamente a los vocablos asimilables a ‘cuerpo’ y ‘mente’, dado que apoyarían además el cuestionamiento del binarismo que aquí se expone.

II. Tesis idealistas de la génesis poética

Desde los comienzos del pensamiento teórico-literario la poesía ha sido un género imbuido de misterio, capaz de embelesar y de modificar el ánimo, así como de alumbrar prodigiosas perspectivas sobre la realidad. El valor cognitivo del texto poético es exclusivo fundamentalmente por dos razones: la peculiar apelación al ánimo e implicación emocional que suscita, y la forma de conocimiento lógico y sensible que procura, alterando nuestra forma de aproximarnos a los conceptos gracias a los

tropos y otras figuras del pensamiento que provocan, como proponen los formalistas rusos, la *desfamiliarización* de la percepción rutinaria y del conocimiento común de las cosas.

El mito del misterio de la poesía se alimenta del hecho de que todavía hoy se discutan muchos problemas propios de los géneros líricos que ya encontraron su formulación en la cuna de la teoría literaria occidental, como la caracterización del lenguaje poético y su diferenciación frente al lenguaje estándar, o el estatus ficcional de la poesía. Buena parte de este misterio se debe al recurso que el lenguaje poético realiza a lo sensorial, a lo sensual, a lo puramente corporal, que oscurece en parte el significado de la palabra en el verso al alterar su semántica y realza el deleite de su componente material. Aristóteles describe el tipo de lenguaje que utiliza el poema (trágico) como *sazonado* (*Poét.*, 1449b), y metáforas similares de tipo gustativo encontramos en otras tradiciones, como la que representa en el siglo X el polímata cachemiro Abhinavagupta: la poesía *se saborea*, razón que nos lleva una y otra vez a poder leer y disfrutar un mismo poema, incluso cuando ya hemos desentrañado su significado (Colm Hogan, 2003: 39), gozo reiterativo de lo poético que también apuntó Horacio (*Ars*, 365). La apelación a los sentidos y al componente corporal de la experiencia se distingue del entendimiento meramente racional del poema y de los efectos lógicos y deductivos de la actividad hermenéutica tradicional, es decir, la que pretende desentrañar el significado y la intención del autor apelando únicamente al aspecto abstracto de la textualidad (identificables con la semántica y en parte también con la pragmática), limitación que el planteamiento neurohermenéutico actual pretende superar. Las teorías sobre la génesis poética que tradicionalmente se han calificado como idealistas no reducen el proceso del surgimiento del poema a una lógica formalizable, a una secuencia discreta y objetiva, ya que en ellas cobra peso el componente sensorial, tenido como altamente subjetivo, o los aspectos inconscientes de la experiencia humana, en ocasiones asimilados a lo divino. Las teorías idealistas que ubican en lo divino el origen de la poesía acaban teniendo un matiz irracionalista, no solo porque sea un argumento que apunta a lo trascendente, sino también por el oscurecimiento de la conciencia racional que plantea este grupo de teorías con frecuencia. Es cierto no obstante que la mayor parte del misterio que alimenta al idealismo tradicionalmente se atribuye a la participación de lo divino y no tanto al componente sensorial. La teoría antigua gradúa en función del autor el nivel de participación de las musas o los dioses en lo que Cicerón llamó *inflammatio animi* (*De or.*, II, 46, 194), el ‘ánimo en llamas’ que favorece el estado de *furor* poético. Hesíodo es el primer autor en la tradición occidental que utiliza el concepto de inspiración como “un soplo exterior que infunde en quien lo recibe una capacidad interna –la de la expresión poética– con una manifestación, también pneumática, exterior: la «voz divina»” (Gil, 1967: 24-25). El poeta griego entiende que es receptáculo de un conocimiento revelado, pero el contacto con lo divino no basta para dar génesis a un poema meritorio: es asimismo consciente de la necesidad de trabajar sobre la versificación y el tema de sus composiciones para lograr una expresión cabal (Gil, 1967: 25), inaugurando una concepción templada de lo que se conoce, a partir del fundamental trabajo de Antonio García Berrio (1977) sobre la tópica horaciana, como la dualidad *ars* (técnica) e *ingenium* (talento innato, dotes naturales, y también capacidad de inspiración), dado que sobre el material inspirado debía trabajar racionalmente el poeta con el fin de alumbrar una composición digna de su elevado origen.

El componente irracional de estas visiones gana presencia en la medida en que la inhabitación de un espíritu divino en el cuerpo del poeta desplaza los modos cognitivos normales y provoca en consecuencia estados alterados de conciencia. Para Homero, en el proceso de composición de los hexámetros el poeta no estaba en trance, sino que “canta lo que su ánimo le dicta” (Gil, 1967: 19-20), mientras que para Platón, tanto los buenos poetas épicos como los líricos componen bellamente

porque están “endiosados y posesos” (*Ion*, 534a), al modo de las bacantes. Igual que estas durante el trance traen de los ríos miel y leche, el poeta saca de su ánimo las bellas composiciones tras adentrarse en “las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco”: el argumento admite analogía con la caracterización del lenguaje poético (miel y leche; de nuevo el elemento gustativo, corporal) como fruto de la iluminación sobre el lenguaje estándar (el agua corriente del río). El factor irracional de la composición poética tiene tanto peso en Platón que puede decir el filósofo que “es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite más en él la inteligencia” (*Ion*, 534b), posicionamiento en las antípodas de las tesis que Edgar Allan Poe usa para explicar la creación y elaboración del poema. Esta alusión de Platón a lo que aflora cuando la inteligencia está ausente (fase de la experiencia dionisiaca de la disolución de los límites conscientes durante el arrobamiento extático) es por cierto parangonable con el estudio de las bases inconscientes de la actividad poética sobre las que trabajará el psicoanálisis, más de dos milenios después, y que también nos interesan como se verá más adelante.

