

Rutas razonables en torno a una pregunta indescifrable: ¿qué es la poesía?

DIEGO MEDINA POVEDA
Universidad Autónoma de Madrid



Resumen: En palabras de F. Schlegel «no se puede hablar de poesía sino poéticamente». El siguiente ensayo intentará mediante un acercamiento parabólico establecer algunas pinceladas conceptuales que nos permitan resolver suscitadamente el enigma del sentido de la creación poética. Para ello, desde un prisma ensayístico, se hace un recorrido por épocas y tratados literarios, en los que encontramos a autores como Aristóteles, Horacio, Wordsworth, Coleridge, Shelley, F. Schlegel, Heidegger, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Gil de Biedma, Baudelaire, Mallarmé y Valéry.

Palabras clave: Poética, poesía, ensayo literario

UNO



odo salto al vacío supone un acto de valentía... o de locura. ¿Pero acaso no está relacionada la sana estulticia, o la tormentosa, el intelecto extravagante y extraviado con el supremo arte de la poesía? Ser mártir, valiente o héroe (y, en efecto, estoy pensando en Baudelaire¹) es también acercarse a la locura. Y podrían llamarme a mí loco o valiente por precipitarme al abismo en este modesto ensayo, por intentar sondear el sentido o las profundidades de lo insondable, del «sentimiento verdadero de lo que no tiene fondo» (Jiménez: 1961: 40); pero no aspiro a

¹ En el ámbito de la crítica de arte, en *Salón de 1846*, Baudelaire escribe «Sobre el heroísmo de la vida moderna» (Baudelaire: 2000: 1190)

tanto, no me llamen poeta por esto, porque como verán poco o nada nuevo aporto en trazar rutas razonables para el peregrino que busca una explicación en ese mapa evanescente de la poesía. La poesía es indefinible, así que este autor se da por derrotado en su empeño desde el principio. Pero el lector puede tomarse estos fogonazos (contradictorios a veces, a veces desordenados) como un acercamiento, como esbozos de líneas curvas que intentaran rondar la respuesta suprema a *qué es la poesía*. F. Schlegel insistía en que «no se puede hablar de poesía sino poéticamente» (2005: 34). La parábola es el único camino desde donde el paseante puede asomarse por entre las enmarañadas brozas de la orilla. Desde allí puede intentar entrever los misteriosos resplandores del otro lado, como el caminante urbano al que la artificial y odiosa luminosidad de la ciudad le impide ver en la noche cotidiana las estrellas del firmamento pero que una madrugada, fruto del azar de un apagón eléctrico, encuentra la calle tranquila y oscura; es entonces cuando puede sentir la revelación de aquellas luces universales, que siempre brillan, que están allí, pero que normalmente no se ven. En su poema *Un lector* expresaba Borges (2009: 333-334) el deseo de ser recordado más como lector que como escritor². A mí escribiendo este imposible me visita la misma sensación. Si alguna vez en su trajín diario recuerdan alguna palabra de este ensayo, que sea de los venerados pensadores y poetas que van a habitar sus líneas.

DOS

Trabajo. No podría comenzar este segundo salto al vacío con otra palabra. Porque yo creo que todo es trabajo: en el trabajo se funda todo el ser del poeta. La vida del poeta es un trabajo constante, y sus días, con todas sus desgracias y esplendores, deben ser su oficio de vivir. Y con trabajo no estoy pensando en la canónica imagen del erudito en su mesa de oficina escribiendo a destajo a las horas prefijadas en su encierro de paredes; esto se acercaría a lo que conocemos como el escritor a secas. Yo, cuando hablo de trabajo, voy más allá; es algo espiritual y ontológico: me refiero a la razón misma de la existencia.

El oficio del poeta no es otro que la vida en pureza. Sólo si ocurre esta azarosa y extravagante identificación, podrá ser transformada la vida en poesía.

² «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído».



Por eso Rilke dirá al señor Kappus que únicamente será poeta si al no escribir presente el acecho de la muerte³ (2012: 26), porque poesía y vida confluyen como dos inmensos ríos en ese misterioso mar que es el alma del poeta, y si al alma se le negara el trabajo de su existencia, se secaría.

