

RAMÓN TRUJILLO

**ALGUNAS CLAVES
DE LA SIGNIFICACIÓN ESTÉTICA**

Resumen:

En todo texto hay que distinguir entre lo que es puro mensaje, es decir, información sobre la realidad externa al lenguaje, y lo que es ese texto considerado en sí mismo y con independencia de la información que pueda transmitir. La significación estética no depende, al menos directamente, de la realidad ajena al texto, sino de la conformación del texto mismo: mientras que el mensaje transmite información extratextual, el texto, en tanto que tal, sólo comunica su identidad específica.

Abstract:

Within a text, the "message", that is, information external to language, is quite different from the text itself which attains aesthetic significance due to its internal conformation. Message informs us of extratextual reality; the text communicates us its identity.

Palabras clave:

Texto, estética, forma, lenguaje, significación.

Key words:

Text, aesthetics, form, language, significance.

Las ideas de Alain¹

Dejando ya atrás los niveles básicos de la significación, el fonema, la palabra y el enunciado (Trujillo, 2003: 743-754), nuestro asunto deberá ahora ser el *texto*, que —si no es *neutro*; esto es, sin *equivalente verbal*, sin que sea posible que se diga *de otra manera*— podrá poseer una cierta *poeticidad*: cualidades y valores exclusivos *de ese texto*. Se trataría, en todo caso, de un texto *inefable* o *irrepetible*, pues su contenido no podrá ser nunca *más que forma* y, por tanto, jamás glosado, traducido o reproducido por otro *texto equivalente* o por un movimiento o emoción del espíritu, ya que no hay que olvidar que “aquello que el hombre hace por causa de las pasiones, las emociones, las convulsiones, la imaginación verdadera, *no es naturalmente bello*” (Alain, 1952: 20); pues los frutos de lo irracional, del mero entusiasmo, no forman, por sí mismos, *elementos de lo bello*. Un *texto bello* podría caracterizarse, en cualquier caso, por no admitir equivalentes —textuales o no— y porque *sería una forma*, esto es, algo que sólo puede ser igual a sí mismo, ***algo que sólo dice lo que dice y no lo que se supone que se quiere decir con él*** (Trujillo, 1996: caps. XV y XVI): su verdadero contenido se reduce a esa *forma pura*, que no es un mero “aspecto físico” —una cuestión de límites espaciales—, sino el conjunto de todas las relaciones —internas o no— que ese *texto* implica. Por eso, un texto —que sólo es una *forma*² — no podrá captarse jamás en su totalidad, simplemente porque *no es la racionalización de ninguna cosa*, sino

¹ Seudónimo de Émil Chartier, uno de los pensadores más importantes de los inicios del siglo XX y casi desconocido en el mundo universitario actual. **En los textos de Alain que se citen subrayaré los pasajes más llamativos cuando lo crea conveniente, para orientar al lector.**

² Insisto que no hay que entender *forma* en el sentido de aspecto físico, orden o disposición de sus elementos componentes; es decir, como “configuración externa de algo”.

fuerza o acción,³ y su esencia no puede consistir en las cosas designadas (Trujillo, 2002), sino en relaciones entre las cosas, que son las que sólo existen desde el punto de vista del que interpreta. Se trata, en cierto modo, de lo que se ha venido en llamar “función poética” (Jakobson, 1964). Y llegado aquí, no tengo más remedio que recordar a Nietzsche: “se es artista al precio de sentir como *contenido*, como ‘la cosa misma’, lo que todos los no artistas llaman ‘forma’” (Nietzsche, 1999: 26): en efecto, el *contenido* o *significación* es **lo único que existe**, pero no es otra cosa que lo que los “no artistas” llaman *forma*. Lo que los “no artistas” —los *filisteos*— llaman “forma” es, en realidad, el *verdadero contenido*; lo demás —“los aspectos descriptivos”, “los sentimientos del *receptor*”, etc.— sólo son mera anécdota, pese a que la opinión vulgar y sin madurar ha creído siempre que todo texto representa objetos o acontecimientos, sentimientos o emociones externos al texto mismo, y que, en estas cosas o en la comprensión de ellas, radica el *contenido*. “Si en lugar de interrogar a la emoción, que tan naturalmente dicta descripciones fantásticas, se interroga al objeto mismo, averiguando si la imaginación ha producido algún cambio aparente, no se halla nada [...]. Este extraño descubrimiento [...] es de primordial importancia [...]. Porque si la perseguimos vigorosamente nos veremos libres de la idea —que no conduce a nada— de que nuestro espíritu inventa formas y de que nuestra mano las copia” (Alain, 1952: 12). Es esta una idea fundamental: no copiamos las formas que inventa o imagina nuestro espíritu **porque ninguna forma es la representación de otra que le haya servido de modelo**. Esta es la idea básica que debe de guiar toda reflexión sobre el significado en general y sobre el significado estético en particular. La *forma* es un *principio de organización* que se separa de la materia en que la percibimos: “ciertos objetos, en determinadas artes, representan algo

