

Furor y artesanía. Sobre la poesía como trabajo

Sebastián Bianchi*
Universidad Nacional de las Artes
Universidad Nacional de Rosario
bianchiseb@yahoo.com

Resumen:

A medio camino entre el furor poético y el trabajo técnico producto de un saber acumulado, la escritura del poema a menudo se presenta como una práctica problemática al momento de ser enseñada. Los discursos metapoéticos con afán didáctico suelen oscilar entre un rechazo casi tópico respecto de una posible y deseable construcción didáctica *versus* otros que montan un despliegue lúdico de actividades con materialidades diversas, cruces de medios y cambios de soportes. Para llevar a cabo esta investigación, abordaremos tres escritos sobre poética que construyen diferentes modelos acerca de la poesía y sus protocolos de enseñanza. En tal sentido, seguiremos primero la presencia ubicua del manual propedéutico según lo plantea Marcelo Di Marco en *Hacer el verso. Apuntes, ejemplos y prácticas para escribir poesía*; luego analizaremos las actividades de base material que desarrolla Gloria Pampillo en *El taller de escritura* y, finalmente, nos aproximaremos a una posible pedagogía de las palabras ajenas en *Cómo se escribe un poema*, volumen de poéticas latinoamericanas compilado por Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Algunos conceptos tomados del arte poética clásica como *furor divino*, *ars*, *tekné*, *inspiración*, *musa*, *entusiasmo* nos servirán como plataforma teórica de salida para contrastar con los textos del corpus, bocetar modelos didácticos, concepciones acerca del trabajo con el poema y de la poesía como trabajo.

Palabras-clave: furor divino; inspiración; trabajo; técnica; didáctica de la poesía

Fury and craftsmanship. On poetry as work

Abstract:

Halfway between poetic fury and technical work resulting from accumulated knowledge, the writing of the poem is often presented as a problematic practice when taught. Metapoetic discourses with a didactic desire tend to oscillate between an almost topical rejection of a possible and desirable didactic transfer versus others that mount a playful display of activities with diverse materialities, cross-media and changes of media. To carry out this research, we will address three writings on poetics that build different models about poetry and its teaching protocols. In this sense, we will first follow the ubiquitous presence of the propaedeutic manual as proposed by Marcelo Di Marco in *Hacer el verso. Apuntes, ejemplos y prácticas para escribir poesía*; Then we will analyze the material-based activities that Gloria Pampillo develops in *El taller de escritura* and, finally, we will approach a possible pedagogy of other people's words in *Cómo se escribe un poema*, a volume of Latin American metapoetics compiled by Daniel Freidemberg and Edgardo Russo. Some concepts taken from classical poetic art such as *divine furor*, *ars*, *tekné*, *inspiration*, *muse*, *enthusiasm* will serve as a theoretical platform to contrast with the texts of the corpus, sketch didactic models and conceptions about working with poems and poetry as work.

Key-words: divine fury; inspiration; job; technique; poetry teaching

Fecha de recepción: 4/ 6/ 2024

Fecha de aceptación: 2/ 7/ 2024

1. Trabajar cansa

Entre las prácticas artísticas contemporáneas quizá se cuente a la poesía como una de las más remisas a la hora de involucrarse dentro del campo de tensiones que habilita el mundo del trabajo. Ejercicio que aún mantiene con las viejas concepciones de las artes liberales un apego casi programático a la gratuidad del gesto, al apronte de unas estrategias semióticas que nada saben de compromisos pragmáticos, suerte de melopea enajenada propensa a canturrear unas estrofas frente al taller cargado de grafitis y esquivar los charcos, reconcentrada en el fluir metadiscursivo de su propia escena de palabras. No obstante ello, si todavía quedara un resquicio de actividad rentada en relación con, esta sería pues la que hace eco con la antigua institución retórica: una enseñanza de las escrituras –*creativas, no-creativas, expandidas*– ligada a procedimientos, caja de herramientas, ejemplaridad de poetas modelos y hermenéuticas que se deslizan sobre la superficie de cuerpos textuales previamente modelados por el/la pedagoga/a. Todo, todo esto para que finalmente lxs aprendices que completan el trayecto formativo, listxs para salir a competir en campo raso, comprueben por sí mismos lo que tiempo atrás ya había acuciado a sus maestros: la ausencia de cualquier posibilidad de trabajo rentado más allá del repetir el gesto de la serpiente que se busca la cola: enseñar para que otrxs nuevxs aprendan a seguir enseñando.

Menuda paradoja esta que la poesía desenrolla frente a quienes se muestran deseosos de practicarla o –más aún– de convertirla en el oficio que acompañará sus experiencias biográficas. Llegado el caso, la figura del maestro/a tomará cuerpo en el horizonte de expectativas, casi como la posibilidad fantasmática de un hacer laboral en el campo a cambio de unos pocos billetes. Ahora bien, si este hipotético sujeto X lograra sortear las suspensiones emocionales que le plantea la primera paradoja y, decidido a enseñar cueste lo que cueste, empuñara maletín, lápices y bibliografía, todavía lo estaría aguardando –emboscada en lo *oscuro*– una segunda y casi desesperada paradoja: la de una práctica que, por suponerse inefable, se reconoce tradicionalmente como imposible de ser enseñada.

Hagamos de cuenta que, invisibles dentro de una cámara voladora, pudiéramos irrumpir en medio de un taller de escritura y participar, clandestinos, de la escena didáctica. Hoy, el capricho que se suele atribuir a las circunstancias nos ha permitido instalarnos en medio de la ronda de *Hacer el verso*, un taller de poesía que desde comienzos de los 90 ha venido coordinando con pareja repercusión el escritor Marcelo Di Marco. Allí, en tono confidencial, lo oímos susurrar frente a sus interlocutores: “Cuando mis amigos se enteraron de que estaba a punto de garabatear esta nueva guía, más de uno me hizo la pregunta del millón: *¿Se puede enseñar a escribir poesía, Marcelo? No, por supuesto que no*, fue mi respuesta permanente” (Di Marco 1999: 19). Tres renglones después, agrega las palabras de la infaltable fórmula mágica: “Se dice que la poesía es

sagrada, un misterio inaccesible. Existe una enorme diferencia entre expresarse poéticamente, con garra, con delirio... y componer *versos* más o menos bonitos, palabritas dulzonas y con musiquita incorporada” (Di Marco 1999: 19). Confesar frente a un público de estudiantes deseosos de aprender el arte de la poesía la imposibilidad de su enseñanza y endosar a una supuesta sagrada enunciación un misterio que la vuelve intransmisible, todo aquello se ha vuelto casi un tópico didáctico que mira de soslayo al *Ión* platónico y a su glosada descendencia. Por supuesto que luego de proferir la figura retórica, Di Marco se calza el bonete profesoral y enseña a escribir poesía. Su manual está plagado de ejercicios paso a paso, poemas terminados y a medio hacer, testimonios de poetas argentinos/as, consejos y estrategias discursivas, recursos de prosodia, métrica, versificación y retórica, más una lista de editoriales, revistas, webs y librerías especializadas en el tema. Cualquiera que transite dicha experiencia, seguramente algo saldrá sabiendo. Mas entonces, ¿por qué la apelación dramática de la imposible transferencia?

Otro poeta, en otro no menos afamado taller, ha probado suerte enseñando a leer y escribir poesía a niños y niñas de su país; nos referimos a Kenneth Koch, integrante junto a Frank O’Hara, John Ashbery y James Schuyler de la Escuela de poesía de Nueva York, autor que atesoró sus experiencias docentes en *Una hormiga es el principio de un nuevo universo*. Como bien señalan los traductores González Caparrós y Cristobo en la introducción al libro, “Koch estaba convencido de que es posible y, sobre todo, deseable, enseñar a escribir y leer poesía” (Koch 2023: 5). Una vez puesto en el brete, comprueba que para que este trabajo de motivaciones didácticas sea viable preciso será primero “desjerarquizar el aula y convertirla en un entorno lúdico donde todas las intervenciones sean acogidas y se tomen en serio” (Koch 2023: 7), ya que escribir y leer poemas se conciben más como un producto de la imaginación y la creatividad que todos portamos que resultado de un intelecto señalado o un talento previamente formateado desde el nacimiento. Esta factibilidad “democrática” del proceso de enseñanza/aprendizaje de la poesía va a depender, sobre todo, de cómo se configure el espacio pedagógico y del tipo de interacciones que habiliten las propuestas didácticas. En este sentido, el taller se piensa en términos de un “laboratorio bullicioso donde los niños se interpelan, se pregunta, se traducen y se sugieren mutuamente” (Koch 2023: 8). Aquí, el producto de la escritura poética más que propiciar figuras autorales individuales apuesta por poner a prueba las escrituras colaborativas, comunales, experiencias verbales abiertas a los intercambios de la polifonía y a las inmersiones subjetivas en la palabra grupal.

Para completar esta breve y caprichosa reseña sobre experiencias didácticas en poesía, recuperamos ahora el trabajo que Gloria Pampillo desarrolló en nuestro país entre los 80 y 90, deteniéndonos particularmente en el capítulo que dedica a los talleres de poesía: “La música ante

todo. El trabajo con el aspecto sonoro del significante”. Aquí la investigadora rescata el trabajo material con la sonoridad del lenguaje, el espesor fónico de las palabras que, en el caso de la poesía, organiza el ritmo y la eufonía del discurso, al tiempo que permite configurar un *constructo* de forma/contenido mutuamente implicados. En este proponer “un trabajo con el aspecto sonoro del significante” lo que sondea la experiencia didáctica es volver a ganar aquello que ha sido lenguaje para las niñas y los niños: “una pura cadencia sonora”, “un significante libre” plagado de “gorgoteos, arrullos, letanías, ecolalias” (Pampillo 1991: 90) más un largo etcétera de deslices fónicos que oscilan entre las onomatopeyas de los primeros sustos y las jitanjáforas de autor/a con que se carga materialmente el ruido de las emociones verbales.