El poeta debe caminar por sus días con una estoica templanza, debe saber comprender los sentimientos más intensos, los sucesos más verdaderos de la vida como puedan ser el amor o la muerte y no dolerse hasta el suicidio ante las desgracias, porque ha nacido para recogerlas con su lenguaje; su palabra debe ser bálsamo y a la vez mensaje de su entendimiento supremo. En el poeta se funden, como observa Juan Ramón Jiménez, contemplación y creación, «lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer» (1961: 37). De ahí ese entendimiento supremo, esa «sensibilidad innata superior a la normal» (Wordsworth: 1999: 41), o esa agudeza que intenta escarbar en lo más alto del cielo desde la constante contemplación para desentrañar sus secretos milenarios e invisibles a partir de la existencia real y palpable. Heidegger concibe la poesía como la «fundación del ser por la palabra» (1994: 30), es decir, la creación mediante la contemplación; porque el poeta, al servirse de su especial visión, nombra por primera vez, sabe intuir la esencia de las cosas y así purifica y crea. Esta creación el filósofo alemán la comprende como una donación de los dioses (aquí yo entiendo a la divinidad como el entendimiento supremo al que me he referido antes) con los que el poeta dialoga. Pero no es el poeta el que inicia este diálogo: «los dioses pueden hacerse solamente palabras de nuestra boca si ellos mismos, de por sí, nos dirigen la palabra y por ella nos interpelan» (1994: 28), y en Juan Ramón Jiménez encontramos la misma idea expresada de otra manera: «no se llega a ella nunca si su reino [el de la poesía] no se pone en contacto con nosotros, si ella no viene a nosotros, si no la merecemos con nuestra inquietud y nuestro entusiasmo» (1961: 38). Es decir, el poeta debe trabajar atentamente toda su vida para recibir la revelación. Sin duda, el fundamento de estas dos expresiones radica en el clásico tópico de la inspiración, en la musa fugaz e intermitente de los románticos. Shelley habla de los *intervalos de inspiración* y dice que «la Poesía difiere de la Lógica en que no está sujeta al contraste de los poderes activos de la inteligencia, y en que su nacimiento y retorno no

³ «Descubra el fundamento que lo lleva a escribir; investigue si tiene raíces en el lugar más profundo de su corazón; reconozca si para usted sería necesaria la muerte en caso de ser privado de escribir. Esto ante todo: pregúntese en la hora más callada de la noche: ¿debo escribir?».



tienen conexión necesaria con la conciencia o voluntad» (1986: 63). «El ser y la esencia de las cosas —en palabras de Heidegger— no pueden calcularse ni deducirse de lo que simplemente esté ahí, a la mano. Ser y Esencia habrán de ser libremente creados, puestos y regalados. A esa acción de libérrimo regalo se llama fundación» (1994: 30). Cuando el poeta nombra, instaura, descubre la esencia de las cosas, hace que brillen para poder comunicárselas a los demás, como esas estrellas en la tranquila y oscura calleja de la ciudad iluminada. «La poesía revela este mundo; crea otro», dice Octavio Paz (1972: 13). Este trabajo del poeta contemplador y creador al mismo tiempo se convierte, como venía diciendo al principio, en su razón de ser.

TRES

Cuando Juan Ramón Jiménez inventa la distinción dialéctica entre literatura (como algo artificial) y poesía (como algo natural) a la manera de cuerpo y alma, donde reconoce en el poeta místico la única clase de poeta posible para la creación de la verdadera poesía (1961: 38), nos está omitiendo que él gran parte de su vida fue *literato* (el escritor en formas rígidas que en su ensayo desprestigia por ser demasiado artificial) y que sólo alcanzaría ese misticismo total en su última poesía (*Dios deseado y deseante*). Y es que la cultura literaria, la imitación de los clásicos y de los más modernos, se hace necesaria en la formación de todo poeta. El poeta debe adquirir la técnica para desenvolverse en el lenguaje y en su ritmo y poder así expresar lo que necesita de la forma que necesita. No puede dejarse dominar por el lenguaje ni tampoco por su pensamiento: alcanzar la armonía se hace necesario. Parafraseando a Valéry, la poesía es el constante movimiento pendular entre forma y sentido⁴ (1956: 1505). En esa batalla con la expresión adecuada, con el tono, hay en el poeta una incesante lucha interior entre la voz suya y la voz ajena que fusionadas fluyen transmitidas en sus versos. La voz propia está siempre cimentada en la ajena pero cuando se nos revela esencialmente original como la de Juan Ramón Jiménez es por la purificación constante y consciente (¿artificial?) que ha sufrido a lo largo de la vida del poeta.

