

## imprecación

Uno de los tópicos muy frecuentados tanto en la antigüedad como en la Edad Media era la "enumeración de imposibles" —dice CURTIUS— sobre todo combinado con el *tópico* \* de "el mundo al revés" al que dio origen según este autor.

IMPRECACIÓN. V. OPTACIÓN.

## INCARDINACIÓN

Admisión o aceptación de la subordinación de los elementos de una *oración* \* o de un *periodo* \*, por ejemplo entre los miembros de un *isocolon* \*.

## INCIDENCIA.

Figura sintáctica que es semejante al *paréntesis* \* pero menor que la *oración* \*.

INCOATIVO. V. ASPECTO VERBAL.

"INCREMENTUM". V. AMPLIFICACIÓN.

INDEX. V. SIGNO.

ÍNDICE. V. SIGNO Y FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

INDICIO. V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

INDUCCIÓN. V. ANÁLISIS.

"IN EXTREMAS RES". V. "IN MEDIAS RES".

INFIJACIÓN. V. EPÉNTESIS.

INFIJO. V. AFIJO.

INFORMACIÓN. V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

"IN MEDIAS RES" (e "in extremas res", "ab ovo").

La relación de una *historia* \* comienza "in medias res" cuando el orden de la *intriga* \* no es el canónico o cronológico de la *fábula* \*; es decir, cuando no comienza por el primero de los hechos relatados —lo que sería iniciar la relación "ab ovo"— sino por una parte intermedia. Con esta estrategia discursiva se logra introducir al lector o al espectador en una gran tensión desde el primer momento. El orden regresivo, que se inicia por el desenlace de la historia, responde a otra estrategia y se dice que la relación comienza "in extremas res", como ocurre en el *cuento* \* *Viaje a la semilla*, de CARPENTIER.

El comienzo "in medias res", seguido de una retrospectiva explicativa, es una estrategia narrativa de las más antiguas y de las más usadas todavía. GENNETE la considera "uno de los 'topoi' \* formales del género \* épico". En la narración de la pieza oratoria —que en la antigüedad formaba parte de la "dispositio" \*, segunda parte de la *retórica* \* clásica, que se ocupaba de las reglas para la elaboración de todo el *discurso* \*— ya se enumeraban y describían estas estrategias narrativas.

INSINUACIÓN (o "insinuatio" y sobrentendido).

En la tradición, tipo de realización del *proemio* \* o *exordio* de la pieza oratoria, en el que astutamente se emplean recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, ingenio) para influir sobre el subconsciente del *receptor* \* (el público, los jueces o el *interlocutor* \*) para inclinarlo en el sentido de la causa del *emisor* \* (el orador o *locutor* \*), recuperando su simpatía cuando haya sido ganada por el contrario, su atención cuando por cansancio haya disminuido, o sugiriendo lo que se afirma o niega sin declararlo abiertamente.

Así insinúan a don Quijote los mercaderes toledanos que iban a Murcia, que no están de acuerdo en confesar "que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea", pues uno de ellos le dice:

Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla: que si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es perdida.

Tratan, con este *discurso* \*, de no acceder a su petición, pero sin chocar de frente con él, sin que empeore la situación.

La insinuación se ha utilizado mucho también en la *literatura* \* dramática, donde suele producirse ocultando el emisor la propia opinión, tanto en el *diálogo* \* ("*oratio concisa*") como en el discurso continuo ("*oratio perpetua*"), y evitando las afirmaciones o supliéndolas con preguntas que en apariencia son inocentes, pero que sugieren, con rodeos, lo que realmente se desea expresar.

Recientemente la *semiótica* \* ha vuelto sobre problemas y matices de la insinuación (descrita hasta aquí como sugerente sin declaración explícita o con rodeos), viéndola desde el punto de vista de la teoría de los *actos de habla* \* y de la noción lógica de *implícito* \*. Varios autores han descrito este concepto distinguiéndolo del de *sobrentendido*. RÉCANATI (1979) hace un estudio recapitulativo de una serie de ensayos. En él, principalmente, nos basamos aquí:

Un *enunciado* \* manifiesta su contenido proposicional (nivel de la *comunicación* \* literal) y a la vez manifiesta la "intención que tiene el locutor de comunicarse mediante tal enunciado con el *destinatario* \*". Dicha intención del locutor no es una intención simple, sino "compleja y reflexiva", pues consiste en "comunicar mediante el reconocimiento de la intención por el *oyente* \*" ya que, según GRICE, la intención se realiza cuando es reconocida como tal por el oyente, y según RECANATI, se realiza sólo cuando es pública (es decir, cuando los interlocutores la conocen y cada uno

## insinuación

de ellos sabe que los demás la conocen y saben que él mismo la conoce).

No se trata aquí sólo de la intención general de comunicar, sino de la intención específica de comunicar de cierta manera, que es lo que AUSTIN llama "fuerza ilocutiva" (la fuerza de una orden, de una pregunta, de una afirmación). Conocer esa intención del locutor sirve al oyente para "conformar a ella adecuadamente su actitud receptiva". Para que un acto ilocutivo se cumpla, el oyente debe no sólo comprender el contenido proposicional del enunciado, sino también reconocer la intención, o sea, "la fuerza ilocutiva con que el locutor ha dotado su *enunciación* \*".

