

**primera parte**  
**teoría técnica e historia**

gustavo sainz

**la comunicación especializada:**  
**ciencia y poesía**

Ciencia y poesía: basta evocar en conjunto estos dos términos de la experiencia humana para suscitar en muchas personas cierta idea de oposición, de exclusión en otras y de sospecha entre la mayoría. Dos métodos de aprehensión, del mundo exterior, que se ponen en los dos extremos de lo humano, han producido dos lenguajes; y por muy alejados que éstos parezcan entre sí, la verdad es que tienen raíces comunes, y luego de haber echado raíces en los antípodas se diría que quieren volver a reunirse y superarse. Al intentar distinguir la apariencia de la realidad, desnudando la estructura fundamental del Universo (macrocosmo y microcosmo), la ciencia ha intentado desbaratar la imprecisión y tumulto de nuestros sentidos. Luego pensadores como Einstein se han arriesgado a prolongar sus pensamientos de hombres de ciencia para reconocer que en física hasta las concepciones más avanzadas terminan en un **vacío de contenido**. Una representación teórica del mundo, construida sobre símbolos matemáticos, carece de contenido en la medida misma en que es el resultado de su divorcio con la experiencia de los sentidos.

Es que el único universo que el hombre puede conocer realmente es el que crean para él sus sentidos. Despojad al hombre de ese mundo de apariencias, de esa su forma tan particular de interpretar el mundo a través de los procesos psicósomáticos, que van desde la fisiología de los órganos receptores hasta la integración neuro-psíquica, aún tan mal conocida; quitadle ese su mundo de

colores, formas, olores, vientos, lluvias, calores, volúmenes y superficies: privadle de todo ese tejido de percepciones, asociaciones, interpretaciones, etcétera, todo de acuerdo con nuestras estructuras orgánicas, y ese universo se desmoronará, al menos para el hombre. Aunque parezca que subsiste un mundo sin color, sin sonoridad, sin calor, impalpable, de estructura esquelética, sobre el cual, a pesar de todo, estamos obligados a proyectar nuestros símbolos, parece irrealizable ese viejísimo sueño humano de mirar el mundo desde "el exterior", desde fuera. Todos estamos íntimamente unidos con dicho Universo, se nos ha hecho con su misma materia y su misma energía. Las mismas incógnitas que atan los elementos del átomo y las galaxias, atraviesan todo el fenómeno que llamamos **vida**, o el que denominamos **espíritu**, o **conciencia**, fenómenos con los que nos hundimos cada vez un poco más en un frío de meros símbolos abstractos.

Todo ocurre como si el verdadero mundo objetivo se hallase oculto detrás de esos símbolos matemáticos. Tras esos signos, siempre cambiantes, la "verdadera naturaleza" de las cosas no siempre resulta cognoscible y clara, con lo que el hombre de ciencia se ve reducido a definir relaciones y describir acontecimientos. Pero esta facultad, a la que llamamos **conciencia**, permite también al hombre trascenderse a sí mismo, y aun percibirse a sí mismo en sus propios actos de percepción. Y le permite extrañarse y maravillarse.

Puesto a mitad de camino, entre el macrocosmo y el microcosmo, el hombre se encuentra entre ambos con barreras que no franquean ni los símbolos abstractos. Tal hombre, construido con las mismas partículas elementales que la materia y que tiene análoga conformación efímera que el campo primordial del espacio-tiempo, sabe no sólo razonar, sino soñar, extrañarse y maravillarse. De este modo es como el poeta y el místico se juntan con el sabio y coinciden con él, por lo menos aquellos que reconocen que ciertas barreras son infranqueables para la ciencia y en vez de detenerse en ellas aceptan la posibilidad y búsqueda de otros medios de acceso. Einstein, hablando de tal sentimiento y búsqueda, que nacen de los límites mismos de la ciencia, decía: "Quien se sienta incapaz de tal emoción y no tenga posibilidades de extrañarse ni asombrarse, es como si estuviese muerto."

Ciencia y poesía es un tema demasiado vasto, en verdad. Por tanto, me contentaré con esbozar los ejes de las ideas que se me han aparecido al intentar unir estas dos ramas extremas del lenguaje humano, y sólo miraré tres ángulos de tal problema, a saber:

1. ¿Cuáles son los elementos comunes que enlazan ambas ramas?

2. ¿Qué es lo que el método científico ha podido aportar a la poesía como medio de análisis y comprensión de un fenómeno que se considera oscuro y cada vez más incomprensible? Esto es lo que se preguntan los lectores que se alejan, descorazonados, del ámbito de la poesía. También quiero averiguar, por otra parte, si la ciencia, gracias a su desarrollo, ha podido aportar o no nuevos campos de acción y despliegue para la poesía, o al menos, si así puedo expresarlo, algún fundamento científico de su función y necesidad.

3. ¿Es que la poesía puede aportar o no alguna ayuda, algún modo de pensar, algún método que sirva a la ciencia o, más generalmente, al hombre de ciencia?

Las tres dimensiones de esta investigación no aparecerán con claridad esquemática en el curso de este estudio; formarán el cañamazo, y si resultan a veces mezcladas e imbricadas, es porque realmente están muy unidas entre sí esas tres caras del mismo problema llamado hombre.

Puesto así nuestro plan de investigación, tendremos que ponernos de acuerdo desde el principio sobre su terminología. Plantearemos como hipótesis de trabajo la proposición siguiente: que la poesía es un lenguaje, uno de los que se dan entre los hombres y, por supuesto, entre los seres vivos. Por tanto, vamos a considerar la poesía como un lenguaje. ¿Pero qué es un lenguaje? Todo medio de comunicar pensamientos y sentimientos; así dice el **Diccionario Larousse**. En general, se distingue la noción de **lenguaje** (que implica clásicamente el empleo de la palabra) de la noción de **lengua** (que define con más precisión el sistema de signos que constituye la base objetiva del lenguaje). Éste tiene **una función de comunicación y otra de organización de las categorías conceptuales admitidas por la comunidad lingüística**. Las lenguas son utensilios, vehículos, códigos, que permiten el almacenamiento y la organización verbal de nuestras percepciones, las cuales constituyen una de las bases más importantes de nuestra información.

De todos modos, gran parte de nuestros conocimientos de "civilizados" provienen únicamente de informaciones verbales. En el hombre el lenguaje ha alcanzado tal grado de independencia conceptual, que ha terminado por adquirir una especie de vida autónoma, por decirlo así, que forma en todo caso un sistema de signos relativamente independiente. El lenguaje, por ser expresión de la vida social, es también su condición. Hombre, lenguaje humano y sociedad son, para nosotros, realidades inseparables, hasta tal punto que no se puede concebir la aparición del hombre sin su lenguaje ni al margen de alguna organización social. Pero la noción de lenguaje, o más exactamente la noción de vehículo que transporta un mensaje, no es un hecho específicamente humano.

La hallamos en todos los niveles de la vida y hemos vuelto a encontrarla ahora en el nuevo mundo de máquinas creado por el hombre. Hasta podría decirse que el lenguaje de los animales y de las máquinas no tiene carácter intencional, que es lo esencial del sistema.

