

# El argot estético: los modos de decir como constitutivos de la experiencia estética

Fernando Infante del Rosal  
Universidad de Sevilla  
finfante@us.es



Fecha de recepción: 25/9/2021  
Fecha de aceptación: 1/6/2022  
Fecha de publicación: 25/10/2022

## Resumen

En este artículo pretendo argumentar de qué manera el lenguaje es conformador de la experiencia estética y, en especial, cómo el argot involucrado en las vivencias estéticas es indisoluble de estas, al operar como uno de sus factores constituyentes. A través del análisis de ejemplos de jerga estética popular, procedentes en su mayor parte del lenguaje juvenil, señalo algunos de los modos en que el argot conforma experiencias estéticas que no existirían sin su intervención. En este análisis recorro a algunas ideas sobre la relación entre el lenguaje y la experiencia de autores como Wittgenstein, Vigotsky o Searle.

**Palabras clave:** Wittgenstein; Vigotsky; Searle; lenguaje estético; jerga

**Abstract.** *The aesthetic slang: Ways of saying as constitutive of aesthetic experience*

In this paper I aim to show how language shapes aesthetic experience and, especially, how the slang involved in aesthetic experiences is inseparable from them, as it operates as one of its component factors. Through an analysis of examples of popular aesthetic argot, mostly used by young people, I show some of the ways in which argot shapes aesthetic experiences that would not exist without its presence. In doing so, I draw on ideas about the relationship between language and experience by writers such as Wittgenstein, Vigotsky and Searle.

**Keywords:** Wittgenstein; Vigotsky; Searle; aesthetic language; jargon; slang

## Sumario

1. Punto de partida: los modos de decir son constitutivos de la experiencia estética
  2. Estética, argot, lenguaje
  3. La manera en que los modos de decir intervienen en la configuración del hecho estético
  4. La institucionalización del argot estético
  5. Conclusión
- Referencias bibliográficas

## 1. Punto de partida: los modos de decir son constitutivos de la experiencia estética

Los *modos de decir* constituyen una parte fundamental de la experiencia estética. Estos modos de decir estéticos, expresiones verbales asociadas a la apreciación subjetiva, no atañen solamente al momento posterior de la comunicación del juicio, el sentimiento o la vivencia, sino que ocupan un lugar central en el acto estético en que se implican. La visión tradicional o intuitiva entiende que nuestra experiencia estética, como cualquier otra experiencia, *requiere* del lenguaje para que este cumpla alguna de sus funciones, ya sean designativas, descriptivas, clasificatorias, expresivas, etc., pero en un análisis más detallado de la experiencia podemos notar que el lenguaje está ya ahí como agente del acto estético antes de que se le precise para cumplir una función. Antes de ofrecerse como una herramienta para traducir o comunicar impresiones, el lenguaje aparece integrado en la vivencia misma. Dicho de otra manera, no echamos mano de la expresión verbal una vez se ha conformado nuestra vivencia particular, tal expresión participa en la formación de dicha vivencia.

Los modos de decir encajan nuestra experiencia, especialmente la estética, *diciéndonos* en primer término a nosotros mismos qué ocurre, qué valores, qué actos, qué estados y qué cualidades intervienen. No son meras traducciones de la vida estética, son parte fundamental del aspecto cognitivo de nuestra experiencia por cuanto nos ofrecen modos prefijados, no solo de comunicación de una experiencia, sino también de la experiencia misma.

Muchos juicios y apreciaciones de carácter estético toman la forma de una expresión verbal dada, están estrechamente asociados a *modos de decir* que han sido socializados de alguna manera. Estos modos se adscriben generalmente al argot, al lenguaje popular y característico con el que se identifican grupos sociales definidos o comunidades muy amplias, incluso globales (Drake, 1980; Eble, 1996).

Una buena parte de los modos de decir estéticos pertenecen al argot. Este hecho está en relación con aquello que en la experiencia estética se ha conformado socialmente, con lo que tal experiencia tiene de reconocimiento de una identidad social. Es sabido que el argot favorece una comunicabilidad identitaria, privativa de una comunidad o de un grupo social y que por ello guarda un componente de hermetismo, aunque generalmente termina trascendiendo a un ámbito más general, o pasa por grupos y realidades sociales muy diferentes: coloquialismos de apreciación ético-estética como *fetén* o *chipén* ('muy bueno', 'excelente'), procedentes del caló, empezaron a usarse en castellano en España en la década de 1930 (*fetén* aparece en 1932 en la conocida obra de Enrique Jardiel Poncela *Usted tiene ojos de mujer fatal*) y se generalizaron en las décadas de 1940 y 1950 para ser recuperados por el argot de los jóvenes madrileños en la actualidad (Cianca Aguilar y Gavilanes Franco, 2018: 155).

En lengua castellana contamos con expresiones de jerga juvenil relativas a la apreciación estética, como *molar*, *chanar*, *flipar*, etc., que han experimentado trasvases similares; en portugués las expresiones *girola*, *maneiro* o *bala* son

formas de calificar un objeto como bello; en inglés, de manera parecida, se usan las voces *cool*, *freak out*, *shook*, *beat*, *on fleek*, entre otras muchas y lo mismo puede decirse de cualquier lengua, extendida siempre por esas hablas identitarias que son las jergas. Hasta hace muy poco la disciplina estética no ha mostrado especial interés por estas expresiones, al considerarlas meras degradaciones o devaluaciones de los términos vinculados tradicionalmente a experiencias estéticas supuestamente genuinas. Estas últimas vendrían a identificarse con la jerga docta que definió filosófica y literariamente las experiencias estéticas con los términos *bello*, *evocador*, *sublime*, *grácil*, *poético*, etc. La normatividad de la estética filosófica habría determinado en gran parte el desinterés por los modos de decir característicos, así como el sesgo docto de la nueva disciplina motivaría el desdén hacia las jergas estéticas populares.

Nos encontramos pues con dos hechos. El primero es que una parte significativa de los modos de decir estéticos tiene forma de jerga popular, tales modos constituyen muchas de las expresiones asociadas a vivencias de carácter estético. El segundo es que la disciplina estética ha tomado pocas veces como objeto de su análisis estas formas de argot y ha primado como vivencias características aquellas que se expresan en otros términos verbales que enlazan con los de la tradición docta de la teoría estética. Pero este desinterés de la estética filosófica por el argot puede deberse también al irrelevante papel que la disciplina suele conceder a la expresión lingüística en la experiencia estética. Para la mayor parte de la reflexión estética, las expresiones, ya sean vulgares o cultas, vendrían a traducir una experiencia en el registro de lo comunicativo, pero no a conformarla.

En este artículo pretendo argumentar que tales modos de decir son constitutivos del hecho estético, que junto con otros elementos configuran la experiencia estética y no solo la comunican, y que esto es particularmente observable en los usos coloquiales. Los modos de decir, en definitiva, son hacedores del mundo estético.

En la película de Howard Hawks *Bola de fuego* (*Ball of fire*, 1941), con guion de Billy Wilder y Charles Brackett, un grupo de científicos recluidos en un apartamento de Nueva York trabaja en la creación de una enciclopedia que pretende recoger el saber humano. Uno de ellos, Bertram Potts (Gary Cooper), responsable de los contenidos de lengua inglesa, descubre por la visita de un cartero el potencial del *slang*, de la jerga callejera, y se da cuenta entonces de que su estudio académico de la lengua ha errado al ignorar una gran parte de la expresión existente. Lo que llama en primer lugar la atención de Potts es la enorme extensión de la lengua que supone el *slang*, un terreno vasto que su aislamiento académico le había impedido apreciar; pero, a medida que la trama avanza, lo que el personaje va descubriendo realmente es que tales expresiones están unidas a un *mundo de vida* que le es ajeno. El acercamiento a la jerga es el modo en que el experto se imbuje de experiencias nuevas, experiencias que no pueden conformarse en el lenguaje normativo o culto.