El concepto de ‘éxtasis’ es especialmente relevante en varias aproximaciones idealistas a la poesía y al arte. Entendido como una salida o movimiento hacia fuera (*eks-*) de una situación estática o *estado* (*stásis*), esta experiencia de carácter dionisiaco, aunque semejante a otras deidades embriagadas, como el Shiva de la tradición hinduista, supone una *salida* del *estado* estándar de la conciencia mediante la cual el sujeto entra en contacto con aspectos de su persona normalmente oscurecidos o no percibidos por la conciencia habitual en estado de vigilia. Que el sujeto en éxtasis *salga de sí mismo* puede entenderse como una ampliación de la conciencia de sí, lo cual le permite ampliar su autoconcepto y visitar, si no regiones numinosas, al menos otras parcelas de su mismo ser en las que el cuerpo tiene una importancia ‘trascendental’, adjetivo adecuadísimo en esta ocasión: el vehículo en el camino hacia el éxtasis es el cuerpo, sea embriagado, como el cuerpo danzante de las coribantes, o atravesado, *transverberado*, como el de Santa Teresa. Las referencias corporales y los elementos sensitivos en el fragmento en que la mística describe una de sus visiones extáticas son cruciales:

Via un ángel cabe mí hácia el lado izquierdo en forma corporal [...]. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba á las entrañas [...] y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite [...]. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto (1861: 89-90).

No pueden entenderse las comprensiones de la santa sin la suficiente (“harta”) participación del cuerpo y las experiencias combinadas de dolor y de placer tan propiamente extáticas en tantas tradiciones. El éxtasis acaba siendo una experiencia ejemplar de integración cuerpo/mente, dado que la ampliación de conciencia (en Santa Teresa vivida como contacto con el amor divino) se relaciona intrínsecamente con una forma inusitada de percibir el cuerpo. En definitiva, el componente irracionalista de algunas tesis idealistas concede a lo corporal una participación protagonista en la génesis del poema y apunta hacia una visión integradora del cuerpo/mente en la creación poética que se acerca a las posturas cognitivas.

Desde el romanticismo son las concepciones idealistas sobre la génesis de la poesía (y del arte) las que han prevalecido, sin dominar del todo, en la tradición occidental. El romanticismo fomenta una especie de culto al artista como genio inspirado, sujeto capaz de tener visiones y comprensiones

privilegiadas sobre la realidad, y enfatiza las facultades trascendentales de la imaginación, equiparando al artista literario como receptáculo de la actividad divina en un contexto secularizado tras los esfuerzos racionalistas de la Ilustración (Fry, 2012: 29). El texto literario comienza a rivalizar con el religioso y los artistas se convierten en nuevos sacerdotes de la sociedad, que les atribuye las expresiones cumbre del espíritu humano, y en este marco de creencias encajan de nuevo las tesis formuladas por los antiguos mencionadas al comienzo de este epígrafe: la línea del *endiosamiento* o *enthusiasmos* he-siodiana y platónica adquiere este nuevo matiz. A partir del período romántico, la poética moderna se muestra menos interesada en el reflejo mimético de la realidad circundante al artista para ir volcando su atención hacia su mundo interior, hacia las visiones individuales y altamente subjetivas del mundo que tendrán su realización culmen en las Vanguardias históricas, cuando el proceso de plasmación de las visiones propias puede llegar a hacer inviable la comunicación mínimamente convencional. Así, la inspiración del artista romántico y sus derivados lo empujan a la expresión de su realidad interna en obras y trabajos con frecuencia incomprensibles, aparejados en ocasiones con experimentos formales que destruyen la regla lingüística y, con ello, la capacidad comunicativa, para dar lugar en los casos más extremos a una sucesión de sonidos aleatorios (dadaísmo) o puramente musicales (el canto séptimo de *Altazor* del Huidobro creacionista).

En cualquier caso, es un nuevo significado del término ‘expresión’ el que va sustituyendo a la mimesis entendida al modo clásico. Este nuevo significado viene aparejado a las tesis idealistas sobre el origen del lenguaje, según las cuales tanto el lenguaje como la poesía fueron originalmente la misma cosa. El lenguaje sería “resultado de la ‘expresión’ de los sentimientos humanos, del grito del dolor y del amor” (Aullón de Haro, 2021: 210). Como explica Pedro Aullón de Haro, esta relevancia del fenómeno de la expresión se comenzó a perfilar en el ámbito estético a partir de los trabajos de Gracián, reaparece en la filosofía del XVIII (por ejemplo, en los ‘modos de expresión’ de Kant) y se consolida como unidad teórica en la labor de Antonio Eximeno, que vincula ‘instinto’ con ‘expresión’, dos términos que en Croce ya aparecen en relación de equivalencia formulados como ‘intuición-expresión’. Las tesis idealistas del lenguaje y de la poesía comparten muchos axiomas, y es necesario subrayar términos como ‘intuición’ o ‘instinto’ para entender cómo sitúan el empuje expresivo en capas no lógicas de la conciencia, es decir, en el misterio y en la imprevisibilidad, de manera que la expresión poética suele generar sorpresa y asombro incluso en el mismo poeta.

Por su centralidad en las tesis idealistas, la aportación de Croce bien merece una distinción especial en este punto. Croce parte de un postulado dualista, pues el espíritu humano se opone a la mera naturaleza, entendida en términos mecánicos (muy propios de la física clásica que, precisamente en los tiempos de la *Estética* de Croce —1902— comenzaba a resquebrajarse por la irrupción de la rama cuántica). La intuición verdadera es propiedad única del espíritu y lo diferencia de lo mecánico, lo pasivo y lo “natural” (Croce, 2021: 40). El dualismo croceano, que distingue el conocimiento lógico del intuitivo (2021: 35), atribuye al ámbito de la intuición humana la expresión artística, que hunde sus raíces en la capacidad intuitiva del artista y no en la elaborativa o consciente-intelectual, porque “el espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando” dado que “toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión” (2021: 40). Es la intuición como expresión lo que causa asombro en el espíritu ante la obra creada y sugiere cierto misterio en la actividad poética, pues la irrupción de la forma artística desvela un sobrecogedor enlace entre espíritu y materia. A este propósito traigo un fragmento que considero ilustrativo de esta concepción del arte y la poesía. Se trata de unos párrafos del primer libro del *Rāmāiāna* de Valmiki. En ellos, el autor, desdoblado metaficcionalmente en el narrador de la épica gesta de Rama, da cuenta de cómo dio con el *sloka*, el metro que

le servirá para narrar en los libros sucesivos la prodigiosa historia del príncipe (avatar en realidad del dios Visnú) que tuvo que partir al exilio y acudir al rescate de su esposa Sita en uno de los periplos más importantes de la literatura universal y de la literatura religiosa. El pequeño mito que narra el origen del *sloka* es el siguiente:

Vālmīki se encontró con dos aves de dulce voz, unas *kraunca*¹, que hacían el amor. Vio cómo un cazador cruel disparaba sobre el macho y cómo el ave de cresta dorada caía al suelo. Cuando su compañera vio que estaba muerto, lanzó un grito dolorido. La compasión acudió al corazón de Vālmīki al observar el ave caída, asesinada de forma tan injusta, y el dolor de su pareja. Conmovido profundamente, dijo:

—Cazador, ¡por haber matado a esta ave mientras hacía el amor, nunca hallarás reposo!

