

## ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO

Parece claro que los problemas más importantes que suscita el lenguaje —literario o no— son de naturaleza semántica, es decir, relativos a la comunicación en tanto que tal. Incluso cuestiones de ritmo o de construcción se plantean siempre, en última instancia, vinculados a la significación de los mensajes. ¿Podríamos, por ejemplo, considerar la construcción, el metro o el ritmo en las *Coplas* de Manrique como algo ajeno a su significado? Parece que no: en todo caso nos encontraríamos ante un problema sin solución: los únicos significantes posibles para tales significados, o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de que tales significados hubiesen tenido otros significantes y, en conclusión, que la arbitrariedad es un principio anterior y general, y no posterior y particular. Sabemos ya ciertamente que el significado no puede separarse de las expresiones lingüísticas, para considerarlo simplemente como “la realidad o conjunto de realidades que una expresión o conjunto de expresiones sustituye”. El significado no es nunca un trozo de la realidad, ni una construcción conceptual, que sólo comprendería conjuntos de experiencias colectivas. Así, podemos convenir en que para un hombre “medio” —culto o no— podría ser real, por ejemplo, la expresión *Preciosa venía tocando su pandereta*, en tanto que encontraría disparatada e irreal *Preciosa venía tocando su luna de pergamino*: únicamente admitiría esta expresión a cambio de que se le garantizase que se trata sólo de un juego poético, consistente en la sustitución de *pandereta* por *luna de pergamino*. Nuestro hombre “medio” sólo admitirá este punto de vista porque, dentro de su ideario, *tocar una pandereta* puede ser siempre real, mientras que *tocar la luna* —i. e. ‘hacerla sonar’— es imposible y, en consecuencia, irreal. No puede entender que *tocar la luna* es siempre real y posible como sig-

nificado de una frase, independientemente de que pueda constituir o no un hecho de experiencia, externo al lenguaje. Confunde su experiencia con el ser auténtico de las cosas, pese a que ya Parménides de Elea, hace más de dos milenios y medio, se empeñaba en demostrar que sólo eran reales objetos imaginarios como el triángulo, en tanto que no ocurría lo mismo con las cosas que lo parecían: mientras que las leyes y postulados que implicaba esa criatura de la fantasía que es el triángulo eran incommovibles, el árbol real que había frente a su casa ni era eterno ni era igual, sino sólo semejante, a las demás cosas que llamamos árboles.

Tanto para Parménides como para cualquier científico de hoy, lo real sólo existe como una forma —intuición, acaso— presente en la inteligencia; como una forma pura y abstracta, en tanto que los objetos y las situaciones de experiencia no son más que muestras imperfectas de esa realidad. Así, la caída de una piedra cumple sólo aproximadamente una ley física: la ley es, pues, lo único real, mientras que la caída de una piedra es un hecho aislado, una experiencia que no vuelve a repetirse exactamente. De la misma manera, una expresión del lenguaje tiene sólo un significado, en tanto que cada lector, en cada momento, le atribuirá una interpretación, que nunca será absolutamente igual a las demás interpretaciones que le hayan dado otros lectores o él mismo en otras ocasiones. Parece fuera de toda duda que ninguna interpretación de una expresión, palabra o poema equivale a su significado y que, si esto es así, no puede existir la interpretación "científica verdadera", a la que aspira esa moda escolástica del comentario de textos, pues siempre, a cualquier interpretación, podrán añadirse otras nuevas, en principio igualmente aceptables. Creemos que no pueden admitirse ciertos tipos de crítica literaria cuya "cientificidad" consista en suponer que el significado de un texto poético puede obtenerse por procedimientos técnicos explícitos.

Estas afirmaciones, contrarias a tantos tópicos aceptados irreflexivamente, son, sin embargo, incontrovertibles. Empecemos por un hallazgo básico de la semántica lingüística: no existe significado denotativo, en el sentido de sustituto