Las experiencias estéticas que se dan bajo la forma de expresiones como *me mola* no pueden darse fuera de ellas. *Me mola* no es la traducción vulgar de

una apreciación que pudiera ofrecerse en otra forma expresiva, sino que está asociada a una experiencia particularizada y singularizada. Es un modo de decir y, como todos los modos de decir, está implicado en la caracterización de una vivencia específica. Los modos de decir señalan un universo semántico, un marco de referencia vivencial, un contexto intersubjetivo y un tono experiencial que no solamente *nombra* la vivencia, sino que también la arma, la estructura y le da parte de su cuerpo. Quien lanza esa expresión no solo echa mano de un modo de decir, sino que también inscribe su vivencia en el marco que tal voz ofrece.

Llegados a este punto es fácil que aparezcan ante nosotros algunas referencias fundamentales en la teoría y la filosofía contemporáneas del lenguaje que podrían ofrecernos ciertas claves analíticas: las ideas de Vigotsky (2010) sobre la relación entre el lenguaje público, el lenguaje interior y el pensamiento; los usos y juegos del lenguaje de Wittgenstein (2010); los actos de habla de Austin (1964) y Searle (1997); la fenomenología del habla de Merleau-Ponty (1960); las teorías de la enunciación de Benveniste (2002), Greimas (1996) o Ducrot (1994); el análisis que Bourdieu (2012) dedica a la relación entre lenguaje común y docto en las apreciaciones estéticas, entre otros muchos.

Aquí, con la ayuda de Wittgenstein, Vigotsky y Searle, pretendo analizar someramente *la manera en que los modos de decir intervienen en la configuración del hecho estético* más allá de su fase comunicativa. Queda fuera de esta contribución, y podrá ser objeto de una futura, la argumentación de una tesis complementaria a la anterior: cómo estos modos de decir estéticos provenientes del argot están implicados en experiencias genuinas que no existen propiamente cuando tales expresiones no intervienen. Tampoco abordaré en este artículo algo que serviría para caracterizar de manera más completa los nuevos modos de decir estéticos y las nuevas experiencias estéticas, como sería una clasificación de tales modos (evaluativos, descriptivos, autoemotivos, socioemotivos, inscriptivos culturales, identificativos sociales, etc.). Todo ello habrá de ser tratado en publicaciones posteriores.

## 2. Estética, argot, lenguaje

Los nuevos modos de decir presentes en la experiencia y la expresión de los jóvenes son términos socializados que definen muchos de los valores y de los factores característicos de las vivencias estéticas del momento presente. Expresiones como *arty*, *artsy*, *arty-farty* ('pretenciosamente artístico'), *philistine* ('que solo acepta el entretenimiento popular'), *smoothie* ('sibilino'), etc., usadas en un contexto internacional, conforman el nuevo argot estético y son inherentes al experimentar estético-artístico de quienes se han formado en las últimas décadas del siglo pasado. No se trata de simples actualizaciones o revisiones de expresiones precedentes, sino que atañen a apreciaciones, comprensiones y vivencias características del momento estético presente. Un análisis de estos términos nos permitiría, por tanto, determinar ciertas claves de la apreciación estética y artística en las sociedades actuales: la manera en que se han reconfi-

gurado las conexiones entre *masscult*, *midcult* y *highcult*; la difícil relación entre arte contemporáneo y opinión pública; los nuevos modos de socialización de la ficción; la nueva relación entre la imagen y la palabra en el contexto digital; etc., aunque, como los anteriormente apuntados, también el análisis de dichas claves queda fuera del presente estudio.

Este artículo se centra en las expresiones de argot juvenil que están asociadas a experiencias estéticas —de apreciación, evaluación y comunicación estéticas—, si bien es importante considerar que, más allá de estos términos específicamente estéticos, las jergas juveniles en su conjunto establecen relaciones muy amplias con el ámbito de la sensibilidad.

1. La primera de esas relaciones tiene que ver con la importancia que lo estético juega en toda revolución o movimiento juvenil: las jergas en su conjunto son determinantes en todas esas transformaciones (Casado Velarde, 1989 y 2002; Santos Gargallo, 1997; Marimón y Santamaría, 2001; Molina, 2002; Morant, 2002; Rodríguez González, 2002), pero más abiertamente las jergas estéticas. También lo son de la conciencia social de todo colectivo, al tiempo que constituyen una de las maneras fundamentales en la que estos se posicionan dentro del ámbito sensible de lo público: las comunidades negra, latina, LGBT, etc. se han conformado a partir de la construcción de un argot que no era solo efecto de un nuevo modo de ver compartido y socializado, sino también una de las causas de esa conformación. En tales comunidades los términos destinados a lo estético han jugado siempre un papel decisivo, constituyente de la intersubjetividad estética, del gusto, del estilo; de la cualidad de la experiencia estética, de su tono y su intensidad; de la relación con el objeto estético, de configuración del marco de atención e interés estéticos; de articulación de la creatividad y la productividad, etc. Pero podría afirmarse que todas esas jergas son estéticas en su totalidad, por cuanto definen un modo de acceso y comprensión de la realidad, sensible y estilizado. Un ejemplo lo encontramos en la expresión *tacky* ('hortera', 'de mal gusto'), frecuente en el argot de la comunidad gay estadounidense de los años sesenta (Stanley, 1970: 38). La voz aporta connotaciones que proceden tanto de su sonoridad y de la manera en que se enuncia, como de su inserción en el contexto de la cultura gay.
2. La segunda relación del argot con lo estético, vinculada a la anterior, atañe a las formas artísticas populares —en el doble sentido de la palabra *popular*—. Estas han generado y han ayudado a difundir a su vez modos de decir que proyectan una nueva sensibilidad estética: los idiolectos verbales y los lenguajes específicos asociados al jazz, el hip-hop o el rap son ejemplos paradigmáticos (Shusterman, 2000: 220; McRae, 2001). Es evidente que el trasvase de la cultura folclórica y de la cultura popular a la cultura de masas, acentuado en la era de la comunicación global, ha contribuido a una mayor generalización de nuevas experiencias estéticas y de sus modos de decir. Muchos de los términos de jerga con los que podemos dar han alcanzado ese rango general desde voces locales, de la calle, que han pasado

a la música hip-hop y de aquí a la expresión de una comunidad juvenil global. Es el caso de la expresión *swag*, que vendría a significar algo así como ‘confianza estilosa’ (Merriam-Webster, 2021) y que se populariza aún más tras aparecer en el tema *Public Service Announcement* del rapero Jay-Z («Check out my swag, yo / I walk like a ballplayer»).

3. La tercera de estas relaciones es la que establece el arte con el uso de los argots populares; desde la ilustración satírica editorial hasta el dadaísmo, desde el *pop art* hasta artistas contemporáneos como Barbara Kruger, Tracey Emin, Steve Powers, Ben Eine, Mel Bochner, Christopher Wool, Jenny Holzer o Jason Rhoades, entre otros. En estos casos, la creación artística pone la atención en ese estilo popular de creatividad y de enriquecimiento del lenguaje y de las experiencias.