Ahora bien, implícitos en estos tres enfoques metodológicos respecto del enseñar poesía podemos leer entre líneas diferentes remisiones a modelos teóricos dormidos en la práctica docente, un poco como si en el inconsciente aletargado del poeta-profesor/a todavía balbuceara el antiguo corpus del arte poética y con los dichos de Platón, Aristóteles, Horacio y Longino se programara una currícula que se supone personal, aplicada sin condicionamientos, naturalizada como aquello que se debe hacer sin más. Si quisiéramos aprehender en un rótulo el recorte de semejante postura pedagógica, esta podría quedar contenida en la fórmula *furor/artesanía*. Fórmula que actualiza aquel vaivén tradicional –producto de la cultura clásica– que va del polo de la inspiración al del trabajo artesanal, del soplo de la Musa a las reglas contenidas en el *ars*, de las galanuras del genio individual, arrebatado, producto del *do-it-yourself* al prueba y error implicados en los procedimientos métricos, prosódicos, en los posicionamientos autorales en el campo, en las intertextualidades de ida y vuelta que terminan de formatear una obra poética personal, fruto del trabajo con la materialidad de la lengua madre.

En sintonía con lo antedicho, así como abundan los talleres de poesía que promueven en el espacio didáctico consignas propedéuticas, herramientas y procedimientos de un archivo técnico, faltan en cambio aquellos en donde se ponga en juego el furor divino, la inspiración sin más, la posesión del escriba por obra de fuerzas verbales sin rostro ni origen. Elidido tal vez como un contenido *no trabajable*, sin embargo el furor se practica, circula en el espacio interior, ya no en tanto mercancía o fuerza de trabajo sino como inmersión en otras voces ausentes que regresan, o bien nacen por esa única vez, soslayando para quien anota paciente algo en la hoja el origen misterioso de aquellas palabras que lo gobiernan un instante. “En la mera inspiración –que muchos endiosan sin entender que no es punto de llegada sino de partida– falta la idea de fábrica”, apunta Di Marco, quien enseguida construye una línea argumentativa centrada en la *tekné*: “aquí interviene la fábrica del poeta, aparecen todos los trucos, las operatorias, las herramientas y los procedimientos que nos permiten ejercer un sano control sobre la loquita de la casa para

dedicarnos al poema de lleno, dentro del territorio del lenguaje” (1999: 165). Otros modos de nombrar la irrupción de la musa en la escena escritural, distinto a como pasaba en las antiguas invocaciones al comienzo de los poemas épicos –“Canta, oh musa, la cólera del Pelida Aquiles...”– es esta que nos acerca la poeta Delia Pasini en la entrevista que le hace Di Marco para su taller: “hacer poesía es intentar expresar lo inasible. Por otra parte, dado su carácter inasible, es muy difícil ir al encuentro de la poesía; más bien parecería que es ella quien viene a nuestro encuentro, y no al revés. Ocurre en determinado momento, y casi sin nuestra intervención” (1999: 146). Nuevamente la espera pasiva, el ser de pronto tomados por la experiencia inefable, la visión que nos permite empuñar el útil y escribir al dictado de la mediación extática.

Mirando en cambio desde la vereda de enfrente, proponiendo ahora una clara asunción didáctica de carácter material, procedimental, más ligada al *ars* que al furor, las propuestas de Gloria Pampillo para sus talleres de escritura reactualizan las labores de la paciente artesanía; operan para ello mediante el trabajo con insumos predeterminados, restos de la cultura a partir de los cuales el/la poeta corta y monta como si fuera parte de un taller de oficios medievales, el viejo *artifex* (Shiner 2015) que engarza piedras preciosas sobre una orla de metal, pero ahora provisto de titulares de diario, eslogans publicitarios, grafitis y notas al pie que metamorfosean los fragmentos en hemistiquios o versos productos del collage, el *cut-ups*, el antiguo centón o el remixado de discursividades servidas al modo de hipotextos. En tal sentido, en el capítulo “Desarmar y armar”, las dimensiones materiales y artesanales de la práctica de la poesía quedan de manifiesto en las actividades didácticas que propone Pampillo. Estas consignas auguran un hacer que cae del lado del trabajo; se trata de seleccionar, cortar, mover, pegar –“el lenguaje es una precisa construcción” (1991: 65)–, y no de una inmersión pasiva, aristocrática, en una experiencia de entusiasmo o inspiración poética. Así, por ejemplo, plantea en el inicio del capítulo: “proponemos desarmar la precisa construcción textual hasta dejarla a veces reducida a sus menores unidades. Proponemos después armar con esas mismas unidades otros textos”; a continuación justifica la didáctica elegida: “desarmando y armando trabajaremos con los procedimientos más artesanales y humildes del oficio de escribir, con la humilde materia impresa de los diarios y, sin embargo, nuestro trabajo nos acercará a una reina distante: la poesía” (1991: 65). Este rodeo metodológico por el lado de la materialidad nos va a permitir acercarnos, por prepotencia de trabajo, a un género que se presenta a la vez esquivo y remiso.

En la base de las propuestas didácticas de este tipo laten los reenvíos a términos y prácticas de otros oficios. En tal sentido, a menudo regresan al campo del poema las recetas de cocina, con sus típicos listados de materiales e instrucciones para combinar con éxito a partir de cantidades y medidas consignadas con precisión. Desde el programa dadaísta llevado adelante por Tristan

Tzara –recortar palabras de un periódico, mezclarlas en una bolsa, extraerlas al azar, taquigrafiar los versos como salen– a los ejercicios de mosaicos que les propone Pampillo a sus estudiantes, la discursividad de la receta refuerza aquella dimensión laboral, artesanal, presente en la escritura poética: “Elíjase un texto rico, breve, sustantivo y poco metafórico. Cópieselo en una hoja de papel con buena y clara letra, dejando cada vez un renglón en blanco. Córtese los renglones como tiras y luego...” (1991: 66). Si la discursividad de la receta introduce una cuña paródica en la contemplación narcisista de la poesía, el hecho de que deba reconocerse en un trabajo de montaje de retazos materiales, al tiempo que empuja esa práctica hacia el lado del *ars*, también la separa de la inmediatez inspirada e involucra finalmente a la escritura del poema con las condiciones de producción de las mercancías que circulan en un mercado. ¿Cuál será, pues, el estatuto que arrastre tan endeble objeto simbólico?

2. Oh poetas, del trabajo a la taberna

Lejos de la perspicaz excusa de la pitonisa que sorteaba rápida el avance del vendedor ambulante con eso de “perdón, pero llego tarde al trabajo”, al poeta no le cuadra ni el caminar apurado ni la consulta a la inexistente agenda, ya que hoy todos lo/a reconocen como el heraldo del tiempo libre, gratuito, como la abandera de libertad de empresa. Contrariamente a lo que venía ocurriendo en tiempos pasados, las labores asociadas a la poesía son bien pocas, casi inexistentes, laterales respecto de su específico hacer escritural: la traducción, la crítica, el periodismo, la docencia, la edición o la venta de libros suelen contarse entre las más recurrentes. En ningún caso figura la escritura de poemas como una práctica laboral en sí misma, susceptible de generar un equivalente en dinero. Sin embargo, han corrido tiempos mejores para esta profesión. Desde los juglares que versionaban canciones frente a un público, el señalado carácter productivo de las cantigas de escolares y de ciegos que peticionaban una limosna a partir del poema mismo, o bien el caso de los poetas áureos que formaban parte de la corte de los príncipes y tenían a su cargo la fabricación de los elogios, la defensa política por medio de la sátira, la redacción del epistolario personal o la diplomacia, o incluso aquellos vates laureados como Spenser y Ben Jonson que recurrían a las impresiones y venta de sus obras –anticipando algunos aspectos del “moderno ideal del autor/artista”– al tiempo que “intentaban recuperar la condición de Horacio y Virgilio durante el reinado de Augusto” (Shiner 2015: 87). En el caso de los escolares nocherniegos que mencionábamos recién, la figura autoral que comparece tanto en las canciones de los goliardos como en el *Libro de Buen Amor* “no se limita a expresar su agradecimiento –dice Dolores Oliver Pérez–; ofrece una acción espiritual como pago de otra material” (1997: 206). Así lo deja escrito expresamente Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita:

Señores, dat al escolar
que vos viene demandar.

Dat limosna o ración;
faré por vos oración,
que Dios vos dé salvación;
quered por Dios a mí dar.

(Juan Ruiz 1986: 249)

Si bien el texto de Shiner se detiene en aquellos momentos de la historia en que los poetas han sabido ganarse el pan pluma en mano, se evidencia el desbalance respecto de otros campos del arte; por ejemplo, la realidad de pintores, arquitectos o escultores cuyas actividades laborales y artísticas quedaban subsumidas bajo una misma figura, la del artesano/artista. Aun así, el historiador destaca que durante la Edad Media

ser un poeta estaba con frecuencia asociado más al furor que a la inspiración. Dominar el latín en verso iba mucho más allá de preparar exámenes y servía sobre todo para “escribir felicitaciones, epitafios, peticiones, dedicatorias y, de este modo, ganarse el favor de los poderosos o corresponder con los iguales” (Curtius, 1953, 468). Por supuesto, los eruditos-poetas se quejaban de tener que ganarse la vida buscando el favor de un patrón o alquilándose por una paga, y el antiguo tópico acerca del frenesí poético fue consecuentemente transferido al Renacimiento (Shiner 2015: 63).