Puesto que todo mensaje se transmite con la ayuda de algún vehículo y mediante cierto código, cuando se sabe que toda la masa de informaciones concernientes al programa de producción de un ser humano está contenida en los ácidos desoxirribonucleicos de los 48 cromosomas de las dos células germinales cuya unión constituye el huevo humano, ¿no habrá que reconocer que hay en tal huevo tanta o más información que en la mayor biblioteca municipal? No sólo el gnomo de la célula-huevo fecundada, así como todas sus células hijas, llevan en sí toda la información estructural y funcional concerniente a las diversas células de los tejidos y órganos, sino que las informaciones particulares concernientes a cada tipo celular deben ser liberadas en su preciso momento por mensajes que afectan a ciertos conjuntos de ácido desoxirribonucleico, portadores, a su vez, de otros mensajes.

¿Cuál es la lengua y el código de estos ácidos nucleicos? Ya se sabe hoy que el mensaje que determinará la síntesis de las diferentes proteínas que constituyen el edificio celular orgánico, está codificado por una serie particular de tres de las cuatro bases de cada cadena de ácido desoxirribonucleico. Investigaciones recientes han mostrado que la información genética de cada célula está "codificada", "transcrita" y "leída" por mecanismos moleculares universales. Estamos casi seguros de que ciertos errores o alteraciones, que se deben a agresiones exteriores al nivel de esos mecanismos de almacenamiento, transmisión de mensajes o de lecturas, laten en el origen de numerosas enfermedades celulares y en especial del cáncer.

Como todo lenguaje es vehículo de informaciones, nada nos prohíbe considerar la poesía como **una información**, o al menos como una tentativa de información codificada, que emana de las capas subterráneas del hombre y de sus enlaces —evidentes o secretos— tanto con el mundo vivo como con el inorgánico, como una arqueología y una prospección de lo humano, que abarque todas las líneas de fuerza del espacio-tiempo. Esta búsqueda de información particular ha nacido de esa conciencia aguda que algunos de nosotros tienen de un dominio que se cerró para siempre al conocimiento racional.

La teoría moderna de los mensajes y las comunicaciones, basada en la física probabilista que ha revolucionado a la técnica, puede proporcionar gran luz al lenguaje en general y al lenguaje poético en particular.

Hablar o escribir es intentar transmitir un mensaje codificado (ya que todo lenguaje tiene su código), y en ese mensaje están las informaciones. Además tal proceso de comunicación existe aun sin la presencia de interlocutores, ya que todo ser vivo recibe, gracias a su sistema sensorial, informaciones que son elaboradas, confrontadas y memorizadas en su sistema nervioso central. Gracias a esas informaciones cada organismo se adapta a las contingencias del ambiente, adaptación que le permitirá vivir eficazmente en tal medio. Dichos mensajes representan una forma de organización, modelo o esquema, que es lo que los anglosajones denominan **pattern**. Aquí hay que recordar que, de acuerdo con la segunda ley de la termodinámica, la naturaleza tiene una tendencia estadística al desorden. Esto mismo se puede expresar diciendo que en todo sistema aislado se acrecienta la entropía; es decir, que se produce una degradación de la energía. Los organismos vivos no son sistemas aislados, pues absorben energía (en forma de alimentos), tomándola del exterior. Por otra parte, como ya dije, todo organismo que vive gracias a sus sentidos se informa del mundo exterior para adaptarse a él y sacar de él el mejor partido posible. La vida es, pues, una estructura organizada, capaz de mejorar su organización externa e interna gracias a las informaciones que toma del mundo que la rodea.

Este dispositivo parece luchar local y temporalmente contra la tendencia general al acrecentamiento de la entropía. Por su capacidad de adaptación, por esta capacidad de definir una conducta futura por las acciones pasadas, por su facultad de analizar, valuar y explotar informaciones, el organismo vivo puede producir en torno a él una zona de organización creciente, en un mundo cuya tendencia general es a degradarse.

Por tanto, la información es un elemento primordial para el mantenimiento puro y simple de la vida, en primer lugar, y para su evolución subsiguiente. Y las estructuras sociales sólo pueden comprenderse y mejorarse mediante el correspondiente estudio de sus mensajes y comunicaciones.

En lo que concierne a la información humana, parece esencial que se la pueda recoger en todos los ámbitos, tanto racionales como irracionales. De hecho, cuanto más probable es un mensaje, menos información proporciona. Cuando se dice probable, se está designando la marcha de un fenómeno o de un sistema hacia un estado uniforme e indiferente: una especie de equilibrio. "Dicho de otra manera, los clisés y los lugares comunes aclaran menos que los grandes poemas" (Wiener).

Los esquemas técnicos tienen gran valor formativo, pues imponen a nuestra imaginación sana disciplina. Ellos nos obligan a las ideas claras y por lógica indiscutibles. Pero precisamente aquí es donde pecan por exceso, pues aquí la imaginación se halla

encerrada, regimentada y con sus posibles caminos prescritos con anticipación; en cambio, precisamente los campos prohibidos, los senderos oscuros y las penumbras son los lugares propicios para el vuelo de la imaginación. La lógica técnica nos instala en circuitos familiares y eso nos induce a pensar que tales redes constituyen realmente el Universo.

Vivimos en una época en que una masa enorme de mensajes por habitante (cine, diarios, radio, televisión, libros, etcétera) se resuelve en una corriente cada vez más constreñida de comunicación real. Tal es el arte de decir cada vez menos hablando cada vez más y a muchísima más gente. Cuanto más frecuente cuantitativamente es un mensaje, menos información verdadera aporta. Una información, para contribuir a informar en general a la colectividad, debe enunciar algo sustancialmente diferente de lo que ya sabe la comunidad. A este propósito es interesante observar, a la luz de la ciencia de la información, que en las obras de arte hay varios niveles y capas de información. Wiener nos hace observar que entre los grandes clásicos hay al principio una merma en el valor de la información, y que la repetición puede transformar en clisés ciertos aspectos de la perspectiva geométrica por Durero o Leonardo o casos similares, a partir del momento en que se han convertido en lugares comunes, ya no contienen el mismo valor de información que contenían en la época de su creación. Sin embargo un estudio y conocimiento más profundo de dichas obras nos permitirá llegar a capas más íntimas, en las que, de nuevo, nos encontraremos con que los valores de la información siguen en auge.

Por tanto, el lugar común y las trivialidades, por más que se reproduzcan en millones de ejemplares, no mejorarán la información de la comunidad.

La poesía es una lucha constante contra este Niágara de regulaciones, para conseguir que alguno de sus relámpagos nos traiga alguna información nueva concerniente al hombre y al Universo. Este espíritu poético es el motor principal de cierta investigación científica que jamás se instala en lo convencional. Volvamos al lenguaje humano verbal y veamos qué es lo que la lingüística, después que se convierte en ciencia experimental, aporta al conocimiento de la poesía.

El lenguaje se compone de dos elementos, de dos realidades independientes, a las que se podría designar, según Saussure, como **significante** y **significado**. Lo significante es el **sonido** articulado, el nivel fónico; lo significado es la **idea** o el concepto: el nivel semántico. Aquí hay que subrayar que toda idea lo es de algo; por tanto, se tiene el derecho de descender de algún modo hasta la cosa misma cuando se trata de la **sustancia** de los significados. Pero también hay que notar que ninguna sustancia

puede considerarse en sí como propiamente lingüística, pues la **lengua es una forma y no una sustancia**. Y esta forma ha adquirido, según algunos, tal independencia que habría que estudiarla como un sistema cerrado. Quizá lo que la poesía pretende hacer es que ese sistema estalle en nosotros, forzándonos a reconsiderar las relaciones del concepto con la realidad sensorio-afectiva del hombre: realidad que le permite, aun antes de conceptualizar (como ya lo hemos visto), sobrevivir gracias a las informaciones recogidas en el ambiente.

