



UT PICTURA POESIS: TEORÍA DE LA VISIÓN

Ut pictura poesis: Vision Theory

Javier Vela

Fundación Carlos Edmundo de Ory (Cádiz. España)

Resumen:

Cuán es el poder de la imagen y cuán es el poder la palabra. La poesía sí es poesía, mezclando la ficción y la realidad poética. El lector se ha parado a pensar y a sentir en el poder de la poesía. Se ha detenido a considerar el pensamiento poético, el papel que desempeña en este entramado el lenguaje, la palabra, la percepción sensible, la estética de lo dicho o de lo que podemos llegar a imaginar. No es un artículo teórico, es rico; no es un artículo sobre la teoría, es para que sonría, pues “ut pictura poesis” deja la imaginación deambular y merodear entre lo que atesoramos como saber y lo mucho que ignoramos; en clara alusión al pensamiento machadiano de lo que se ignora... se desprecia.

Palabras clave: poesía, imaginación, teoría, poema, arte

Abstract:

How it is the power of the image and how it is the power the word. The poetry yes is a poetry, mixing fiction and poetical reality. The reader has stopped to think and to feel in the power of the poetry. It has detained to consider the poetical thought, the paper that recovers in this studding the language, the word, the sensitive perception, the aesthetics of the above mentioned thing or of what we can manage to imagine. It is not a theoretical article, is rich; it is not an article about the theory, is in order that he smiles, since “ut picture poesis” it leaves the imagination to stroll and to maraud between what we hoard like to know and the great thing that we ignore; in clear allusion to the thought machadiano of what is ignored ... it is despised.

Key words: poetry, imagination, theory, art.

Recibido: 11/1/2014 Revisado: 22/2/2014 Aceptado: 24/3/2014 Publicado: 1/5/2014

Poesía y realidad: teoría de la visión

La poesía sí es literatura. Literatura en tanto que ficción, aunque también en tanto que *realidad poética*. La realidad posible, no efectiva, no realidad exacta y verdadera, ésa es la que el poeta hace poesía (1). El arte es la visión de lo visible que, por hipervisible, no se ve. Debe el poeta desacostumbrarse, si quiere ver lo visto, a estar en lo real: salir de lo real, dejándose un pie dentro. Al asomarse afuera, al exterior, repara en lo interior, y lo comprende. Por tanto, el poeta se mueve en la *hipervisibilidad*, y su tarea radica en notar con el verbo *lo que ya estaba ahí* (de manera increada) antes de que él lo viera, pero pasaba desapercibido.

La poesía no imita ni crea *desde la nada*, sino que increa desde la pre-materia; restaura y positiva, revelándonos lo que permanecía en negativo: vale decir también *innominado*.

De ello, se desprende un hecho irrefutable: el arte es el origen del artista. Existe ya, increado, pre-matérico, antes de reencarnarse en el artista. Es puro caos, desorden, vacío original desde el que todo toma su principio. Antes que en lo concreto o en lo abstracto, el arte se resuelve en el artista, en su intuición estética, pasando del vacío a la materia por medio de su acción generativa. Creado ya, ordenado, dotado de sentido, vuelve a extrañar no obstante su estado primigenio y evoca ese vacío en las imágenes.

El paso del vacío a la materia, entonces, viene determinado por la intuición estética. El arte es intuición, nos dice Croce (2), y «el espíritu no intuye sino haciendo, formando, expresando; quien separa intuición y expresión, no llega jamás a ligarlas». Ocurre, sin embargo, y esto lo vio ya Hölderlin, que la poesía es la más inocente de todas las ocupaciones;

y el lenguaje poético, un arma inofensiva para la vida práctica. Todo lo que el poeta canta o llora es, al cabo, una ilusión verbal, una apariencia (3). Entonces, ¿fingimos ser sinceros, los poetas? Sí. ¿Fingimos ser poetas? Así fue y será siempre: una impostura de nosotros mismos.

Todo lo cual se explica fácilmente. La conciencia creativa, escritural, altera esencialmente la *visión* inicial de un fenómeno dado. Usadas poéticamente, y no como simples instrumentos comunicativos, las palabras se desautomatizan, desencadenándose de su significado convencional; desnombran *lo real en sí* para renombrar, mediante la interpretación subjetiva del proceso artístico, *lo real increado* (4).