Unos siglos después, durante el auge neoclásico, surge y se estabiliza entre los varones de las clases acomodadas inglesas un género poético netamente social, la llamada *poesía de tertulia*, vinculado con las necesidades del trabajo. Así lo explica Shiner, a partir del caso del poeta isabelino John Donne:

Las instrucciones de Donne son un ejemplo simpático de lo que se conoce como “poesía de tertulia”, escritos que circulaban en forma de manuscritos entre amigos y asociados, que podían añadir revisiones o comentarios antes de enviarlos, pero que no estaban preparados para la imprenta, donde podían ser manipulados por cualquiera.... Entre los varones de las clases altas la poesía solía ser considerada como una ocupación juvenil, una actividad que servía para mejorar la propia posición y que más tarde era abandonada. Por desmerecedor que pueda resultar para nuestro sentido del artista, gran parte de la poesía de John Donne, igual que la de muchos otros isabelinos, no responde a la voluntad artística del autor sino a su necesidad de trabajo (2015: 83).

Pero más allá de las oportunidades que la lectura y la escritura abrían como presente promisorio para el poema y sus fuerzas de producción, en el corpus del arte poética ya venían señaladas algunas tareas conexas al poema, finalidades de la poesía que desde Aristóteles y Horacio habían

seguido resonando en casi todas las reescrituras e interpretaciones del corpus aristotélico, las cuales arribaron casi intactas al ideario clasicista mediante el tópico del *enseñar-deleitando*, de la transmisión de un legado moral y de una ejemplaridad retórica a seguir, de la poesía como maestra indiscutida de ciudadanos y públicos.

De algún modo, estos pequeños encargos han ido mermando al punto que del Romanticismo en adelante, con el lugar que va ganando la figura del genio autoral, reconcentrado, melancólico, a veces tomado por la enfermedad o la locura como émula del furor, los poetas ven cómo se esfuman las posibilidades de ejercer un trabajo mediante la escritura, un poco como si producto de la autonomía estética y el autotelismo de las asunciones metapoéticas no quedara más margen para el poema que el regodeo disfuncional en el propio hacer de la escritura, en la adornada gratuidad del verso. Aun así, quedan algunos nichos de autoempleo ligados a la escritura de poesía. En la ciudad de México, por ejemplo, perdura el oficio de los *escribanos*, artesanos de la palabra que componen por encargo, a cambio de unos pocos dólares, cartas y poemas de amor. Según apunta Gustavo Londeix en un artículo de *Clarín*, el oficio que arrastra más de dos siglos de práctica constituye además un hito turístico que engalana la Plaza Santo Domingo en el centro de la ciudad: "Pura poesía. Desde hace doscientos años hacen algo que otros no pueden pero quisieran: escribir poemas o cartas de amor para entregar a la persona amada" (2023: s/n). Luego de lo cual el periodista cita el testimonio de uno de los escribanos, quien así comenta su actividad: "La nuestra es una figura de resistencia en un sistema económico impositivo, en una ciudad que cambia de manera permanente. El oficio sigue manteniéndose a pesar de que hay mucha gente que sabe leer y escribir, no como muchos años atrás. Seguimos siendo artesanos de la palabra" (2023: s/n). En esta declaración pareciera quedar repicando la idea de *productividad emotiva* que De la Garza Toledo (2009) modula respecto de los servicios con intervención directa del cliente y en los cuales el proceso de producción va a estar signado por la impronta de las emociones. La mercancía que resulta de este intercambio entre poeta/cliente redundando entonces en un bien simbólico altamente emotivo; a los servicios que presta la *tekné* del escriba se los reconoce mediante un dinero dado a voluntad, que al final del día puede redondear los 20 dólares, según explican estos trabajadores.

Mediatizado y a distancia, en cambio, el emprendimiento del poeta español Juan Cánovas Ortega en <https://www.poemasporencargo.com> nos enfrenta con la urgencia de la palabra poética en el universo digital. Su servicio ofrece la composición de poemas "originales y personalizados para todo tipo de ocasión"; en el banner de la web los clientes pueden elegir entre poemas de bodas, de jubilaciones, casamientos, aniversarios o bien sujetos a esquemas estróficos determinados: sonetos, décimas, etc. Por la composición de unas décimas el autor cobra 20 euros,

el valor del soneto asciende a los 40 euros. Y como si de antemano quisiera cerrarle la boca a los incrédulos que nunca faltan, Cánovas hace gala de su solvencia técnica en la misma presentación paratextual: la cartera de servicios de la empresa toma la forma del poema. Así, por ejemplo, señala precios, formas de pago y tiempos de producción mediante unos versos que titula “Tarifas, plazos de entrega y forma de pago”:

¿Cómo poner precio a un verso?
¿Cómo tasar un poema?
¿Cómo medir el esfuerzo
de rimar el ansia ajena
y cuál es el estipendio
que se merece el poeta?

No es como comprar a peso
rodajas de mortadela,
ni como adquirir objetos
aflojando a tocateja,
ni es como agenciarse un sueño
tirando de la tarjeta.

Mas si hay que poner un precio
porque la pela es la pela
y uno quiere vivir de esto
y hay que ponerlo... pues ¡ea!
Así, a ojo de buen cubero,
mis tarifas serán éstas:

La DÉCIMA a VEINTE euros.
Los SONETOS a CUARENTA.

Raudo, luego, y para no perder la ocasión, en un par de links aporta ejemplos que vienen en respaldo de su *ars*, que son garantía de la calidad del producto. Recuperando ahora las taxonomías que De la Garza Toledo apronta acerca del trabajo ampliado, quizá podamos adjuntar la etiqueta de *no clásico* a este tipo de actividad; más específicamente, podríamos ubicarlo dentro de aquel subgrupo al que vincula con “la mera producción de símbolos [...] no sujetos históricamente a una etapa taylorista fondista, y que siguen dependiendo en buena medida de las cualidades del trabajador” (2009: 116). Aunque a veces, en oficios como el de Cánovas Ortega, creyésemos ver opacadas prestaciones de la vieja *tekné* sumida aquí por el yugo de un teclear maquinal, despojado de musa.

3. Para una historia del furor divino

Frente a tan desolador panorama respecto del mundo laboral, ¿qué responsabilidades podrían caberle a la construcción de ciertas figuras mitológicas que la poesía arrastra de los griegos a esta parte, un poco como si los fantoches con que se decidió vestir el cuerpo del/a poeta inspirado/a fueran sistemáticamente expulsados de la oficina de empleos y entre los vagabundos o locos de atar se hallara un lugar más seguro para los artesanos del rítmico discurso? Para dar comienzo a una pesquisa tal, nos será de utilidad indagar en el *Ión o de la poesía*, diálogo en el que Platón monta un juego de máscaras entre Sócrates y el rapsoda Ión, con el fin de sujetar el poema como producto de un hacer inspirado. En esta poética ya aparece claramente esbozada la metáfora de la palabra como un don que arrebatada y toma las riendas de la escritura, casi como una fuerza performativa que deviene en figura autoral autónoma. Conversando con el rapsoda, de esto mismo intenta convencerlo Sócrates: “Ese talento que tienes de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, sino que es no sé qué virtud divina que te transporta, virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra de Heraclea” (1996: 98). A partir del símil del imán, Platón argumenta acerca de las propiedades magnéticas de la musa:

En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos. Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio (1996: 98).

Producto del transporte, las enunciaciones ya no salen debidas al arte del poeta, a sus capacidades técnicas adquiridas, sino que este se constituye en una especie de canal transmisor, un conducto que permite amplificar la voz de la divinidad, suerte de telégrafo antiguo que taquigrafía al dictado de las musas lo que los olímpicos quisieran comunicar –en términos de Verón– a las *instancias de reconocimiento*. Así justifica el filósofo griego el entusiasmo que a un mismo tiempo enajena y media el discurso poético: “Uno sobresale en el ditrambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos, y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo” (1996: 98). A partir de lo cual se permite concluir Platón, en nada amigo de los poetas:

El objeto que Dios se propone al privarles del sentido, y servirse de ellos como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados, es que, al oírles nosotros, tengamos entendido que no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas,

puesto que están fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca (1996: 98).

Desposeídos de cualquier responsabilidad por el discurso que progresa, la producción del poema resulta separada del hacer del poeta, quien escribe como enajenado; aquí el concepto marxista de alienación quedará sumido del lado del proceso productivo del texto, ya que remite a un trabajador que permanece ausente o, mejor dicho “tomado”, extático, todo lo que dura la fabricación de su mercancía simbólica. Si la idea de Platón hubiera quedado ahí, el lugar del furor divino ocuparía ahora para nosotros un rincón marginal y anecdótico en los tratados de arte poética; pero esta modulación del acto creativo supo granjearse un nutrido plantel de seguidores, los cuales han venido a engrosar con nuevos argumentos y ejemplos el polo inspirado de la práctica, en desmedro del *ars* o *tekné*.

Así, en otro de los clásicos grecolatinos sobre poética, Longino presenta el tópico del furor en relación con lo sublime. En este fragmento, si la ejemplaridad de los poetas modelos vuelve aquí sobre las prácticas retóricas que proponen ejercicios estilísticos de imitación –el pastiche como *mimotexto* con alcances didácticos–, surge todavía otra vía para el nacimiento del texto, aquella que desencadena el arrebató pítico, sumida la figura autoral entre los vapores de vaya uno a saber qué sustancias propiciatorias; dice al respecto el autor desconocido:

...existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de qué clase? La imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, que ha habido antes de nosotros. Esta ha de ser, querido amigo, la meta a la que nosotros nos hemos de asir con fuerza. Pues muchos son arrastrados por un espíritu extraño, del mismo modo como dice la leyenda de la Pitia, que es poseída al acercarse al trípode, donde hay una grieta en la tierra, que despide, según se cuenta, un vapor divino; y desde allí, fecundada por un poder sobrenatural, al punto profetiza según la inspiración. De la misma forma se escapan de los ingenios de los antiguos hacia las almas de aquellos que los imitan como unos efluvios que brotan de las aberturas sagradas (Longino 1979: 172).