Consideremos por un instante esa forma que es el conjunto de las relaciones establecidas por cada elemento dentro del sistema. Tal conjunto es lo que permite a cada elemento cumplir su función lingüística. Por tanto, el lenguaje es ante todo una forma, una estructura, que sirve de vehículo a determinado mensaje. También hemos dicho que la poesía era lenguaje: un lenguaje construido con palabras, las mismas palabras de que se sirven los hombres para cultivar sus comunicaciones más corrientes, las que llamamos **prosaicas**. Pues bien, las mismas palabras y el mismo código sirven indistintamente para las dos categorías del lenguaje humano verbal: poesía y prosa. Tal código —sonoro o escrito—, puesto a punto por los hombres, sirve efectivamente a todos los ámbitos de la información, desde las intimidades del corazón a los **Diálogos** de Platón y desde los procesos jurídicos verbales hasta los himnos especulativos de los **Vedas**, pasando por la descripción de un combate de boxeo. Ante tal polivalencia del código, es decir, de la lengua en tanto que vehículo, he aquí la cuestión que formula Cohen: ¿Existen caracteres que están presentes en todo lo que se nos aparece como poesía y ausentes en todo lo que puede ser clasificado como prosa?

Se tratará, pues, de saber si hay un fundamento objetivo en el que se apoye la clasificación de un texto en una de las dos categorías: poesía o prosa. Para intentar responder a esta cuestión, proponemos el siguiente método: hacer un estudio comparado de estas dos categorías de lenguaje. Para que tal estudio sea posible, hay que definir ante todo uno de los términos de manera suficientemente objetiva. En esta oportunidad basta una simple ojeada para convencernos de que la prosa es un lenguaje corriente, mientras que la poesía es un lenguaje de excepción. (Esto es verdad al menos en la mayoría de las comunidades lingüísticas conocidas; pero nada impide imaginar una comunidad en la que las relaciones de valores serían inversas. Y si en la actualidad los poetas se apartan de ciertas imágenes, figuras y expresiones llamadas poéticas, para ganar terrenos reputados como apoéticos, la explicación de ello estriba en el desgaste que han sufrido ciertas palabras e imágenes al ser mal usadas por una literatura vulgar y

una publicidad que tiene pujos poéticos.) Cuando hablamos de **lenguaje corriente**, abarcamos el lenguaje de la comunicación diaria y común, el idioma cotidiano o, si se quiere definir con más precisión científica, “el conjunto de formas estadísticamente más frecuentes en el lenguaje de una misma comunidad lingüística” (Cohen).

Me parece evidente que el uso más corriente de un idioma se da en el nivel del lenguaje hablado. Pero cuando se hace un estudio comparado, el principio de homogeneidad exige que la poesía –lengua escrita– sea comparada con la prosa escrita. Ahora bien, toda escritura, por prosaica que sea, implica cierto control del lenguaje, cierta vigilancia de las formas de expresión; en este caso se trata ya de un lenguaje elaborado, por poco elaborado que sea.

Al decir esto no enseñaré nada a quienes conozcan la lengua árabe, por más que les recuerde el sentido metafórico de la palabra **mektub** (escrito).

Habrá que hallar, pues, entre los diferentes tipos de prosas escritas uno que, suficientemente estable y estéticamente el más incoloro, pueda servir de referencia, para que con él se pueda comparar, oponiéndosele, la poesía y demás términos del lenguaje escrito.

Tal tipo de prosa escrita existe y hasta abunda en nuestros días: la prosa científica, en sus partes no técnicas, parece ser lo mejor para satisfacer la doble exigencia de la estabilidad y la ausencia de coloración emotivo-estética. Por eso podría servir como modelo de comparación, como “el grado cero de la escritura”; con ella podríamos cotejar todos los otros lenguajes que se sirven de palabras para expresarse, y también se observará, examinando todas las otras modalidades del lenguaje, que cuanto más nos traslademos desde la prosa científica a la poesía, más aumentarán las desviaciones gramaticales y fonosemánticas; en tal caso el término medio estará constituido por la prosa denominada poética.

Ya hemos hablado de apartarse de la norma y de cierto “grado cero”, pero tenemos que examinar mejor este fenómeno del apartamiento. Valéry, al examinar el estilo, lo definió como un modo peculiar de apartarse del lenguaje corriente, pues lo que no es corriente, normal, ni usual, revela estilo. En este sentido, tal apartamiento, de que el estilo no es más que una modalidad, puede ser considerado como una falta, como una violación del código, y se halla como exaltado cuando se trata del **lenguaje poético, que es manifiestamente anormal respecto del lenguaje corriente**. Resulta aquí aún mayor tal anormalidad de estilo respecto del “grado cero” que encontramos en la prosa estrictamente científica; y lo mismo ocurre con la versificación, como decidido apartamiento que es, por más codificado que esté de la norma fónica del

lenguaje. Y aún más, y aquí de modo todavía más libre y menos codificado, se produce el apartamiento en el nivel semántico (en el nivel de las significaciones).

También hemos dicho que el lenguaje se analiza en dos niveles: en el fónico y en el semántico; o sea, en el de los sonidos y en el de los significados. Y ya veremos que la poesía se opone a la prosa en estos dos niveles. Los caracteres clásicos más conocidos de la fónica poética son el metro y la rima; pero hay un carácter fónico menos conocido y sin embargo más general, magistralmente analizado por Jean Cohen, que consiste en la ruptura del paralelismo fono-semántico, es decir, del paralelismo sonido y sentido que se respeta en toda prosa, pero se rompe en la poesía. (En el curso de su evolución, la versificación no ha cesado de acrecentar sus divergencias entre el metro y la sintaxis, ya que cada vez va más lejos en sus audacias de agramaticalismo.)

El segundo nivel lingüístico en que la poesía se distingue de la prosa, es el nivel semántico. Los caracteres semánticos específicos del lenguaje poético no han sido tan bien codificados como los caracteres fonéticos. Lo que la retórica describe con el nombre de figuras, corresponde bien a lo que podríamos designar como **caracteres semánticos diferenciales** de la poesía. Pero hay que notar que el nivel fónico, el nivel de versificación, ha sido durante mucho tiempo el único campo de estudio de la poética, y que con el nacimiento del poema en prosa fue como tomó importancia dicho lado semántico. Según el enfoque lingüístico, el poema en prosa es un texto esencialmente semántico, ya que no se consideran en él ni el nivel fónico ni los recursos de la versificación. Indudablemente, el primer gran poema semántico son los **Chants de Maldoror**, y los maestros más notables de esta especialidad son Baudelaire, Rimbaud, Max Jacob y posteriormente Char y Michaux. Esta poesía en prosa, a la que hemos denominado semántica, no debe ser confundida con el verso libre, donde, a pesar de no existir ni el metro ni la rima, hay un elemento fónico nítidamente representado por la pausa; es decir, que hay una ruptura en el verso, a la que antes hemos citado como "ruptura del paralelismo fonosemántico" o "ruptura del paralelismo entre sonido y sentido". Para que la realidad de esta poesía semántica aparezca con más claridad, podríamos oponerle una poesía puramente fónica, una poesía que sólo utilizase los recursos sonoros del lenguaje. De acuerdo con Cohen, podríamos poner en tal lista a los poetas domingueros, que se contentan con añadir rima y metro a un texto que semánticamente no es más que prosa.