Estos tres modos de relación del argot y lo estético comparten, además, un rasgo característico de buena parte de las jergas populares que acentúa aún más su vocación estética: la musicalidad de las expresiones a través de la onomatopeya, la reduplicación estilística que procura un efecto rítmico atractivo (Rastall, 2008: 112) —como en *arty-farty*, *funny-bunny*, etc.—, la propia dicción, o la performatividad de los actos de habla asociados. Esto favorece que los trasvases desde el habla de la calle hasta las artes se produzcan con mayor naturalidad, porque la jerga es ya un modo eminentemente estético. Invocando a Rancière (2014), diríamos que indisolublemente estético-político.

Antes de abordar la manera en que los modos de decir intervienen en la configuración del hecho estético, es conveniente insistir un poco más en la dificultad con la que se encuentran la reflexión y el análisis estéticos a la hora de reconsiderar el papel del lenguaje corriente en la experiencia, ya que es dentro de la disciplina estética donde se integra este estudio. El obstáculo proviene principalmente de la tradición idealista que consolidó la estética moderna, tradición que ha delimitado el análisis estético con ciertas marcas de las que no han escapado completamente los enfoques antiidealistas.

El subjetivismo trascendentalista que está en la base de la teoría estética moderna se preguntó por la comunicabilidad de la experiencia estética, pero poniendo su acento en el antes y en el después de dicha experiencia, no en el *durante*. Es decir, acercándose a la fundamentación de principios trascendentales de la intersubjetividad, o reconociendo la importancia de la comunicabilidad de la experiencia, como hace Kant, pero en ningún caso asumiendo que la expresión lingüística viniera a constituir un elemento conformador de la experiencia estética misma. Se atendía a las cualidades del objeto o de la experiencia, a los valores y a los conceptos implicados, pero el registro de expresiones verbales era más bien exiguo, y limitado además a las vivencias de una clase social. Incluso cuando a finales del siglo XVIII, dentro de la estética de la *Empfindsamkeit* empezaron a proliferar expresiones verbales de sentimientos asociados a la experiencia estética, tales voces no excedían los modos de vida de un grupo social muy determinado. El extenso repertorio de términos asociados a la experiencia propia, a la descripción, a la expresión, a la evaluación

y a la interpretación de experiencias y de objetos estéticos o artísticos —repositorio consolidado por la crítica de arte—, se ofrece como un catálogo de formas prefijadas con que cuenta la persona experta o docta y que puede usar tras la experiencia en particular; pero las expresiones, los modos de decir implicados en el *durante* de tal experiencia, aparecen ante la crítica de arte y la teoría estética como insolventes y accesorios.

El vuelco operado por las filosofías contemporáneas del lenguaje concedió a este una importancia mayor en todos los acontecimientos de la subjetividad haciendo que su estatuto no se limitara al de una realidad dada como precedente a la experiencia ni como consecuente en la comunicabilidad de la misma, sino que pasara a entenderse como una herramienta que operaba en ese *durante*. Y esto, de forma paradójica, en tanto el lenguaje servía para conformar la experiencia, pero no se daba él mismo como algo conformado en su totalidad.

Otro factor que ha dificultado que la estética asumiera esa acción conformadora del lenguaje en la experiencia estética tiene que ver con lo que podríamos llamar *paradoja de la inefabilidad*. El hecho de que una parte significativa de lo estético se haya configurado histórica y culturalmente en el registro de lo inefable, lo indecible y lo inexpresable —características básicas de la experiencia de lo que llamamos *sublime*— no hace más que evidenciar, paradójicamente, la importancia del decir en el seno de la vivencia estética. Por otra parte, sucede que, en ocasiones, cuando la transformación social de las experiencias artísticas y estéticas se acelera, parece que el lenguaje queda retrasado respecto a ellas. Es lo que ocurre en los siglos XVII y XVIII, y expresiones como el «no sé qué» de Feijoo o el «piquant» de Diderot podrían interpretarse como síntomas de dicho desajuste. También cabría defender que es la propia experiencia estética —en el caso de lo sublime— la que retiene parcialmente la acción del lenguaje para mantenerse en el momento específico de lo innombrable y lo irrepresentable, precisamente por el placer que provocan ciertas demoras y dilaciones.

En estos casos, los modos de decir se mueven, por tanto, entre su efectividad determinativa y comprensiva, esclarecedora y ordenadora, y su propia inhibición parcial, desestabilizadora y abierta. Tanto en lo que en lo estético hay de normatividad como en lo que hay de desbordamiento, los modos de decir —o no decir— juegan un papel determinante.

Con todo, la principal limitación que puede afectar a la estética proviene del estrecho marco de referencia que suponen las vivencias estéticas de carácter docto o refinado. Incluso en algunos de los análisis de la experiencia estética que han pretendido escapar del normativismo de la estética idealista, las referencias están afectadas por una cierta exclusividad virada hacia lo culto o lo exclusivo, o, cuando menos, a una vida medio burguesa.

### 3. La manera en que los modos de decir intervienen en la configuración del hecho estético

La concepción usual de los modos de decir como traducciones de la experiencia, como formas de expresividad, entiende, por una parte, que tales modos están ahí de antemano, dados en un contexto social, y, por otra parte, que el sujeto realiza una labor de elección entre las formas dadas para verbalizar, interna o externamente, su impresión, su apreciación o su juicio. Es evidente que los modos de decir están dados casi siempre y que alguien que desea expresar una vivencia realiza esa elección, pero, el hecho de que tengamos a la mano expresiones que elegir y que las elijamos no implica que no hayamos inscrito ya lingüísticamente nuestra experiencia, es decir, que la forma lingüística no haya entrado a formar parte del momento mismo de constitución y comprensión de nuestro estado mental y corporal. El problema de la expresividad no es, por tanto, el problema que se plantea aquí; tampoco lo es el de la sinonimia. La cuestión es más bien señalar de qué manera se producen expresividades socializadas que, por estar asociadas a experiencias características, ofrecen un marco a mi experiencia estética particular; no solo a la comunicación posterior de mi experiencia, sino también a la experiencia misma. A fin de cuentas, eso es la intersubjetividad desde Kant, aquello que garantiza cualquier intercambio porque está posibilitado por la misma subjetividad.

Es evidente que este es un asunto complejo que nos traslada al amplio debate de las relaciones entre lenguaje, cognición y pensamiento. Aquí me limitaré a dar algunas de las claves que considero más adecuadas para comprender la manera en que los modos de decir intervienen en la configuración de la experiencia estética, o del hecho estético en general.

La teoría wittgensteiniana de los juegos del lenguaje y de los parentescos de familia resulta útil en este contexto, sobre todo si recordamos que tal teoría se extiende a la vivencia, y que los juegos o parentescos de familia competen a la relación misma entre lenguaje y experiencia. Como afirmó el propio Wittgenstein, «La expresión ‘juego de lenguaje’ debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida» (PU § 23: 39). Wittgenstein se detuvo a analizar la manera en que buscamos las palabras «apropiadas» (PU II: 499 y ss.), los casos en que no damos con ellas o decimos que las tenemos «en la punta de la lengua» (PU II: 501) y otros similares, pero el mismo Wittgenstein apuntaba al uso del lenguaje como algo más complejo que un ejercicio de elección y de adecuación, destacando que es el empleo de las palabras lo que nos enseña su significado.