³ Goethe interpretaba *la palabra* —el *logos*— como *die Tat* ‘la acción’. Cf. Faust, Primera Parte, escena primera.

así como un molde en hueco de la acción humana; un sendero, una escalera en la roca, un arco de triunfo [...]. Otros reproducen, por el trazo de un gesto descriptivo, las cosas en que queríamos pensar; tales un dibujo, un objeto esculpido. En todos estos casos, el pensamiento encuentra objetos. Por esos signos evoca otra cosa que ya no existe. Imagina, en el sentido de que, entonces, es testigo de la invención. Pero la invención sería siempre un cambio real del mundo. Y el principio de las artes sería que el pensamiento no inventa; que es el cuerpo, es decir, la acción, la que inventa” (Alain, 1952: 19). Imaginamos y evocamos, y así somos “meros testigos”; sólo testigos, porque el pensamiento discurre, no inventa; sólo la acción inventa. La acción es sufrir, desear, sentir pasiones, etc.; pero como sólo es acción, siempre nos abandona *a su sola contemplación*, al solo disfrute de los objetos que crea.

Los sentimientos o los pensamientos están en el *receptor*; **pero no en la acción de la palabra**, de la música, de la pintura, etc., que sólo se manifiesta como *forma*. La percepción y el sentimiento son entidades *sin forma* “y el hombre de imaginación es tal vez un hombre que no sabe contentarse con aquello que es informe, un hombre que quiere saber lo que imagina. De ahí por qué, como no se pueden fingir imágenes, se hacen obras. Se esculpe a fin de ver y tocar al dios” (Alain, 1952: 15).

Las pasiones, los sentimientos representan el mundo de la *confusión*. En general, sucede que pasiones como el amor, por ejemplo, se han sometido ya a una elaboración, a una cierta *forma* social, que las hace semejantes a las de la elaboración artística. El arte, igualmente, nos permitirá conjurar los sentimientos y entenderlos, dotándolos así de forma: “en su origen, la música traduciría [...] una disciplina del cuerpo humano, y, exactamente, una purificación de todas las pasiones” (Alain, 1952: 21). Pero las pasiones y los sentimientos alientan el miedo y la incertidumbre ante lo desconocido, mientras que la belleza les da *forma*, purificándolos “en el sentido de que los movimientos tumultuosos se transforman en una forma que puede ser percibida. [...] El monstruo ya no infunde miedo; toma

forma, se parece a sí mismo; diremos que el parecido de un bello retrato termina ahí mismo, y que así gusta, independientemente de toda comparación con el modelo.⁴ Fijar lo imaginario es, quizá, la finalidad de todas las bellas artes” (Alain, 1953: 23-24). El miedo al vacío, que significan nuestras sensaciones, pasiones o temores, ha de ser fijado como una *forma*⁵ que elimina la irracionalidad: pero lo bello no es nunca agradable o dulce, sino simplemente terrible, poderoso. Si no fuese así, se quedaría en nada. La **gracia** y la **fuerza** son los límites naturales de lo lingüísticamente bello: “la música se mueve entre la gracia y la fuerza y nosotros advertimos claramente ambos excesos” (Alain, 1952: 22).

Según Alain (1952: 28), “la música diseña nuestras pasiones, es decir, que las mantiene al tiempo que las modera, por esos juegos de disonancias y de resoluciones, por esas imitaciones y anuncios (quisiéramos decir presagios) que tan bien presentan el curso de una vida y el régimen de nuestros pensamientos; pero lo hace dirigiéndose principalmente al cuerpo y sin expresar ninguno de nuestros pensamientos; en tanto que la poesía nos expresa en el lenguaje común nuestras pasiones mismas, *al tiempo que las regula*. Por la poesía, nuestras pasiones pasan a ser cosa y espectáculo y a ser representadas

⁴ Contemplando un día el retrato de Inocencio X, de Velázquez, una señora exclamó de pronto «¡cómo se parece!» y los que estábamos junto a ella nos reímos sin caer en la cuenta de que lo que llamaba la atención era, efectivamente, que el retrato «se parecía» y no poco, no en el sentido trivial de esta idea, sino en el de que **no podía ser de otra manera que como era**. A esa idea se refiere esa *necesidad* de que hablaremos más adelante.