Hay una experiencia de poesía fónica aún más interesante: es la aventura del letrismo. Se sabe que los letristas han inventado no sólo sus palabras, sino también sus fonemas; es decir, los elemen-

tos sonoros de su lenguaje. Esta tentativa se aproxima mucho más a la experiencia de la música concreta, la que, en principio, es muy difícil de alinear en la categoría de las artes del lenguaje verbal, ya que éste es conjunto de significados, y no mera sugestión. Por las mismas razones, cierta tendencia de la poesía moderna, llamada “no significativa”, resulta puro contrasentido, pues un lenguaje puede ser oscuro desde el punto de vista de la posibilidad de descifrar su contenido informativo, pero jamás puede prescindir de toda significación.

La misma observación se puede aplicar a la tentativa, por demás apasionante, del grupo espacialista. Esas letras, sílabas o palabras, que sirven para que el verbo habite formalmente el espacio, se aproximan más al dibujo o a un proyecto de escultura o de arquitectura sonora, que a la comunicación verbal; pero por más lejos que se arrojen los principios, la poesía sigue ahí para hacer vibrar el idioma y para servir de enlace entre los diferentes lenguajes del hombre. En este sentido me parecen aún más importantes las experiencias de Michel Butor, quien construye objetos temporo-espaciales profundizando y superando los significados, a fuerza de rebuscar sus relaciones con los grupos socio-culturales. Dos de sus libros **–Mobile y 6 810 000 litros de agua por segundo–** son otros tantos objetos poéticos en los que el espacio y el tiempo están presentes con la fuerza de los estudios de antropología lingüística. Esta representación temporo-espacial, a la vez sonora y semántica, me recuerda el desarrollo de las líneas de fuerza de un campo, tal como lo concibe la física moderna.

Tras estos paréntesis, se me ocurre la siguiente pregunta: ¿No será la poesía un fenómeno científicamente observable? ¿Por qué no? ¿Es que se va a desacralizar la poesía? Si efectivamente hay en la poesía algo más que un hecho psico-lingüístico bastante complejo, pero científicamente observable, ese algo más resultará acrecentado con tal estudio, así como el fenómeno humano, tal como lo acosa la cibernética, no hace sino acrecer su importancia al someterse abiertamente a las investigaciones científicas. Por otra parte, se puede suponer que este residuo humano, que sobrevivirá a las máquinas, si sobrevive, se unirá a la poesía en lo que ésta tiene de indefinible e incuantificable. Si no, el hombre y la poesía desaparecerán conjuntamente de este planeta. Por tanto, al abordar este estudio, hay que denunciar ante todo la malhadada confusión que se produce entre la observación y el hecho observado. Por oscuro que éste sea, jamás se debe prejuzgar acerca del método de observación adoptado, pues la observación es cosa muy distinta de la interpretación. El método de la ciencia experimental nos ha enseñado a desconfiar de los juicios apresurados y de sus conclusiones. Por eso en las ciencias se permite abstenerse de decidir conclusiones, sin que esto afecte la validez de la observación.

Si tras dicho examen apareciese que cierta oscuridad poética resulta necesaria para revestir algunos espesores oscuros de lo humano, nada nos impedirá estudiar los caracteres, relaciones y eventual necesidad de tales oscuridades. En otros términos, al admitir que tal oscuridad fenomenológica se presenta como una especie de **figura** que actuará emocionalmente en el receptor-consumidor, tal oscuridad en el nivel de lo emotivo no es necesariamente oscuridad en el nivel de lo reflexivo; y el hecho de examinar sus engranajes no impedirá que éstos actúen sobre la sensibilidad de quien sepa comprenderlos. Siempre quedará un residuo de opacidad, donde por fin brillará o no el relámpago; y tal opacidad subsistirá mientras ciertos hombres pretendan investigar utilizando medios no racionales.

Gracias a este sesgo del apartamiento lingüístico, la poesía se podría convertir en ciencia, al menos parcialmente, apelando a las nociones estadísticas. En efecto, por ser la estadística la ciencia de los apartamientos en general, no hay ninguna prohibición para aplicársela a la poesía, la que, como ya vimos, puede caracterizarse en el plano lingüístico por multitud de apartamientos; que son variables, pero cuantitativamente mensurables. Y como el estilo es un apartamiento que se define cuantitativamente por relación a ciertas normas, no hay obstáculo para que la poesía, que lingüísticamente es un importantísimo hecho de estilo, no pueda resistir el mismo análisis.

Pero antes de contar hay que saber qué se cuenta. Evidentemente, no basta con llenarlo todo de faltas de lenguaje para presumir de estilo propio, como no basta con ser oscuro y antigramatical para escribir poesías. El verdadero problema del estilo, como el auténtico problema del apartamiento poético, no es, por tanto, de orden cuantitativo, sino cualitativo; y esta elección cualitativa de los apartamientos valiosos, característicos de la poesía, seguirá siendo el fundamento de la sensibilidad y de la intuición. Los mecanismos psicofisiológicos del goce estético, ese instante del descubrimiento de lo bello en una obra de arte o en el mundo exterior, son mecanismos complejos que estamos lejos de haber elucidado. Por mi parte, presiento que tal estudio nos permitirá descubrir, detrás de este fenómeno del placer estético, los mecanismos y acontecimientos fisiológicos que lo sustentan. Como todos los placeres, el placer estético tiene ramificaciones de bienestar, o trastornos fisiológicos, que revelan fenómenos de concordancia u oposición entre nuestras propias estructuras y las externas, así como otros, probablemente emparentados con las actividades de los catalizadores orgánicos, que permiten, por su presencia, el desarrollo de la psicósomática, nos vemos reducidos a elegir

nuestra parte de lo bello en ese inmenso patrimonio, ese gran museo de lo bello consagrado, que ha formado nuestros gustos y sensibilidades según las latitudes geográficas y la configuración genética de cada cual.

En lo concerniente a los juicios de valor, que sancionan lo que se crea ante nuestra vista, dependen de la sensibilidad, la intuición y la experiencia de cada cual, por más que esta sensibilidad y experiencia sean difícilmente separables de las que privan en cierta época y cierto grupo socio-cultural. Ocurre siempre que por el momento una estética científica no puede observar ni analizar sino lo que **ya ha sido juzgado** por los hombres; pero nada impide que tal estudio nos muestre finalmente al menos una parte de los mecanismos del juicio estético. Entretanto, la investigación se dirigirá a ese patrimonio adquirido, confirmado por el juicio público, ese gran juicio público que se llama **posteridad**. Es posible que tal juicio haya dejado de lado muchas obras importantes y bellas (pues presupongo aquí que no todo lo que es importante en arte es necesariamente bello, ya que la belleza queda reservada a una constelación psicosomática positiva o agradable, como explicaré después), por lo que es posible que algunas obras importantes pasen inadvertidas, mientras que es poco probable que entre las obras elegidas por la posteridad haya muchas que no sean realmente importantes.