⁴ «La *composición* es, de alguna manera, continua, y no puede aislarse en otro tiempo que en el de la ejecución. No hay un tiempo para el fondo y un tiempo de la forma».



CUATRO

¡Pero qué dificultad entraña la del quehacer del poeta! Su instrumento, su medio de expresión es el más manido de los manidos, el más contaminado de los contaminados: el lenguaje común y terrenal usado en el día a día para las más triviales empresas, para la comunicación más cotidiana. Y estos dos caracteres, la utilidad y la trivialidad, entran en directa contradicción con el lenguaje del arte, que debe huir de lo pragmático y trascender lo cotidiano. Por lo tanto, la expresión del poeta en la escritura se presenta con una complejidad superior a la que ostentan las expresiones de las demás artes. El lenguaje específico del músico, por ejemplo, no necesita ser purificado de las impurezas de lo cotidiano, sin embargo, el poeta debe rescatar su lenguaje de la dimensión práctica para encontrar una nueva dimensión. Al poeta se le impone el esfuerzo de crear un lenguaje adecuado, debe buscar la entidad primigenia y reveladora que rescate la palabra por su potencia significativa, por su capacidad intrínseca de generar imágenes. Debe, al fin y al cabo, desautomatizar un lenguaje pronunciado por los labios de los siglos, debe volver al significado etimológico y revolverlo: recobrar el recuerdo enterrado que desentierra el olvido. A las palabras, huidas de la utilidad del habla, se las dota de la libertad primera y «sin dejar de ser instrumentos de significación — dice Octavio Paz — se convierten en otra cosa» pero «ser otra cosa quiere decir ser la misma cosa: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son» (1972: 22).

CINCO

Derrumbado el imperio de la razón, a principios del siglo XIX salen a la luz las voces de nuevos poetas en los que la sensibilidad se constituye como la potencia primera y mediadora, a través de la cual se comunican con el mundo, lo asumen, se alimentan de él y lo transforman desde su yo creador. Ha nacido el hacedor de realidades autónomas, el artista original, la creación heroica, el genio creador capaz de sustentar el arte.

El originalísimo Wordsworth rompería con la corriente clásica del arte poética y abriría las compuertas hacia nuevos espacios líricos donde el mundo exterior se funde con el interior, y hacia una experimentación nueva con el lenguaje de la poesía. Con el prólogo a las *Baladas líricas* se erige como uno



de los primeros en reflexionar sobre su propia creación poética. Tiene conciencia de que está escribiendo algo nuevo y debe justificarse por ello. Dice el joven poeta inglés:

el lenguaje de la poesía que estoy recomendando es, en la medida de lo posible, una selección del lenguaje que la gente habla en realidad; que dicha selección, siempre que se haga con verdadero gusto y sentimiento, establecerá por sí misma una distinción [respecto a la prosa] mucho mayor que la que pudiera imaginarse en un primer momento, y separará totalmente la composición de la vulgaridad y mezquindad de la vida cotidiana. Si a eso se añade la métrica, creo que se producirá una disparidad del todo suficiente para la satisfacción de una mente racional (1999: 57).

Con estas esclarecedoras palabras Wordsworth se ratifica en su intención renovadora del lenguaje y descubre una amplia veta que, unida a la clásica, alimenta aún la poesía de nuestros días: la poesía de dicción sublime o elevada, y la poesía que controla la efusión lírica mediante un tono más coloquial.

En el terreno de esta actitud renovadora podemos encontrar a lo largo de la historia grandes hitos que se presentan a nuestros ojos con palabras y retos poético-lingüísticos inolvidables. Mallarmé señalaría, en su poema «La tumba de Edgar A Poe», la necesidad de *dar un sentido más puro a las palabras de la tribu* (1991: 72). Es decir, reconciliar el lenguaje hablado con el lenguaje poético, la «modulación de las actitudes verbales», diría Gil de Biedma, «en el sentido de que cada pasaje del poema dé su tono propio y contraste con los tonos anteriores y con los siguientes»⁵ (1984: 30). ¿Pero cómo se puede extraer una palabra de la temporalidad del día a día y hacer que resuene retenida en la literatura con una luz inteligible y entrañable, cotidiana, pero tan exótica y nueva al mismo tiempo? Gil de Biedma hablaba de «ir creando nuevas vinculaciones al término vulgar, descontextualizarlo para darle un nuevo contexto poético» pero insiste en que, en realidad, «cortar las palabras de su hábitat natural y hacerlas poemas es muy difícil» (1984: 30).