⁵ Llamaré *forma* a la materialidad intrínseca del texto, considerada como algo no sólo *diferente de su forma física*, sino *diferente también de su forma denotativa* (sus referentes), que es lo que, en la terminología tradicional, se llamaba *el fondo*. La *forma*, que coincide necesaria y exactamente con *el texto*, no se confunde con lo que cada lector entienda, ni con lo que entienda la tradición científica, la literaria o la popular. La *forma* es la propiedad *potencial*, de la que, como sucede con la palabra aislada, los diccionarios no pueden decir más que cosas que «quepan, como valores suyos, en esa *potencialidad*», que es la capacidad de significar sin salirse de los límites idiomáticos de la palabra misma. Así es también la *potencialidad* que marca los límites que hacen que un texto cualquiera no sea otro texto diferente del que es. (Trujillo, 2002: 13)

por ese edificio sonoro, inmóvil en determinado sentido, es decir, no susceptible de cambio ni de ser pensado en otra forma". La música es tiempo y relación; pero sobre todo, **tiempo**. Cuando intenta expresar otras cosas se desvía de su objetivo natural. Pero no hay que olvidar la idea principal: la significación poética *no puede ser pensada de una manera diferente de cómo es expresada*. El contenido del verdadero poema sólo puede decirse de la manera en que se dice. No admite glosas, aclaraciones, equivalencias ni explicaciones: sólo es posible como es.

El lenguaje absoluto

Según Kant, "lo bello encierra una finalidad *sin fin exterior a sí misma*" (*apud* Alain, 1952: 27). Y con esto volvemos a la idea correcta de *forma*, que sólo *es lo que es*, sin esconder ningún referente, ningún proyecto, ninguna representación, ningún sentimiento. Es lo que sucede con la danza, que "debe ser considerada como un lenguaje que *sólo se expresa regulando*, que expresa *porque regula*; yo diría que, finalmente, *no expresa otra cosa que la regla misma*, o la expresión misma" (Alain, 1952: 23). Con esto, y de la misma manera, la palabra tiende a situarse en el plano de la *significación pura*,⁶ más allá de los referentes más o menos descriptivos o describibles, dentro de los cuales tiende a situarse, considerándolos como *significados* sin serlo. Revisando las *Veinte Lecciones sobre las Bellas Artes*, nos encontramos con el intento del autor de *integrar los diferentes lenguajes humanos*, desde la danza hasta la arquitectura, pasando, naturalmente, por el más importante, que son las lenguas naturales, en las que la acción humana ha realizado lo esencial de su trabajo creador. Según Alain, el hombre debió de comenzar por un "lenguaje absoluto", es decir, por un lenguaje cuyo fin

⁶ Llamo *significación pura* al verdadero significado, en contraposición a las infinitas denotaciones posibles.

estaba en sí mismo⁷ y que tendría, como decía Kant, “una finalidad sin fin exterior a sí misma”. A partir del gesto, que carece de significado —al menos conceptual—, hace ver el crítico que “el niño reconoce su sonrisa en la sonrisa materna; siente que ha comprendido el signo *al sentir que lo ha devuelto*” y, de esa misma manera, “aprende [...] la palabra como aprende el gesto; sólo que tiene ese recurso propio del lenguaje vocal, a saber, *que se oye como lo oyen*. Y no obstante, su primer objeto *no es significar algo*, sino, primordialmente, *producir un signo*. Sí, primordialmente esa cosa admirable: un signo; lo que se obtiene *cuando se recibe*, en respuesta, *el mismo signo*. Esto es, en su forma primera, comunicar. Se habla, se es comprendido; tal vez luego se sabrá lo que se dice. Saber lo que se dice es todo el pensamiento” (Alain, 1952: 40). La palabra se aprende y se comprende una vez que *la devolvemos* —o que *nos la devuelven*—. Es, en principio, un gesto *que empieza y termina en sí mismo*, y más tarde, además, en un mecanismo para significar; en un *lenguaje relativo*. Pero advierte el crítico (Alain, 1952: 42-43) que el *lenguaje absoluto* “se encuentra en todas las artes, las cuales, en este sentido, son como enigmas que expresan imperiosamente un significado, sin que se pueda decir cuál”, precisando que “la significación de un poema *no reside por entero en aquello que podría explicarse en prosa*.”⁸ Hay algo más poderoso; *hay un sentido que abarca al otro sentido; un sentido inexpresable a no ser por el poema, siempre nuevo [...]. Se podría hallar en la arquitectura y en la pintura ese lenguaje absoluto, que sostiene y produce lo que habría que llamar el*

⁷ Una idea básica, porque ahí se descubre la naturaleza de las lenguas, que consiste en el reconocimiento de cualquier expresión, *aun cuando no logre entenderse lo que quiere decir* (i. e. el referente).