En cuanto hubo hablado, Vālmīki se dijo: “¿Qué palabras son estas que pronuncié a causa de la aflicción que me produjo el ave?”. Como era culto e inteligente, el sabio le dijo a su discípulo:

—Mis palabras surgieron en un metro de cuatro pies, con sílabas iguales, que puede cantarse con las notas de la *vina*². Ya que este metro surgió de mi dolor, haremos que, de ahora en adelante, se lo conozca como *śloka*³ (2010: 61).

El fragmento es rico por diversos motivos. En primer lugar, muestra la vinculación entre el empuje emocional y la expresión: el profundo dolor que le produce a Valmiki el cruel asesinato de la *kraunca* le impele a proferir una maldición y a expresar su dolor. Misteriosamente, y para su propia sorpresa (en una clara muestra de ingenuidad schilleriana), esta expresión nace en un metro perfecto, y además apto para el acompañamiento musical con la *vina*. La leyenda puede ir más allá, dado que entre la musicalidad del *sloka* y el ritmo imaginado en la voz de las grullas *kraunca* existen vínculos culturales (Vaudeville, 1963: 331) que asociarían la expresión métrica musical no solo al sentimiento humano sino al sentir general cósmico, incluido lo animal. Sin poder ahondar en estas cosmovisiones ahora, fijémonos en que en términos croceanos el nacimiento del metro *sloka*, su expresión, sería un ejemplo de intuición *objetivada*. El nuevo verso heroico nace no como vómito expresivo o grito desgarrado, sino en un molde que apunta a la importancia en la poesía de la forma, del contenedor lingüístico, a diferencia de la mera catarsis expresiva que pudiera existir en los cantos o aullidos de las coribantes que dieron origen a la tragedia griega. Parece que es gracias al molde formal que puede encontrarse un cauce adecuado a la necesidad expresiva en el origen del metro, pues el mero grito de dolor ayudaría al poeta a expresarse y a comunicarse pero no puede considerarse poesía: el molde poético aspira a mantener una relación de equivalencia con el mundo interior del artista y, en este sentido, a convertirse en grito de dolor, pero ya es lenguaje. Lenguaje no convencional ni estándar, dado que las peculiaridades formales del metro lo alejan de la mera comunicación cotidiana. En definitiva,

1 Las *kraunca* (*anthropoides virgo*) son aves de la familia de las grullas o *gruidae*, simbólicamente centrales en muchas culturas de Asia oriental. En el ámbito indio, estas aves estaban con frecuencia asociadas al amor y a diversas fases de la experiencia amorosa (Vaudeville, 1963: 330)

2 La *vina* es un instrumento de cuerda que podía acompañar a los recitales de poesía. De este instrumento derivan evoluciones como el laúd o la cítara.

3 La palabra *śloka* significa ‘dolor’ o ‘pena’ en sánscrito (Vaudeville, 1963: 332). Vālmikī configura aquí una falsa etimología del nombre del metro *śloka* para vincular este metro con el dolor que necesita expresar en el trágico momento (Vaudeville, 1963: 333).

la poesía se muestra en este fragmento de Valmiki como el mejor canal del interior del poeta, si bien el alumbramiento de tan perfecto metro es una sorpresa para el autor, que da luz al *sloka* de forma inconsciente. Solo su condición de “culto e inteligente” le permiten tomar conciencia de lo que acaba de suceder, y utiliza el fruto de este misterio para narrar precisamente la gesta de Rama, un avatar, un dios encarnado. El proceso sigue lo previsto por Croce: “Todos pueden experimentar la luz que les alumbraba interiormente, cuando acierta, sólo entonces, a formularse a sí mismo sus impresiones y sentimientos. Sentimientos y expresiones pasan entonces, mediante la palabra, de la oscura región de psiquis a la claridad del espíritu contemplador” (2021: 40). El arte resultante en esta visión de la génesis del metro *sloka* es una representación que parece apuntar a la disolución de la línea entre el sujeto humano y el objeto divino, ya que el sujeto acaba accediendo, siquiera inconsciente pero momentáneamente, a lo divino, y conociéndolo mejor en algún grado.

Resultan por tanto fundamentales para nuestra aproximación a las tesis idealistas del origen de la poesía las conexiones con lo corporal y con lo divino, ambos bajo la esfera del fenómeno expresivo, sea de la sensación o emoción corporal, sea de lo numinoso. Uniendo los dos ámbitos, lo poético puede presentarse para algunas tesis idealistas como una injerencia de lo divino en la persona del poeta, injerencia que varía en grado según el autor, desde el mero toque de las musas a la posesión absoluta y el éxtasis, y en cualquier caso posee un componente misterioso que requiere de la participación del cuerpo (sobre todo en la experiencia extática) en el trance creativo.

III. Tesis racionalistas de la génesis poética

Frente a la inspiración súbita, el misterio o el cuerpo poseído, la línea del pensamiento poético que se opone a la visión idealista plantea que la poesía nace de un ejercicio consciente y racionalizado de las aptitudes naturales y creativas del poeta. A modo de representación de esta tendencia nos servirán tres autores: Aristóteles y Horacio, de la poética clásica, por su valor fundacional, y Edgar Allan Poe, como representante de la poética moderna, por la curiosa peculiaridad de su caso, pues siendo un autor canónico del romanticismo en lengua inglesa, su aproximación a la creación poética dista mucho de las románticas habituales dado su carácter marcadamente técnico y racionalista.