Tal elección refleja una necesidad humana profunda y estructural que ha sido cumplida por estas obras; y ese conjunto, le acordemos o no el epíteto tan discutido de bello seguirá siendo un cuerpo importante y eminentemente representativo del punto de vista de la humanidad. Puede establecerse, como lo hace Jean Cohen, a título de hipótesis de trabajo, la existencia, en el lenguaje de todos los poetas, de una o muchas invariantes o características básicas, formas idénticas o al menos próximas a desviarse de las normas idiomáticas. En otros términos, que se trata de plantear el apartamiento lingüístico como regla inmanente del lenguaje poético.

Para sostener esta tesis, Cohen señala que sería necesario mostrar, por una parte, que no hay poesía sin apartamiento y, por otra, que no hay apartamiento sin poesía. El primer término de esta hipótesis —que no hay poesía sin apartamiento— exige, para ser demostrada, que la poética se considere ya completa; y aunque pudiéramos analizar en tal sentido y cerner en el más fino cedazo de la lingüística toda la poesía publicada hasta nuestros días, hemos de considerar imprudente y pretencioso prejuzgar análogamente a la poesía del porvenir.

En cambio, quizá nos permita tal previsión conocer bien el código total que rige la comunicación verbal entre los hombres.

Aún estamos muy lejos de ello y nos parece difícil; pero ya nos hemos acostumbrado a decir, como los cibernéticos, que lo que es probable no es imposible.

El segundo término de la hipótesis —que no hay apartamiento sin poesía— exige evidente desarrollo. Ya hemos visto que no es suficiente cometer faltas para tener estilo propio; y en caso de que sea necesario violar el código lingüístico para que el poeta pueda expresar lo que quiere decir, tal violación no es suficiente para crear poesía.

Intimamente sentimos que debe haber diferencias; primero, entre una frase compuesta durante un delirio; segundo, una frase absurda que se hace juntando al azar diez palabras pellizcadas del diccionario, y tercero, una frase a la que se pueda dominar poética. En las tres frases se habrán cometido violaciones del código idiomático, pero en seguida constará una diferencia importante: que la impertinencia de la frase poética es, en principio, reductible, o sea, que se pueden corregir sus apartamientos de tal código, mientras que tal corrección resulta imposible en la frase totalmente absurda y en la que nació de un delirio. También podríamos discutir estas tres frases en lo que tienen de informativas, pues la información que aporta un discurso compuesto en estado patológico —como es el caso del delirio— es raramente descifrable, al menos en el estado actual de nuestros conocimientos. Pero se puede pensar que lo será algún día y que entonces nos aportará enseñanzas sobre ese tipo de perturbación cerebral, psicósomática.

La información aportada por la frase totalmente absurda se reduce a la información aportada por cada una de sus palabras; pero siempre será imposible cualquier análisis estructural de ella, es decir, de sus relaciones, así como descifrar sus presuntas unidades sintagmáticas o paradigmáticas. Tal absurdo, a mi entender, no debe limitarse a la imposibilidad del enunciado y a lo contradictorio de la significación lógico-racional, como pretende Cohen.

Una frase como “la ostra del Senegal se comerá el pan tricolor” (frase que Cohen pone como ejemplo de absurdo), sólo presenta un absurdo lógico-racional; y no excluye que pueda evocar una emoción, por lo que me atrevo a dar pleno derecho de ciudadanía al humor, por absurdo que sea, en la poesía. Y si la información aportada por tal frase es absurda respecto de la experiencia, en su contenido sigue habiendo información, negativa por supuesto, pero que nos ilustra asimismo sobre **una necesidad humana específica, una necesidad de juego**, la que sigue dándose en el nivel de los mecanismos sensorio-cerebro-psíquicos.

Hay otro ámbito cuyo estudio es susceptible de convencernos de que tal información, negativa en lo inmediato y aportada por un mensaje absurdo, puede convertirse en positiva. Es el ámbito de

los sueños. Creo que aplicándoles la teoría de la información, podemos interpretarlos como un lenguaje de código doble, y aun quizá triple; que el primero es fácilmente legible en el nivel de las imágenes o de las palabras de lo que se cuenta; que el segundo es más difícil, y que, para descifrarlo, el psicoanálisis ha propuesto ciertas claves, que a menudo parecen exactas, si aceptamos como prueba de su validez la eficaz ayuda que aportan para curar las neurosis. Evidentemente, nada nos prueba que otras claves no puedan remplazarlas con resultados idénticos. Pero lo que considero más importante es que se ve en ellas una prueba del hecho de que un lenguaje aparentemente ilegible, desde el punto de vista del desciframiento lógico-racional, puede, sin embargo, estar cargado de información. Hay que desconfiar de la etiqueta de gratuidad, y saber que el juego es una función, sin duda, en el desarrollo y mantenimiento del equilibrio psicossomático del hombre.

Este carácter lúdico del lenguaje ya ha sido aceptado por ciertos psicolingüistas, y nadie negará su importancia en el ambiente poético. Parece que es sano para el espíritu cierto trastrueque del conformismo lógico-racional; y es bien significativo que el autor de **Alicia en el país de las maravillas** fuera un matemático y un lógico de gran distinción. Por tanto, convendrá no limitar la palabra ni sus relaciones estructurales dentro de la frase a las solas imágenes que evocan en la conciencia, ni aun cargándolas de todas las resonancias que se quiera. Es que entre las palabras, las estructuras del idioma y el hombre, hay relaciones ontológicas íntimas, únicas, orgánicas y vitales, que hacen difíciles y peligrosos tales análisis.

Unida así a la palabra, la poesía sólo resulta completamente perceptible para quienes tienen con el idioma una relación viva y vital, gracias a la cual saben usarlo, y además de comprender el sentido inmediato de las palabras, reconocen largas series de relaciones y ramificaciones entre ellas.

Tal reconocimiento de las ramificaciones del lenguaje poético en ámbitos en los que no sólo el pensamiento racional, sino también la conciencia, en tanto que haz luminoso aislante, delimitan y aclaran conceptos que antes no tenían entrada libre, nos conduce a ese dominio que desde la época de Freud se ha convenido en llamar el subconsciente. ¿Es éste uno de esos ámbitos hacia los que parece dirigirse, en sus desbordes, desde siempre, el lenguaje poético?

No tenemos intención de analizar aquí todas las relaciones de la poesía con el subconsciente; pero a quien conozca tanto las teorías como los métodos del psicoanálisis, debe parecerle evidente que este lenguaje aberrante, por decirlo así, patológico (admitiendo que la prosa sea el lenguaje normal y propio de las gentes que gozan de

buena salud mental), aparezca como cargado de significaciones no manifiestas, de significados subconscientes, como ocurre con ciertos síntomas neuróticos. Pero si se quiere llegar hasta lo íntimo del pensamiento psicoanalítico, y más especialmente de la teoría de las neurosis, habrá que considerar el lenguaje en su conjunto como un medio de sublimación, como el instrumento esencial de la desviación general de la libido hacia fines sociales.