Pero para adquirir una actitud crítica y desvincularse de la tradición, como hizo el poeta barcelonés, para conseguir una buena poesía transgresora, se

⁵ «Sí, la solución es esa: ir creando nuevas vinculaciones al término vulgar, descontextualizarlo para darle un nuevo contexto poético [...]. La melodía de un poema (no su ritmo) es una relación entre el metro y la sintaxis. Cortar las palabras de su hábitat natural y hacerlas poema es muy difícil». Entrevista realizada por José María Cobos a Jaime Gil de Biedma en *La Vanguardia* (24/07/1984).



hace necesario el conocimiento total de dicha tradición. Conocer perfectamente literatura y lenguaje, estudiar tonos y métrica, para poder «erosionar el idioma en la forma en que el idioma lo admite» (Gil de Biedma: 1984: 30) y conseguir así una poesía personal y nueva, heredera del pasado y precursora de la poesía del porvenir. F. Schlegel dice magníficamente, refiriéndose a la condición de poeta, que

la elevada ciencia de la auténtica crítica le debe enseñar cómo debe formarse a sí mismo en sí mismo y sobre todo le debe enseñar a comprender toda otra forma autónoma de la poesía en su fuerza y perfección clásicas, de manera que la flor y el grano de espíritus ajenos se vuelvan alimento y simiente de su propia fantasía (2005: 33).

Si el poeta de hoy en día no escribe en endecasílabos, por poner un ejemplo, debe haberlos dominado como medio de expresión previamente y saber por qué no le conviene utilizarlos, por qué el tono que pretende dar no concuerda ni con ese tipo de metro ni con su ritmo; nunca tiene que obviarlos por desconocimiento, porque para llamarse poeta debe haber aprendido las técnicas del arte, que le permitirán armonizar forma y sentido. Descubrirá mediante su estudio la melodía especial de cada verso, sus ritmos interiores... y, sólo entonces, podrá crear el llamado *verso libre*, el más dificultoso de todos los versos, porque en él se encierran todos los metros y ritmos posibles.

SEIS

Resulta sorprendente leer en los ensayos las personalísimas experiencias que los poetas tienen del acto de la creación poética. La reflexión del poeta sobre la poesía se convierte en algo inevitable y metafísico. Todos nos preguntamos ¿quién soy?, y el poeta al responder a esa pregunta no puede hacer otra cosa que escribir metapoésía. Y resulta más sorprendente aún comprobar que dentro de la originalidad de cada ensayo existen siempre puntos coincidentes, como plazoletas centrales a las que van a dar los diferentes caminos de una ciudad.

Las palabras de Coleridge cuando habla de las capacidades del genio:

Conservar los sentimientos de la infancia al llegar a la madurez poderosa, combinar la capacidad de asombro y maravilla del niño con las apariencias



que han llegado a ser familiares tras quizás cuarenta años de observación diaria (1975: 18);

se parecen a estas otras de Baudelaire:

El niño lo ve todo novedosamente, y está siempre ebrio [...]. El hombre de genio tiene los nervios templados, mientras que en el niño son débiles; en el uno, la razón tiene un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo su ser. Pero el genio no es sino la recuperación voluntaria de la infancia, la infancia ahora dotada, para expresarse, de órganos viriles y de un espíritu analítico que permite ordenar el cúmulo de materiales involuntariamente amasados (2000: 1377);

y se asemejan a su vez a los consejos que da Rilke al señor Kappus:

y aunque estuviera usted en una cárcel cuyas paredes no dejaran llegar a sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no seguiría teniendo siempre su infancia, esa riqueza preciosa, regia, el tesoro de los recuerdos? Vuelva ahí su atención. Intente hacer emerger las sumergidas sensaciones de ese ancho pasado (2012: 27).