Sin duda es la *Poética* de Aristóteles la piedra angular de la poética clásica, y aunque el concepto de mimesis ya había sido elaborado por Platón y otros filósofos con respecto a la epistemología y también a la poesía, se tiene el fragmentario tratado de la *Poética* como el estudio de la poesía en cuanto imitación que cimienta la mayor parte del pensamiento occidental sobre la labor literaria creativa. El origen de la poesía es doble, según Aristóteles, y enteramente natural (*physiké*). Connatural al ser humano es imitar (primera causa), pues nos sirve desde que nacemos para aprender (*Poét.*, IV, 1448b), y así la poesía se vincula al aprendizaje, proceso en el que interviene la razón, el método, la repetición e imitación de modelos, etc. La segunda causa, frecuentemente obviada, son las dotes naturales para la armonía y el ritmo, pues nos dice Aristóteles que los más talentosos (por razones de *physis*, es decir, naturales), partiendo de improvisaciones, dieron lugar a la consolidación de la poesía. El talento es concebido aquí como un don natural y no divino, como un elemento de la *physis* humana y no un regalo de los dioses. Si para Platón el poeta poseído penetraba “en las regiones de la armonía y el ritmo”, para Aristóteles la armonía y el ritmo son propios de nuestra naturaleza y los cultivamos mediante la labor técnica, que va puliendo las primeras improvisaciones. El valor racionalista de la teoría de Aristóteles radica, según Manfred Fuhrmann, en interpretar la evolución histórica del

fenómeno poético a partir del concepto de *physis*, de manera que el cambio poético acaba considerándose un proceso inherente a la ley natural (2003: 59).

Cierto es, sin embargo, que en el mismo tratado de la *Poética*, Aristóteles concede al poeta extático causa poética, una contradicción posible dada la idiosincrasia de este texto, en realidad un *work in progress* no concebido para la publicación, lo cual explica sus numerosas incongruencias. Pero ahí está la concesión: “el arte de la poesía es propio de un hombre bien dotado o bien exaltado [*manikouí*]”, pues los que pertenecen al segundo tipo “salen de sí [*ekstatikoi*] muy fácilmente” (*Poét.*, XVII, 1455a). Aristóteles pone en este pasaje al dotado al mismo nivel que el “exaltado” por su facilidad para el éxtasis, pagando cierto tributo a su maestro y reconociendo entonces un componente irracional e inconsciente en el germen de lo poético que favorece el arranque creativo.

Un caso bien diferente será el de Horacio en lo relativo al éxtasis. El poeta latino culmina la *Epistola ad Pisones* ridiculizando al poeta *maniaco*: “Del mismo modo que al que acosan la sarna maligna (...), los sabios temen tocar y rehúyen al poeta loco [*uesanum (...) poetam*], los niños lo molestan y los imprudentes lo siguen” (*Ars*, 453-6). La atención a este tipo de poetas ha de ser nula: “Si, mientras recita con la cabeza levantada sus versos [*sublimis uersus*] y va de un lado para otro (...), cae en un pozo o en una fosa, aunque grite durante mucho tiempo: «¡Socorro! ¡Eh, ciudadanos!», no habrá nadie que se ocupe en sacarlo” (*Ars*, 457-60). Para Horacio (*Ars*, 309) el origen de la buena escritura es el raciocinio (*sapere*), y nada de lo que salga de la pluma del poeta ha de repugnar a la diosa Minerva (*Ars*, 385-6), es decir, a la razón. En dos ocasiones insiste en la necesidad de revisar y corregir borradores (*Ars*, 291-4 y 438-9), de manera que la buena poesía nace de la elaboración constante y el pulido progresivo de los versos, asistido por las técnicas literarias. Bien conocidos son los versos en los que Horacio concede igual importancia a la técnica y a la naturaleza o dotes del poeta (la dualidad *ars/ingenium*): “Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro y ambos conspiran juntos amistosamente” (*Ars*, 408-11).

Se suele afirmar que la poética clásica y clasicista quiere equilibrar los extremos de las distintas dualidades que afectan al hecho creativo, si bien en varias ocasiones Aristóteles y Horacio otorgan mayor importancia a la creación de contenido que a la elaboración formal, al reflejo mimético de la realidad que a la imaginación desbordante, que estaría más cerca de las teorías idealistas y románticas. Por ejemplo, Aristóteles afirma (*Poét.* 1450a) que la parte más importante de la tragedia no es la elocución (*léxis*), sino la estructuración de los hechos o fábula (*mythos*), y en otro punto también desestabiliza la balanza al decir que “el poeta debe ser más poeta de fábulas [*mythōn*] que de versos [*métrōn*]” (1451b). Por su parte, Horacio encuentra más valor en “una obra sin arte [técnica] alguno (...) mas brillante en ideas y con caracteres bien dibujados” que en “versos sin ningún fondo y bagatelas armoniosas” (*Ars*, 319-22). Las referencias a los procesos mentales, racionales y laboriosos son angulares en sus aproximaciones a la poética, y el cuerpo pasa, cuando es mencionado, a un segundo plano, a diferencia de muchas de las tesis idealistas. Horacio sí recoge la importancia del lenguaje para lo que podría entenderse tempranamente como “expresión emocional”, pero lo hace en un tono bien alejado del ideal romántico de transmisión de una subjetividad que comprende la realidad de forma privilegiada: “Inicialmente la naturaleza nos modela internamente en todos los aspectos de la fortuna; nos recrea o nos impulsa a la ira, o nos abate hasta la tierra con onerosa pesadumbre o nos aflige; luego, expresa los movimientos de nuestra alma [*animi motus*] valiéndose de las palabras” (*Ars*, 108-11).