En la segunda parte de las *Investigaciones filosóficas* llega a afirmar: «Sobre una fina diferencia estética pueden decirse *muchas cosas* —esto es importante. —Claro que la primera manifestación puede ser: ‘*Esta* palabra es apropiada, *ésta* no’ —o algo parecido. Pero luego se pueden discutir todas las conexiones extensamente ramificadas que establece cada una de las palabras. Justamente no se acaba todo con el primer juicio, pues es el *campo* de una palabra lo que decide» (PU II: 501). Esta última afirmación, que el *campo* de la palabra sea

aquello que decide, implica que lo importante no tiene que ver con el hecho de elegir con precisión en un catálogo de términos, lo cual implicaría cierto atomismo lingüístico, sino con desenvolverse, incluso abandonarse, en ese campo de ramificaciones de la palabra.

Analicemos esto en un caso particular. La expresión de argot actual *turnt* se usa cuando alguien está excesivamente emocionado y preparado o entregado para un evento. Este modo de decir se ha socializado a partir de diversos contextos y juegos provenientes, en parte al menos, de canciones de hip-hop de músicos como Lupe Fiasco o Lecrae, en las que *turnt* significaba ‘ebrio’, y ha derivado en manifestación de la emoción extrema de quien se entrega a algo, similar a expresiones castellanas del tipo *darlo todo* o *petarlo*. Los numerosos juegos del lenguaje en los que se implica esta voz se asocian a contextos muy diversos: así, por ejemplo, la expresión «It’s gonna be turnt» puede aparecer en el lanzamiento de una publicación musical, en la invitación a una celebración de *quinceañera* o en la declaración de intenciones de quien asiste a un concierto. El término se da también bajo las construcciones *get turnt* o *turnt up*. En todas, el modo de decir expresa un estado mental identificado con la euforia o un sentimiento energético y altamente positivo; también una voluntad o una confianza en un objeto de disfrute o una acción (un evento, un tema musical, un baile). Cuando hace referencia a uno mismo o a un objeto al alcance posee el rasgo de una declaración de intenciones; cuando se aplica a otro sujeto o a un objeto del que no vamos a disfrutar juzga un marco de posibilidades o un comportamiento observado. En este modo de decir apreciamos cómo el lenguaje ayuda a configurar en gran medida la experiencia, acotando una expectativa, una disposición, una emoción, un objeto, un juicio y una situación enunciativa. En este caso con mayor claridad, ya que se trata de uno de esos modos que cumplen además una función aleccionadora, edificante o inspiracional. Decirlo —ya sea en un contexto social o privado, en voz alta o en la forma del habla interna— no supone únicamente la expresión de mi estado, sino que es parcialmente causa y motivo de mi estado de ánimo y de mi apreciación.

En términos de Wittgenstein, la expresión *turnt* está implicada en varios juegos del lenguaje y en ellos abre sus «conexiones extensamente ramificadas», su campo. Estos juegos y este campo lo son también de unas formas de vida (*Lebensform*) —«imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida» (PU § 19: 31)—, es decir, de un tipo de vivencias y de conciencia de tales vivencias. En *turnt*, como en tantos otros modos de decir provenientes del ámbito coloquial, los campos del lenguaje y de la vivencia operan de una forma bastante abierta, y sin embargo muy clara si nos hemos acercado alguna vez a su territorio. Podemos definir la expresión *turnt* como parte de un lenguaje estético diciendo que alude a una experiencia en la que a unos elementos cognitivos de imaginación y expectativa se unen unos sentimientos cercanos a la euforia; pero no es suficiente con esto, haría falta señalar también qué tipo de vivencias suelen enmarcarse con este modo de decir, entendiendo aquí por *enmarcar* el ajuste doble de la dimensión lingüística y la dimensión experien-

cial: ajustamos ambas dimensiones de manera similar a como ajustamos dos dibujos en dos hojas de calco.

Las conexiones ramificadas y el campo de la palabra, sus juegos, favorecen el uso creativo del lenguaje. Esta creatividad se convierte en una cualidad importante de los modos de decir estéticos, que se imbuyen de la ambigüedad, de la apertura y de la inventiva de los campos estéticos en los que operan y contribuye a esa «profunda informalidad» de las reglas del lenguaje —y de la creación artística— de la que hablaba Margolis (1976: 44). Esto, entre otras cosas, hace que un modo de decir pueda desplazarse con más facilidad entre diversos parentescos de familia, o que un mismo modo pueda aplicarse en evaluaciones positivas y negativas de la experiencia, como es el caso de la expresión *ratchet*, usada generalmente para referirse a alguien como ‘desagradable’, ‘grosero’ o ‘de baja estofa’, aunque en otros contextos puede entenderse como ‘genial’ o ‘guay’. Lo mismo sucede con la expresión andaluza *trocho*, que se usa para aludir a una persona que es descuidada, estrafalaria, ridícula o bromista, y también para juzgar un objeto como excepcional y bello —es fácil recordar aquí el texto de Freud de 1910 «Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas» (Freud, 1954)—.

Es cierto que hay modos de argot que parecen más bien empobrecer la experiencia, o que señalan a experiencias exiguas, como en el caso de la expresión *me mola* o *cool*, muy frecuentes. Su uso reiterado hace que estos modos de decir parezcan vaciados de experiencia, pero esto no es del todo cierto. Una expresión como *me mola* se ha generalizado porque está asociada a un posicionamiento cultural muy extendido. Su éxito se debe al hecho de estar vinculada a una actitud muy socializada que va dirigida a los valores y a los productos de la cultura popular y de la cultura de masas: *me mola* redirige el *me gusta* a un modo de experiencia que pretende alejarse de la apreciación estética culta; *mola* o *me mola* —que, como *dabuti* o *nasti de plasti*, provienen del caló, algo muy frecuente (García, 2005)— identificaba a los adolescentes de finales de la década de 1960 en España (ahora en Andalucía lo hacen modos como *perita*, *canela* o *flama*). Aunque pueda parecer una simplificación de la lengua, *molar* implicaba un factor de posicionamiento cultural que no podía enmarcarse con otros términos. Al *me gusta* sumaba un código de apreciación estético distinto, así como un componente de intensificación emocional no presente en el *me gusta* o *me agrada*. Puede hablarse incluso de una mayor implicación del cuerpo en la experiencia a la que alude y de una valoración de lo conveniente o lo apropiado (en caló *molar* significaba ‘valer’ o ‘ser aprovechable’), con lo que la voz situaría a quien la usa en el contexto estético de la belleza funcional (Parsons y Carlson, 2012), deudora de la larga tradición de lo bello útil, del *to prepon*, *to eikon*, *aptum*, *decorum* o *fitness*. *Me mola* se inscribe, por tanto, en una experiencia característica, y el hecho de darse reiteradamente no anula ese carácter.

Estos modos de decir, insistiendo una vez más, son ingredientes de la vivencia, del hecho estético, que puede ser también un hecho enunciativo y retórico, aunque el sujeto sea el oyente de sí mismo. La vivencia *mola* no es inter-

cambiable con otra, aunque sí puede acercarse a otras y mostrar con ellas sus parecidos de familia. Por otra parte, el ejercicio de elección de la expresión, o la existencia de sinónimos y formas afines, no supone, como dije antes, que el modo de decir no se haya hecho presente ya en la experiencia y sea un componente crucial de ella. Solemos plantear la sinonimia y la elección de expresiones análogas con demasiada ligereza, algo que no aplicamos a la intercambiabilidad entre experiencias estéticas afines.