Como ha escrito Maillard (5), el discurso se genera corrientemente a partir de significados endurecidos bajo los cuales la realidad apenas late. «La categoría de *lo real* es transferida al concepto en cuanto que universal, y *muy raramente se es capaz de recuperar en la singularidad la presencia auténtica de las cosas*.» En 1960, Auden publicaba un opúsculo (6) sobre lo que quieren decir exacta y verdaderamente las palabras *Yo te amo*, y sobre la imposibilidad final de transmitir la esencia individual de esa frase y, por extensión, de escribir poemas amorosos.

«¿Quiere el compositor decir realmente lo que dice, o sólo está fingiendo?», se pregunta en el quinto fragmento. El poeta nos miente aun sin proponérselo: *Je suis un menteur qui dit toujours la vérité*. Sus palabras, frutos inmediatos del sentir, evocan forzosamente una ausencia, una presencia ida o por venir (verbigracia, el soneto IX, a la «dama interpuesta», de Dante (7)); pero, por sí solas, resultan estériles. La idea (pensamiento, cargado de sentido) se hace de todo punto necesaria: «Words without thoughts never to heavens go» (8).

El pensamiento poético, transmutado en lenguaje, agudiza la percepción sensible y rebasa, ampliándola, nuestra capacidad de entendimiento: es por eso que el fenómeno creativo, en sentido amplio, constituye siempre un acto de rebeldía contra la lógica estricta de los automatismos cotidianos y contra la alienación estética del individuo.

La incidencia del ritmo que subrayara Jakobson, el *dar a ver*, de Eluard, el susurro de ser heideggeriano y, en fin, los giros sobrelógicos de la expresión poética (como el lenguaje de la locura en Pizarnik, por ejemplo, más fácilmente explicable a la luz de la teoría zambraniana de la *palabra liberada* (9), donde el sistema lingüístico es violentado de continuo obviando las exigencias del sentido unívoco y los códigos de comunicación) nos hablan de una capacidad intrínseca que separaría a la poesía del arte. De hecho, en la Antigüedad Clásica ambos conceptos aparecían claramente separados (10). Se consideraba que las artes visuales, por ejemplo, producían objetos, pero la poesía no. Así, la función de esta última disciplina quedaba relegada a la cognición. Por esta razón, las artes visuales estaban, según los griegos, más próximas a los oficios manuales que a la poesía, y la poesía más próxima a la filosofía que a las artes visuales. En líneas generales, además, la poesía se caracterizaba por su capacidad de vaticinio y por sus rasgos morales e instructivos. Pero, en esencia, el arte (en cualquiera de sus disciplinas) lleva a cabo una serie de operaciones básicas que tienen en común la *manipulación estética de lo real en sí*. El poeta proyecta una imagen del mundo, una *imagen concreta de su mundo* (el propio poema, considerado como un objeto estético), que no está en absoluto privada de la verdad del modelo, sino, antes bien, incardinada en

ella. Para el poeta auténtico, escribió Nietzsche (11), la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que aparece realmente ante él en lugar de un concepto.

En su defensa del *imaginismo* (12), Pound daría una vuelta de tuerca sobre esta teoría constatando que una imagen es lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo. Este complejo viene determinado, como es obvio, por varias causas de muy diversa índole que Taine (13) logró resumir en tres: la raza, que nosotros llamaremos cultura, el medio, que llamaremos espacio, y el momento, que cambiaremos por el concepto de tiempo. De todas ellas, revisemos, por ahora, la última, y dejemos las otras meramente enunciadas.

Poesía y creación: la aporía machadiana

«La poesía es la palabra esencial en el tiempo», señala Machado en sus notas de Poética de 1931. En estas mismas notas, pone en valor los dos imperativos categóricos entre los que, a su modo de ver, se debate la poesía moderna: esencialidad y temporalidad. Estos dos condicionantes siguen siendo válidos hoy día, pero su planteamiento exige una reformulación contextualizada. Para Machado, pensar lógicamente es abolir el tiempo, «suponer que no existe». Pero, a mi juicio, no cabría entender el tratamiento del tiempo que se manifiesta en la obra de José Ángel Valente, por ejemplo (léase el Claudio Rodríguez de los años cincuenta o el Ovidio de la Roma augusta), como un intemporalismo escapista, sino como una temporalización totalizadora de aliento universal y panpoético, que hace uso de las formas retóricas siempre desde su función semántica, como peana de

apoyo a una unidad de pensamiento, y no como mero envoltorio de éste último.