SIETE

El instante en la vida del poeta que roza la extravagancia o la misma locura es precisamente ese estado de éxtasis, de *ebriedad* o *estado de convalecencia espiritual* (así lo llama, como sabemos, Baudelaire), instante de la revelación de algo, de un misterio, de algún brillo del otro lado, que hace que el *observador apasionado* se trascienda y sienta en sí mismo los esplendores todos del universo. Luego el poeta, esas impresiones ha de dejarlas reposar en su interior, ir moldeándolas en su mente, y sólo cuando se sienta preparado, cuando le llegue el momento de la llamada *inspiración*, habrá de revivir esa experiencia desde su memoria e inmortalizarla con el lenguaje de las artes. Así describe Baudelaire, hablando del Sr. G., el momento de la creación artística en este interesantísimo pasaje de *El pintor de la vida moderna*:

Sólo unos pocos hombres han sido dotados con la capacidad de ver, y menos aún tienen capacidad para expresar. Ahora, cuando los demás duermen, él está inclinado sobre su mesa, lanzando a la hoja de papel la misma



mirada que dirigía hace unos instantes a las demás cosas, peleándose con el lápiz, la pluma o el pincel, haciendo que el agua del vaso salpique hasta el techo, secando la pluma en la camisa, apresurado, violento, activo, como si temiese que se le escapasen las imágenes, pendenciero aunque esté solo y atropellándose a sí mismo. Y las cosas renacen en el papel, naturales y aún más que naturales, bellas y aún más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiástica como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales de los que está repleta la memoria se clasifican, se ordenan, se armonizan y sufren una idealización forzosa resultado de una percepción infantil, es decir, ¡aguda y mágica a fuerza de ingenuidad! (2000: 1381-1382).

Valéry, para referirse a ese éxtasis, nos habla de la *sensación de universo*. El poeta, por medio del lenguaje purificado y transformado en musicalidad y potencia significativa, arranca una emoción superior en el oyente que nada tiene que ver con las corrientes y vulgares. El poeta francés bebe del manantial del simbolismo y las correspondencias, de la analogía universal, cuando define el estado de *sensación de universo* (1999: 137) como un lugar en que las cosas de la existencia del mundo viajan a una dimensión especial y el hombre entra dentro de una dimensión prodigiosa con ese mundo.

También en Shelley encontramos huellas de esa analogía universal de la poesía. Dice el pensador inglés que es poeta aquel en quien predomina la «facultad de aproximación a lo bello», y que al expresarse «su lenguaje es vitalmente metafórico: esto es, señala las relaciones antes no percibidas de las cosas y perpetúa su percepción» (1986: 26). Es interesante comprobar cómo pensadores y poetas de épocas y culturas tan dispares convergen siempre en los mismos conceptos, aunque explicados desde las más diversas formas, para hablar de la poesía. ¿Quién podrá negarme que las anteriores líneas no se hacen poema en estos versos de Juan Ramón Jiménez, donde los *hilos sutiles* revelan la unión secreta del uno con los otros, del uno con el todo?:

¡Cómo no somos únicos!
¡Cómo nos engañamos, uno en otro, siempre,
con la sangre, mezclada,
del sentimiento! ¡Cómo ríe uno, cómo llora
con los otros!
Hilos sutiles
que quedáis, para atarnos unos a otros,



tras nuestro desatarnos;
para que no seamos nunca solos;
sonrisas, besos, lágrimas! (2012: 25).

Y OCHO

Imaginen por un momento que asisten a una obra de teatro y que antes de empezar la función les suben el telón. Encontrarán todo oscuro, la platea, el escenario... Allí reposan una cantidad de objetos de atrezo, de mentira, una especie de naturaleza artificial y muerta. Pues bien, serán el talento del actor y el poder del espectáculo los que den luz a esa oscuridad, los que fecunden un microcosmos dentro de ese cosmos del espectador, los que otorguen vida a lo que parecía muerto descubriéndonos así un mundo real y nuevo.