de un concepto o realidad determinada (denotación y connotación se basan en distintos planos de la referencialidad): el significado es, como la ley física del ejemplo, la forma pura de una intuición intelectual. Denotaciones y connotaciones no son más que acontecimientos que pueden ser abarcados por el significado de los signos: entidades conceptuales o físicas, pero jamás significados, ya que éstos no pueden confundirse con el hecho de que en nuestra vida cotidiana solamos referir el significado de las expresiones a nuestra experiencia de la realidad o, peor aún, a lo que cada cual entiende por "realidad". Así, por ejemplo, si dijéramos que el significado de *luna* es 'satélite natural de la Tierra', como suele entenderse, incurriríamos en un notorio error, puesto que hablamos de las lunas de Júpiter, de la luna de pergamino que Preciosa tañe, en el poema de Lorca, etc., sin que se perciba contradicción entre usos tan distintos. Nuestro hombre medio piensa inmediatamente que tanto las lunas de Júpiter como la de Preciosa no son más que sustituciones de lenguaje, basadas en ciertas semejanzas; pero sustituciones al fin. Es evidente que toda metáfora supone en cierta medida una sustitución; pero sólo en cierta medida, porque los usos figurados de las palabras no son más que los usos que no coinciden con la experiencia cotidiana vulgar del que cree ingenuamente que la realidad concluye allí donde termina lo que él sabe de ella. Es cosa sabida, sin embargo, que la realidad tiene límites diferentes de una cultura a otra o de una época a otra. La metáfora es por ello la forma prístina del ser; la criatura de la imaginación que acaba haciéndose experiencia: "Lo único que sé sin ninguna duda —ha dicho García Márquez— es que la realidad no termina en el precio de los tomates [...] la gran mayoría de las cosas de este mundo, desde las cucharas hasta los trasplantes de corazón, estuvieron en la imaginación de los hombres antes de estar en la realidad". Pero nuestro hombre medio no dará jamás por bueno lo que no conoce: significado es, para él, realidad, en el sentido que hemos visto. Nos dirá que "su luna de pergamino/Preciosa tocando viene" no tiene significado en esta forma, por lo que sólo a través

de un procedimiento científico podremos acceder a un verdadero, pero oculto, significado, que obviamente será una experiencia vulgar: es decir, que *luna de pergamino* está en lugar de *pandereta* y que connota, además, redondez, blancura, etc. Para el crítico filisteo, no hay significado sin "cosa", pues carece de la capacidad lingüística normal de que están dotados tanto el hombre llano como el realmente culto, para los cuales "tocar una luna de pergamino" es algo por lo menos tan "real" como tocar una pandereta, si bien totalmente diferente: *lo que no es permisible es el absurdo de considerar una expresión como el significado de otra*. No puede confundirse significado con interpretación: el significado de una expresión no puede ser otra expresión, que, al ser "otra", habrá de tener obviamente "otro" significado. Una mente no desviada por prejuicios doctrinales entiende, sin más, que se puede tocar una luna de pergamino, aunque sólo sea en tanto que significado lingüístico y no como acontecimiento real, en el supuesto, naturalmente, de que se siga considerando como real sólo lo que se encuentra en la vulgar experiencia cotidiana, abuso epistemológico inaceptable, ya que *luna de pergamino* pasa a ser un hecho real, desde el momento en que ha sido creado dentro del lenguaje, con el mismo derecho, ni más ni menos, que expresiones como *luna llena* o *luna nueva*. No queremos decir, sin embargo, que alguien, en una circunstancia dada, no pueda relacionar las expresiones *pandereta* y *luna de pergamino* e, incluso, "traducir" la una por la otra: lo que nadie podrá hacer nunca legítimamente es afirmar que *luna de pergamino* significa 'pandereta', ya que esto supondría confundir el significado en sí con lo que éste evoca para una persona determinada, en tanto que a otro, por ejemplo, puede sugerirle sólo eso, 'luna de pergamino', sin que resulte necesario reducir este significado a la altura del "precio de los tomates", que habría dicho García Márquez. Debe quedar claro para siempre que 'luna de pergamino' es un significado sin más y, por tanto, ajeno a las interpretaciones que puedan dársele, de acuerdo con la experiencia y sensibilidad de cada cual: que el crítico filisteo no crea

que la reducción a los límites de su experiencia personal representa el significado verdadero. El significado sólo se presenta bajo la forma de sentidos ocasionales e individuales, de la misma manera que los fonemas de una lengua sólo se conocen bajo la forma de sonidos siempre distintos. ¿Cómo puede afirmarse, por ejemplo, que no posee directamente significado *luna de pergamino* y, en cambio, sí *luna llena*? ¿Qué es una luna llena? ¿Llena de qué? ¿No se percatan algunos teóricos de que la diferencia está en el carácter más o menos familiar de ciertas expresiones y no en el absurdo de que unas tengan directamente significado en tanto que otras no, como si se pudiera aceptar el sinsentido de que algunos segmentos gramaticalmente bien contruidos careciesen de significado? Una expresión puede carecer de sentido PARA ALGUIEN, pero no de significado, que es algo ajeno a la interpretación personal: el hecho de que no entendamos una secuencia verbal bien contruida sólo depende de una incapacidad personal, y no estamos autorizados para decretar que no existe lo que no entendemos. Sin embargo, esta actitud subyace hoy en una gran parte de la llamada crítica científica, cuyo objetivo fundamental parece ser la determinación rigurosa de los referentes de la obra literaria, confundiendo a éstos con el verdadero significado y, lo que es peor, olvidando que todo lo referencial es sólo interpretación y que ésta —cada interpretación— no es más que un sentido —y no un significado—, cuyo rasgo esencial es su carácter contingente y su imposibilidad de representar la totalidad absoluta de lo significado, de la misma manera que un sonido del habla tampoco es jamás el trasunto absoluto de un fonema determinado. El desconocimiento de la semántica ha llevado a los críticos a ignorar la diferencia que existe entre significado e interpretación; entre significado y sentido (i.e. la magnitud constante en oposición a los valores que puede admitir), y a desconocer, por supuesto, que mientras el significado de una expresión es uno solo, sus sentidos o interpretaciones son infinitos, de suerte que ninguno de ellos puede aspirar al rango de científicamente verdadero. La crítica literaria no es una ciencia en el sentido