El otro autor seleccionado para esta resumida representación de las tesis racionalistas toma lo emotivo no como punto de partida del poeta, tal y como indicaba Horacio, sino como punto de llegada. Edgar Allan Poe escribe desde un romanticismo plenamente maduro, movimiento que tanto había trascendido para la configuración idealizada de su joven nación. Por supuesto entiende la centralidad del proceso emocional en la buena poesía, pero en su opinión el efecto emocional en el poema surge de un cuidadoso proceso de metódica elaboración, y no de una inspiración, de una capacidad emocional inusitada del poeta ni muchos menos de un estado de ánimo exaltado. Sorprende la frialdad desde la que Poe describe la trastienda del poeta, sobre todo teniendo en cuenta el efecto sobrecogedor de sus relatos y poemas, entre los que destaca *El cuervo* como paradigma de la atribulada sensibilidad romántica. Esto se explica en parte porque en su práctica crítica el autor americano combina tendencias dieciochescas con elementos puramente románticos que determinan una idiosincrasia intelectual única (Chico Rico, 2007: 150). Poe cultiva una visión racionalista de la literatura determinada por el espíritu del siglo XVIII, y entiende que la práctica literaria debe por ello ser construida “sobre la base de la unidad simétrica, la armonía y el diseño mecánico del universo tal y como fue interpretado por los racionalistas Newton y Laplace” (Chico Rico, 2007: 152). En el ensayo *The Philosophy of Composition*, el autor norteamericano desnuda los mecanismos de composición que sustentan su ínclito poema *El cuervo* y dan buena cuenta de esta minuciosidad racionalista, que recurre a las matemáticas y al cálculo para producir el espeluznante efecto de terror y belleza que caracteriza a esta pieza. Especifica Poe que el objetivo de este ensayo es “demostrar que ningún punto de la composición [de *El cuervo*] puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático” (2006: 204). Es una de las expresiones más puras de las tesis racionalistas sobre la labor poética. La taxatividad en la exclusión de lo intuitivo es especialmente sorprendente al no dejar resquicio alguno a las visiones románticas del arte o a procesos inconscientes mencionados en el epígrafe anterior. Al comienzo del ensayo ya había excluido Poe explícitamente el valor del éxtasis en la creación literaria cuando cuestiona “la vanidad de los autores” que pretenden hacer creer que componen “gracias a una especie de sutil frenesí, o de una intuición extática”, en lugar de sacar a la luz el juego de “rodajes y las cadenas”, “la selección prudente y los dolorosos tachones” (2006: 204) y en definitiva cuantos artificios y técnicas conocen y practican con el fin de alumbrar un texto que pueda ser exitoso, pues el autor es muy consciente de que el arte va dirigido a un público con el que hay que entenderse. Con el generoso propósito de exponer los trucos y procedimientos que cimientan *El cuervo*, Poe desmenuza paso a paso las fases llevadas a cabo para crear el poema y lograr esa turbación tan propiamente romántica que lo caracteriza. El autor detalla el acotamiento de la extensión más adecuada para mantener un efecto emotivo intenso (“unos cien versos”); la elección del tono melancólico para experimentar la belleza en su apogeo, porque “en su desarrollo supremo, [la belleza] hace inevitablemente verter lágrimas a un alma sensible” (2006: 206); la inclusión de un estribillo (“Nevermore”, emitido por el terrorífico cuervo que asalta el estudio del protagonista del poema) para generar coherencia y otorgar al poema un aspecto unitario que trasluce el remanente clasicista de su formación teórico-literaria; la selección de tema y motivos que agitan el espíritu del lector ansioso de belleza (la muerte reciente de una hermosa mujer y el trágico efecto que produce en el desolado protagonista, privado del objeto de su amor) y, en definitiva, todo lo que hubo de buscar laboriosamente en un afanoso proceso de selección y descarte que es lo único que garantiza la constitución de un poema meritorio.

Así, Poe resulta una de las culminaciones de las tesis racionalistas sobre la génesis poética, y en él los componentes metódicos, técnicos y conscientes del poeta reciben toda la importancia. El poeta

no es un espíritu exaltado, sino un puntilloso orfebre. El efecto de tal labor es sin embargo puramente romántico: agitar el alma del lector y elevarla a la forma más intensa de Belleza (la melancólica). La causa, sin embargo, es puramente clasicista y en ajuste con la poética ortodoxa, cimentada sobre Aristóteles y Horacio, y entre otros autores que, sobre todo en el renacimiento y el neoclasicismo, inclinaron la balanza del proceso poético a favor de los aspectos conscientes de la actividad creadora.

IV. Hacia una aproximación integrada de la génesis poética: la perspectiva cognitiva

Conviene, llegados a este punto, valorar la posibilidad de una integración sintética de los componentes conscientes e inconscientes en la génesis del poema, una restauración quizá de la supuestamente equilibrada distribución de importancia entre los polos de la dualidad *ars/ingenium* que caracterizaba al clasicismo, que sin embargo se inclinaba ligeramente por los aspectos racionalistas y contenidistas en detrimento de los sentimentales o formales. Esta síntesis supone una superación del binarismo cuerpo/mente, y en el proceso los componentes sentimentales y racionales de la génesis poética habrán de entenderse como puntos distintos de un mismo *continuum* cuerpo/mente relevante en la actividad poética, del mismo modo que lo consciente y lo inconsciente son distintos puntos en el *continuum* de la conciencia. Los estudios cognitivos pueden proveernos de la visión integradora que favorece la síntesis entre los dos polos de una dualidad que con frecuencia se perciben en relación discontinua, cuando no antagónica.

Un concepto ya abordado sobre el que se puede pivotar esta integración es el de expresión. Desde el romanticismo, la teoría literaria no se ha desapegado de él, y el concepto ha penetrado en otras disciplinas, como la estética, la psicología e incluso la biología, en el ámbito de la genética (Aullón de Haro, 2021: 208). Pero es la psicología, especialmente en su forma primera de psicoanálisis, la que más nos interesa, puesto que atiende a la necesidad expresiva que empuja desde el inconsciente a liberar los contenidos reprimidos por el individuo, contenidos que son el objeto de estudio de la crítica psicoanalítica. Y lo cierto es que buena parte de las teorías posteriores no se desprenden completamente del poso psicoanalítico: es difícil confeccionar hoy una teoría sobre la génesis de lo poético que no contemple la *expresión* de emociones, reprimidas o no. Pero también postulados ajenos al psicoanálisis traslucen esta inclinación romántica y sentimental para atender al origen de la necesidad poética. Recojo aquí como muestra representativa de estas teorías la de Susanne K. Langer, que extiende la cuestión al ámbito del arte, cuya definición, desde el romanticismo, adquiere el halo de sacralidad que la aleja del mero concepto técnico que suponía el calco *ars* del griego *techné*. Para Langer, el arte (por supuesto, también el arte poético), “es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano [...]. La confección de esta forma expresiva es el proceso creativo que convoca la mayor habilidad técnica del humano al servicio de su mayor poder conceptual: la imaginación⁴” (1953: 40). Esta aproximación al arte nos interesa en la medida en que anticipa la conexión sentimiento-imaginación, o percepción-concepción que resulta central en el paradigma de la cognición encarnada o corporeizada. No en vano las primeras concepciones del *embodiment* en la época moderna se remontan al romanticismo alemán, cuyos filósofos se opusieron al dualismo cuerpo/mente cartesiano,