La relación entre actor y atrezo, y entre poeta y objeto (simplificando mucho las cosas), es analógica. Ese mundo nuevo o, al fin y al cabo, esas facetas y detalles que del mundo cotidiano nuestro nunca habíamos percibido, el poeta nos los presenta iluminados como nuevos. El poeta, héroe mártir de la vida moderna (acordándonos de Baudelaire), es capaz con su percepción absoluta y universal de captar lo exótico dentro de lo cotidiano, es decir, de ver la pureza en todo lo que nos rodea y que a simple vista, por la acción del tiempo y de la costumbre homicida, ha perdido toda su novedad. El poeta con su mirada nueva debe romper la corteza de las cosas, su costra anquilosada por la costumbre, para, como diría Juan Ramón Jiménez, lograr así «el nombre conseguido de los nombres»⁶ (1997: 393-394) o para, como dice Coleridge en un pasaje donde diferencia al genio del simple talento,

poder representar objetos familiares de tal forma que en la mente de otros se despierten semejantes sentimientos, algo como esa frescura en las sensaciones que acompaña siempre la convalecencia, mental no menos que corporal [...]. En los poemas al igual que en las disquisiciones filosóficas, es un genio quien mayor sensación de novedad produce, pues así rescata de la impotencia las verdades admitidas por los más, impotentes precisamente por ser admitidas por todos (1975: 18-19).

⁶ Del libro *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, el poema «El nombre conseguido de los nombres».



Y Shelley dirá que la secreta alquimia de la poesía «arranca del mundo el velo de la costumbre y muestra pura la desnuda y dormida belleza, que es el espíritu de sus formas» (1986: 61).

En esta novedad está el secreto: porque el ser humano, quizás por la monótona sociedad en la que vive, está muy aburrido y necesita a alguien o algo que le sorprenda, que le mueva a la risa o al llanto, da igual, pero que le provoque esa sensación hedonista que produce la sorpresa; a fin de cuentas, que le distraigan.

En mi caso, esta sorpresa, cuando estoy ante un poema o una obra de arte que me encanta, se convierte en asombro. Y este asombro me produce un estímulo intelectual, como un chispazo que me lleva a coger rápidamente un bolígrafo y a apuntar esbozos, versos incompletos, ideas (a la manera de cohetes baudelaireanos) que, si todo va bien y sigue su cauce, llegan a ser poemas. Creo que esto es lo que los románticos llamaban inspiración, y que luego, como hemos visto, Baudelaire se referiría a ella nombrando el éxtasis de la ebriedad, con la metáfora del adulto con mirada de niño. Yo no creo en la inspiración como una musa o un dios que de repente se aparece y se comunica conmigo, sino como algo meramente intelectual. Ya Aristóteles (2009: 23-37) consideraba la poesía como algo que debía producir placer (el *delectare* horaciano [1967: vv. 333-334]), pero un placer intelectual⁷ (de ahí se derivaría la idea de moralidad y del *docere* o *prodesse* que completa la inseparable pareja dialéctica de las letras clásicas).

Tras esta creación del poema, el ciclo creativo del poeta se cierra. La poesía engendra poesía. El poeta sigue el camino de ese círculo que, inserto en la temporalidad, es una espiral, y así ocurre siempre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (2009), *Poética*, Buenos Aires, Colihue.

BAUDELAIRE, Charles (2000), *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa.

⁷ «Aut prodesse volunt, aut delectare poetae / aut simul et jucunda, et idonea dicere».



- BORGES, Jorge Luis (2011), *Poesía completa*, Lumen.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1975), *Biographia literaria*, Barcelona, Labor.
- GIL DE BIEDMA, (1984), «Gil de Biedma y Alex Susanna: poesía y traducción», Entrevista realizada por José María Cobos en *La Vanguardia*, 24 de julio de 1984, p. 30.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- HORACIO FLACO, Quinto (1967), *Ars poetica*, Oxford University Press, Londres.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961), *El trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. Francisco Garfias, México, Aguilar.
- (2012), *Piedra y cielo*, Sevilla-Moguer, Facediciones.
- (1997), *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- MALLARMÉ, Stéphane (1991), *Antología*, Madrid, Visor.
- PAZ, Octavio (1972), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RILKE, Rainer Maria (2012), *Cartas a un joven poeta*, traducción y nota preliminar de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHLEGEL, Friedrich (2005), *Conversación sobre la poesía*, traducción y notas de Laura S. Carugati y Sandra Girón, Buenos Aires, Biblos.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1986), *Defensa de la poesía*, Barcelona, Península.
- VALÉRY, Paul (1957), *Variété y Poésies* en *Œuvres I*, París, Gallimard.
- (1999), *Teoría Poética y estética*, Madrid, Visor.
- WORDSWORTH, William (1999), *Prólogo a Baladas líricas*, Madrid, Hiperión.