Pues bien, a partir de las asunciones teóricas de Platón y Longino, los comentarios, glosas, traducciones o plagios que los tratadistas del Renacimiento en adelante hicieron del furor lograron matizar la idea de la poesía como práctica inspirada y en cada volumen de arte poética el tópico encontró un lugar de nueva expansión o perífrasis. Al respecto, el investigador Antonio García Berrio estudia las transformaciones que experimenta este concepto en las poéticas de ascendencia clasicista. Apunta, en primer lugar, a las discrepancias que el furor desencadena entre los poetas épicos italianos –Ariosto y Tasso– cuando estos se ven en la necesidad de adaptar las conductas de héroes y dioses paganos a los esquemas providenciales de la hegemónica ideología cristiana; así lo expresa: “la famosa cuestión platónica de la inspiración o furor poético, que

enfrentó los laudables esfuerzos de quienes se propusieron racionalizar el pagano mito de las Musas con el conservadurismo de los cerriles de siempre” (García Berrio 1975: 154). Un poco más adelante, respecto de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* de Lodovico Castelvetro, detecta una serie de oposiciones en conceptos como “novedad”, “poética de la maravilla”, “originalidad” versus “imitación” aristotélica. En dichos antagonismos lo que comienza a bascular es una nueva dualidad por fuera de la del furor/artesanía, la del par *ingenium-ars*. Al respecto, sugiere el investigador que la defensa de la originalidad y de la poética de la maravilla que lleva a cabo Castelvetro contradicen la opción por “la dualidad *ingenium-ars*, confesando paladinamente su preferencia por el segundo miembro de la misma. Bosquejaba de esta manera su imagen ideal del poeta como *faber laborioso*” (García Berrio 1975: 154). De a poco, entonces, el conocimiento de técnicas, herramientas y procedimientos asociados al arte empiezan a ocupar terreno por donde antes merodeaban exclusivas las musas.

En esa misma línea argumental, otro referente en el campo de las poéticas clasicistas, el filólogo Bernard Weinberg, refrenda lo anterior y agrega que el tratado de Castelvetro implica un paso más hacia una concepción artesanal de la poesía; en este sentido, asume el trabajo de creación como decididamente separado de las connotaciones referidas a la inspiración. Este viraje en las maneras hegemónicas de pensar el surgimiento del poema se debe al hecho de poner en sintonía el arte de la poesía todavía más estrechamente con el de la historia. Así lo explica el propio Weinberg:

Como resultado de esta vinculación entre poesía e historia desaparecen de las artes poéticas del Renacimiento algunos de los intereses más habituales hasta ese momento. El poeta mismo no necesita estar inspirado por la divinidad, ni escribir bajo la influencia del *furor poeticus*, ni sentir él mismo las pasiones que encarnan sus personajes; esto son supersticiones alentadas por los poetas para mejorar su crédito entre las masas. Por el contrario, es un artesano cuidadoso y deliberado, que sigue los preceptos del arte de un modo que le permite conseguir, de manera inmediata, el placer de su audiencia y, al final, su propia gloria (2003: 208).

Además del lugar que ocupó en los escritos sobre poética, el tópico de a poco ha ido cobrando cierta exclusividad, al punto que se le dedican trabajos monográficos como este de Girolamo Frachetta publicado en 1581, el *Diálogo del furor poético*. De las lecturas del ensayo se desprende un giro racionalista que empieza a operar al interior del tópico platónico, mediante el cual la inspiración pasa por ser explicada según los términos de la teoría de los humores. Las peculiaridades del poeta se justifican aquí a partir de los rasgos de determinado tipo humoral, lo cual viene a refrendar una mirada pasiva respecto del acto creativo al sostener que “el poeta nace y no se hace”. Por otro lado, la figura del furor se contrapone con la del *poeta sabio*

tradicionalmente encarnado por Homero; tras el ideal del “creador perfecto”, la tradición clásica veía en Homero al poeta como “un *océano de saberes*” (García Berrio 1975: 155). Posiblemente deudor de una similar conceptualización retórica, el modelaje del tópico adoptará también la variante del “poeta sabio y bueno” en el *Arte poética* de Antonio Sebastiano Minturno.

Sin embargo, cuando poco a poco comienzan a hacerse escuchar los ecos y gemidos del genio prerromántico, este polo del *ars* al que el tratado de Castelvetro había bocetado con sólido espesor, comienza a oscilar y mueve el amperímetro nuevamente hacia el lado del rapto epifánico. García Berrio lo refiere de este modo:

frente a una preponderante y conservadora –más próxima siempre al equilibrio del ideal clasicista– posición de aprecio por el *saber*, que cifra la perfección del creador literario en el dominio del *arte* bien aprendido en los tratados teóricos y en los mejores modelos de la antigüedad, se alzaron en el XVI actitudes de modernidad perfectamente prerromántica que exaltaron el *ingenio*, el talento nativo, como única condición imprescindible para el gran artista (1975: 157).

Con estos antecedentes del genio romántico nos volveremos a topár hacia fines del siglo XVIII, cuando los hermanos Schlegel y Novalis apronten un nuevo programa para las poéticas europeas y la pluma de Samuel Taylor Coleridge caiga inoperante –interrumpido el flujo arrebatado por el opio– cuando un llamado fortuito a su puerta aborte fatalmente la escritura extática del poema “Kubla Khan”.

Ahora, prestando un poco de atención a nuestra tradición idiomática, entre las páginas del *Cisne de Apolo* podemos hallar una de las primeras defensas barrocas del tópico del furor. Precisamente, en el cuarto diálogo el tratadista Luis Alfonso de Carvallo afirma el primado del ingenio y “la subsidiaria coadyuvante del arte”; escribe textualmente: “aunque en otras facultades dan más fuerza a la arte, que a la naturaleza, en ésta –la poética– tiene la naturaleza el primo lugar” (1958: 190). A continuación, extirpa quirúrgicamente del concepto platónico aquellos componentes benéficos, racionalizantes, fundados en la proporción y la armonía, para elaborar su idea respecto de la creación artística; así lo dice Carvallo:

El ultimo furor con que el Poeta haze sus obras consiste en el conuento, sonido, proporción y correspondencia, con que las cosas se travan, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonía, lo qual aprehendiendo el Poeta con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamación, y ardiente furor, casi desasido del espíritu, y como fuera de si, viene a traçar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporción (1958: 191).

Como bien señala García Berrio, estos tratamientos plurales que el tópico encuentra en el corpus metapoético español terminarán por refrendar “la definitiva consagración del principio de independencia y autonomía estética del arte, cimentado entre otros fundamentos medulares en la defensa de la condición irrepetible de la creación poética, casual, misteriosa, fatalmente vinculada a tipos imaginativos excepcionales”. Y concluye diciendo el crítico: “La conciencia del artista, ser único, inspirado, inaccesible, no el mero versificador pedagógico de buen gusto, supone el verdadero umbral renacentista por el que desemboca con total lucidez la autoconciencia artística de la edad moderna” (García Berrio 1975: 180).

Ya como producto de otro contexto cultural, el tópico del poeta furioso durante el Simbolismo y el Modernismo hispano a menudo comparece arropado en su dimensión burlesca: poetas locos, posesos, pobres. De aquí a las campañas publicitarias dirigidas por Verlaine y por Darío media un pequeñísimo paso, dado ahora bajo el eslogan de los malditos y los raros; la poesía como enunciación marcada, disfuncional, cuyo prerrequisito va a ser entonces el de algún tipo de estigma social o de un etiquetado *border*. Algo de esto se deja ver en la jocosa apelación al tópico en las *Tablas Poéticas*, el tratado de Francisco Cascales que sigue el modelo textual de los diálogos platónicos:

PIERIO.- Ya con esta lección sabré yo hazer un verso, si la vena me ayuda.

CASTALIO.- Guárdeos Dios de hazer un verso, que hecho uno, os podréis aparejar para cien mil. No e visto facultad más atractiva y menos provechosa. El entendimiento corre tras ella ansiosísimo, y parece que está en su centro quando se ocupa en poesía. Que como él tiene tanto de divinidad, y la poesía es furor divino, vive en su reyno quando discurre sobre poéticos sugetos. Y de aquí les viene a los poetas ser tan pobres; que como el oro, plata y hierro están en las profundas venas de la tierra, y ellos se transmontan al alto cielo, pierden de vista la pecunia necesariamente (García Berrio 1975: 138).

Similar tratamiento humorístico, este que Miguel Sánchez de Lima inserta en *El arte poética en romance castellano* al referirse a los poetas: “Ay otra suerte de hombres tan locos, que no parece, sino que siempre andan metidos en unas vanas imaginaciones, fabricando en sus memorias unos castillos de viento, cuyo fundamento está edificado sobre la región del ayre” (1975: 139).

En nuestro país, el discurso metapoético abre también un espacio promisorio para el tratamiento del tópico en la carta que Bartolomé Mitre le envía a Sarmiento, a propósito de un debate sobre los primados de la prosa o el verso, mediante la cual el prócer hace un paciente alegato en favor del género lírico. Dicha carta, que luego oficiaría de prólogo a las *Rimas*, tiempo después será editado por Mariano de Vedia en volumen independiente, bajo el título con el que ha sido conocido el volumen publicado: *Defensa de la poesía*. Allí comparece la tan sonada recurrencia

al tópico, por la cual presenta al poeta enroscado en sacudidas epilépticas: “Tal es la poesía; y el poeta, su inspirado intérprete, cuando de pie sobre el trípode del genio fatídico repite las palabras misteriosas que susurran en su alma, se asemeja a la sibila de la antigüedad, que sólo entonaba el canto profético en medio de dolorosas convulsiones” (Mitre 1948: 380).