⁸ Que es otra de las ideas esenciales que definen la semántica lingüística, y que no aparece, por supuesto, en los modelos que podríamos llamar de *Wörter und Sachen*, en los que el significado se confunde con el referente. El subrayado es mío.

lenguaje relativo” (Alain, 1952: 42-43). Según nuestro autor, “el arte es ese momento de la acción en que la atención *es traída sobre sí misma* y quizá la primera ocasión del pensamiento, que, según sabemos, es el pensamiento del pensamiento” (Alain, 1952: 47). En cualquier arte, lo importante es, sin duda, lo que tiene de *lenguaje absoluto*, es decir, de respuesta al objeto o, simultáneamente, de reconocimiento *en el objeto*. Lo primero, por ejemplo, en la catedral de León, es el *reconocimiento*: a mi pregunta, ella responderá con su forma y, entonces, ambos quedaremos unidos en esa *pregunta-respuesta*: la mente se iguala con la catedral y ahí comienza el proceso de la intelección artística. Y, de la misma manera, una palabra desconocida pertenece a *mi* lengua si la identifico como fonológicamente posible, aun cuando no entienda qué me quieren decir con ella. Y aquí tropezamos con una de las bases fundamentales del entendimiento.

Lenguaje absoluto y relativo: la poesía

Curiosamente, para Alain predomina, en la poesía, lo absoluto sobre lo relativo como pasa con la música, aunque en esta última de manera exclusiva: “los sonidos de un poema forman un llamado bien claro, *un canto del hombre*. Y ese canto [...] *no expresa más de lo que lo hace la música*” (Alain, 1952: 60). Y añade: “en cuanto a la ley melódica, se trueca en ley de compensación que utiliza las palabras en uso y los ruidos de que están hechas, pero que es musical, en tanto que restablece una pronunciación más mesurada, menos sometida a las pasiones” (*loc. cit.*). “El lenguaje poético, por su sola cualidad musical, comunica majestad a quien recita, contención, poder sobre sí mismo [...], una especie de felicidad”⁹ (*ibid.*). Y, en relación con Homero, nos dice

⁹ Hay quienes creen que la poesía encarece las pasiones y las desata, cuando lo que realmente sucede es que las transforma en objetos precisos y evidentes, capaces de sosegar esas pasiones o inquietudes.

que, en la *Iliada*, la guerra muestra su verdadero rostro, “asegurado ese movimiento épico que ya es sensible en la música (Alain, 1952: 62). El movimiento poético nos arrebató; *nos hace oír los pasos del tiempo*, que no se detiene nunca y que, cosa digna de mención, no se dan prisa jamás. Somos puestos al compás *de todos los hombres* y de todas las cosas; *entramos en la ley universal*; experimentamos el vínculo de todas las cosas y su necesidad. Superamos la desgracia; la dejamos atrás; somos irresistiblemente deportados a un tiempo nuevo, a un tiempo en que la desdicha *será pasado*”. “El tema de la poesía es siempre el tiempo y lo irreparable —continúa, p. 63— [...] El movimiento épico está doblemente asegurado. Por él se anuncia un porvenir de sentimientos que pasaremos, del que *saldremos* [...] Con frecuencia aparece esta idea de que *todo será pasado, olvidado, borrado* [...] Contemplar ese paso de los tiempos, hacernos de él un espectáculo, asistir a él, como Júpiter sobre el Ida, es propiamente el estado sublime [...]. Por esta marcha cadenciosa del tiempo único, *todos los acontecimientos llevan el mismo paso y nos acompañan...*”.