de las ciencias físico-matemáticas, sino en el sentido de las ciencias de las cosas y de los acontecimientos, donde nunca se puede considerar un resultado sino como una interpretación más, tan verdadera como todas las otras posibles. No hay aquí diferencias cualitativas, sino cuantitativas: una interpretación no puede ser verdadera ni falsa, sino mejor o peor; de más calidad o de menos. Los resultados no dependen del método, sino de la inteligencia del crítico.

Tratar de establecer el significado de un texto, en especial literario, poniéndolo únicamente en relación con la "realidad" o, mejor, con lo que sabemos u opinamos de la realidad, parece, por lo que estamos viendo, inaceptable. Equivale a renunciar a nuestra capacidad de modificar la realidad misma: nada nos autoriza a reducir ningún significado al nivel de una experiencia que, por ser común, no ha de ser necesariamente "verdadera". Las comparaciones referenciales pueden ser útiles o ilustrativas; pero nunca serán más que comparaciones. El parecido designativo de dos palabras no autoriza a establecer su identidad, y sería notoria torpeza afirmar, por ejemplo, que *de* y *desde* significan lo mismo por el hecho de que en una situación concreta denoten el mismo referente: *Vino de Francia/vino desde Francia* pueden referirse a la misma realidad concreta, pero significan dos cosas distintas, o, si se quiere, de manera distinta, y así decimos *desde Francia cambia el paisaje europeo*, aludiendo tanto al origen como al ámbito espacial, pero *oriundo de Francia* para indicar sólo el origen, con exclusión de cualquier idea de espacio. Toda reducción de un significado a otro, fundada en lo que cualquier expresión quiera decir, no es más que un vano intento de identificar significado con algo tan discutible como los datos de la experiencia. Nuestra *luna de pergamino* es en principio independiente de cualquier experiencia de la realidad, aunque nada impida que cada persona establezca las relaciones que desee con lo que sabe de las cosas. Lo que no es admisible es que se le quiera dar como equivalente científico una experiencia determinada frente a otras, por muy doctamente que se demuestre, ya que no pueden nunca hallarse pruebas con-

cluyentes, en el sentido de las ciencias físico-matemáticas, para descartar una interpretación en favor de otra.

Los métodos analíticos o de reducción (en síntesis, un texto por otro) tienen, además, un lado peligroso, que es el aspecto docente. Intentar inculcar en los jóvenes la idea de que todo texto no evidente oculta otro evidente que puede descubrirse por medios científicos acarrea la destrucción de la capacidad semántica natural que nos permite captar los textos en forma directa, dejando siempre en segundo término la tendencia —que podríamos llamar antipoética— de relacionar las expresiones del lenguaje con la experiencia vulgar y ordinaria. Antipoética es, en efecto, la tendencia que nos lleva a intentar reducir los significados, en tanto que tales, a meros valores o convenciones de la experiencia trivial. La intelección artística requiere un esfuerzo constante para evitar la caída en la vacuidad referencial: por grande que pueda ser la tentación de interpretar, por ejemplo, *luna de pergamino* como 'pandereta', el verdadero acto cognoscitivo rechazará la torpe y obvia vulgaridad, manteniendo presente sólo su sutil significado, siempre en conflicto con la tentación de las cosas, pero siempre al margen de ellas. El significado se presenta como una nueva realidad: no como un equivalente de otras realidades. La enseñanza estética, la educación del gusto, tendrá que tener siempre esto presente: hay que mostrar cómo una expresión poética significa sólo su significado, es decir, su estructura semántica, de la misma manera que una obra musical significa sólo sus relaciones internas, por más que algún hábito crítico tienda constantemente a establecer una relación con lo exterior, con lo extrasemántico, con una experiencia que no pertenece en absoluto a la realidad significada.