En el desarrollo ontológico de todo ser humano se ve aparecer, desde sus comienzos, el lenguaje del amor juntamente con el principio del placer. Por tanto, ambos términos deben sufrir posteriormente graves metamorfosis para convertirse en lenguaje del trabajo y principio de la realidad. El lenguaje sería así una superestructura operativa, erigida sobre bases eróticas, dentro de las que Eros quedaría comprendido en un sentido más amplio de energía vital. En tal reino del placer, cuyo rey indiscutible es el amor, hay que hacer entrar un elemento importante: **el juego**. Si observamos a los niños, veremos que para ellos aprender a hablar es un juego, y que el propio lenguaje servirá para enriquecer el juego. Asimismo, para los psicoanalistas, el lenguaje es metafórico por naturaleza, y toda metáfora es un juego de palabras.

Por tanto, el lenguaje deberá ser analizado, según el enfoque psicoanalista, como una formación de compromiso creada por el conflicto que opone el principio del placer al principio de la realidad, siguiendo en ello el encaminamiento y la constitución de todo síntoma neurótico.

Si se lleva el psicoanálisis hasta sus conclusiones lógicas, habrá que considerar el lenguaje como síntoma neurótico. Tal conclusión, que nunca previó Freud, coincide con las ideas de la escuela de análisis lingüístico, creada por Wittgenstein, quien escribe: "La filosofía es una batalla contra el embrujamiento de la inteligencia por el lenguaje." Pero hay otro dominio del lenguaje al cual se aferra en particular el psicoanálisis: es el idioma de la magia, unido a cierta creencia en que determinadas construcciones verbales, pensamientos o deseos, son todopoderosos. Tal creencia en ese poderío total del pensamiento y el lenguaje, íntimamente unidos, volvemos a encontrarla en los niños, en algunos poetas y en los neuróticos civilizados adultos.

En conexión con el psicoanálisis, la poesía moderna, heredera de todas las alquimias, las místicas y demás fuentes de lo sagrado, comparte con el psicoanálisis la tarea de llevar lo subconsciente a la conciencia; pero para hacerlo tiene que trascender el lenguaje. Mas si éste es esencialmente un compromiso neurótico entre el principio erótico y el principio operativo, de ello se sigue que lo consciente, en el empleo poético del lenguaje, **tiende a destruir su propio instrumento al procurar sobrepasarlo.**

Acabamos de ver que donde la lingüística ha juzgado a la poesía como un idioma que se aleja de las normas, produciendo apartamientos en los dos planos, el fónico y el semántico, al nivel del sonido y de la significación, el psicoanálisis descubre, en dicho alejamiento de las normas idiomáticas, una parte del juego y, extremando aún más el análisis, una especie de voluntad de destrucción del lenguaje racional, del idioma del trabajo y del principio de cierta coacción social que el poeta quisiera abolir para reencontrar el paraíso perdido.

Pero el segundo término de nuestro imprudente título, el término ciencia, nos hace volver a la dura realidad. Es una dureza debida a nuestros sentidos, ya que la física, al querer desentenderse de ellos, ya ni reconoce consistencia a la materia. En todo caso, es quizás aquí donde podría precisar lo que pienso de la ayuda que el espíritu poético puede aportar a la búsqueda científica. Hay dos ámbitos donde se podrían seguir las investigaciones: por una parte, parece que nuestra conciencia del mundo exterior, a través de nuestros sentidos, culmina, en el momento de integrar nuestras percepciones, en una interpretación. La imagen que nos hacemos del mundo es una representación y por ende una realidad ajustada a un código. Todo ocurre como si los mensajes venidos del mundo exterior sólo pudiéramos utilizarlos ajustándolos a un código, con el que los interpretaríamos. Por ejemplo, el color rojo no lo sentimos como una radiación de cierta longitud de onda, ni como el contenido de fotones de cierta energía. Tal radiación, que excita ciertas células de nuestra retina, produce en ellas determinadas transformaciones físico-químicas transmitidas a la corteza occipital, donde tal color será percibido e interpretado. Por tanto, en esta operación se produce un apartamiento entre la realidad y el universo cerebral del hombre. La ciencia física intenta reducir tal alejamiento y poner, en lugar de las representaciones engañosas y caóticas de los sentidos, diversos sistemas de representaciones abstractas, para dar cuenta más cabal de la "verdadera realidad" la realidad objetiva.

Ahora bien, al avanzar en el mundo de lo infinitamente pequeño, el hombre ha reencontrado la indeterminación, la dualidad y la paradoja; y respecto de ese mundo debe enfrentar informaciones tan chocantes para la lógica conformista y para la razón confortablemente instalada en sus esquemas milenarios, como la precitada frase absurda de "la ostra del Senegal se comerá el pan tricolor", o como la descripción del partido de **croquet** que juega la reina en **Alicia en el país de las maravillas**. Lo más extraordinario es que la descripción de este partido se presente como una sugestión, previa al título, y aun a la ecuación, del problema clave de la relatividad, que es la simultaneidad de dos elementos en diferentes puntos del espacio. Es que a comienzos de

este siglo la física se hallaba ante problemas cuya solución, si se encontraba, exigía la creación de nuevas claves y nuevos lenguajes; en cambio, creo que ahora ha llegado a un estado en que, para ir más lejos, tendrá que ceder bastante a lo que todavía consideramos como irracional, donde tendrá que aceptar, y aun quizá suscitar, eso de apartarse de las normas para hallar soluciones nuevas, nuevos lenguajes y nuevas claves, con todo lo cual acaso consiga leer nuevas informaciones.

Para mostrar el apartamiento que Einstein tuvo que imponer a su pensar frente al pensamiento corriente en su época, recordaré brevemente las circunstancias en que nació la teoría de la relatividad generalizada. Cuando corremos en automóvil a 120 kilómetros por hora, tal velocidad es la relativa entre el auto y la Tierra; ¿pero cuál es la velocidad no por relación a un cuerpo cualquiera, sino en sí, es decir, de modo absoluto? ¿Es que hay una velocidad absoluta (o una inmovilidad absoluta), o todas las velocidades de los cuerpos son relativas a la velocidad o a la posición de otros cuerpos?

Para Newton la cuestión del movimiento absoluto de un cuerpo era fundamental, pues lo que él o Kant entendían por espacio no era una forma irreal, sino una especie de sustancia, o de contenido, cuya existencia era independiente del cuerpo que lo llenaba. Desde entonces el movimiento de un cuerpo respecto de este sistema de referencia inmóvil era su movimiento absoluto. Einstein fue el primero en sostener que el espacio absoluto no existía, sino que el espacio estaba constituido por relaciones entre los cuerpos, y que no podía tener en sí, independientemente de los cuerpos, el carácter de un sistema de coordenadas. Por tanto, cuando decimos de un cuerpo que está animado de movimiento, tal observación sólo puede tener sentido relativo, pues el cuerpo no tiene movimiento en sí, y lo más que hace es cambiar de posición respecto de otro cuerpo, ya que, en mecánica relativista, esos términos de reposo y movimiento no tienen sentido absoluto.

Einstein llegó poco a poco a la convicción de que el principio de la relatividad aplicado a la mecánica, debía también ser válido para todos los fenómenos naturales. Dicho de otro modo, pensaba que realizando, por ejemplo, experiencias ópticas, podría aplicar la misma regla: la ausencia de todo sistema de referencia absoluta al reposo en el espacio. Pero aquí apareció un hecho perturbador que parecía inexplicable.

La experiencia Michelson-Morley había demostrado que la luz se propagaba a la misma velocidad en todas direcciones, por relación a un sistema  $K$ , que seguía la revolución de la Tierra en torno al Sol. Ahora bien, el principio de la relatividad suponía que un sistema  $K$  era físicamente equivalente a todo sistema  $K'$ , animado respecto de él por un movimiento rectilíneo uniforme.