Si bien hasta aquí planteamos un rápido panorama de la suerte que corrió el furor en los escritos sobre poética para dar un cuadro de situación de aquello que subyace por debajo de la práctica poética como trabajo, necesario será ahora abordar el polo del *ars* o la *tekné*, es decir, mirar a través de las asunciones teóricas y tratar de entender, en fin, qué presupuestos se desprenden de este ejercicio de la poesía como una actividad liberal, autónoma, ajena al estipendio de algún dinero a cambio de la composición de poemas.

4. Entre la Musa y el taller mecánico

Cuando contrastamos modelos pedagógicos para la enseñanza de la poesía, pudimos acercarnos a las prácticas de base material, operaciones por montaje con materia prima verbal y significantes acoplados aquí o allá sobre la página, según proponían las actividades de Gloria Pampillo en instancias de taller. Este tipo de enfoque didáctico da por sentado que la escritura se trata de una artesanía paciente, de carácter manual, y que producto de su construcción devienen los posibles sentidos a que invitan los poemas; *ars*, *tekné*, trabajo artesanal motivado por un saber u oficio. En tal sentido, en el tratado inaugural de Aristóteles a la poesía se la concibe en esta dirección: un arte, un saber hacer; respecto de esto dice al comienzo del ensayo sobre el valor propedéutico de la *Poética*: “cómo deben componerse las fábulas para que la poesía sea bella” (Aristóteles 2011: 29). Por su parte, el filólogo Eilhard Schlesinger amplifica estos conceptos previos y agrega que se trata no solo de un saber acerca del arte, sino de un saber de carácter normativo: “cuando este hacer o poetizar se lleva a cabo de acuerdo a ciertas reglas o normas, conocidas por el sujeto y poseídas por éste a modo de hábito, tenemos el arte (*tekhne*) que implica pues un saber hacer lo que se hace” (2011: 34).

Aunque no todos los tratados planteen una normativa en tales términos, con frecuencia el modo de lectura de las poéticas tuerce los rumbos que se suponían en un comienzo propósitos del autor. Resulta tentador forzar esos alcances y a veces se hace –como en el taller de Pampillo– ensamblando, recortando y aproximando los términos necesarios para el cometido actual, el de la empresa teórica del *ars*. Para el poeta Gabriel Celaya la poesía se transmuta en técnica merced a una lograda conciencia de sí; la poesía será entonces “una necesidad que, al hacerse consciente de sí misma, engendra una técnica” que en nada se confunde con el adorno, el lujo o “un decir bonito” (1964: 17). Ahora refiriendo lo mismo pero respecto de nuestro contexto nacional, Arturo Carrera

rescata el trabajo de orfebre, la artesanía mínima y delicada presentes en la poética fragmentaria de Alejandra Pizarnik: “esa marca –Made in Poetry– de trabajo de orífice y procedimiento artesanal” (1993: 74).

Más especulativas que preceptivas, aunque sin embargo a la espera de una lectura técnica en recepción, las *Notas sobre la experiencia poética* de Alberto Girri se desplazan del lugar pedagógico que supone el manual o el tratado; de aquella experiencia íntima y reflexiva respecto del hacer del poema deviene entonces una toma de apuntes que se comparte entre gente del oficio, aprovechable solo para el caso que se conozcan los tecnolectos mutuamente implicados. Aun así, retornan al papel las dualidades entre conocimiento técnico e inspiración; escribe Girri: “Que los poemas no nacen, se hacen. Aquí, la habitual arrogancia de los poetas, las opciones más difundidas de esa arrogancia. El que anuncia que sólo podrá escribir el poema cuando la poesía lo visite, y el que no espera más que su decisión de escribirlo” (1983: 127). De todos modos, se afronte de manera consciente o no aquella innominada decisión, lo que redunde deberá ser pasado a lenguaje escribible, oportunidad en la que se juntan todas las herramientas, protocolos, astucias y mañas para quien asume esa tarea. Escribir será entonces una actualización espontánea, razonada o loca de un *ars* que lleva milenios configurándose como archivo propedéutico; a continuación venga o no el furor a encender esas máquinas expendedoras de tipos móviles, la producción del poema ocurrirá tarde o temprano y allí acudiremos, a participar del espectáculo gratuito montado con las letras de un lenguaje común y corriente.

Esa tan mentada dualidad furor/artesanía a la que venimos refiriendo desde el comienzo del artículo, en el corpus metapoético latino suele adoptar la forma del par *ingenium-ars*. Comparece, quizá por vez primera, en la carta que el poeta latino Horacio destina a los hermanos Pisones –también conocida como *Arte poética*–, en la cual la actualización del discurso teórico sobre poesía elige la forma del verso para manifestarse. Al respecto, el crítico y traductor Alejandro Bekes, en el prólogo a su versión de la *Epístolas*, vuelve sobre el tópico del furor a partir del binomio *ingenium et ars* elaborado por Horacio; allí nos dice Bekes:

el *ingenium* o talento natural o entusiasmo creativo (entre los modernos, con metáfora sibilina, la *inspiración*) ha tenido mejor fortuna que el *ars*, es decir, la técnica, el dominio de la palabra. Demócrito cree, tras las huellas del *Ión* platónico, que para componer un buen poema hay que estar enajenado, por no decir loco. Se forjó a partir de esto el paralogismo siguiente: dado que todos los poetas son dementes, la insania ha de ser necesaria para componer poesía, y así, cuanto más loco esté uno mejor poeta será (2022: 481).

Probablemente sea parte responsable en el actual desempleo del poeta el hecho de que con tan liviandad se remita su lugar de pertenencia al de la familia disfuncional, habitada por

malditos, raros, locas, posesas, goliardos o suicidas. Difícil delegar tareas a tan adjetivada compañía. No obstante lo dicho, dentro de los discursos metapoéticos con afán pedagógico en ocasiones se da el caso de trabajos que se organizan a partir del eje del *ars*, de una labor más propiamente técnica del lenguaje. Así por ejemplo, en *Cómo se escribe un poema* de Freidemberg y Russo, esta compilación de “recetas” para escribir poemas escritas por lxs principales poetas del ámbito latinoamericano nos pone frente a una actividad susceptible de ser transmitida, y por lo tanto, escribible a partir de un saber técnico acumulado; de allí las connotaciones didáctico-pedagógicas contenidas en la formulación del título. La promesa de desmenuzar el proceso creativo queda bajo la exclusiva responsabilidad –mediada por los compiladores– de los autores que escribieron los ensayos metapoéticos, a saber: Rubén Darío, Antonio Machado, Jorge L. Borges, Federico García Lorca, Alejandra Pizarnik, José Lezama Lima y muchos otros. En la nota introductoria, los compiladores rescatan la figura de Darío en tanto artífice de la palabra y el rol central que su poética ocupa en el seno de la poesía moderna latinoamericana: “fue uno de los primeros poetas de América en advertir la importancia de una responsabilidad artesanal en el trabajo del poema” (1994: 1), importancia que en el caso de la poética dariana gobernará el aparato sonoro, musical del verso, y el entrelazado orfebre entre el ritmo y las imágenes, las sugerencias de la eufonía tallada en las palabras. Pese a ello, apuntan a una cierta tensión que se sigue a lo largo de su obra entre lo que podríamos llamar los polos de la inspiración y la *tekné*, “esa continua tensión entre lo espontáneo y lo auténtico de la expresión, por un lado, y la vigilancia constructiva del artífice, por el otro” (1994: 1).

Estas dieciséis metapoéticas que rescata la antología intentan dar cuenta de “cómo escribieron sus obras” los poetas señalados. A diferencia de los ensayos europeos y norteamericanos que ambos autores atesoraron en el tomo anterior, en este que dedican a la reflexión sobre poesía en castellano y portugués encuentran “valiosos indicios en la irremplazable experiencia en la práctica de la escritura que dejan entrever”, y al mismo tiempo cierto desplazamiento del foco respecto de “la resolución de problemas técnicos” o de relatos que se hagan cargo de los procedimientos creativos (1994: 1). Cierran los comentarios previos augurando que la lectura de estas poéticas tendrán seguramente un impacto pedagógico –“puede el lector tramar su propia búsqueda y organizar su aprendizaje” (1994: 2)–, de lo cual es dable inferir ese afán didáctico que las metapoéticas acumulan en sintonía con manuales y tratados de corte más procedimental.

Como caso testigo, analizaremos el capítulo que dedican a los escritos de Alejandra Pizarnik titulado “El poeta y su poema”, en donde rastrean fragmentos metarreflexivos, decisores del propio hacer, dispersos en entrevistas y poemas de la autora. Señalan, en tanto cifra que aún a su

arte poética, “la persecución de un entrecruzamiento de la magia y la poesía –una magia por momentos demoníaca, hecha de agotar experiencias y de la fascinada sumersión en la negrura–” (Freidemberg y Russo 1994: 244). De esto podemos destacar dos cosas que tienen que ver con lo que venimos esbozando; por un lado las referencias a la magia fácilmente asimilables al furor, a las experiencias extáticas y al canto profético; por el otro las remisiones al malditismo, al sesgo de rareza que la poesía arrastra como la cadena de un fantasma en pena desde Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud en adelante, y que en nuestra tradición idiomática va a montar su oficina de propaganda a través de *Los raros* de Rubén Darío.

