



CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN

José Ángel Valente

La poésie me fait atteindre plus directement la réalité, par une sorte de raccourci où surprend la clairière découverte. L'émotion poétique est le signe de la connaissance atteinte, de la conscience qui brûle les étapes.

Louis Aragon

En los últimos años, cuanto se ha escrito entre nosotros sobre poesía ha girado de modo concorde sobre la idea de poesía como comunicación. Entiendo, por mi parte, que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. Tal vez sea en éste donde importaría ahora volver a centrar la consideración de lo poético, y tal inversión de perspectiva podría encontrar paralelo en la totalidad del campo lingüístico, donde la consideración de los aspectos utilitarios o finalistas del lenguaje (más o menos condicionada por la inflación metodológica de la taxonomía estructural, de los principios de la psicología del estímulo-respuesta o de la teoría matemática de la comunicación) está dejando paso a la consideración de su aspecto creador o generador y donde la lingüística misma se sitúa, según señala explícitamente Chomsky, como una rama particular de la psicología del conocimiento.

Una inversión de perspectiva que llevase más radicalmente la consideración de lo poético a la naturaleza del proceso creador acaso hiciera ver que la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad. Por añadidura, es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una *defensa* contemporánea de la poesía, la idea de ésta como conocimiento ofreciese más decidido interés que la teoría de la comunicación. Supongo que habrán sido las inmensas posibilidades de aplicación práctica del conocimiento científico lo que provocó la fe antañona en la ciencia como única versión fidedigna de la realidad. Pero la ciencia ha abandonado hoy la rígida faz de dogma omnipotente que podría ofrecer a los hombres del siglo XIX. No sería lícito o, en cierto sentido, no sería científico hablar de la verdad científica como revelación inmovible y, menos, exclusiva de la experiencia, puesto que la ciencia misma opera de modo fundamental sobre lo que considera *hipótesis provisionales*. Por otra parte, ha desaparecido la vieja oposición entre ciencia y poesía, construida a base de asignar a la primera el sólido reino de lo que se ve o se toca, de la materia como algo inmediatamente perceptible. Y esa oposición ha desaparecido, además, gracias a la evolución de los supuestos de la ciencia misma, pues es ésta la que ha sustituido la materia sólida por haces de energía que operan en campos de fuerzas invisibles. Hoy la ciencia piensa la materia sobre bases completamente diferentes y las entidades de que nos habla no son *materia* en el viejo sentido, sino *símbolos*. Poesía y ciencia se encuentran de nuevo como dos grandes sistemas de símbolos que operan de modo complementario sobre la realidad.¹

Lo dado, lo experimentado, la experiencia, puede conocerse de modo analítico, estudiando su

carácter y origen e incluyéndolo en un mecanismo total cuyas leyes cumple o permite establecer (conocimiento científico). Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. Pero la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz.²

No quisiera, por supuesto, reducir el conocimiento científico a los puros mecanismos de la experimentación. Precisamente, en un libro reciente sobre estos problemas, C.H. Waddington señala que los hombres de ciencia han ido advirtiendo hasta qué punto era un mito la imagen que de sí mismos tenían como «observadores imparciales» que recogen hechos «objetivos», pues toda experimentación brota de una intuición previa de lo que la realidad acaso pueda ser.

Hacia la experiencia como *elemento dado* se tienden, con sensibilidad especialmente adiestrada, dos largas antenas de intereses diversos, el científico y el poético. Porque la experiencia como *elemento dado*, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. O, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, «casi sin que nos demos cuenta». Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*. Pocas expresiones más exactas de esa verdad podrían espigarse que el arranque de lo que constituye una de las dos o tres cimas soberanas de la poesía castellana, las *Coplas* de Jorge Manrique.

En el momento de la creación poética lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Sólo en ese sentido me parece adquirir su auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: «La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma».

Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje: una palabra, una frase, quizá un verso entero (ese verso que según se ha dicho nos regalan los dioses y que, a veces, debemos devolverles intacto). Ese es el precario comienzo. Nunca es otro.

Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión.³ De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento «haciéndose».⁴

Quizá podría servirnos para ilustrar esta última afirmación el siguiente fragmento del poeta inglés W.H. Auden: «¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?». Un poeta

escribe: «*The chesnut's comfortable root*», y después lo cambia por: «*The chesnut's customary root*». En esta alteración el problema no es reemplazar una emoción por otra ni tampoco intensificar una emoción, sino descubrir lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada, pero en espera de ser identificada, como un número de teléfono que uno no puede recordar: «8357... No, no es ése... 8557, 8457... Tampoco. Ya lo tengo. Espera. Ya está: 8657. Ese es».

Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema, de todo poema, cuyos elementos a medida que van emergiendo van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos. «Hay contextos», escribe Max Wertheimer, «donde lo que sucede en el todo no puede ser derivado de la calidad y estructura de las piezas individuales, sino donde, por el contrario, lo que sucede en una parte determinada de ese todo está condicionado por la interior estructura del todo.» El poema sería para mí, y en sentido extremo, un contexto de ese carácter.

La aparición de cada nuevo elemento del poema corrige los ya existentes o los elimina. Esa es la corrección esencial en poesía: la que es parte sustancial de la misma operación creadora. Toda corrección posterior es si no perjudicial, al menos inútil. Se oye hablar con frecuencia de que el poeta corrige o debe corregir en términos escasamente comprensibles para mí. Debo citar a este propósito el expresivo testimonio de Blas de Otero, el mayor de los poetas españoles de la llamada primera promoción de posguerra. «Corrijo», escribe Otero, «casi exclusivamente en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera.» Me parece ésa una excelente confirmación de hecho para lo que afirmaba por vía teórica hace un momento. Y debo añadir que no veo otro sentido en la reveladora afirmación de Antonio Machado: «Lo esencial en arte es siempre incorregible».