Otra de las teorías que puede ofrecer ciertas notas a este análisis es la del lenguaje interior planteada por Vigotsky, a pesar de haber sido tan criticada y revisada (Virno, 2004: 69-70). Para el psicólogo ruso el lenguaje interior es en gran medida el producto de un proceso de internalización del habla comunicativa oral, lo que hace que el lenguaje interior mantenga las cualidades estructurales y funcionales de esta. A pesar de que, según él, «pensamiento y lenguaje tienen diferentes raíces genéticas» (Vigotsky, 2010: 35), para Vigotsky el lenguaje interior y la actividad mental subjetiva están impregnados de toda la sociabilidad del habla. Es significativo que Wittgenstein traiga a colación el asunto de lo que él llama el *habla interna* (*innerlichen Redens*) justo después de abordar la elección de las palabras en la segunda parte de las *Investigaciones filosóficas*: «El íntimo parentesco del ‘habla interna’ con el ‘habla’ —dice— se expresa en que se puede comunicar audiblemente lo que se habló internamente, y que al habla interna la puede *acompañar* una acción externa. (Puedo cantar internamente, o leer en silencio, o calcular de memoria, y en cada caso seguir un ritmo con la mano)» (PU II: 503). El lenguaje interior o el habla interna pueden ser equivalentes al habla, aunque los factores que intervienen en uno y otro caso modifican al menos levemente la experiencia estética. No obstante, es preciso diferenciar el pensamiento interior, tal como lo entiende Vigotsky, del habla interna a la que se refiere Wittgenstein. En esta última hablamos «en la imaginación muy ‘claramente’ cuando al hacerlo zumbamos el tono de las frases (con los labios apretados)» (PU II: 504-505). En el lenguaje interior no tienen por qué intervenir los labios o la laringe. Guarda además una relación de continuidad con el pensamiento lingüístico. Por su parte, el habla interna no siempre se une al pensamiento de la misma forma. Por ejemplo: cuando repito en mi boca una frase o unos números que debo *recordar* tan solo unos segundos; aquí el *zumar* las palabras es un recurso con el que hago que mis órganos cumplan una función casi mecánica.

Teniendo en cuenta esta distinción podríamos determinar qué modos de decir se producen en el lenguaje interior y cuáles en el habla interna. Generalmente, los modos de decir que aparecen en el habla interna están asociados a estados emocionales más que a apreciaciones o a juicios. Puedo hablar en mi imaginación *diciéndome* «I am shooketh!» (literalmente, ‘estoy sacudido’, figuradamente, ‘estoy loco por esto’), o «me flipa», porque tales expresiones cumplen también una función de automotivación o de autoconvencimiento, por ejemplo. No habría mucha diferencia entre hacerlo resonar en nuestra boca y hacerlo sonar hacia fuera, salvo porque nos moviera una intención comunicativa. Ahora bien, esa habla interna no es todo lo que el lenguaje hace en la

vivencia estética. Tampoco lo es el lenguaje interior. No es imprescindible que *oigamos* «el discurso en la imaginación» ni que *sintamos* «su esqueleto en la laringe», por usar expresiones de Wittgenstein (PU II: 505). Las relaciones entre lenguaje y pensamiento son más complejas, entre otras cosas, porque, como veía Vigotsky, ni el habla es solo pensamiento externalizado ni el pensamiento es solo habla internalizada en el desarrollo psicológico —algo que concuerda con la afirmación de Merleau-Ponty de que «Las operaciones expresivas se proyectan entre la palabra pensante y el pensamiento hablante, y no, como se dice vulgarmente, entre el pensamiento y el lenguaje» (Merleau-Ponty, 1960: 26)—. Vigotsky afirmaba que «en la filogenia del pensamiento y el lenguaje son claramente discernibles una fase preintelectual en el desarrollo del habla y una fase prelingüística en el desarrollo del pensamiento» (2010: 35). Esto implicaría que lo preintelectual y lo prelingüístico podrían seguir operando cuando tanto el lenguaje como la conciencia se han conformado. La relación entre estado mental, pensamiento, verbalización y situación comunicativa se produce de manera multilateral y, en ningún caso, de forma lineal. Así, cuando me digo «I am shooketh!» no recorro un proceso secuencial de traducciones o transposiciones, sino que todos los elementos se interpenetran. Y no tienen por qué darse efectivamente todos para que esa trama de interrelaciones se produzca. No necesito, por ejemplo, verbalizar tal expresión ni en el habla interna ni en el habla externa. La vivencia y el lenguaje están tan unidos en sus usos que ambos saben  *cubrirse las espaldas* si uno no da la talla.

Los modos de decir van cambiando a medida que los modos de apreciar, sentir y entender van cambiando, pero, como lenguaje, no son solo efecto de tales cambios, sino que intervienen igualmente en la transformación de los modos estéticos. A simple vista, podría parecer que las expresiones estéticas de jerga que se consolidan como modos de decir son solo efecto de las modas, que actúan acaso únicamente como elementos de identificación social, pero lo que va ajustándose no es solo el lenguaje, ni solo el tipo de experiencias, sino también la ceñida relación entre lenguaje y vivencia. Observemos una expresión muy reciente como «esto me da cringe», anglicismo que en la jerga adolescente hace referencia a un sentimiento de vergüenza ajena, rechazo o incomodidad ante cierto tipo de imágenes o acciones principalmente cómicas. Aunque describe un sentimiento específico —una grima estética—, puede aplicarse como cualidad de un objeto estético («lo cringe», «esto es muy cringe»). Este modo de decir se consolida entre los adolescentes porque se ajusta y describe a la perfección su universo de valores, experiencias y afecciones. Está motivado por la cultura visual y las prácticas apreciativas y productivas de la población más joven. De algún modo es efecto de ciertos productos culturales y de ciertos estilos artísticos (provenientes, por ejemplo, de la nueva animación 3D), pero es también causa de la consolidación de dichos estilos. *Cringe* expresa la relación de una parte de la población con la sociedad y la cultura en la que se inserta, una relación de desajuste que es característica de la visión adolescente y juvenil. Por esta razón la expresión *cringe* no cumple su función en el lenguaje interior ni en el habla interna, sino que ha de darse socialmente. Una

adolescente la pronuncia ante otros adolescentes como forma de inclusión y de autoidentificación dentro del grupo social, y ante adultos como rechazo de sus valores y criterios. Con todo, *cringe* no cumple solo esas funciones sociales, sino que se instala como modo de decir que consolida y da marco a un tipo de apreciación, sentimiento y experiencia.

#### 4. La institucionalización del argot estético

Los modos de decir son siempre sociales, como lo es todo lenguaje. No hay modos de decir privados, como no hay lenguajes privados, de un único sujeto. No estoy seguro de si podríamos afirmar lo mismo de las vivencias y las formas de vida, puesto que, aunque nuestros valores y experiencias estéticos sean aquellos que pueden tener cabida dentro de una episteme, paradigma o régimen como el actual, es posible pensar que algunas de nuestras vivencias escapan de alguna manera de tal marco, de la realidad social construida lingüísticamente de la que habla Searle (1997). En todo caso, los idiolectos lingüísticos enlazan, podríamos decir, con los idiolectos estéticos, y viceversa.