4 La traducción es propia, el original inglés dice así: “Art is the creation of forms symbolic of human feeling. [...] The making of this expressive form is the creative process that enlists a man’s utmost technical skill in the service of his utmost conceptual power, imagination”.

o incluso a Baumgarten, cuya teoría de la representación ya vinculaba lo procedente del “fondo del alma” con el cuerpo vivo (Gambino y Pulvirenti, 2018: 22-3). En la visión de Langer, el sentimiento del artista queda proyectado en una forma perceptible con el fin de ser conocido, exhibido y contemplado. Esta traducción del mundo interior a un objeto material que cifra la experiencia íntima es sin duda un eco romántico del arte como cauce de las visiones y vivencias del artista.

Si recurrimos a la concepción de conciencia de Antonio Damasio, uno de los neurobiólogos más apreciados en el estudio interdisciplinar de las artes, encontramos el tratamiento de la dualidad consciencia/inconsciencia como *continuum* que aquí necesitamos: “La consciencia empieza como sentimiento de lo que sucede al oír, ver o tocar. En palabras algo más precisas, es el sentimiento que acompaña la construcción de cualquier tipo de imagen -visual, táctil, visceral- dentro de nuestros organismos vivos” (2000: 43). Lo consciente (y por tanto, lo racional) y el sentimiento se tocan, porque la sensación y el sentimiento son bases de la consciencia. Esta prolongación de la sensación en conciencia y en procesos racionales es uno de los planteamientos fundacionales de la lingüística cognitiva y de cualquier aproximación *encarnada* a las humanidades. En su análisis cognitivista de los textos narrativos, Rafael Núñez Ramos utiliza el pensamiento de Damasio para plantear que la conciencia es “el conocimiento del sentimiento de una emoción” (2014: 25). Plantea el *continuum* emoción-sentimiento-consciencia como sigue: la emoción es la respuesta somática y cerebral que permite a un organismo adaptarse a un entorno que induce dicha emoción, el sentimiento es la imagen que el organismo forma de esta experiencia emocional y, posteriormente, la conciencia permite que el individuo se percate de tales imágenes y las manipule en beneficio propio (2010: 25), siendo el arte una de estas manipulaciones posibles. Nótese a este respecto la distancia del paradigma de la *embodied cognition* con respecto a Croce, para quien el impulso, la emoción y el sentimiento pertenecían al ámbito de lo natural (entendido como mecánico y pasivo), y no del espíritu humano (2021: 42), y por tanto solo eran materia artística en tanto *intuiciones* exitosamente representadas.

Desde un punto de vista estrictamente psicológico, percatarse de la emoción o del sentimiento que un organismo experimenta no es siempre sencillo, y buena parte de los procesos terapéuticos se destinan precisamente a que los pacientes tomen conciencia de las emociones que viven, es decir, a transitar hacia el extremo consciente del *continuum* y completar el recorrido de la emoción. Lo inconsciente amplía así sus dominios más allá de los cotos establecidos por el psicoanálisis, que lo concebía como repositorio de impulsos reprimidos, para englobar también el aspecto emocional/sentimental pre-consciente de toda experiencia que comience en la sensación corporal y culmine en el conocimiento que de ella se deriva. La aproximación gestáltica del ‘ciclo de la experiencia’ es una de las que mejor sirven a las explicaciones cognitivistas del arte, y recurro a ella además porque este enfoque psicológico lleva décadas trabajando en la integración cuerpo/mente de la persona en un plano teórico y práctico. El paradigma gestáltico distingue a efectos prácticos distintas fases del *continuum* de la conciencia, desde la mera sensación corporal hasta la satisfacción de la necesidad que motivó la emergencia de la sensación, pasando por las fases de movilización de la energía y contacto con el entorno a través del movimiento y la expresión necesarias para completar lo que se concibe como el ‘ciclo de la experiencia’ (Kepner, 1987: 129). Este ciclo es descrito de la siguiente manera: una sensación comienza a percibirse en un punto corporal determinado en el que emerge una figura (*gestalt*) del cual el sujeto ha de tomar conciencia con el fin de movilizar la energía adecuada para satisfacer la necesidad en proceso de manifestación, y una vez satisfecha, pasar después a una fase de reposo en la que pueden surgir nuevas necesidades y comenzar así nuevos ciclos. Tanto la aproximación de Damasio como la gestáltica toman el cuerpo como punto de partida del conocimiento, pues entre la

sensación y la consciencia no hay ningún salto cualitativo: forman dos puntos situados en el extremo del continuo que recorre toda la actividad inconsciente y consciente del organismo.

Adentrándonos de nuevo en el ámbito del arte y la literatura, podemos entender ahora que los polos *ars/ingenium* de la dualidad causal de la poesía no son más que dos extremos de otro *continuum* y, por tanto, no admiten exclusión mutua: el *ingenium* aparece replanteado entonces como la capacidad de sensibilidad de un cuerpo-autor, atento a las sensaciones, emociones y percepciones que forman la base de un sentimiento o imagen sobre el que luego elaborar, con recurso a las técnicas o *ars*, de forma ya plenamente consciente, una obra. Los mejores dotados por *physis* para Aristóteles serían los que tienen una mayor capacidad de sensibilidad corporal para captar procesos que se inician en las primeras fases de la consciencia, y que luego saben exitosamente trabajar mediante las técnicas adecuadas, porque también tienen la capacidad de aprenderlas y rendir con ellas de forma productiva. La “rica vena” de la que hablaba Horacio resulta una expresión especialmente elocuente, pues la vena es aquí una buena metáfora de la conexión entre el cuerpo y la consciencia, enervada por todo el conjunto somático de cada individuo. Como sabemos, para Horacio de poco servía una “rica vena” (*diuite uena*) sin conocer las técnicas adecuadas que luego de forma consciente ha de aplicar el autor. Poe, por el excesivo énfasis racionalista en su descripción del proceso de generación del poema, es el autor que quedaría más alejado de esta aproximación integrada de la sensación, la emoción, el sentimiento y la consciencia. En los albores de esta integración de la consciencia y la inconsciencia sí estaría la concepción de Hesíodo, para quien las musas contactaban con el poeta y lo hacían un ser muy especial que luego debía, no obstante, elaborar y trabajar sobre el material inspirado, ya por tanto de forma consciente, para alumbrar versos cabales. Las musas vienen a ser aquí metáfora del proceso de tomar conciencia de la sensación, o de alumbrar de forma consciente lo que la emoción y el sentimiento van procesando continuamente de forma inconsciente, que en realidad queda en esta aproximación reconfigurado no como *inconsciencia*, sino como la raigambre corporal, puramente sensorial y sensitiva, de la consciencia.