El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular con respecto a la poesía lo que cabría llamar *ley de necesidad*: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él. Por eso el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él.

Tal vez lo dicho hasta aquí se entenderá mejor si ponemos un ejemplo que, a mi modo de ver, tiene un valor extremo: el caso del poeta místico. El material de la experiencia mística puede ser objeto de conocimiento científico (el de la psicología, por ejemplo). Pero ese conocimiento captará en tal experiencia lo que en ella pueda ser sometido a observación analítica. Al científico le interesará el secreto de la experiencia mística en la medida en que pueda desprender ciertas constantes según las cuales la experiencia mística se produce. Ahora bien, la única posibilidad de conocer esa experiencia en lo que tiene de particular, de único, de consumado e irrepetible, sólo puede sernos ofrecida por vía de conocimiento poético.

Hemos escogido el caso del poeta místico por creer que en la experiencia del místico se da de modo especialmente claro para cualquiera aquella condición de toda experiencia que hace que ésta, en su plenitud, desborde la conciencia de un posible protagonista envuelto en ella. Sobre el material dado de su experiencia mística (vívida, pero esencialmente desconocida y oscura), san Juan de la Cruz, por ejemplo, levanta el maravilloso edificio de su *Cántico* o de su *Noche oscura*, a través del cual (sólo a través del cual) se produce su propio conocimiento de aquella experiencia en su incambiable particularidad. Porque a la hora de escribir sus comentarios, el santo carmelita trata de explicarnos primero sus experiencias para que entendamos mejor sus

poemas, sino que comenta lo que acerca de aquéllas dicen estos últimos. No podía ser de otro modo, porque aquella experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida en su particular unicidad, no existe más que en los poemas del santo. De ahí que pudiéramos dar un paso más para decir que a través de los poemas de san Juan de la Cruz un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a *conocer* la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado en que el poeta la conoció. Digo *conocerla*, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía mismas son entre sí.

La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema.⁵ Porque es éste la sola unidad de conocimiento poético posible: no un verso, por excelente o bello que pueda parecer, ni un procedimiento expresivo, por eficaz o caracterizador que resulte, sino el poema como estructura donde esos elementos coexisten en fluida dependencia, corrigiéndose y ajustándose para formar un tipo de unidad superior.

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento* se *comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación.

NOTAS

¹ Hay un posible material simbólico no sujeto al pensamiento proposicional y a la sintaxis lógica del lenguaje. Ese material genera sus propias formas peculiares de concepción, que derivan exactamente del mismo mundo que las formas —absolutamente distintas— conocidas por la física. (Véase Susan K. Langer, *Philosophy in a new key*, 1948, y *Feeling and form*, 1953.) De ahí que cupiera hablar de formas *divergentes*, pero no *excluyentes*, de simbolización. En el lenguaje caracterizado por la discursividad, las significaciones —dice Susan K. Langer— son *sucesivamente* entendidas y reunidas en un todo mediante un proceso al que llamamos discurso. En la simbolización no discursiva, los elementos que componen el símbolo dependen del hecho de participar en una *simultánea* presentación integral. Ese es el tipo de semántica al que la autora comentada llama «simbolismo presentacional».

Extremando esa terminología, diríamos que el poema es una forma *aparicional* del conocer. Lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación.

² «El arte», escribe Marcel Schwob en el prefacio de las *Vidas imaginarias*, «se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales: no describe más que lo individual, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica.»

³ «Lo que el poema dice o significa es el mundo que él revela o descubre en sí mismo y por medio de sí mismo, un nuevo mundo, cuyos elementos, antes del acto de revelación poética, nos estaban ocultos [...]» El objeto del poema no tiene «*status* existencial que quepa descubrir independientemente del lenguaje que lo revela». (Véanse los capítulos «What is a poem?» y «The object of the poem» en Eliseo Vivas, *Creation and discovery*, 1955.) La perspectiva en que se sitúa Vivas — como Susan K. Langer o Northrop Frye— corresponde a la continuidad de la línea trazada entre pensadores como Vico, Herder o Humboldt por Cassirer en sus dos obras mayores, *Philosophie der symbolischen Formen* (publicada en Alemania de 1923 a 1929) y *An Essay on Man*, Yale University Press, 1944. «A causa de la mutua dependencia entre pensamiento y palabra»,

escribe Humboldt, citado por Cassirer, «es evidente que los lenguajes no son sólo medios de representar la verdad que ya ha sido determinada, sino, en medida mucho mayor, medios de descubrir una verdad no previamente conocida.»

⁴ «Se trata», escribe Luigi Pareyson, «de un hacer que, lejos de presuponer el conocer, más bien lo precede, lo previene o lo prepara, ya que la idea de la obra le aparece al artista sólo una vez realizada la obra y cuando ya no tiene necesidad de aquélla.» Y más adelante, el pensador italiano hace la siguiente precisión que considero particularmente iluminadora en la perspectiva del presente ensayo: «En el proceso de creación, el artista no conoce sino la serie de tanteos, los avatares de las continuas correcciones, la multiplicidad de los posibles derroteros, la necesidad de llegar a la forma a través de una progresiva exclusión y limitación de posibilidades y por composición, construcción, unificación; terminada ya la obra, se desvanece el halo de ensayos frustrados y de Posibilidades estériles, y el camino se presenta unívoco desde el germen a la forma, como si la obra hubiese surgido de sí misma tendiendo hacia la natural Plenitud de la propia perfección». (*Conversazioni di Estética*, 1966; versión española en col. «La balsa de la Medusa», Madrid, Visor, 1987.)