El intelecto, hoy, sí canta (pienso en el último Juan Ramón, en cierto Borges, en todo Juarroz). En su poética (recordemos, de 1931), Machado reclama el principio lírico-emotivo en poesía, pero arremete a la vez contra eso que hoy da en llamarse «poesía conceptual», reconociendo, no obstante, que tampoco es posible una poesía sin ideas, es decir, sin visiones de lo esencial.

Hoy día, el pensamiento lógico-filosófico a que se abraza el fenómeno poético no suprime el tiempo, sino que, antes al contrario, termina revelándolo. La poesía, escribió Montale, es siempre un informe *historizado*. Al poeta, es cierto, no le es dado «pensar fuera del tiempo», pues se halla atado efectivamente a unos condicionantes cronotópicos que limitan y conforman su conciencia, pero ha de tener clara voluntad de no confundir lo esencial con lo transitorio. «El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia, aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella» (14).

Para Octavio Paz, el poema era el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico, dice, es contradictoria. El poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura. El poema, dice, es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, *anti-historia*. La operación poética consistiría, así, en una inversión y conversión del fluir temporal. Bachelard nos instaba a no referir en el poema el tiempo propio al tiempo de los demás, de las cosas, de la vida, rompiendo con los marcos sociales, fenoménicos y sociales de la duración. El instante vertido al poema es un instante de carácter sincrónico.

Así, la poesía sería: a) palabra sustancial en el tiempo; o b) palabra esencial fuera del tiempo. Palabra que, en el tiempo, puede cambiar de forma, pero no así de fondo. O palabra sin tiempo, universalmente temporalizada, que se mantiene inmutable en su esencia original.

«El poema -Valente (15)- no es mensurable por su extensión, sino por su capacidad de engendrar, fuera de lo mensurable, la duración.» Su condición, entonces, no está en ser perdurable, sino en ser memorable. El poema transcurre en un instante durativo que la memoria puede mantener intacto. Escribir un poema consiste en anticiparse a esa memoria universal, en «recordar el mañana» (16), en llegar a alcanzarse uno mismo atravesando el tiempo, «corriendo con el pensamiento más que el tiempo mismo, adelantándose a su carrera en una competencia de velocidad. El filósofo -vale decir el poeta- es el que no habiendo conseguido lo que Josué, detener el sol [...], quiere adelantarse a su curso y así, si no logra pararle, logra, al menos, lo que es decisivo, ir delante. Estar ya allí, cuando él llegue (17)».

El poema siempre comienza *in media res*, en el hueco que media dos instantes desprovistos de toda causalidad temporal. Participa de un tiempo que Bachelard ha llamado *vertical* (18) (un tiempo de raigambre bergsonian, no hecho de números), para diferenciarlo «del tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa».

El lenguaje de un poeta es un lenguaje *historizado* (19), una relación con su tiempo y espacio (aunque el poeta no quiera), que vale en cuanto se pone o se diferencia de otros lenguajes. En este mismo sentido apuntaba Bajtin que el lenguaje poético es un lenguaje

exento de cotidianeidad, y Huidobro, algo menos altivo que Darío, que el valor del lenguaje poético está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla, es decir, del lenguaje coloquial. En sentido contrario, tras la nulidad en materia de poesía española del Neoclasicismo y los excesos europeos del Romanticismo, que tanto bien procuró a la historia del arte, algunos poetas actuales parecen querer estar a pie de calle, imbuirse en el lenguaje urbano, pero vulgarizándolo; huir, con Baudelaire, de la naturaleza, sí, pero ignorando que el poeta francés los hubiera llamado *niños mimados* (20), y obviando que existe, cómo no, una naturaleza urbana aún por descubrir. Cernuda, que se contradijo a sí mismo en la práctica («no siempre puede el escritor, ni sabe, ser fiel a sus gustos» (21)), subrayaba la necesidad de renovar la expresión culterana. Valiéndose de Wordsworth primero y luego de Campoamor, de quien ahora hablaremos, cree que el lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea, no debe necesariamente diferir de la buena prosa, excepto en lo que al metro respecta. Permitaseme dudarlo. Muy al contrario, no se trata de una cuestión métrica, sino expresiva, de habla, que es, precisamente, lo que diferencia a un poeta excelso como Bécquer de un segundón como Campoamor, quien dice en su *Poética*: «Ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta con el lenguaje común, revolucionando el fondo y la forma de la poesía». Veamos el resultado en uno de sus poemas: «... y aunque no se creía / ni músico, ni loco, ni poeta, / como él amaba un poco todavía / a una enorme coqueta...». Otro más, que, según nos refiere Gil de Biedma, hacía mucha gracia a Gabriel Ferrater: «Cuando el Don Juan de Byron se hizo viejo / pasó una vida de aprensiones llena, / mirándose

la lengua en el espejo, / prisionero del reuma en Cartagena.»