Con esto no queremos decir, por supuesto que las interpretaciones no tengan cabida en la actividad semántica —y estética—, sino que éstas carecen de sentido si no se alcanza el significado de una expresión o texto, a partir del cual es legítimo el ejercicio interpretativo, si no se olvida que cualquier interpretación es siempre un acto del lector y no una función semántica contenida en las expresiones que se exa-

minan. El significado es un valor potencial que, si bien mantiene su unidad invariable, no se confunde nunca con las respuestas subjetivas que provoca en nosotros.

Suele decirse, desde Saussure, que el significado no es una cosa, sino un concepto. Es decir, que la palabra no sustituye ninguna realidad, sino algo de índole abstracta, aunque ya veremos que no siempre es, rigurosamente hablando, un concepto, sino que, por el contrario, no suele ser más que una intuición, precisa para el hablante y el oyente, pero indefinible como verdadero concepto. Efectivamente. Las palabras pueden significar de dos maneras: bien como conceptos puros, es decir, como nombres de definiciones precisas (*hipotenusa* es el nombre de una definición inequívoca que no deja residuo semántico alguno); bien como intuiciones precisas, es decir, como realidades no definibles inequívocamente, pero inconfundibles en cuanto a su comportamiento en el seno de la comunidad que las maneja (así, el adjetivo *verde*, que, sin dejar de significar siempre lo mismo, entra en contextos de experiencia totalmente diferentes: *hojas verdes*, *silencio verde*, *moreno de verde luna*, *fruta verde*, *verde viento*). Hay, claramente, una nítida diferencia entre las palabras del primer grupo, que se pueden traducir de una lengua a otra sin que se pierdan matices, y las del segundo grupo, que no se pueden traducir a otra lengua en forma exacta y precisa, sin perder rasgos semánticos propios, ni se pueden sustituir siquiera en la misma lengua por textos equivalentes: no podemos agotar, por ejemplo, en una sola definición el contenido del español *ser*: una larga casuística, plagada de contradicciones lógicas, aparece siempre al término de la investigación. Este segundo tipo de significado no podrá nunca determinarse en relación con realidades precisas ni con conceptos igualmente precisos: no se vincula a entes "absolutos", externos a una lengua, y es la fuente de la capacidad infinita que poseen las lenguas naturales para referirse a todo lo posible, sean entes existentes, sean inexistentes.

Al igual que las palabras, los textos pueden ser también de dos tipos. Los textos "técnicos" son inequívocos, ya que

están formados por vocabulario bien definido, por ese vocabulario de índole conceptual, al que ya hemos aludido. Los textos no técnicos pueden ser de varios tipos; pero descartando ahora la diferencia que existe entre lenguaje literario y coloquial o entre prosa y poesía, me limitaré a una diferencia que considero más importante que todas éstas, porque las abarca: me refiero a la que existe entre los dos tipos que he llamado en otra ocasión "lenguaje lineal" y "lenguaje pluridimensional" o, simplemente, no lineal y, acaso, poético.

El lenguaje lineal engloba todo tipo de expresiones que se refieran directamente a situaciones concretas de experiencia. Tales secuencias agotan su sentido una vez emitidas. La mayor parte de las frases de la lengua coloquial son de esta clase. Expresiones como *va a llover* o *el niño no ha llegado* vacían su contenido sucesivamente, palabra tras palabra, sin dejar tras de sí residuos semánticos que obliguen a repetir una y otra vez la lectura. Son lineales en tanto que los signos que las componen se suman simplemente hasta constituir una expresión que equivale exactamente a una situación conocida en su totalidad por los que hablan. Las expresiones lineales son, además, por lo general, triviales, en cuanto que lo que dicen es siempre algo perfectamente previsible e inequívocamente relacionado con la experiencia de las personas. Este tipo de secuencias no causa nunca problemas de interpretación: así, por ejemplo, una expresión como *el trino melodioso del canario* no requiere repeticiones ni relecturas para su comprensión, porque todo el mundo relaciona la totalidad de esta frase, así como sus elementos componentes, con una experiencia común y previsible. Igual ocurrirá con la expresión *pájaro amarillo*, que de inmediato se agota semánticamente porque nos sentimos capaces de relacionarla con ciertas experiencias habituales de nuestro entorno: sabemos que hay pájaros amarillos.