Analicemos otro modo de decir. *Arty-farty*, *artsy*, *arty-crafty* o *artsy-craftsy* son expresiones utilizadas para calificar un producto cultural como «pretenciosamente artístico» (Dalzell y Victor, 2013: 52). En su libro *The White Album: Essays*, Joan Didion (1979) recoge una valoración del fundador del centro Getty de Los Ángeles, en la que este se refiere al mundo del arte como *artsy-craftsy*. El modo tilda usualmente a algo o a alguien de esforzado en el empeño por mostrarse como artístico, pero no es un sinónimo de *artísticamente pretencioso* a secas, sino que implica una toma de posición en la valoración cultural y artística. Quien, por ejemplo, tacha el álbum *A Moon Shaped Pool* de Radiohead (2016) de *arty-crafty* no está valorando y afirmando únicamente que dicho disco sea pretencioso en tanto que le parezca que se acerca a lo caracterizado como arte, o porque sea elitista, doctrinario o minoritario; quien así lo califica está revelando un paradigma de comprensión de los productos culturales y se está posicionando dentro de él, de la misma manera en que se posicionaban Adorno y Horkheimer cuando afirmaban que «el arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo» (2001: 180), o que lo hacía Dwight Macdonald (2011) al entender que los productos de la *midcult* tomaban prestados elementos de la vanguardia. Este modo de decir inscribe una experiencia estética en la que se une la evaluación dirigida a un objeto con la reafirmación de un emplazamiento en el que los valores de la cultura de masas priman sobre los del llamado *arte autónomo*. En el uso de tal modo el sujeto emite un juicio particular, evidenciando para sí mismo el criterio general de sus juicios estéticos: un lugar en la apreciación de los objetos del arte y la cultura. El modo de decir *arty-farty* encuadra una experiencia singularizada, como ocurre con todos los modos de decir estéticos.

Los nuevos modos de decir que se dan bajo las formas del argot entablan una relación de oposición con otros modos de decir asociados a las instituciones de lo estético y lo artístico. Las expresiones *artsy-fartsy* o *artsy-craftsy* mar-

can distancia frente a los modos de decir y los valores y los criterios del mundo del arte institucionalizado, o del arte que se comprende desde la opinión pública como minoritario. *Snatched* (literalmente ‘arrebatao’, figuradamente ‘fabuloso’ y ‘sensacional’) es usado dentro de la comunidad LGBT desde la cultura neoyorkina de los *ballrooms* y el *vogueing* en la década de 1980; quienes utilizan esta voz no solo emiten un juicio, sino que también lo hacen desde un modo institucionalizado que se muestra como característico y distinto a cualquier otra forma de enjuiciar estéticamente, de cualquier otra institución. El componente *salty* (‘ingenioso’, ‘picante’, ‘áspero’ y ‘jocoso’) o *shade* (enunciado ligero que encierra una afirmación hiriente) ha servido para caracterizar los juicios estéticos de esta comunidad, sus modos de decir, cumpliendo tanto una función antiinstitucional como una función institucionalizadora.

Como afirma Bourdieu:

No es casualidad que el único campo de la práctica de las clases populares donde el estilo en sí accede a la estilización sea el de la lengua, con el *argot*, lengua de jefes, de ‘caídes’, que encierra la afirmación de una contralegitimidad, por ejemplo mediante la intención de irrisión y de desacralización de los ‘valores’ de la moral y de la estética dominante. (Bourdieu, 2016: 467)

La estilización es el recurso con el que se saldan tanto la identificación con una comunidad como la oposición a una norma reconocida. Dicha estilización se produce siempre bajo la forma de una desacralización que se consolida en modos de decir. Según Bourdieu, la imaginación popular opera

[...] respondiendo al partido de *sublimación* con un prejuicio de *reducción* o, si se quiere, de *degradación*, como sucede en el argot, la parodia, lo burlesco o la caricatura; invirtiendo todos los ‘valores’ en los que se reconoce y se afirma la sublimidad de los dominantes, con el recurso a la obscenidad o a la escatología, la imaginación popular niega sistemáticamente la diferencia, ridiculiza la distinción y, como en los juegos del Carnaval, reduce los placeres distintivos del alma a las satisfacciones comunes del vientre y del sexo. (Bourdieu, 2016: 576)

Searle distinguió entre lo que él llamaba los *hechos institucionales*, que «para su existencia, requieren instituciones humanas» (1997: 21), y los hechos brutos, que no requieren de estas. «Evidentemente —aclara Searle—, para poder *enunciar* un hecho bruto necesitamos la institución del lenguaje, pero el *hecho enunciado* debe ser distinguido del *enunciado* del mismo» (1997: 21). Esto que Searle denomina *enunciado* engloba una tipología que es a la que aquí hemos llamado *modos de decir*. El modo de decir es un hecho institucional, no así necesariamente el hecho enunciado, si bien aquello que la experiencia estética tiene de comunicable e intersubjetivo podría considerarse ciertamente institucional. Este carácter institucional está constantemente presente en tanto que el lenguaje siempre es un hecho institucional, pero en la mayor parte de los modos de decir estéticos de argot el carácter institucional es doble, porque quienes ponen en pie el enunciado o configuran su vivencia en relación con él lo hacen con una clara vocación antiinstitucional. Quien usa expresiones

como *artsy-craftsy*, *mola*, *snatched*, *on fleek* ('impecable'), *low key* ('deseo secreto'), *salty* ('ingenioso'), etc. rechaza los valores del lenguaje y las vivencias asociados a la alta cultura, a las costumbres de los adultos, a los libros de historia del arte, etc. No obstante, como es evidente, al mismo tiempo que rechaza una institución se adscribe a otra en la que se reconoce.

Es importante recordar que la extensa popularización del argot estético entre los jóvenes, favorecida por la comunicación digital y las redes sociales, no es únicamente una transferencia lingüística, una propagación de ese lenguaje tan secreto como global, sino uno de los modos en los que se produce la comunicabilidad de la experiencia estética, experiencia que podemos asumir como comunicable desde las «condiciones subjetivas de la posibilidad de un conocimiento en general» (Kant, 1999: 244 § 39). La fácil y rápida asimilación de ese argot está unida a unos modos de experiencia que ya han empezado a formarse intersubjetivamente, a una sensibilidad que se autocomprende cuando el argot le ofrece una representación que es expresión y contenido, corporal, fónica y escritural. Ahora bien, hay que diferenciar lo que en el argot hay de lengua y lo que hay de lenguaje. Una joven *instagrammer* encuentra en la comunidad global formas concretas de argot en diferentes lenguas, las usa según su contexto. Algunas le sirven para experiencias globales (*snatched*), pero hace uso de otras en un entorno más reducido (*trocho*). Elige la lengua en la que se expresa porque viene definida por ese contexto —en el argot, para quienes usan una lengua que no es la materna, el idioma se convierte en parte del sentido—, pero no elige el componente lingüístico de la experiencia estética, que está siempre ahí.

Los modos de decir implican la existencia de una serie de capacidades —«habilidades, disposiciones, tendencias y, *en general, estructuras causales*» (Searle, 1997: 141)— que conforman lo que Searle llama el *trasfondo*, «el conjunto de capacidades no intencionales o preintencionales que hacen posibles los estados intencionales de función» (p. 141). Ese trasfondo se identificaría en nuestro ámbito de estudio con el régimen o el marco estético asociado a una comunidad que se articula, se sostiene y se expresa en unos modos de decir. Según Searle, tales capacidades, efecto de lo que Wittgenstein llamaría *adiestramiento* (PU § 5: 21), no son parte ellas mismas del contenido semántico de la sentencia, pero si pensamos en el ámbito estético y en los actos de habla performativos propios de dicho ámbito podríamos plantear en qué medida dichas capacidades se hacen presentes en la sentencia, incluso como contenido semántico. Cuando enunció una frase como «This picture is on fleek» ('esta imagen es perfecta', 'o está en su punto') no solo quiero comunicar la cualidad de perfección del objeto, o mi juicio estético sobre él, sino que revelo también un universo experiencial, de valores y criterios, en el que me sitúo. Una expresión como *on fleek* —que nació para hablar de cejas bien perfiladas— y otras voces similares suelen verse como propias de un empobrecimiento de la lengua, pero, como comenté antes, eso no impide que remitan a formas de lenguaje y de vida diferentes, características, en las que, usando los términos de Hjelmslev (1974), la expresión entra a formar parte del contenido.