Uno de los libros de Pizarnik que los compiladores citan lleva justamente por título *Los trabajos y las noches*. ¿De qué modo se conceptúa aquí el ejercicio de la poesía? A diferencia de los quehaceres del día a los que refiere Hesíodo en el obligado hipotexto, el poemario de Pizarnik envía a los nocturnos desvelos en los que la labor autoral pugna cuerpo a cuerpo con la palabra escurridiza y la expresión inefable. De hecho, en los fragmentos que rescata *Cómo se escribe un poema* Pizarnik deja en claro su posición respecto del par *inspiración/trabajo* y lo plantea en estos términos:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos (1994: 247).

El depurado verbal, la precisa y breve artesanía de los poemas son entonces el resultado de un trabajo de desbaste, como el de aquel *condensare* poundiano por el que se quita materia verbal para mejor precisar el sentido que se busca. Mediante esta *tekné* nocturnal –a diferencia de los trabajos agrícolas que reclaman la luz solar en Hesíodo– la percepción en el espacio plástico de los significantes fijados al soporte habilita ese repliegue sobre sí que caracteriza la poesía moderna: bucle que despierta las letras a su propia experiencia semiótica, a la actividad de un puro significar de los grafismos. Pero no ya como mero ejercicio retórico; lejos de eso, en Pizarnik se tratará de una poética vivencial en la cual el trabajo con las palabras va a redundar en su modo de habitar la aventura biográfica: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (1994: 252).

5. Docere, delectare, prodesse, movere...

Sintomática de una asunción metapoética de la práctica, esta que refería a la postura teórica de Pizarnik implica mucho más que un posicionamiento personal, idiolectal, de una autoría en

particular, sino que por el contrario se deja seguir en muchas concepciones que asume la poética moderna y contemporánea. Sin embargo, no siempre ha sido esta la situación. Durante siglos, la escritura de poemas se ha sujetado a finalidades pragmáticas, sociales, políticas o retóricas claramente identificables, codificadas incluso en los tratados sobre el tema. Sintagmas latinos como el *docere-delectare*, el *prodesse et movere* dejan en claro lo que se esperaba de esos discursos y de quienes trabajaban para hacerlos posibles. Así, el/la poeta a través de sus escritos oficiará como maestro/a de gramática, modelo de retórica, ejemplo de conductas morales a imitar, agitador/a de las pasiones, facilitador/a de placeres intelectuales o estéticos, etc.

A este principio horaciano referido a la finalidad de la poesía se lo ha encapsulado en la fórmula latina *docere-delectare, dulce et utile*; así lo presenta Horacio en su *Arte poética*: “Ganará todo los sufragios el poeta que sepa unir lo útil a lo agradable, deleitando al lector e igualmente advirtiéndolo” (2022: 484). Este breve enunciado se convertirá en credo pragmático de muchas glosas y comentarios hechos a partir de la poética grecolatina por parte de tratadistas del humanismo, el barroco y el neoclasicismo. Por ejemplo, en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, publicadas en 1617, se adhiere al doble propósito:

PIERIO. El *Fin* de la Poesía tomada in genere ¿cuál es?

CASTALIO. El *Fin* de la Poesía es agradar y aprovechar imitando: por este fin dixo Horacio:

*Todos los votos se llevó el Poeta,
Que supo ser de gusto y de provecho:
Ya alegrando al lector, ya aconsejando.*
(García Berrio 1975: 86)

Más de un siglo después, en 1737, Ignacio de Luzán traza en *La poética* un recorrido histórico de las fórmulas de finalidad, usando como base discursiva la lírica griega:

veremos ahora el diseño y método de los antiguos y modernos poetas en sus obras, esto es, el intento y fin que tuvieron en ellas, y los medios con que lo consiguieron. Y empezando por los griegos, los más de ellos se propusieron por objeto la utilidad y el deleite. Porque los himnos y las sátiras que, sin duda, fueron las más antiguas especies de poesías, eran dirigidos a encender en los ánimos el amor de la virtud y aborrecimiento del vicio; y en uno y otro fin se hallaba unida la utilidad del sentido de las palabras con el deleite de la armonía del metro. Viendo, pues, aquellos primeros poetas, como ya queda dicho, que el rudo vulgo no era capaz de comprender las verdades más especulativas de la religión y de la moral, procuraron ataviarlas con traje vistoso y rico, con que mostrándose ya más amables, y, por decirlo así, más tratables, pudiesen ser de todos con más facilidad comprendidas y recibidas (2008: 238).

Pero además de la enseñanza a través del deleite, la retórica reclama otra finalidad para la poesía, la de conmover –*movere*–, completando así la tríada pragmática que marca el trabajo con la palabra. De a poco, y muy a pesar de los mandatos morales todavía vigentes en la preceptiva neoclásica, a lo largo del siglo XVIII el principio del placer comienza a asomar como un fin en sí, el cual parece soltar amarras y liberar al poema de toda función pedagógica una vez que irrumpen en el ámbito de las artes las incipientes convulsiones románticas. Como resume Weinberg respecto de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, adjuntando los afectos del placer a los conocimientos que los lectores salen a buscar en el poema: “el público obtiene un placer aprendiendo, especialmente aquellas cosas que no espera; por el contrario, le desagradan las historias de las que no puede aprender nada, aquellas que presentan acontecimientos triviales y que le hartan enseguida” (2003: 210). Agrega enseguida que Castelvetro “rechaza específicamente que la finalidad de la poesía sea proporcionar provecho o utilidad. La única finalidad de la poesía, en lo que respecta al público, es entretener, producir placer y servir de pasatiempo” (2003: 210).

Este pasaje de los mandatos pragmáticos del enseñar-deleitando a la producción de un placer estético desmotivado y autotélico marca de algún modo la suerte que acompañará al oficio del poeta considerado ahora como trabajo, actividad remunerada o bien empresa gratuita destinada a una mera acumulación de capitales simbólicos. Al respecto, ya planteaba Baudelaire hacia 1859: “La poesía no puede, so pena de morir o decaer, integrarse a la ciencia o a la moral; la poesía no tiene a la Verdad por objeto, su fin es ella misma” (1859: II). Quizá resulte adecuado ver en las actuales alusiones a las poéticas de la *post-autonomía* una manera de intentar reconducir el trabajo de lxs poetas hacia el reconocimiento social de una actividad susceptible de ser compensada económicamente y, a la vez, concebida en tanto praxis social que construye “imaginación pública o fábrica de presente” (Ludmer 2009: 45).

Ahora bien, si la enseñanza de poesía ha dejado de operar a partir de un eje paradigmático referido a la transmisión de contenidos morales bellamente empaquetados y en cambio va tras un presupuesto de originalidad casi desesperada que le permita decir a los discursos aquello que todavía permanecía vacante en algún recóndito sitio de la voz, se sigue de esto que las didácticas de la escritura están ellas mismas acuciadas por la novedad de los protocolos de enseñanza, por lo cual trabajo docente y labor creativa deberían, cuanto menos, marchar parejos en una misma dirección. Lógicamente, ni en los manuales de Di Marco y de Pampillo, ni en las notas de Girri o las “recetas” que recortan Freidemberg y Russo encontramos alusiones al *docere-delectare*; sí sobrevuelan los propósitos del placer y –en menor medida, ligados al poema lírico, de corte subjetivo– del conmover. No obstante, lo que prima en estas metapoéticas con afán didáctico es el diseño de actividades que convoquen el juego de la creatividad del escriba –Di Marco, Pampillo–,

que transparenten mecanismos idiolectales de un *ars* personal y cierta ejemplaridad del poeta – Girri– o que permitan contrastar la escritura del poema actual con los programas teóricos que han hecho época en una determinada tradición idiomática –Freidemberg y Russo–.

Ya se trate de modelos pedagógicos que emulen la instrucción y el deleite, movilicen la emotividad de la lectura o apuesten por la inefable originalidad del genio, hay todavía una encerrona en la que se encuentra comprimida la tarea poética, la de tener que operar a partir del mandato de autonomía y estirar así la vida útil de un arte liberal que opta por la gratuidad del gesto como un modo de no mancharse las manos. ¿Cuánto le deben a la prosecución del genio inspirado, los gritos de libertad y el hacer autotélico, el tiempo gratuito que se le destina a estas prácticas?

6. Se busca poeta tiempo completo

Al inicio del ensayo habíamos bocetado la paradoja de una actividad artística que se enseña para continuar siendo enseñada y de la cual casi no es posible trabajar por fuera de la actividad pedagógica, como si se tratara de una línea de producción que gira en el vacío, fagocitando su fuerza productiva. También dijimos que no siempre ha sido esa la suerte que tocó a los trabajadores de la palabra rimada. En las páginas de *La invención del arte*, Larry Shiner fue reconstruyendo el curriculum de los poetas en diferentes contextos culturales. Así, durante los siglos XVI y XVII, estos “pasaban gran parte de su tiempo copiando, tomando notas y escribiendo cartas para sus empleadores o pergeñando poemas para un cumpleaños, encomios o incluso piezas satíricas” (2015: 25). En paralelo, figuras como Edmund Spenser y Ben Jonson reclamaban en esa misma época “un papel más *elevado y serio* para el poeta y anticipaban así aspectos del moderno ideal del autor/artista” (Shiner 2015: 87). En tanto que servidores de las monarquías absolutas, si bien los escritores vieron elevarse su posición como consecuencia del nuevo rol social y político de las plumas al servicio de los reyes, aun así “escribir por dinero seguía siendo denigrante para la propia condición” (2015: 101). Por su parte, en la Francia del auge clasicista, los poetas cercanos a la corte hacían el juego de los modales nobles y como una manera de ascenso social escribían sobre historia en lugar de poesía; dice Shiner:

Aunque los poetas no debían someterse a la dureza del trabajo manual, la mayoría de ellos, lo mismo que los pintores, soñaba con alcanzar cuando menos una condición noble menor. Por ejemplo, en cuanto Racine se convirtió en historiador del rey rápidamente aprendió su papel en la corte, lo cual le ganó el supremo favor del duque de Saint-Simon: en él no había nada que recordase al poeta, y en cambio todo hacía pensar en un gentilhomme (2015: 106).