Planteada la consciencia desde el *continuum* cuerpo/mente, entre sensación y conocimiento racional, podemos servirnos de la metáfora espacial que constituye la base de este continuo para asegurar la posibilidad de transitar un camino de ida y vuelta en los objetos de la consciencia, ya elaborados de forma racional, para alumbrar aspectos del inconsciente que estaban anclados en su base. Este es el fundamento de las técnicas proyectivas utilizadas en diversas psicoterapias: el objeto creado permite descubrir al individuo que lo alumbró aspectos de sí mismo sobre los que no tenía conocimiento y que sin embargo forman parte de su personalidad y funcionamiento, y suponen una ocasión por tanto para integrar esa parte oscurecida, o *ensombrecida*, en términos junguianos, que corresponde a todo aquello que el sujeto es pero con lo que no se identifica ni integra en su personalidad por rechazarlo o tenerlo reprimido, desconocido, *inconsciente*. De nuevo el concepto de proyección que planteaba Langer para el entendimiento del arte es esencial, pues ella conectaba el “sentimiento” con los objetos simbólicos que se derivan de él en un proceso en el que concurre la laboriosidad y el trabajo consciente. El objeto poético trasluce la labor técnica del poeta, pero igualmente deja espacio al trabajo psicoanalítico y a la materialización o *expresión* del cuerpo del poeta, en el que anidan sensaciones, emociones y sentimientos con los que no siempre se identifica de forma consciente. La musa, como ser semidivino y mediador, aparece entonces como una inocente excusa para explicar lo que no sigue una lógica racional al hallarse en los profundos cimientos somáticos de la experiencia artística. La musa puede entenderse como una personificación de la causa que explica el cambio cuantitativo de lo inconsciente a lo consciente en una cosmovisión dualista donde el cuerpo y la mente no son una

misma entidad. En una visión encarnada de la conciencia, sin embargo, la musa es el primer aspecto somático que toma forma y figura en el cuerpo del poeta, es la sensación que emerge con el fin de manifestar una necesidad que requiere, en el curso natural y sano de los acontecimientos psíquicos, ser observada, atendida y finalmente expresada, encauzada.

Puede decirse entonces que cultivan esta visión integrada las aproximaciones cognitivistas al arte o la literatura, para las que el *continuum* de los procesos conscientes e inconscientes que acaece en la génesis de lo poético florecen en la expresión lingüística. En su aplicación de las teorías cognitivas, Amelia Gamoneda ha argumentado cómo las pulsiones corporales del poeta afectan a la recubierta lingüístico-material del poema, pues el lenguaje poético es el terreno donde entra en convergencia el paralelismo entre cuerpo y lenguaje (2017: 79). Esta convergencia entre cuerpo y los procesos de abstracción mentales que implica el lenguaje esconde, en la visión cognitivista de Gamoneda, la clave asimismo de la epifanía y de la inspiración súbita que las tesis irracionalistas situaban principalmente en el ámbito de lo divino. Nos dice Gamoneda que, en sintonía con la cultura poética actual, conviene entender desde un “tratamiento intra-epifánico” el poema, lugar donde aflora “el trabajo cognitivo que implica al cuerpo en las transacciones inconscientes que desembocan en la producción de sentido” (2018: 65). Este tratamiento implica emplazar la epifanía de procedencia divina en las entrañas del poema, que son ahora continuidad de las entrañas del individuo creador. Además, el procedimiento analógico que transforma la realidad en lenguaje, visitado desde el prisma cognitivo, permite introducir la intuición en su casuística, a diferencia de la analogía entendida a la manera aristotélica como mera operación lingüística (2015: 140) y abstracta: la participación corporal en la gestación de lo poético injerta lo intuitivo en el proceso creativo del poeta, y la analogía o ‘metaforización’ de la realidad deja de ser una actividad meramente intelectual o fruto, como quería Poe, de una laboriosa medición matemática (y por tanto, plenamente consciente) de las palabras. La epifanía o *insight* del poeta romántico viene a ser en esta nueva visión una información provista por el cuerpo/mente del poeta en un proceso de integración o, más bien, alineación, de los aspectos corporales, mentales y emocionales que ilumina una expresión poética certera. Estas epifanías han tomado el nombre de experiencias extáticas en muchas ocasiones por suponer un acceso a lo divino en un proceso en el que, como vimos, el cuerpo manifiesta toda su importancia: evidencia de la integración, vivida como equivalencia, del cuerpo y la mente de la persona, de un alineamiento que alumbró nuevas comprensiones acompañadas de una fuerte sacudida en el aspecto material de la persona, que adquiere mayor conciencia de parcelas de sí mismo hasta entonces ocultas.