Pero hay comunicaciones indirectas, "actos de discurso indirectos"; es decir, un acto ilocutivo puede cumplirse indirectamente, mediante otro, porque ciertos enunciados parecen poseer una fuerza ilocutiva y poseen en realidad otra, ya que "la fuerza ilocutiva aparente (indicada por elementos como el modo verbal, el orden de las palabras \*, la *entonación* \*) no es la verdadera enunciación y, correlativamente, el contenido proposicional aparente del enunciado no es el verdadero contenido de la comunicación". (Por ejemplo, cuando para pedir un cigarrillo preguntamos: "¿Tienes un cigarrillo?")

La comprensión del acto de discurso indirecto está pues garantizada por marcas lingüísticas que corresponden en general a los grandes tipos de intención ilocutiva, pero también la existencia y el reconocimiento de convenciones extralingüísticas suele garantizar la comprensión. Así, cuando un locutor dice: "recibirá usted la visita de mis testigos", el oyente comprende su intención de retarlo a duelo sólo si existe (y si él la reconoce) la convención extralingüística de otorgar a tal acto de enunciación, en tales circunstancias, el poder de cumplir el acto de retar a duelo (y si, además, el oyente reconoce en el locutor la intención de retar a duelo).

También puede ocurrir que en el discurso haya un *sobreentendido*, que no haya marcas de la intención porque ésta esté "manifiestamente disfrazada". En este caso, para reconocer el disfraz, se requiere reconocer que el locutor ha patentemente violado, en el nivel de la comunicación literal (de lo dicho), una de las "reglas conversacionales" (señaladas por GRICE: de *cantidad*: procurar la información necesaria, ni más, ni menos; de *calidad*: decir lo que se cree verdadero y lo que se puede probar; de *relación*: decir lo pertinente, lo que venga al caso; de *modalidad*: decirlo de modo ordenado, breve y claro. V. IMPLICITACIÓN \* en CONTRADICCIÓN \*). Y se requiere reconocer que la ha violado a pesar de

que el locutor procura, en general, respetar dichas reglas—hasta donde le es posible.

En esta implicación conversacional o sobreentendido el oyente comprende mediante un razonamiento, pues el carácter anormal de la enunciación lo lleva a reflexionar sobre aquello que la motiva: ¿por qué el locutor ha dicho lo que ha dicho,, ¿por qué no respeta las reglas conversacionales? Porque sabe (y sabe que sé que sabe) que el no hacerlo "deja entender" algo. (Lo que se "deja entender" es público y no necesariamente pone en juego la intención del locutor; en lo que se "da a entender" (que es precisamente lo que coincide con la *insinuación*), hay intención de comunicar aquello que la enunciación "deja entender", y en el *sobreentendido* hay reconocimiento de la intención del locutor, por parte del oyente).

El acto que se cumple por sobreentendido es un acto ilocutivo, y se cumple mediante el reconocimiento por el oyente de la intención del locutor. Pero la comprensión de la intención no está garantizada por las indicaciones que procura la *frase* \*, ya que éstas no conciernen al acto sobreentendido (sino al literal, mediante el cual el sobreentendido se cumple).

En el sobreentendido, pues, se infringe una regla en el nivel de lo dicho (misma que se respeta en el nivel de lo sobreentendido) con el objeto de suscitar en el oyente una hipótesis. En un ejemplo de GRICE, un profesor de filosofía que debe informar sobre el rendimiento de un estudiante, dice: "tiene excelente ortografía y nunca ha llegado tarde". Con ello su intención está "manifiestamente disfrazada", pues lo hace evidente el carácter anormal de la enunciación, ya que se ha infringido la regla de cantidad al no procurar la información necesaria. Ello hace que el oyente reflexione y construya la hipótesis de que el profesor piensa tan mal acerca del trabajo del estudiante, que no quiere decirlo. Al violar la regla, lo deja sobreentendido. La infracción, dice RECANATI, cumple aquí un papel de *embrague* \* al permitir el paso del nivel de la comunicación literal al de la comunicación implícita.

En el sobreentendido, pues, siempre hay infracción a una regla conversacional. Sin embargo, también se da la implicación conversacional sin infracción (y sin sobreentendido), como en el ejemplo de GRICE en que un peatón dice a un chofer con el auto descompuesto: "hay un garage en el próximo semáforo", con lo que implica que el garage está abierto porque si no, su enunciación estaría fuera de lugar; pero no transgrede ninguna regla conversacional.

## insistencia

### INSISTENCIA

*Figura* \* de dicción que consiste en alargar las palabras mediante la *agregación* repetitiva de una de sus letras: "¡Ooooooh!"

Es pues una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* pues afecta a la morfología de la palabra produciendo un efecto enfático. César VALLEJO dice en *Trilce*:

Ella, vibrando y forcejeando,  
pegando grittttos,  
soltando arduos, chisporroteantes silencios...