Producto del incipiente mercado que abren las bellas artes y la literatura difundida por la imprenta, a mediados del siglo XVIII algunos poetas consiguen cierta estabilidad laboral como críticos de arte, gracias a que “un número creciente de anónimos consumidores buscaban consejos sobre lo que debían leer entre las numerosas publicaciones disponibles” (Shiner 2015: 135). Otra de las consecuencias que la configuración del nuevo mercado habilita para la poesía es la definitiva caída de las relaciones de mecenazgo. Al respecto, en plena época de la Ilustración, autores como Voltaire o Pope experimentan las consecuencias de dicho pasaje:

a comienzos del siglo XVIII muchos escritores británicos seguían ganándose la vida como secretarios, bibliotecarios o escritores a sueldo que producían panegíricos o libelos por encargo de sus patrones. A mediados del siglo los lectores británicos eran lo suficientemente numerosos como para proporcionar un medio de vida precario, aunque independiente, para un número cada vez mayor de escritores (Shiner 2015: 158).

Todas estas citas dejan entrever que, aunque precario, la escritura ha tenido un lugar como fuerza productiva y que –al menos en otras épocas– una remuneración económica para la poesía no debía ser necesariamente sinónimo de práctica docente. Resulta probable que este cambio de paradigma se haya debido al lugar creciente conferido a la autonomía estética, al divorcio del poema de las realidades extra textuales, de algún modo como si producto del repliegue autotélico al poema ya no le quedara otro entorno al cual referir que el de la página en blanco, sinónimo de numerosos traumas escriturales: bloqueo, falta de inspiración, fracaso, improductividad, silencio, tiempo muerto. Así, en tanto actividad separada y de baja incidencia social, la poesía se condena al ostracismo respecto del mundo del trabajo; en su devenir histórico todavía permanece basculando aquel prejuicio griego que a la fuerza productiva del poema le retacea cualquier tipo de efectividad económica; como recuerda Karina Mauro: “El ideal consistía en que el ciudadano se desligara de las necesidades para dedicarse a actividades libres, como la política y la filosofía, que no poseían una finalidad material, sino que constituían su propio fin” (2023: 158). Ahora bien, estas ambigüedades que condicionan el trabajo de la escritura acarrearán siglos y siglos de contradicciones; para el mundo griego, en tanto que subsumido en los imaginarios de las artes liberales, la poesía se desmarcaba de las finalidades pragmáticas que constreñían a las artes mecánicas pero, al mismo tiempo, “el poeta también escribía por encargo, por lo tanto, su situación era compleja” (Mauro 2023: 165).

A lo largo de sucesivas reactualizaciones, los programas clásicos de las artes calibraron las finalidades atribuidas a la escritura creativa en consonancia con tensiones sociales, políticas e institucionales cambiantes. No serán las mismas constricciones las que marquen el trabajo con la palabra en Grecia, en el Renacimiento o durante el Parnaso francés. A propósito de esto, explica

Marcelo Burello sobre la moderna idea de autonomía estética: “que la emoción estética sea por completo desligable del bien y la verdad, ésa es más bien una idea que data de anteaer” (2012: 205). Para Platón y Aristóteles, “el goce sensible y el embeleso espiritual” conviven naturalmente con las funciones sociales asociadas a cada género:

si la recitación de una epopeya equivale a una teofanía o la representación de una tragedia genera catarsis es porque esos productos poéticos, aun tan llenos de méritos en su plasmación y ejecución, son índice de algo más alto y rinden beneficios políticos, vale decir, para el bien de la polis (Burello 2012: 205).

Por su parte, Gilbert Highet en *La tradición clásica* relaciona el concepto de autonomía con los ideales parnasianos de belleza en sí, en cuanto a que “la belleza es un valor independiente” (2018: 222), desvinculada de cualquier misión moralizante o de labor pedagógica. En esto Highet vuelve sobre la frase de Leconte de Lisle: “Lo Bello no es esclavo de lo verdadero”. De aquí al pasaje del eslogan del “arte por el arte” hay apenas un pequeño paso, cuyos primeros ensayos podrían rastrearse retrospectivamente en el concepto kantiano de las percepciones estéticas como teniendo estas una “finalidad sin fin”.

Encorsetados entonces entre las pinzas del autotelismo y la autonomía estética, los poemas permanecen inactivos en un limbo de autorreferencias textuales; circunscriptos a solo el campo del discurso que se alimenta de más discurso, transcurren ajenos a las experiencias del trabajo. La pregunta que sobrevuela a lo largo de este artículo es si los imaginarios alrededor del furor, la inspiración y el genio autoral embragan con dichos condicionamientos y si, por tanto, las ínfulas sacralizantes con que la práctica poética buscó singularizarse frente a los otros géneros fuera a la vez la causa que ahora le veda las plazas laborales. De aquí nuestro interés en ver de qué modos se refleja esto en las prácticas docentes y en los consiguientes modelos pedagógico-didácticos. Como resume Mauro sobre el particular: “Dos concepciones provienen, por tanto, de la Antigüedad clásica: la producción simbólica como resultado de la aplicación de una técnica y como efecto de la inspiración divina” (2023: 161).

Hagamos una última recorrida por las metapoéticas con afán didáctico y veamos, a partir de dichas fuentes, qué indicios nos aportan para intentar –aunque somera– una respuesta a estos interrogantes. Entre los muchos ensayos que compila *Cómo se escribe un poema* aparece uno de Octavio Paz dedicado a la inspiración. Allí, el poeta mexicano vuelve sobre el modelo del furor como contrapuesto al trabajo consciente, aunque aquí las polaridades binarias se exponen de un modo un tanto más matizado; su propósito no es desnudar la pureza conceptual de ambos planteos sino tratar de desentrañar cómo se desenvuelve empíricamente el proceso creativo: dicen Freidemberg y Russo que en este ensayo Paz “se acerca a una descripción del proceso creativo tal como lo pudo conocer en su vasta experiencia de poeta” (1994: 179). En tal sentido,

la pregunta epistemológica que guía su investigación –“¿cómo se escriben los poemas?”– parte de los habituales testimonios autorales respecto de “una intrusión” en el discurso, de la rara experiencia de sentir que a la vez “la voz del poeta es y no es suya”, y que al amparo de clichés como “musa”, “demonio”, “genio”, enseguida aparecen otros en espejo: “trabajo”, “razón”, “azar”, “inconsciente” (1994: 179). Pero su análisis no opta por darle mayor relieve a uno u otro campo de las polaridades sino que intenta hacerlos trabajar conjuntamente mientras dure la experiencia del poema: “el acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias”, y luego Paz acota: “En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración” (1994: 179). Voluntad por integrar los contrarios y aprovechar los dos términos de la ecuación, ya no como constituyentes antagónicos u autónomos sino como partes de un mismo motor que pone a funcionar la escritura y cuyos componentes producen en activo durante la composición de los versos y las estrofas.

Paradójicamente, los escritos metapoéticos de otro autor latinoamericano, el nadaísta Jaime Jaramillo Escobar, evocan con cierta nostalgia otoñal los mandatos del furor platónico; si por un lado en su *Método rápido y fácil para ser poeta* emula los instructivos paso a paso para la realización de actividades mecánicas –del poema como una *tekné* enseñable, reproducible– por el otro dedica un párrafo a la inspiración, articulando conceptos antiguos con ejemplos modernos:

la poesía inspirada es el milagro, totalmente imprevisible e inexplicable. El poeta inspirado no sabe él mismo lo que saldrá, una vez que el espíritu –llamémoslo así– le mueve la mano. La poesía inspirada es la más auténtica y, por supuesto, la más escasa. Como ejemplo de poeta inspirado recordemos a Barba-Jacob. Puede decirse que no escribió página alguna sin el influjo de la inspiración y por eso se le tiene como poeta excelso. Hay una teoría para negar la inspiración en el arte, como hay teorías para afirmar o negar cualquier cosa. Pero la inspiración es fuego volcánico, impulso irracional, fuerza devastadora que transforma, inventa, encuentra, descubre, crea (2013: 129).

Como vemos, unos dos mil quinientos años después todavía siguen resonando –aun entre las filas de la vanguardia– los conceptos griegos del furor divino y la ligazón de la escritura en verso con los arrebatos extáticos de la pitonisa; el investigador Emilio Estiú reseña la trayectoria de este enfoque dual en las prácticas artísticas y traslada la fórmula *furor/artesanía* en estos términos: “la poesía no dimana de conocimientos adquiridos, sino del trance entusiástico” (1982: 23).