Pero pensemos en aquel "débil trino amarillo/del canario" de Lorca: está claro que la linealidad del enunciado se ha roto, aunque ingenuamente nos sintamos capacitados para "interpretar" la frase, traduciendo a nuestra experien-

cia 'trino del canario amarillo', pues parece claro que en el mundo de las experiencias los trinos no pueden ser amarillos. Se nos enseñará que *trino*, siendo palabra abstracta (¿en el lenguaje o en la naturaleza?), no admite *amarillo*, adjetivo que sólo se aplica a concretos. Confundiendo los planos de la realidad, se nos dirá que los trinos no pueden ser amarillos, afirmación arriesgada, ya que nadie conoce las posibilidades totales del universo. Se trata de algo común, sin embargo: todo el mundo tiende a considerar como verdad universal aquello que sólo es su circunstancia particular y a considerar válidas las experiencias que sólo pertenecen a un determinado plano del ser. Una persona que no hubiera visto la infinita variedad de los loros de América rechazaría como imposible la expresión *pájaro verde*, y serían muchos más los que considerarían como un imposible *perro verde*, sin caer en la cuenta de que la no existencia de éstos —de ser universalmente cierta— no dependería de una imposibilidad lingüística, sino del hecho de que nadie los haya visto aún, lo que evidentemente no es una prueba de nada: bastaría con que se obtuviese un híbrido de ese color para que lo imposible se hiciese posible. Pero creo que se sabe ya desde hace bastante tiempo que en el mundo de la experiencia no se puede probar la existencia o la inexistencia de nada, ni se puede argumentar una experiencia para negar otra, ni lo que se sabe para condenar lo que se desconoce. La expresión "realismo mágico", usada para clasificar determinado sector de la novela hispanoamericana, no pasa de ser, por ejemplo, sino una prueba de desconocimiento de uno de los planos de la realidad, y, en todo caso, nos hace sonreír a los que hemos vivido largamente en el Continente y visto cómo desaparece un puente de ferrocarril en una noche o cómo se esfuma un gigantesco elefante de un circo en medio de una ciudad de varios millones de habitantes: puestos a ver las cosas así, realismo mágico tendría que parecer el *Quijote*, visto desde la óptica de aquellas tierras increíbles, pero existentes.

Pero, como quiera que no podemos prescindir de la simplicidad humana, hemos de aceptar el hecho —corroborado

por nuestros comentaristas de textos— de que toda secuencia lingüística no trivial tiende a interpretarse en términos directos como imposible y, consecuentemente, como desviada; es decir, como un texto artificial que encubre otro real; como un texto en clave que, una vez descifrado, nos devolverá otro texto llano y lineal, acomodado a nuestra experiencia cotidiana. Pero nada hay más engañoso que ese instinto que, ante el vacío del significado puro, fuerza a buscar equivalencias o traducciones. No creo siquiera que sea un instinto natural del hombre, sino una perversión culta, es decir, procedente de medios profesionales, y fundamentada en la visión del mundo de ese hombre medio pragmático, seguro de sí mismo y de lo que es real o no. Es el que se irrita y pregunta “¿qué quiere decir eso?”, cuando se topa con algo que no encaja en su inventario de la realidad: tales seres no admitirán nada que no pueda trasladarse a su escala de valores. En ellos está la causa última de ese tipo de crítica que pretende reducir lo poético a puro texto lineal o, lo que es lo mismo, a la única dimensión que la experiencia vulgar acepta como real.

Pero nuestro punto de vista no puede ser el de este hombre pragmático y satisfecho. Son incontables los textos literarios que siguen desafiando el talento de los especialistas, enzarzados a menudo en la tarea estéril de averiguar qué quiere decir un texto o un autor. El significado de un texto insólito, como nuestro manoseado *trino amarillo del canario*, puede ofrecer una gama conjunta de posibilidades semánticas distintas, todas ellas posibles. Piénsese, por un momento, que la expresión fuera sólo *trino amarillo*. ¿Cómo habría que entender esto? Porque o entendemos simplemente lo que la frase dice, esto es, ‘trino amarillo’, como expresión semánticamente independiente de la experiencia ordinaria, o, a partir de este significado, buscamos las relaciones que puede sugerir en contacto con nuestra experiencia, o, en fin, como el hombre vulgar, hacemos caso omiso de su significado, que consideramos imposible, y tratamos de traducir la expresión al terreno de nuestros hábitos, no ya lingüísticos, sino mentales. Excluyendo esta última posibili-