Lo cierto es que Campoamor se mostró mucho más lúcido en la reflexión teórica sobre el fenómeno poético que el ejercicio práctico de sus poemas, y con él asentimos: «No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro.» Era cierta esa necesidad de conjurar el amaneramiento neoclásico e incluso tardorromántico de la poesía española, pero no para sustituirlo por otro igual, sólo que de índole urbana y tendente, además, a lo pedestre. Transcribo aquí unos párrafos de Schiller (22) que considero esclarecedores al respecto:

«Es indispensable que admitamos tal concepción si hemos de tomar interés en semejantes fenómenos. Aunque a una flor artificial pudiera dársele la más acabada y engañosa apariencia de naturaleza, aunque la ilusión de lo ingenuo en las costumbres pudiera llevarse hasta el máximo grado, al descubrir que era una imitación quedaría sin embargo anulado el sentimiento a que nos referimos. De esto se desprende que tal manera de complacencia en la naturaleza no es estética, sino moral; porque no es producida directamente por la contemplación, sino por intermedio de una idea. Tampoco se rige de ninguna manera por la belleza de las formas. ¿Pues qué tendría por sí misma de tan agradable una insignificante flor, una fuente, una piedra cubierta de musgo, el piar de los pájaros, el zumbido de las abejas? ¿Qué es lo que podría hacerlos hasta dignos de nuestro amor? No son esos objetos mismos, es una idea representada por los objetos los que amamos en ellos la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo.

Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos vol-

ver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza. Al mismo tiempo son, pues, representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía. Son a la vez representaciones de nuestra suprema perfección en el mundo ideal; por eso nos conmueven de sublime manera»

Ya señaló Montale (23) que el objetivo de la poesía, superada su función meramente representativa, es la condición humana en general, y no este o aquel acontecimiento histórico. Eso no significa extrañarse de cuanto ocurre en el mundo; significa sólo conciencia y voluntad de no confundir lo esencial con lo transitorio. Para ello, el poeta se vale del símbolo. Alegoría y símbolo, dice Heidegger (24), son el marco de representaciones dentro del que se mueve la caracterización de la obra de arte. La utilización del símbolo queda legitimada, además, por la necesidad de cantar lo que une al poeta-sujeto a los demás hombres, pero sobre todo lo que lo separa y lo hace único e irrepetible. En la Antigüedad, el poeta lírico era el que cantaba con gozo. Existía una clara división entre elegía (Tibulo, Propertio) y lírica (Horacio), aunque hoy se asuman como parte de lo mismo.

El efecto, si lo tiene, viene determinado por lo que Burke (25) llama la *extensión de poder* de las palabras. Tres son los efectos desprendidos de la mente del que escucha, es decir, del lector-auditor. El primero es el *sonido*; el segundo, la *pintura* o representación de la cosa significada por el sonido (el símbolo); el tercero es la *afección* del alma producida por uno de los anteriores, cuando no por los dos. Toda palabra es ya, de suyo, unidad musical. Mediante su audición o

su lectura, no hace sino evocar la cosa ausente, que es traída a los ojos por medio del sonido.

Hay un sentir estético que actúa en primer término, y otro sentir eidético, y éste viene después. Y hay un tiempo distinto, *vertical* hacia dónde (¿profundidad o altura?), que es el *lugar-instante* en que acaecemos, en donde *somos acontecimiento*. No se trata de un ser infinitivo, estático, cerrado al exterior, sino de un *estar siendo* gerundio y transitorio, dinámico y plural. La poesía nos devuelve a lo que fuéramos (26) y, mío o ajeno, busco en el poema la certid de *haber estado ahí*, que es a la vez mi gozo y mi dolor, mi expansión y mi límite: gloria de lo imposible deseado, remedio sólo en parte de lo que ya he perdido, imprecisión exacta de una infancia que dura todavía en las palabras.