Ahora vistos a trasluz, en los ejercicios que propone el manual de Pampillo las actividades con las manos refuerzan la dimensión material de la escritura. El recurso al collage, el montaje, las operaciones de corta y pega o bien el interjuego semiótico con el espesor de los significantes gráficos a la hora de consignar los versos en el soporte, todos van dotando de un creciente espesor a la idea que en el poema confluyen los resultados de una labor artesanal, de una técnica en la cual

aún pueden seguirse aquellas prácticas musicales y literarias a las que refiere Mauro en su artículo. Según la investigadora, el creciente reconocimiento social a los artistas y poetas, “elevado por su adscripción fija a una corte” o a la “difusión de las publicaciones impresas” al tiempo que da curso a una “incipiente idea de derecho de autor”, convive a su vez “con el reciclado y reutilización de fragmentos de obras literarias y musicales por parte de sus propios autores, así como por terceros” (2023: 167). Dejando entre paréntesis la figura del genio autoral y de creación extática a partir de la posesión del escriba por parte de fuerzas exógenas, mistericas, las actividades a las que propende *El taller de escritura* siguen la senda de lo que décadas después se conocería como *escrituras_past* (Mendoza), *no-creativas* (Goldsmith), *desapropiativas* (Rivera Garza), *escrituras objeto* (Vera Barros). En todos estos casos, los rótulos indican programas de aproximación técnica a las escrituras, una práctica material adjetivada por estrategias de curaduría, edición, recontextualización de insumos discursivos apropiados y de su posterior aprovechamiento en clave poética a partir del modelado de las materialidades sobre un soporte a elección. Así, unas dos o tres décadas antes *El taller de escritura* de Pampillo nos invitaba al uso de estas prácticas en la poesía: “Vuelven a entrar en danza las tijeras, pero antes de que sus afiladas puntas comiencen su tarea nos detendremos en la exploración del material que vamos a utilizar: material que justamente por *diario y periódico* necesita ser vuelto a ver” (1991: 68). A partir de esta introducción, la autora le da acceso a la materialidad tipográfica sobre el espacio abierto por la superficie textual –“los distintos tipos dibujan letras más redondeadas y simpáticas, otras agudas y ariscas”–, apela a las decisiones significantes de una *espacialización*, del lugar estratégico destinado, semióticamente hablando, a las palabras, los vacíos y los signos de puntuación. Ansiosa y entusiasta, la maestra de escritura nos invita a la tarea:

Recortemos, entonces, pero sin una idea definida de lo que vamos a construir, eligiendo por aquí una frase, por allí una palabra, descubriendo nuevamente cómo la ruptura de un contexto cambia la posible significación de una palabra, cómo una frase cortada por la mitad se vuelve de solemne, cómica (1991: 69).

Vemos, pues, que Pampillo no se detiene en las antiguas refriegas entre la musa y el mecánico, sino que diseña actividades didácticas destinadas a probar, juego mediante, con todas las materialidades que se ofrecen a las escrituras; como si la hechura del poema se tratara más de un hacer tentativo y provisorio con cosas concretas sobre una hoja que de una espera anhelante por la posesión de una voces maestras, ajenas al propio ser.

Volviendo para terminar al punto de donde partimos –a *Hacer el verso* de Marcelo Di Marco–, encontramos entre sus páginas la mención nada inocente al arte poética de Edgar Allan Poe, la *Filosofía de la composición*; en este ensayo cerebral y lógico el poeta norteamericano

reconstruye la escritura de su poema *El cuervo* como si hubiera consistido en un teorema previamente diseñado. Paso a paso, metódicamente, cada palabra, cada elemento prosódico llega al texto luego de ser evaluado en sus prestaciones fónicas, sintácticas, semánticas; si el elemento verbal en cuestión pasa con éxito a través de la reja analítica, pues entonces ingresa al poema como meditada decisión autoral. Nada en Poe queda librado al azar o a las imposiciones de voces ajenas, al menos así construye su figura autoral este poeta. Di Marco, entonces, a partir de esta metapoética –“el ensayo quizá más *tallerístico* de que tenga noticias” (1999: 176)– elabora una “guía para la autocorrección” en la que claramente la escritura cae del lado del *ars*, de una técnica susceptible de ser enseñada. Luego de apelar al “Intentálo”, anota una serie de “procedimientos” para mejorar las versiones del poema en curso: “encontrar una expresión personal para evitar el lugar común”; “detectar palabras con prestigio poético y determinar su eficacia dentro de la estructura del poema”; “buscar un remate acabado y a tono con la estructura y el tempo”; “releer la versión última para discernir si hemos empobrecido el discurso al tratar de ser exactos” (1999: 178). Todos estos consejos denotan claramente una concepción del trabajo de escritura en tanto práctica consciente, técnicas y mecanismos de enunciación que van calibrando lo que se quiere decir; la hechura del poema nada debe aquí a la visita y posesión por parte de voces exteriores que le dictan a una mano zombi que teclea.

Más allá de las resonancias y atracciones que el tópico del furor, la inspiración o el genio sigan teniendo en la concepción del trabajo en poesía, creemos que es importante matizar sus alcances. Como muestran las estrategias didácticas que proponen las metapoéticas que analizamos, por sobre los arrullos tentadores de la musa prima todavía el trabajo artesanal y las decisiones operadas sobre la materia verbal como la antigua mano del alfarero que del barro despierta a la cerámica y sus formas. “Trabajar cansa”, dice Pavese en su libro de poemas; y mientras camina hacia la mental oficina, arrastrando la modorra que se ha quedado pegada, imagina un gremio solo de musas que lo venga a rescatar de ese cotidiano ejercicio gratuito.

Bibliografía

Aristóteles (2003). *Poética*, Buenos Aires, Losada.

Baudelaire, Charles (1859). “Prólogo: Edgar Allan Poe”, *Estafeta*. Disponible en: <https://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/07/charles-baudelaire-edgar-allan-poe.html>. Último ingreso 04/07/2024.

Burello, Marcelo (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, Buenos Aires, Miño & Dávila.

Carrera, Arturo (1993). *Nacen los otros*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- Celaya, Gabriel (1964). *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- De Carvalho, Luis Alfonso (1958). *Cisne de Apolo*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.
- De La Garza Toledo, Enrique (2009). "Hacia un concepto ampliado de trabajo". *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Buenos Aires, CAICYT CLACSO; pp- 111-140.
- De Luzán, Ignacio (2008). *La poética*, Madrid, Cátedra.
- Di Marco, Marcelo (1999). *Hacer el verso. Apuntes, ejemplos y prácticas para escribir poesía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Estiú, Emilio (1982). "La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración". *Revista de Filosofía La Plata*, 24: 7-26.
- Freidemberg, Daniel y Russo, Edgardo (1994). *Cómo se escribe un poema*, Buenos Aires, El Ateneo.
- García Berrio, Antonio (1975). *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.
- Girri, Alberto (1983). *Notas sobre la experiencia poética*, Buenos Aires, Losada.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escrituras no-creativas*, Buenos Aires, Caja negra.
- Highet, Gilbert (2018). *La tradición clásica*, México, FCE.
- Jaramillo Escobar, Jaime (2013). *Método fácil y rápido para ser poeta*, México, La Otra.
- Koch, Kenneth (2023). *Una hormiga es el principio de un nuevo universo. Leer y escribir poesía con niños y niñas*, Buenos Aires, Zindo y Gafuri.
- Londeix, Gustavo (2023). "Tienen un oficio casi extinguido: redactan cartas de amor por pedido". *Clarín*, 23 Abril de 2023. Disponible en https://www.clarin.com/viste/oficio-extinguido-redactan-cartas-amor-pedido_0_ej2IK2sQ2c.html. Último ingreso 11/ 5/24
- Longino (1979). *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos.
- Ludmer, Josefina (2009). "Literaturas postautónomas". *Propuesta Educativa*, 32, Año 18: 41-45.
- Mauro, Karina (2023). "Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente". *Escena. Revista de las artes*, Volumen 82, 2: 7-12.
- Mendoza, Juan José (2011). *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21*, Bahía Blanca, 17 grises.
- Mitre, Bartolomé (1948). *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Oliver Pérez, Dolores (1997). "Antecedentes islámicos de *Las Cantigas de Escolares* del Arcipreste de Hita". *Al-Andalus Magreb: Estudios árabes e islámicos*, 5: 203-222.
- Pampillo, Gloria (1991). "Desarmar y armar", "La música ante todo. El trabajo con el aspecto sonoro del significante". *El taller de escritura*, Buenos Aires, Plus Ultra: 65-89 y 90-108.
- Platón (1996). "Ion o de la poesía". *Diálogos*, México, Editorial Porrúa.

Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.

Ruiz, Juan (1986). *Libro de Buen Amor*, Buenos Aires, Hyspamérica.

Shiner, Larry (2015). *La invención del arte*, Barcelona, Paidós.

Vera Barros, Tomás (2014). *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Buenos Aires, Interzona.

Weinberg, Bernard (2003). *Estudios de poética clasicista*, Madrid, Arcos.

*

Sebastián Bianchi

Universidad Nacional de las Artes

Universidad Nacional de Rosario

Profesor de Lengua, Literatura y Latin (ISFD 45); Licenciado en Enseñanza de la Lengua y la Comunicación (UCAECE), Magister en Crítica y Difusión de las Artes (UNA); actualmente cursa el Doctorado en Artes (UNA). Su desempeño en investigación refiere a los vínculos entre poesía y tecnologías pobres, así como a los nexos con géneros que trabajan los envites interactivos entre textualidades e interfaces de lecto-escritura. Es autor de los ensayos *Manual Arandela* (2009), *Jeroglíficos en lengua romance* (2021), *Pulse aquí. Del poema al objeto para activar* (2023). Su poesía reunida, *Poemas Inc. (1998-2016)* fue publicada en España en 2019. Colabora en revistas de literatura, crítica y educación con artículos y reseñas sobre cruces interartísticos, poesía contemporánea, didácticas de la escritura e investigaciones referidas a las poéticas de campo expandido. Es docente en la licenciatura de Artes de la Escritura (UNA) y en la Maestría de Humanidades Aumentadas (UNR). Participa de los Proyectos PICTTA UNA *Maneras de leer en la era digital*, PIACyT UNA *Construcción social del valor del arte: la cuestión del dispositivo II*. Gestiona el sitio web sobre arte poéticas: [Poesía de la A a la Z](#).