Esto quería decir que la luz debía propagarse también a la misma velocidad en todas direcciones relativamente a todo sistema  $K'$ . Un ejemplo bien simple nos mostrará la dificultad del problema: imaginemos una onda que se propaga en círculos sobre un lago; la velocidad de propagación de dicha onda es necesariamente distinta si se mide relacionándola con una embarcación que marche en el mismo sentido que las ondas, o con un barco que marche en sentido contrario. Y la experiencia mostraba, al sustituir la onda acuática por la luz, que la velocidad de ésta era idéntica en ambos casos y para los respectivos observadores.

Lo que le permitió a Einstein superar este dilema fue el estudio de la simultaneidad de dos hechos que se desarrollan en lugares diferentes. Sin entrar en detalles, aunque son emocionantes, resultó que, por una parte, el "ahora" en un lugar no significaba que fuera "ahora" para todo el Universo; por otra parte, se vio que la Naturaleza no toleraba que una acción o un fenómeno pudiese transferirse de un punto a otro del espacio a una velocidad superior a la de la luz.

Estas nociones de la teoría de la relatividad nos muestran hasta qué punto esta nueva física se opone al pensar cotidiano. Casi al mismo tiempo la física cuántica vino a aportar otras serias perturbaciones al modo de pensar clásico, obligándonos a revisar nuestras antiguas nociones de casualidad y sustancia. Recordemos que para Kant la sustancia era lo que persistía a través de las variaciones fenoménicas, y que a ella le correspondía una cantidad que era una magnitud mensurable e inmutable.

¿Pero qué ocurre cuando una partícula se convierte en energía irradiante? ¿Qué subsiste que nos autorice a hablar de sustancia inmutable? Si la masa se transforma en energía, según la famosa ecuación einsteiniana  $E=mc^2$ , esa energía que se dispersa en forma de irradiación no puede tener aspecto de sustancia. Cuando la irradiación se transforme de nuevo en partícula, ésta jamás podrá ser reconocida como idéntica a la que se desvaneció antes. Hasta ahora ignoramos lo que hace que un átomo cambie de estado repentinamente para emitir, por ejemplo, una radiación o una onda luminosa, pues tal transformación consiste en que un electrón del átomo cambia su estado de movimiento, su órbita, por otra. Tal paso de un estado a otro no es analizable sino matemáticamente, y no le convienen las nociones concretas de que disponemos para describir ese mundo infinitesimal. Por eso al lenguaje corriente parece faltarle definitivamente la posibilidad de describir cómo se las arregla un átomo para emitir luz o para absorberla.

Durante este breve recorrido por el ámbito de la física contemporánea, hemos podido ver que sus descubrimientos han exigido de sus promotores la misma libertad de apartarse de los modos habituales de pensar y de la lógica conformista que practican los

poetas frente a las normas del idioma cotidiano. También acabamos de ver que la física cuántica no puede dar cuenta de ciertos acontecimientos del mundo del átomo sirviéndose del lenguaje habitual. Sólo ese instrumento totalmente abstracto que es el lenguaje matemático parece poder decir y dar una representación simbólica de lo que allí pasa. Por tanto, para penetrar en ello, unos tendrán que crear un lenguaje nuevo y los demás tendrán que aprenderse.

Análogas pretensiones se le presentan al poeta, salvo, claro está, que él no puede dar por ahora pruebas experimentales de lo que sostiene. También él pretende que tiene algo que decir y que no puede explicarlo valiéndose del lenguaje común, pues ese algo que tiene que decirnos, esa información que ha de comunicarnos, sólo puede expresarse en **idioma cifrado**. Para descifrarlo, el lector necesitará el correspondiente aprendizaje; y éste, más su respectivo cifrado, deberán adaptarse, o aun rehacerse totalmente, cada vez que haya que estudiar a un poeta que merezca tal nombre. Ahora bien, el "descifrado" poético jamás será riguroso, es decir, que tal figura o tal "técnica" poética aplicada al nivel del lenguaje jamás repetirá exactamente la misma interpretación sensorial e intelectual. Con ello la ley de causalidad, tanto aquí como en la física cuántica, se apartará de sus normas clásicas. Las previsiones entre causa y efecto no revisten ya el carácter de certeza, y sí podrán ser **estadísticas**.

Para comprender que la misma figura, la misma palabra y el mismo mensaje pueden actuar de modo distinto, es decir, que pueden ser descifrados en forma diferente, hay que admitir que poesía y prosa no actúan en el mismo nivel en el receptor; habrá que aceptar que algunas palabras pueden dar lugar, según las circunstancias, a un desciframiento poético, o prosaico, de acuerdo con el nivel de percepción e integración determinado por la estructura en que se inserten; también habrá que reconocer que ciertas figuras del lenguaje sólo pueden aprehenderse por cierta "región" del individuo, a la que llamaremos **afectiva** (a falta de mejor vocablo); y admitiremos, por fin, que ciertos enunciados, cuya estructura le parece absurda al intelecto, pueden actuar, aprovechando esta sorpresa de la razón, en el mismo nivel afectivo y emocional.

Este problema desborda el cuadro estricto de la lingüística, pues **no basta con analizar el mensaje como tal sistema de signos, sino que hay que intentar salvar el efecto subjetivo que produzca en el receptor. No es, por tanto, un problema de la estructura del lenguaje, sino de su función.**

Para analizar esto más fácilmente, sólo nos ocuparemos de dos funciones que parecen tener importancia primordial; la función

intelectual o cognoscitiva y la afectiva o emotiva. La primera idea que se presenta es que el lenguaje poético tiene función afectivo-emotiva, mientras que el de la prosa se limita a funciones cognoscitivas. Es dudoso que estos dos conceptos, y sus respectivas funciones, puedan separarse con tanta nitidez; y hasta me inclinaría a creer que la función filogenética más reciente —la cognoscitiva— está sometida (más o menos en forma oculta) a los influjos de la función afectivo-emotiva. Jean Cohen nos dice que la idea es afectivamente neutra, afirmación que nos deja pensativos, pues han sido muchos los hombres que se han matado, a sí mismos y a otros, por ideales. ¿Cómo explicar, a su vez, el placer que experimentan ciertos intelectuales en saborear las abstracciones más arduas? ¿Cómo concebir la belleza pura e innegable de las altas esferas de las matemáticas? Eso es sublimación, ciertamente; pero es que la mayoría de nuestras ideas son sublimaciones y que sin éstas el hombre no puede subsistir. Infinitas son las astucias y hazañas del hombre para transformar los excrementos en oro puro; y este oro puro —siempre tan sospechoso— se transformará a su vez en carne de los dioses. Tampoco podemos seguir a quienes sólo acuerdan al lenguaje poético la función connotativa, apartando a ésta tajantemente de la función intelectual, que reservan para la prosa, y en especial para la prosa científica.