dad, porque se coloca fuera del texto, las otras operaciones son siempre válidas, si bien la interpretación debe subordinarse a la intelección del significado, que sólo puede ser uno, pues no depende de nosotros, sino del texto mismo, que permanece invariable. Pero aunque el significado sea uno —'trino amarillo'—, porque es una forma, sus sentidos, en relación con la experiencia de cada cual, pueden ser muchos, todos ellos legítimos. Puede ser, por ejemplo, el trino de un clarinete, cuyo sonido es claro, como sugiere la palabra *amarillo*; puede ser el de una trompeta, que es instrumento amarillo y puede trinar; puede ser el canto de un canario; puede ser el brillo parpadeante de una estrella en el horizonte; puede ser la irización del agua de un estanque bajo los rayos del sol poniente, y así sucesivamente. Al ser capaz de denotar cada una de estas cosas, es evidente que las contiene todas en forma simultánea, de tal manera que cada lectura de la frase puede sugerir uno de estos sentidos o varios juntos.

Este examen primero nos permite volver al *trino amarillo del canario*, para observar —si no nos dejamos seducir por la mayor o menor probabilidad de los sentidos contextuales— que también están aquí latentes todos estos matices que acabamos de enumerar, de suerte que el trino del canario se enlazará irremediabilmente con las notas brillantes del clarinete, con las de la trompeta, con las estrellas que parpadan o con los rayos de oro del sol poniente sobre el agua trémula del estanque. Ocurre, simplemente, que este enunciado no es lineal; por mucho que volvamos sobre él, jamás agotaremos sus posibilidades de significar. Tal es el secreto semántico de lo poético. El significado de esta clase de enunciados no puede reducirse a interpretaciones lineales, como pretende en el fondo la crítica formal; esto es, descubrir los métodos por medio de los cuales un mensaje lingüístico que no pueda interpretarse literalmente, de acuerdo con la experiencia común, pueda, sin embargo, ser reducido o transformado en un mensaje lineal, con un puesto inconfundible en esa experiencia. Pero tal método científico ni tal ciencia existen, pues ¿cómo podría determinarse rigu-

rosamente cuál de los sentidos apuntados más arriba es el único verdadero para *trino amarillo*, si tenemos en cuenta que todos son legítimamente posibles y que ninguno de ellos puede ser tachado de imposible, sino, a lo sumo, de más o menos probable para tales o cuales lectores?

Parece claro que cosas y conceptos no son más que valores contextuales que pueden tomar los signos en el discurso y que los significados no son, por tanto, absolutos —i.e. los trasuntos de entes existentes—, sino meras relaciones, funciones semánticas capaces de tomar un número indeterminado de valores en relación con la experiencia. Nuestro *trino amarillo* no significa, como hemos visto, una cosa inequívoca, sino un espacio semántico que se sitúa en la línea que une los significados de *trino* y *amarillo* y en la cual se contienen diversas posibilidades que pueden tomarse separada o conjuntamente. Está claro que denotación conceptual es algo diferente de significado: veremos más adelante cómo una misma noción puede aparecer bajo la forma de un desarrollo lineal o bajo la forma de una estructura semántica compleja, es decir, de una relación nunca agotable.

Que el significado no es una denotación, sino una relación, es cosa más que evidente. Quiero hacerlo ver con un ejemplo tomado de Dante: el martirio del conde Ugolino, condenado a morir de hambre, junto con sus hijos, en una torre. No es necesario recordar cómo van muriendo primero los niños, no sin antes ofrecer sus carnes, como alimento, al padre, ni cómo éste, ya ciego, aún los estuvo llamando después de muertos durante tres días, ni cómo, en fin, al final pudo más el hambre que el dolor:

Vid'io cascar li tre ad uno ad uno  
 Tra il quinto dì e il sesto: ond'io mi diedi,  
 Già cieco a brancolar sovra ciascuno,  
 E tre dì li chiamai poi che fur morti:  
 Poscia, più che il dolor, potè il digiuno.

Sólo quiero recordar aquí cómo este último verso, aun cuando tiene un solo significado, admite obviamente dos senti-