Poesía y sociedad: carácter autotético del arte

Se ha constatado ya que, en una época de marcado positivismo tecnocrático como la que nos envuelve, el humanismo poético sobrevive socialmente como una actitud restringida y extraña (27). Un error frecuente, aunque voluntarioso, consiste en pretender que el fenómeno poético asuma un determinado valor que conjure su «inutilidad práctica», asignándole un uso social, político, pedagógico, institucional. Pero es precisamente la ausencia de valor, de valor práctico, de utilidad en la inmediatez física de nuestras vidas, lo que caracteriza al objeto estético. La ausencia de valor es su valor, diremos.

Sin duda que las preocupaciones materiales -ha escrito Valéry (28)-, las divisiones políticas, etc., representan hoy, desgraciadamente, un papel principal en los espíritus, de suerte que lo serio, el valor absoluto

que atribuíamos en otro tiempo a los misterios y a las promesas del arte, se trasladan, necesariamente, a preocupaciones de un orden muy distinto, y en primerísimo lugar a los problemas de la vida. «El arte nos da el medio de explorar a placer la parte de nuestra propia sensibilidad que permanece limitada del lado de lo real», incardinado en el orden de esas preocupaciones materiales. El arte, en cualquiera de sus disciplinas, desarrolla los elementos iniciales que Valéry llama «brutos» (y Vico «primitivos» (29)), que son las producciones espontáneas de la sensibilidad. A mediados de siglo pasado Yvors Winters (30) ponía trabas a la teoría eliotana del arte, según la cual el artista *no sabe lo que hace*; es decir, no es consciente de los efectos y resultados de esa liberación sensible y espontánea. Para Winters, esa doctrina nos conduciría directamente a la clase más simple de determinismo. Pero Eliot, en la línea kantiana, aboga por un hacer artístico que produce ya satisfacción en sí mismo, y no necesariamente por efecto de sus resultados (31): «He asumido como algo axiomático que una creación, una obra de arte, es autotélica; y que la crítica, por el contrario, versa siempre sobre algo distinto a sí mismo.» Para Kant, como más tarde para Gadamer (32) y, en un sentido más amplio, para Zambrano («el poeta no tiene método... ni ética» (33)) el arte es puro juego; expresa el libre y armónico ejercicio de las facultades intelectuales independientemente del hecho de estar dirigidas a un fin concreto (34). Así, habla de la poesía como una producción de imágenes dirigida únicamente a «poner en juego» todas las facultades espirituales y a «alterarlas vivamente» sin tener en cuenta la inteligibilidad de dichas imágenes. En una sociedad tecnocrática, la estética como discurso sobre el arte, sobre la belleza y sobre todo

lo que guarda relación con el aspecto «decorativo» de la existencia posee inevitablemente ciertos rasgos de inestabilidad y superficialidad. Pero es preciso observar que arte y técnica son nociones complementarias, y es precisamente en este intercambio recíproco donde puede comprenderse el sentido de un fenómeno característico de la última modernidad: el así llamado *esteticismo difuso* (35), es decir, la *estatización de la técnica* y el hecho de que ésta, imponiéndose globalmente a la experiencia, conduzca a una dimensión que es en el fondo artística, lúdica, gozosamente creativo-destructiva. Como ejemplos, la información y la cultura (cuando no la publicidad) tienden inevitablemente a transformarse en espectáculo: los comportamientos individuales y las prácticas sociales se teatralizan, mirando más a la eficacia de la representación que a su autenticidad. La poesía, así, si para algo fuera imprescindible, sería para *abrir la escala de lo real*, para alcanzar un entendimiento mítico de la experiencia, ampliando y enriqueciendo nuestra idea de la realidad *más acá* de su simple dimensión histórica.

Coda: *ut pictura poesis*

El discurso poético desempeña, a mi juicio, una única función práctica: la de *ilustrar* e interpretar míticamente, y por tanto de manera pre-lógica, la realidad en que vivimos y a la que hemos sido bruscamente arrojados: he ahí uno de sus vínculos con la fe religiosa y una de las premisas esenciales de la «poesía pura» o «poesía en sí», noción un tanto utópica y a menudo mal traída proveniente, como es sabido, del hispanista romántico Ludwig Tieck. Los poemas son imágenes del tiempo y el espacio, vívidas

instantáneas de lo que acontece, fenomenologías; y qué otra cosa, sino un pintor de imágenes, de tiempos y de espacios, podría ser el poeta. Su textos parten de lo real en sí para instalarse en un estadio intelectual paradójicamente más avanzado, que apela a la sensibilidad primitiva del ser y del lenguaje y a la inocencia de la primera edad, basada en categorías de pensamiento icónico que deviene, de nuevo y sin solución de continuidad, pensamiento verbal.