Esta integración de cuerpo y mente practicada por la poética cognitiva permite profundizar en la fisicidad del lenguaje más allá de lo que hasta ahora ha sido tratado como el aspecto material del signo lingüístico (musicalidad, disposición espacial) para adentrarnos en otros niveles “subsimbólicos” que resultan modelados por “la actividad sensomotora del cuerpo y por dinamismos emocionales” (Gamoneda, 2021: 15). En la crítica literaria ha habido numerosos intentos de incorporar la sensación, el sentimiento, la percepción del movimiento y los estados ‘inferiores’ de la cognición al estudio del lenguaje, sobre todo del poético. Destacan entre ellos, por ejemplo, la asimilación del estudio de los regímenes de lo imaginario propuesta en 1960 por Gilbert Durand (1981) y fundamentada en la reflexología rusa y en el psicoanálisis del imaginario emprendido por su maestro Gaston Bachelard, y que luego Jean Burgos (1982) aplicó al poema configurando la *poética del imaginario*. Desde una perspectiva semiótica, Antonio García Berrio recogerá las perspectivas de las dinámicas psíquicas y gestuales de estos autores y las procesará bajo la noción idealista humboldtiana de *forma interior* para atender el ‘impulso’ expresivo que acaba concretando el nivel semántico-temático del texto (1998:

18-22). Sin embargo, solo desde la perspectiva cognitivista, como la practicada por Gamoneda, se puede producir una inclusión del rango completo del ‘ciclo de la experiencia’ en la génesis del poema, empezando por el aspecto sensomotor. El cognitivismo actual parte generalmente del axioma de que la inteligencia hunde sus raíces en la experiencia del sujeto, y no en una actividad consciente separada de los procesos sensibles. En una concepción *continua* de los planos inconscientes y conscientes que actúan en la génesis de lo poético, experiencias misteriosas y sorpresivas como el hallazgo del verso adecuado para narrar las gestas de Rama vienen a ser explicaciones de cómo el lenguaje poético (especialmente, en la anécdota de Valmiki, el metro, con su claro componente físico y material) permite *expresar* lo que se tenía como intransmisible por su complejidad emocional, por la actividad somática que acarrea o por razones afines: el profundo dolor y desgarró que supone contemplar la muerte de la pareja de *kraunca* por el sabio Valmiki no encuentra acomodo lingüístico salvo en el milagro del metro *sloka*, nacido espontáneamente como trabajo y procesamiento lingüístico de los niveles sub-simbólicos y corporales que experimentaron el dolor primeramente.

La visión cognitiva nos permite además integrar los dos polos de lo que ya no es una dualidad excluyente (“esto o aquello”), sino una polaridad (“esto y aquello”) con dos extremos (*ars e ingenium*) conectados en un *continuum*. Ofrece por tanto una perspectiva equilibrada, que reconoce en ambos componentes una responsabilidad compartida porque cuerpo y mente ya no se conciben como entes o *res* (como quería Descartes) diferentes, sino equivalentes en el organismo del sujeto poético. En este sentido, el cognitivismo ofrece el equilibrio que la poética clasicista de corte ortodoxo parecía preferir, pero que, como bien se sabe, se deslizaba en realidad por el componente técnico y consciente (apolíneo, en la nomenclatura recuperada por Nietzsche) de la labor creativa. De esta manera podemos entender desde un nuevo prisma el sazónamiento que encontraba Aristóteles en el lenguaje poético o el sabor al que aludía Abhinavagupta: las maravillosas comprensiones que sobre la realidad realiza el poema, que logra aproximarse a la inefabilidad de la sensación pura, no son completas sin el componente gustativo, corporal y sensitivo que lo alumbró.

Referencias bibliográficas

- ABRAMO, F., GAMBINO, R. Y PULVIRENTI, G. (2017). “Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics. A Theoretical Proposal”, en *Enthymema*, XVIII, 1-20.
- ARISTÓTELES/ HORACIO (2003). *Artes poéticas*, ed. Aníbal González. Madrid: Visor.
- AULLÓN DE HARO, P. (2021). *Teoría de la Literatura (Fundamentos)*. Madrid: Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización.
- BURGOS, J. (1982). *Pour une poétique de l’imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- CICERÓN (2002). *Sobre el orador*, ed. José Javier Iso. Madrid: Gredos.
- CHICO RICO, F. (2007). “Edgar A. Poe (1809-1849). entre la crítica judicial y la crítica romántica norteamericana”, en GARRIDO, M.A., FRECHILLA DÍAZ, E. (eds.), *Teoría/crítica: homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Instituto de Lengua Española, 148-161.
- COLM HOGAN, P. (2003). *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: University Press.
- CROCE, B. (2021). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de P. AULLÓN DE HARO y J. GARCÍA GABALDÓN. Madrid: Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización.

- DAMASIO, A. (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*, trad. ing. Pierre Jacomet. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, vers. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- FRY, P. H. (2012). *Theory of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- FUHRMANN, M. (2011). *Aristóteles-Horacio-‘Longino’*. Una introducción, trad. al. Alfonso Silván. Madrid: Dykinson.
- GAMBINO, R. y PULVIRENTI, G. (2018). *Storie Menti Mondì. Un approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Milán: Mimesis.
- GAMONEDA, A. (2015). “Resistencia y flexibilidad de la analogía. Modelos científicos, cognición y metáfora”, en GAMONEDA, A. (ed.), *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*. Madrid: Abada, 93-175.
- (2017). *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo: KRK.
- (2018). “Eureka y epifanía. Diluciones cognitivas y poéticas”, en GAMONEDA, A., GONZÁLEZ, F. (eds.), *Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa*. Madrid: Abada, 45-74.
- (2021). “Magia versus poesía. Estrategias y procesos cognitivos”, en GAMONEDA, A., SALGADO IVANICH, C. (eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio, 13-30.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977). *Formación de la teoría literaria moderna: la tópica horaciana en Europa*, vol. 1. Madrid: Cupsa.
- (1998). *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- GIL, L. (1967). *Los antiguos y la “inspiración” poética*. Madrid: Guadarrama.
- KEPNER, J. I. (1987). *Body Process. A Gestalt Approach to Working With The Body in Psychotherapy*. Nueva York: Gestalt Institute of Cleveland Press.
- LANGER, S.K. (1953). *Feeling and Form. A Theory of Art*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (2014). *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- PLATÓN (2010). “Ion”, en *Diálogos*, trad. Emilio Lledó. Madrid: Gredos.
- POE, E.A. (2006). “Método de composición”, en E.A. POE, *Ensayos*, trad. ing. Margarita Costa. Buenos Aires: Claridad, 203-213.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1861). *La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por ella misma*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- VALMIKI (2010). *Ramaiana*, vers. sáns. A. Sattar, trad. ingl. R. Frías. Gerona: Atalanta.
- VAUDEVILLE, Ch. (1963). “Rāmāyaṇa Studies I. The Krauñca-Vadha Episode in the Vālmīki Rāmāyaṇa”, en *Journal of the American Oriental Society*, 83, Nro. 3, 327-335.