Reducir la poesía a sus meras funciones afectivas, a simples tentativas de expresión de emociones, con el sólo objetivo de producir emociones análogas en el lector-receptor, me parece bastante limitativo, a menos que toda manifestación humana pueda reducirse, en último análisis, a efectividades deformadas o disfrazadas. Hasta que esto pueda probarse, si consideramos que la sustancia del vivir cotidiano tiende más bien hacia un grado cero de afectividad, es decir, hacia la indiferencia, se me ocurre más bien que la poesía tiene, entre otras funciones, la de despertar un tipo de conciencia que preferiría creer completa y que no suele darse comúnmente en nuestro vivir cotidiano. Hay que subrayar aquí que la naturaleza misma, así como muchos de los objetos fabricados, son susceptibles de cambiar de resonancia afectiva; y es evidente que esta afectividad, esta poética de las cosas, es en gran parte obra de proyecciones, aunque nada impide pensar en la posibilidad de ciertos enlaces con el mundo exterior no sólo como espectáculo, sino por los canales de un parentesco axial, más acá de toda diferencia fenomenológica.

Si estas cualidades afectivas, inmanentes o adquiridas, de las cosas son reales, ¡cuán difícil es describirlas y clasificarlas! Hay que contar con que son muchos los sujetos insensibles a la tonalidad afectiva de las palabras y, por extensión, de las cosas, y también hay que contar con que, aun entre los más sensibles o receptivos, un mismo estímulo puede, según su cúmulo de asocia-

ciones, provocar reacciones diferentes. Pasando del sentido prosaico al poético, las palabras corren el riesgo de convertirse en demasiado polivalentes, y más allá de cierto grado de polisemia, el idioma no puede funcionar. Además tal incertidumbre en el nivel de la información aportada, ¿es justificable de algún otro modo? Quizás, si consideramos que lo importante puede no ser la información afectiva o representativa propiamente dicha, sino cierto juego de constelación afectiva o representativa, al que se podría considerar como un móvil en el que cada cual se insertará en el lugar geométrico de sus necesidades. Y esta constelación externa serviría como una especie de fijación o reconocimiento de cualquier constelación de motivos que se presentase en el sujeto. Hemos visto asimismo que cuanto menos evidente es un mensaje, y más inesperado, y de significación más cerrada (más lejos estamos del lugar común), más información nos proporciona.

Ahora bien, los estudios estadísticos de las asociaciones perceptivo-afectivas, en especial las que se refieren a las asociaciones de colores, a los sentimientos y la música, han mostrado, dentro del mismo grupo socio-cultural, una convergencia muy nítida en torno a respuestas típicas. También aquí nos arriesgamos a recaer en las reacciones de lugar común (las de las asociaciones perceptivo-afectivas), con lo que la fuente de información del mensaje irá en disminución donde se produzcan las mayores condensaciones estadísticas. Nada impide que la asociación de sensaciones de naturaleza diferente sea un proceso psicosomático corriente, y que se opere, en general, gracias a la proximidad de ciertas resonancias afectivas. Las asociaciones de significados, como puntiagudo, luminoso, duro, liviano, rápido, estrecho, etcétera, son tan corrientes como sus contrarias, como, oscuro, blando, pesado, lerdo y ancho.

Es que las palabras tienen en esencia el poder emocional que la comunidad proyecta sobre las cosas que designa. En este campo de las asociaciones afectivas, las mutaciones suelen ser patológicas, pues es probable que una vez que este poder se ha establecido, evolucione por sí solo, sin intervención del objeto. El idioma tiene su vida propia en el plano afectivo aun más que en el representativo, si es que tal separación existe.

Resulta así que las palabras tienen siempre doble sentido virtual: por una parte, el representativo o cognoscitivo y, por la otra, el afectivo-emotivo. Tal como lo subraya Cohen, este último significado no figura en el diccionario, sino como "sentido figurado", cuando la palabra se convierte en objeto de una metáfora usual. Pero es posible imaginar un diccionario connotativo, es decir, **efectivo**; y es muy probable que, estadísticamente, "rojo" significara en él "apasionado, excitante, violento", mientras que "verde" significaría "tranquilo, sedante, apacible". Y hasta es posible que

algún día la psicofisiología demuestre que hay en esas asociaciones algo más que hábitos adquiridos. Entretanto, Osgood y sus colaboradores, con su método de **medida de las significaciones**, han intentado establecer escalas bipolares de siete grados, poniendo en los respectivos polos dos adjetivos opuestos, como fuerte-débil, cálido-frío, etcétera, entonces se pide a los sujetos que coloquen en esas escalas la palabra cuyo sentido se quiere medir, y el análisis estadístico de gran número de respuestas permite construir un **espacio semántico de tres dimensiones**, en el que cada concepto se sitúa según la carga afectiva que le presta el grupo socio-cultural.

Como conclusión, volveré una vez más al lenguaje como vehículo de información. La regla fundamental de toda comunicación consiste en intentar que el mensaje sea lo más claro y legible que se pueda; pero no olvidemos que tal lectura se hace en diversos niveles. Por ejemplo, cierto mensaje que parece oscuro para el intelecto, puede aclararse mediante una lectura más completa y que interesa a las capas sensorio-afectivas del individuo. Si no todos comprenden el mensaje poético, la culpa no es necesariamente del mensaje. Tampoco todo el mundo comprende la mayoría de los textos científicos. Debe haber un **entendimiento** poético que en parte sea gracia de la naturaleza, pero que también puede ser desarrollado, en cierta medida, análogamente a como se desarrolla el buen oído musical o el conocimiento de las matemáticas. Para quien conoce los milagros de la reeducación y sabe que sólo utilizamos un décimo de nuestro cerebro y que los bloqueos afectivos son curables en la mayoría de los casos, ninguno de los desarrollos humanos debe parecerle imposible.

Por tanto, si la verdad que expresa el poeta parece absurda, aparecerá así para quien sólo posea el código usual del lenguaje, que se apoye sobre todo en la mera experiencia externa y cotidiana, que es la que determina que tal predicado concuerda con tal sujeto. Cuando esta asociación alcanza la fuerza de un reflejo condicionado, se cae en el lugar común, donde, como hemos visto, el sujeto no recibe ninguna información valiosa. Si digo "noche negra", es bien poco lo que digo sobre la noche, y hay que ser Eliot para extraer alguna información útil de entre el farrago de las llamadas tertulias "sociales".

El código del lenguaje poético se funda en un espacio más amplio, pues aquí al espacio de la experiencia exterior hay que agregar los movimientos e inmovilidades del espacio íntimo.

Si se puede demostrar que la frase poética es objetivamente falsa, resultará rehabilitada por una lectura más completa, en la que participen todas las regiones del ser, en general rechazadas o poco valoradas. El idioma científico de hoy está atiborrado de metáforas en las que es fácil restablecer su significado denotativo.

Ya hemos visto que todas las figuras poéticas tienen su significación semántica; y el semantismo de tales figuras es metafórico, teniendo muy en cuenta que aquí la "metáfora" no es mero cambio de sentido, sino la metamorfosis del sentido.

Tal metamorfosis está aquí para invitar al hombre a abandonar el universo cotidiano de la rutina, el hábito, el conformismo y lo parejo, para forzarle a penetrar en las regiones conjugadas del pensar y del sentir, donde habrá de reconsiderar el espectáculo del mundo y su propia situación en él.

Este lenguaje le conducirá, como Dante conducía a su lector, del Infierno al Paraíso o del Paraíso al Infierno; resultará sorprendido, embelesado, o desgarrado; se sentirá mil veces muerto y otras tantas resucitado; y una sola actitud le quedará vedada: la indiferencia.