La creación

Hacía notar Alain aquello de que “muchos creen que una obra de arte es la realización de un trabajo preliminar de pensamiento”, de suerte que lo “estético” vendría a ser lo que pone o añade *la habilidad del poeta*, el “oficio”. Lo bello sería así un proyecto, una idea previa *realizada*. Hegel, en cambio, lo entendía en el sentido de que *la planta que crece y florece realiza su idea*. La “idea” es ahora el resultado de *una acción*, aun en el caso de que hubiese existido un proyecto previo. Mas sin ese *crecimiento fisiológico semejante al de la rosa*, el proyecto se quedaría en mero artificio racional, por bien hecho que estuviese; pero no sería nunca una obra de arte. Sin embargo, un cuadro puede *ponerse en marcha* con un proyecto, en tanto que su esencia estética estará a cargo de la acción; *de la ejecución*. El arte es el resultado de una acción, no un logro del pensamiento. “Lo

que es propio del poeta (Alain, 1952: 65), y que lo distingue primordialmente de aquel que ajusta su prosa de acuerdo con el metro y la rima, es que en lugar de ir de la idea a la expresión, *va*, por el contrario, *de la expresión a la idea*". El verdadero poeta "lejos de buscar sus pruebas, sus comparaciones, sus imágenes, a fin de aclarar sus pensamientos y hacerlos descender desde lo abstracto, donde habrían nacido, *se empeña más bien en obtener sonidos de sí mismo como de una flauta*, diseñando por anticipado en sus versos, en sus estrofas, en sus sonoridades esperadas, *palabras que no conoce aún*, palabras que espera y que, después de rehusarse, *se ofrecerán como un milagro para hacer concordar el sonido y el sentido*. Es preciso comprender que aquí es la naturaleza la que encabeza la marcha y que la armonía de los versos preexiste con relación a su sentido" (Alain, 1952: 65-66). "Lo que constituye la belleza es —continúa— [...] *lo imprevisto que nace de la canción misma*, del número de la rima [...] y que ilustra la idea de un modo que la reflexión no hubiese podido lograr [...]. En todas las artes *es de la ejecución misma de donde nace lo bello, y no del proyecto* [...] De suerte que todo ocurre como si el artista persiguiese una cierta finalidad; pero, sin embargo, *no la conoce sino después que la ha realizado, siendo él mismo espectador de la propia obra y el primer sorprendido*". "¿Por qué [...] esa rima que nos ha conducido a esa imagen poderosa? —continúa, p. 67— ¿Por qué esa palabra, en la que el prosista no hubiese pensado jamás, llega, allende la esperanza [...] *a acabar a la vez el metro y el sentido*?" No se alcanza una palabra como se alcanza el resultado de un cálculo, porque aquí no hay reglas: "primero hay que ser Pitia (*ibid.*, p. 67): hay que fiarse del lenguaje [...] *Es así, buscando las palabras según la medida, la armonía y la rima, como descubre su pensamiento*". La forma artística se descubre "después". Todo funciona aquí como la *voz absoluta*, sin necesidad de proponerse nada, pero sospechando una relación oculta entre sonido y sentido: *que oye antes de entender, si es que llega a entenderlo*. Se trata, en el fondo —según Alain—, de volver a encontrar *lo natural del*

lenguaje humano, “las afinidades entre los sonidos, las formas y las palabras”. En todo caso, **el gusto ha de preceder al juicio**: una idea kantiana según la cual las artes serían el primer pensamiento y encerrarían todo el secreto de las ciencias: “la verdad del hombre, por la armonía en el hombre; tal es la lección de la poesía [...]” (Alain, 1952: 68).

Bibliografía

- Alain** (1952), *Veinte lecciones sobre las Bellas Artes*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- Jakobson, Roman** (1964), “Linguistics and Poetics”, en *Style in Language*, editado por Thomas A. Sebeok, The M. I. T. Press.
- Nietzsche, Friedrich** (1999), en *Estética y teoría de las artes*, texto de Agustín Izquierdo, en el que se recogen fragmentos de la obra póstuma de Friedrich Nietzsche, Tecnos, Madrid, p. 26.
- Trujillo, Ramón** (1996), *Principios de semántica textual. Los fundamentos semánticos del análisis lingüístico*, Arco / Libros, Madrid.
- Trujillo, Ramón (2002 a), “Semántica y estética. Juan de la Cruz: poesía y traducción”, en *Revista de Filología*, 20, Universidad de La Laguna, pp. 319-336.
- Trujillo, Ramón** (2002 b): “La forma en la lengua y en la poesía”, en *Lingüística española actual (LEA) XXIV, 2*; Madrid, pp. 145-163.
- Trujillo, Ramón** (2003), “Los niveles de la significación. Del fonema al texto: a propósito de un poema de Juan Ramón Jiménez”, en *Homenaje al Prof. Dr. Estanislao Ramón Trives*. Universidad de Murcia, pp. 743-754.