Para entender la manera en que se relacionan la experiencia estética subjetiva y los marcos estéticos sociales identificados con modos de decir serían provechosas otras ideas de Searle, como la de intencionalidad colectiva (1997: 41), la de hechos y pensamientos dependientes del lenguaje (p. 77), de indicadores de *status* (p. 131), etc., pero no es posible detenerse tanto, por ahora basta con insistir a través de sus palabras en que «el lenguaje no solo es descriptivo, sino constitutivo de la realidad» (p. 131).

En la actualidad interviene un factor decisivo que transforma completamente la situación enunciativa de los modos de decir estéticos y que no podemos pasar por alto: las redes sociales favorecen modos de decir que se expresan bajo la forma de la escritura, con *hashtags*, o mediante signos gráficos (corazón, emoticonos) y que implican acciones como pulsar sobre un icono, doblemente sobre la imagen, etc. En estos casos, los modos de decir se integran con las imágenes en formas de relación absolutamente novedosas. Estas nuevas situaciones, con sus signos y sus acciones, implican una nueva performatividad lingüística y, en lo que aquí nos interesa, nuevas actitudes estéticas, nuevas maneras de apreciar, de valorar, de enjuiciar, etc.

En estas situaciones digitales los objetos estéticos comparten un mismo espacio visual con sus acotaciones y sus valoraciones textuales, con juicios expresados mediante iconos, etc. La imagen objeto, la palabra y los signos se entrelazan de manera insólita, y quienes participan de estos nuevos actos performativos se relacionan de manera igualmente inédita. Los propios medios digitales, las redes sociales, conciben sus entornos e interfaces para favorecer estos nuevos modos de intercambio.

La principal consecuencia de este nuevo escenario es una más rápida fijación y extensión de los nuevos modos de decir, así como un aprendizaje —un adiestramiento— más fácil, en tanto que los nuevos modos de decir, al compartir espacio con la imagen, se dan de manera ostensiva, o sea, mediante lo que Wittgenstein llamaba la «enseñanza ostensiva de las palabras» (PU § 6: 23). Otro de los efectos destacables es la influencia que estas nuevas situaciones digitales empiezan a ejercer sobre las situaciones no digitales: las experiencias estéticas digitales se extienden a las formas de vida no dadas a través de las pantallas, de tal forma que los modos de decir muestran cada vez más el laconismo propio de los *hashtags* o los textos digitales. También puede decirse que lo digital está aminorando lo que de corporal hay en los modos de decir estéticos de argot: como apuntó Bourdieu, en el argot hay una apuesta por lo físico frente a lo espiritual, lo corpóreo frente a lo mental, los «gustos de naturaleza» frente a «los gustos de libertad» (Bourdieu, 2016: 576). Las experiencias digitales anulan en cierto modo la acción que el cuerpo desarrolla en el acto de habla performativo tradicional, de ahí la presencia de emoticonos, *gifs* animados, etc., que pretenden compensar esa ausencia de la expresión corporal.

Toda esta transformación reciente, que atañe tanto a las situaciones estéticas como al desarrollo del argot, nos enseña precisamente que esos lenguajes coloquiales y esas experiencias estéticas están imbricados, que no pueden conformarse si no es recíprocamente.

## 5. Conclusión

En este artículo he pretendido argumentar que los modos de decir son constitutivos del experimentar estético, que junto a otros elementos lo configuran y no solo lo comunican. Afirmar esto es declarar que el lenguaje es constitutivo de la experiencia estética. No podemos ratificar que lo sea siempre y que, por tanto, llegue a alzarse como una condición necesaria de toda vivencia estética, pero sí podemos señalar que sin él no tendrían lugar determinadas experiencias que se configuran a través de una representación, un tono y una comunicabilidad en las que participa el lenguaje, que no es una simple instancia especular de la realidad, sino un elemento constituyente de lo real, y, en especial, de los actos subjetivos de carácter estético.

Cuando he hablado aquí de experiencia estética no lo he hecho tomando esta como una realidad estrechamente determinable y cualificable. Soy consciente de la crítica que la misma estética contemporánea ha dirigido a la idea de *experiencia estética* o de *actitud estética* (Dickie, 1964), cargada por las exigencias de la disposición desinteresada o distanciada del sujeto. No hablo de una experiencia específica y ciertamente delimitable, sino del conjunto de vivencias y hechos en los que podemos reconocer algún elemento o factor de aquello que culturalmente comprendemos como estético. En esta referencia amplia caben todo tipo de mixtificaciones e *impurezas* en las que algún fenómeno estético se dé con o sin la presencia de aquellos factores que buena parte de la estética moderna ha considerado como desviaciones: la utilidad, la emoción, las motivaciones extraestéticas, etc.

El lenguaje es constitutivo de ese amplio marco de experiencias estéticas, y, de manera especial, el argot, que viene a jugar un papel específico de disenso socializado dentro de los hechos institucionales del lenguaje y de la experiencia estética. El argot es un agente —por supuesto no el único— de las transformaciones en ese régimen de sensibilidad, apreciación, comprensión y evaluación que llamamos *estético*. Opera desde el nivel de la ideología (Sanga, 1989: 17); da forma a los hechos que conforman la experiencia estética —como representación, como enunciación, como performatividad, etc.—; articula socialmente los reconocimientos de grupo, y transforma esa comunicabilidad interna del acontecimiento estético en comunicación efectiva.

El argot evidencia que la intersubjetividad es un factor de lo estético y nos recuerda la importancia que lo social y lo comunicativo ejercen en la experiencia estética, que no es solipsista, aunque ciertos pensamientos de tipo idealista y normativista en estética hayan favorecido esa imagen cultural.

Por otra parte, el argot delata a la normatividad estética. Nos enfrenta a los valores y a los hechos institucionales, hace que nos preguntemos por el estatus de ese *standard* del que la jerga se separaría (Agha, 2015: 306). Adentrándonos en su riqueza no solo descubrimos formas verbales y modos enunciativos, sino que también revelamos aquellas «propiedades desatendidas» (Leddy, 1995: 259) por la reflexión estética.

Esto solo es posible asumiendo tal riqueza, entendiendo que el argot no es una mera simplificación de experiencias cualificadas, porque no es un *pidgin*, un código de comunicación simplificado (De Viry, 2011), sino «la poesía de la vida cotidiana» (Hayakawa, 1941: 194-195), el «intento de la humanidad común por escapar del literalismo pelado y expresarse de manera ilimitada» (Whitman, 1885: 573), y que tal factor estético no revierte únicamente sobre el mismo lenguaje, sino sobre el conjunto de nuestras experiencias estéticas, porque el argot es un modo genuino de emergencia de lo estético, y uno de sus factores constituyentes.