dos extremos, lógicamente incompatibles: 'el hambre destruyó a Ugolino', o 'éste devoró a sus hijos muertos'. Ambas denotaciones son posibles y no se puede demostrar que una de ellas descarte a la otra. Ni se puede afirmar tampoco que, lógicamente, sólo cabe una de las dos ya que, aun siendo esto verdadero en cierto sentido, no lo es lingüísticamente: no es un verso ambiguo, que significa 'o *a* o *b*', sino un signo pleno que significa, sin ambigüedad, una relación no determinada entre ambas denotaciones. Su significado no es, pues, expresable o traducible: sólo lo son sus sentidos más obvios, de los que equidista. La imaginación de cada cual podrá dar los valores que desee a esta relación no definible en términos absolutos: lo que está claro es que el significado no coincide con ninguna de las referencias posibles, pero se halla en la relación constante e indestructible que hay entre ellas. No se trata de un significado denotativo reforzado por connotaciones, sino, simplemente, de un significado único, aunque de naturaleza relacional, sin que con esto queramos decir que no aparezcan en el texto una serie de connotadores, dispuestos para reforzar el sentido contextual de 'canibalismo', sino que, independientemente de los factores del entorno, que realzan unos valores posibles frente a otros, hay un significado que ni se define en términos absolutos, ni en función de los instrumentos contextuales, con los que se relaciona, pero no se identifica: el análisis a través de los connotadores sólo cataloga los instrumentos; no explica el objeto global en tanto que tal y, lo que es peor, produce la impresión equívoca de que toda expresión tiene una denotación indiscutible, a la que se agregan matices connotadores procedentes básicamente del contorno lingüístico, cuando la verdad es que el número de denotaciones no es determinable, ni hay nada que impida su presencia simultánea, en igualdad de condiciones.

Hay, pues, signos y textos cuyo significado no es conceptual, sino, por el contrario, una pura relación, esto es, una especie de algoritmo que define y mantiene la unidad semántica entre el número no determinable de denotaciones o sen-

tidos posibles (aunque en distinto grado de probabilidad, según los casos). El ejemplo de Ugolino corrobora lo que hemos venido diciendo acerca de otras expresiones cuyo significado no podrá jamás reducirse a referentes inequívocos. El lenguaje poético no tiene equivalentes en el lenguaje lineal, de suerte que afirmar, por ejemplo, que *trino amarillo* equivale a una expresión lineal del tipo *pájaro amarillo* no es más que confundir el nivel de análisis, mezclar las consideraciones sobre el significado con los juicios sobre lo que se supone que es lo significado. Ya hemos visto que una cosa es el significado de una expresión y otra muy distinta los sentidos que puede tomar en los diversos contextos o para los diversos usuarios. El significado de *trino amarillo* es, como hemos señalado, una relación que tiene como extremos a *trino* de una parte y a *amarillo* de otra, y donde caben interpretaciones diversas, como las que ya hemos consignado más arriba, ninguna de las cuales era menos verdadera ni menos científica que cualquiera de las otras. Cuando alguien deba enseñar a leer e interpretar textos como éste, tendrá en primer lugar que hacer comprender al alumno el significado como "relación abstracta en sí" —i.e., para entendernos, que *trino amarillo* significa sólo 'trino amarillo' y que este significado puede sustentarse sin apoyatura extralingüística—; con esto logrará que su alumno se sienta luego en libertad para recrear cuantos sentidos nuevos pueda construir su ingenio, a partir de la intuición original, y sin extirpar —como ocurre en otros casos— su capacidad creativa, forzando la tendencia a la interpretación única y dogmática, que es, por definición, incompleta. Darle referentes al texto artístico es ir contra su propia esencia, que es fundamentalmente antirreferencial: no una solución, sino un problema.

Como hemos visto, en fin, el lenguaje lineal es lógico, traducible y equivalente a las situaciones vulgares de experiencia. Con relación al lenguaje poético, la diferencia que hay es la que existe entre lo conceptual y lo intuitivo, pues, como hemos venido viendo, el significado de muchas palabras y expresiones no puede reducirse a términos de defini-

ción, lo cual no significa que sea vago o poco comprensible, como podría creer un crítico advenedizo, sino no determinable desde el punto de vista de la construcción conceptual. En este sentido, recordemos la comparación que hace Machado entre una estrofa de Manrique y un soneto de Calderón, relativos ambos a un concepto idéntico: la fugacidad del tiempo y lo efímero de la vida humana (*De un cancionero apócrifo: El "arte poética" de Juan de Mairena*). Nos hace ver el poeta cómo Calderón sólo ha tomado "conceptos e imágenes conceptuales" para discurrir —linealmente, diríamos nosotros— enlazando unas verdades generales de experiencia con otras (referentes absolutos). La estrofa de Manrique, por el contrario, no es la forma de un concepto ni de un conjunto de definiciones. No define la fugacidad del tiempo, sino que la hace intuir a través de expresiones no lineales, a través de sus relaciones mutuas, como un puro significado relacional que nos introduce no en un mundo lógico, sino en la vivencia misma del tiempo que se nos escapa efectivamente de las manos. Veamos las estrofas. Primero la de Manrique:

¿Qué se hicieron las damas,  
 sus tocados, sus vestidos,  
 sus olores?  
 ¿Qué se hicieron las llamas  
 de los fuegos encendidos  
 de amadores?  
 ¿Qué se hizo aquel trovar,  
 las músicas acordadas  
 que tañían?  
 ¿Qué se hizo aquel danzar,  
 aquellas ropas chapadas  
 que traían?