Esta vuelta a los orígenes implica la asimilación de un realismo trascendido del que se desprende, por lo demás, un alto valor iconológico, y que ofrece ciertas claves acerca de nuestras virtudes y defectos morales. Porque el verdadero arte, para revelarse como tal, opera siempre mediante la manipulación estética de *lo real en sí*. El poeta proyecta una imagen del mundo, una imagen concreta de su mundo (el poema, objeto material), que no está en absoluto privada de la verdad del modelo, sino, antes bien, incardinada en ella. Para el poeta auténtico, dejara escrito Nietzsche, la metáfora no es una simple figura retórica, sino una imagen sucedánea que aparece «realmente» ante él en lugar de un concepto.

Pero resulta claro que lo imaginario no sólo existe en la imaginación. La vida así llamada real se encuentra por entera jalonada de símbolos, de imágenes altamente connotadas que operan en nosotros por representación, como íntimas visiones puras, abriéndonos las márgenes de *lo real posible*. Vivimos entre imágenes de un modelo socio-histórico que nos preexiste y que nos sobrevive (un modelo increado), en el que la representación idealizada de lo real vale por lo real mismo. Es lo que Debord ha llamado platónicamente «espectáculo», y a lo que Baudrillard alude como «simulacro». Pero la noción

de verdad, de realidad, no suele venirnos dada por la asimilación de la más acertada teoría especulativa, sino por la práctica sensible del mundo; y los sentidos, con demasiada frecuencia, tienden a contradecirse entre sí. Por tanto, ¿qué sea lo real sino una selectiva proyección de imágenes en continuo movimiento, en continuo proceso de cambio? Lo imaginario habrá de ser entendido entonces como una actividad creativa de naturaleza simbólica, cuya fuerza generadora -en el sentido que le otorgara el primer Romanticismo- esté férreamente enraizada en las profundidades del yo, su única referencia. No como un mero conjunto de recuerdos o asociaciones memorísticas, sino como la reminiscencia durativa de una experiencia real trascordada. Y esta experiencia (esta mitología) habrá de ser necesariamente propia, y no colectiva o socio-histórica, de manera que nuestro imaginario tenderá siempre a lo particular, considerado como dimensión constitutiva del ser y como instrumento de aprehensión, y no de negación, de lo real: un puñado de imágenes y elementos simbólicos que me conforman, ética y estéticamente, como individuo, distinguiéndome de unos hombres y aproximándome a otros. Para ello, una nueva edad del lenguaje -una edad primitiva- habrá de sobrevenirnos. Un *neoimaginismo* de expresión directa, simbólico o, mejor dicho, autorreferencial, que ilustre e interprete la realidad temida, soñada, deseada, fingida e imaginada: la realidad real.

Notas

¹ Aristóteles, *Poética*.

² *Estética*.

³ Heidegger, *Arte y Poesía*.



⁴ René Char.

⁵ *La razón estética*

⁶ *Un poema no escrito.*

⁷ *La vida nueva.*

⁸ Shakespeare, *Hamlet.*

⁹ *Filosofía y poesía.*

¹⁰ Tatarkiewicz, *Seis ideas estéticas.*

¹¹ *El nacimiento de la tragedia.*

¹² *Varios no.*

¹³ En Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana.*

¹⁴ Valente, *Notas de un simulador.*

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Lorca, *Así pasen cinco años.*

¹⁷ Zambrano, *Filosofía y poesía.*

¹⁸ *La intuición del instante.*

¹⁹ Montale.

²⁰ *Salones.*

²¹ *Intermedio.*

²² *Poesía ingenua y poesía sentimental.*

²³ *De la poesía.*

²⁴ «El origen de la obra de arte», en *Arte y Poesía.*

²⁵ *De lo sublime y de lo bello.*

²⁶ Vico, *La ciencia nueva.*

²⁷ Berrio, *Teoría de la literatura.*

²⁸ *Teoría poética y estética.*

²⁹ *La ciencia nueva, I.*

³⁰ *The Anatomy of nonsense.*

³¹ *Función de la poesía y función de la crítica.*

³² *Actualidad de lo bello.*

³³ *Filosofía y poesía.*

³⁴ *Crítica del juicio.*

³⁵ Givonne, *Historia de la estética.*