### Referencias bibliográficas

#### *Diccionarios consultados*

- AYTO, John y SIMPSON, John (2010). *Oxford Dictionary of Modern Slang*. Nueva York: Oxford University Press.
- BARRERE, Albert y LELAND, Charles G. (1967). *Slang, Jargon and Cant*. Detroit: Gale.
- DALZELL, Tom y VICTOR, Terry (2013). *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. Vols. I y II. Nueva York: Routledge.
- FARMER, John S. y HENLEY, W. E. (1965). *Slang and its Analogues*. Nueva York: Kraus.
- GOLDIN, Hyman E. et al. (eds.) (1962). *Dictionary of American Underworld Lingo*. Nueva York: Citadel.
- LANDY, Eugene E. (1971). *The Underground Dictionary*. Nueva York: Simon.
- LEÓN, Víctor (1992). *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza.
- MERRIAM-WEBSTER (n. d.). (2021). «Swag». *Merriam-Webster.com dictionary*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/swag>> [Consulta: 01/07/2021].
- PARTRIDGE, Eric (1964). *Dictionary of the Underworld*. Londres: Routledge.
- (1984). *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. Nueva York: MacMillan.
- WENTWORTH, Harold y FLEXNER, Stuart Berg (1967). *Dictionary of American Slang*. Nueva York: Crowell.

#### *Referencias bibliográficas*

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- AGHA, Asif (2015). «Tropes of Slang». *Signs and Society*, 3 (2), 306-330.
- AUSTIN, John L. (1964). *Sense and Sensibilia*. Nueva York: Oxford University Press.
- BENVENISTE, Émile (2002). «El aparato formal de la enunciación». En: *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI Editores, 82-91.
- BOURDIEU, Pierre (2016). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

- CASADO VELARDE, Manuel (1989). «Léxico e ideología en la lengua juvenil». En: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (ed.). *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid: Fundamentos, 167-178.
- (2002). «Aspectos morfológicos y semánticos del lenguaje juvenil». En: RODRÍGUEZ, Félix (coord.). *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel, 57-66.
- CIANCA AGUILAR, Elena y GAVILANES FRANCO, Emilio (2018). «Voces y expresiones del argot juvenil madrileño actual». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 74, 147-168.  
<<http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.60518>>
- DE VIRY, Marin (2011). «Pidgin versus Slang». *Revue des Deux Mondes*, 39-42.
- DICKIE, George (1964). «The Myth of the Aesthetic Attitude». *American Philosophical Quarterly*, 1, 56-66.
- DIDION, Joan (1979). *The White Album: Essays*. Nueva York: Simon & Schuster.
- DRAKE, Glendon F. (1979). «The social role of slang». En: GILES, H.; ROBINSON, W. P. y SMITH, P. M. (eds.). *Language*. Amsterdam: Pergamon, 63-70.
- DUCROT, Oswald (1994). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- EBLE, Connie (1996). *Slang & sociability: In-group language among college students*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FREUD, Sigmund (1954). «Sobre el sentido de las voces primitivas». En: *Obras completas*, XVIII. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- GARCÍA, Mary Ellen (2005). «Influences of Gypsy ‘Caló’ on Contemporary Spanish Slang». *Hispania*, 88 (4), 800-812.
- GREIMAS, Algirdas (1996). *La enunciación: Una postura epistemológica*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- HAYAKAWA, Samuel I. (1941). *Language in Action*. Nueva York: Harcourt, Brace.
- HJELMSLEV, Louis (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- KANT, Immanuel (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- LEDDY, Thomas (1995). «Everyday Surface Aesthetic Qualities: ‘Neat,’ ‘Messy,’ ‘Clean,’ ‘Dirty’». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (3), 259-268.
- MACDONALD, Dwight (2011). *Masscult and Midcult: Essays against the American grain*. Nueva York: The New York Review of Books, 3-71.
- MARGOLIS, Joseph (1976). «Robust Relativism». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (1), 37-46.
- MARIMÓN LLORCA, Carmen y SANTAMARÍA PÉREZ, Isabel (2001). «Procedimientos de creación léxica en el lenguaje juvenil universitario». *Estudios de Lingüística*, 15, 5-64.
- MCRAE, Rick (2001). «‘What Is Hip?’: and Other Inquiries in Jazz Slang Lexicography». *Notes*, 57 (3), 574-584.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *Signes*. París: Gallimard.
- MOLINA, Isabel (2002). «Evolución de las fórmulas de tratamiento en la juventud madrileña a lo largo del siglo xx: Un estudio en tiempo real». En:

- RODRÍGUEZ, Félix (coord.). *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel, 97-121.
- MORANT, Ricard (2002). «El lenguaje de los estudiantes: Un paseo por las aulas». En: RODRÍGUEZ, Félix (coord.). *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel, 243-263.
- PARSONS, Glenn y CARLSON, Allen (2012). *Functional Beauty*. Oxford: Clarendon Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- RASTALL, Paul (2008). «Aesthetic Responses and the 'Cloudiness' of Language: is there an Aesthetic Function of Language?». *La Linguistique*, 44 (1), 103-131.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2002). «Lenguaje y contracultura juvenil: Anatomía de una generación». En: RODRÍGUEZ, Félix (coord.). *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel, 29-56.
- SANGA, Glauco (1989). «Estética del gergo: Come una cultura si fa forma linguistica». *La Ricerca Folklorica*, 19, 17-26.
- SANTOS GARGALLO, Isabel (1997). «Algunos aspectos léxicos del lenguaje de un sector juvenil: *Historias del Kronen* de J. A. Mañas». *Revista de Filología Románica*, 1 (14), 455-473.
- SEARLE, John R. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.
- SHUSTERMAN, Richard (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- STANLEY, Julia P. (1970). «Homosexual Slang». *American Speech*, 45 (1-2), 45-59.
- VIGOTSKY, Lev (2010). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- VIRNO, Paolo (2004). *Cuando el verbo se hace carne: Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Cactus.
- WHITMAN, Walt (1885). «Slang in America» (1964). En: *The Collected Writings of Walt Whitman: Prose Works 1892*, Floyd Stovall ed., 2. 572-577. Nueva York: New York University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2010). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

---

**Fernando Infante del Rosal** es profesor titular de Estética y teoría de las artes en la Universidad de Sevilla. Es director de *Thémata Revista de Filosofía* y miembro del consejo de redacción y científico de diferentes revistas y colecciones. Sus líneas de investigación son la genealogía de los conceptos filosóficos, la estética entre la autonomía y la heteronomía, y la teoría de la afectividad. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: «Teoría y Ciencia de la imagen», en *Teorías contemporáneas del arte y la literatura* (Tecnos, 2021); «La abstracción pictórica contemporánea como potencia gráfica», en *José Guerrero. Transparencias y tentativas* (Comares, 2021); «Problematicidad de la emoción en la estética moderna. Negaciones y alternativas» (*Bajo Palabra*, 2020); o *La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética* (Universitat de València, 2018). Es miembro de la junta directiva de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las artes.

**Fernando Infante del Rosal** is Professor of Aesthetics and Art Theory at the University of Seville. He is the director of *Thémata Revista de Filosofía* and a member of the editorial and advisory board of different journals and editorial collections. He specialises in the genealogy of philosophical concepts, the autonomy and heteronomy of aesthetics, and the theory of affectivity. His recent publications include “Theory and Science of the Image” in *Contemporary Theories of Art and Literature* (Tecnos, 2021); “Contemporary pictorial abstraction as graphic power” in *José Guerrero. Transparencies and attempts* (Comares, 2021); *Problematicity of emotion in modern aesthetics. Denials and alternatives* (Bajo Palabra, 2020); and *The autonomy of design. Design as an aesthetic category* (Universitat de València, 2018). He is a member of the Executive Committee of the Spanish Society for Aesthetics and Theory of the Arts.

---