Como dice Machado, "el poeta no comienza por asentar nociones que traducir en juicios analíticos, con los cuales construir razonamientos. El poeta no pretende saber nada; pregunta por damas, tocados, vestidos, olores, llamas, amantes... El *¿Qué se hicieron?*, el devenir en interrogante individualiza ya estas nociones genéricas, las coloca en el tiem-

po, en un pasado vivo, donde el poeta pretende intuir las como objetos únicos, las rememora o evoca. No pueden ser ya cualesquiera damas, tocados, fragancias y vestidos, sino aquellos que, estampados en la placa del tiempo, conmueven —¡todavía!— el corazón del poeta”. Esa capacidad de aislar e individualizar algo fuera de la experiencia cotidiana y trivial o fuera de las generalidades conceptuales es ajena al lenguaje lineal, que no juega con relaciones ni con creaciones semánticas internas, sino con referencias “absolutas” de una realidad cuya esencia es la repetición de cosas concretas o de conceptos que sustituyen esas cosas. Así, el soneto de Calderón, que se reduce a recordarnos, con los oportunos ropajes verbales, lo breve que es esta vida, no contiene sino generalidades tópicas:

Estas que fueron pompa y alegría  
 despertando al albor de la mañana,  
 a la tarde serán lástima vana  
 durmiendo en brazos de la noche fría.  
 Este matiz que al cielo desafía,  
 iris listado de oro, nieve y grana,  
 será escarmiento de la vida humana:  
 tanto se aprende en el término de un día.  
 A florecer las rosas madrugaron,  
 y para envejecerse florecieron.  
 Cuna y sepulcro en un botón hallaron.  
 Tales los hombres sus fortunas vieron:  
 en un día nacieron y espiraron,  
 que, pasados los siglos, horas fueron.

Como señala Machado, aquí sólo se expone una idea: es un texto lineal oculto bajo un ropaje convencional. Machado nos dirá que es “lógica rimada”, no lírica, que “es —como casi todo nuestro barroco literario— escolástica rezagada”. En efecto, el soneto de Calderón sólo contiene una lista de juicios traducidos de la experiencia vulgar: son ideas manidas que pueden relatarse en una expresión lineal más simple sin que se pierda nada de su significado, salvo la ñoñez retórica. No ocurre lo mismo con la estrofa de Manrique,

en la que no hay juicios generales transformados, sino relaciones semánticas y rítmicas, cuyo valor es, naturalmente, ajeno al motivo argumental del poema, del que se desprende sin dificultad alguna su naturaleza no referencial.

Y concluyamos con otro ejemplo de parecido jaez. Alguna vez he oído comparar aquellos versos, también de Calderón, en que se equipara la naturaleza de la vida a la de los sueños, con aquellos otros de Shakespeare, en los que, en apariencia, se hace semejante parangón:

We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep. (*The Tempest*, IV.1)

Volvemos a lo mismo: no es igual afirmar la inanidad de la vida, pues ésta es como un sueño y los sueños sólo son sueños, que individualizarnos como materia imaginaria, como la sustancia exquisita y superior que se destila de la inteligencia y las pasiones; una sustancia de naturaleza varia e indefinible. Las semejanzas son puramente externas. Calderón enuncia un concepto general; una idea tosca, frailuna y pesimista de la vida. En el texto inglés, por el contrario, nos transformamos en una materia de naturaleza semejante al pensamiento: no se alude a ninguna experiencia concreta, ni a ninguna concepción conceptual. No hay linealidad semántica, pues no se sabe cuál es la sustancia con que se fabrican los sueños: ¿las pasiones, la belleza, el amor, la libertad, la debilidad, la inconsistencia? El texto, en efecto, no es unívoco; no se puede traducir. Su significado se halla en la línea de infinitos puntos que relaciona todos esos sentidos.

Parece, en fin, que el significado poético no puede describirse científicamente, ni cabe en definiciones, ni se confunde con las interpretaciones particulares. La actividad de la interpretación poética nada tiene que ver con ninguna receta crítica: sólo una formación sólida, acompañada de inteligencia y sensibilidad podrá ejercerla libremente, sin caer en las simplificaciones clasificadoras que hoy se usan y que

gustan de oponer una crítica científica a otra impresionista, sin caer en la cuenta de que una y otra son igualmente impresionistas, ya que no podrá nunca demostrarse la veracidad de sus aserciones.

RAMÓN TRUJILLO

Universidad de La Laguna.