INTEGRADORA. V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

INTEGRATIVA. V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

INTERCALACIÓN. V. SECUENCIA.

INTERCAMBIO. V. ENUNCIADO y "PERFORMANCE".

"INTERCLUSIVO". V. PARÉNTESIS.

INTERDENTAL, sonido. V. FONÉTICA.

INTERDEPENDENCIA. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

INTERLOCUTOR. V. EMISOR y ACTO DE HABLA.

INTERPRETANTE. V. SIGNO y SEMIÓTICA.

INTÉRPRETE. V. SIGNO y SEMIÓTICA.

"INTERPOSITIVO". V. PARÉNTESIS.

INTERROGACIÓN RETÓRICA (o pregunta retórica, comunicación, "communicatio", "exsuscitatio").

*Figura* \* de pensamiento por la que el *emisor* \* finge preguntar al *receptor* \*, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice:

Y si no ¿cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo, habiendo tantas razones para lo contrario? Porque si miramos su presencia ¿cuál más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál más poderosa para arrebatar los corazones? Si cualquiera belleza humana tiene jurisdicción sobre los albedríos, y con blanda y apetecida violencia los sabe sujetar ¿qué haría aquella con tantas prerrogativas y dones soberanos? ¿Qué haría, qué movería y qué no haría y qué *no movería* aquella incomprensible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por un terso cristal, se estaban transparentando los rasgos de la divinidad?

SOR JUANA

Es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* pues afecta a la lógica del *discurso* \*. Está emparentada con otras figuras que

son la *dubitación* \* (con que se simula perplejidad que mueve al emisor a ceder al receptor la toma de una decisión respecto a la continuación del discurso o de las acciones del emisor); la *permisión* \* (con que se finge acceder a que el receptor u otro actúe de la manera que perjudica al emisor), y la *concesión* \* (con que se aparenta aceptar como verdadera una aseveración del contrario, aunque ella causa daño al emisor, quien podría rechazarla). La "*communicatio*" consiste en aparentar que se pide al público consejo respecto a la mejor manera de actuar. Es una pregunta por *dubitación* \*. Todas estas metáforas están consideradas en la tradición latina como figuras que constituyen recursos retóricos del orador "frente al público" (aunque también son frecuentes en la poesía y en otros *géneros* \*), y como "figuras de la pregunta"; que son medios normales cuando se finge un *diálogo* \* con el receptor.

Según FONTANIER, esta figura debería llamarse *asociación* para que no se confunda con la *verdadera* comunicación que para él consiste en presentar como uno solo, para ciertos fines, a varios, confundiéndolos en el discurso o confundiéndose el emisor mismo con otros. No pone ejemplo.

Como la interrogación retórica es una pregunta que no entra en juego con la respuesta y está despojada de su función dialógica, su efecto es patético. La interrogación junto con la *exclamación* \* y el *apóstrofe* \* forma un pequeño grupo de figuras afectivas que, en conjunto, también se denominan "*exsuscitatio*".

**INTERTEXTO** (e intertextualidad, configuración discursiva, recorrido figurativo, formante intertextual, microrrelato contratexto).

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el *texto* \* analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece *estructuras* \* sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de *discurso* \*), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación. GREIMAS establece una diferencia entre los elementos intertextuales y los discursos sociales. Estos últimos están constituidos por "estructuras semánticas y/o sintácticas" que son "comunes a un *tipo* \* o a un *género* \* de discursos". Así, la intertextualidad parece quedar limitada a una relación consciente y deliberada "entre diversos textos ocurrencias".

Un texto puede llegar a ser una especie de "*collage*" de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos cultu-

rales, y puede hacernos rememorar no sólo temas \* o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas \*, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados), ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios (KRISTEVA). Y no sólo se recuerdan las analogías, los temas o las formas que se citan o se copian, sino aquellos que se transgreden al introducir el escritor algo nuevo en la literatura \*. De esta manera lo similar, aquello que imita el epígono \*, se convierte en lo disímil: lo personal, lo vital, lo diferente y propio del autor que es, a su vez, un precursor de algo nuevo, dice SKLOVSKI, y agrega: "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar".

La relación entre los rasgos textuales y los extratextuales se detecta al identificar la ideología \* de la clase social y del grupo intelectual a que pertenece el autor (GOLDMANN) y, por otra parte, al identificar su contorno histórico-cultural: las convenciones de la institución literaria, del género \*, de los topoi \*, etc., además de las relaciones entre la serie \* literaria y las series extraliterarias (MUKAROVSKI).

El concepto de *intertextualidad*, atribuido por GREIMAS y por RUPRECHT a BAJTÍN, ha sido también objeto de diversos desarrollos por parte de muchos autores como SKLOVSKI (que no le llama así), KRISTEVA, GREIMAS mismo, COURTÉS, RUPRECHT, LOTMAN, etc.

Intertextualidad es un concepto utilizado en semiótica \*, que tiene su antecedente en la teoría de las influencias manejada desde hace un siglo en lingüística y en literatura comparada. Todavía SKLOVSKI habla de influencia al mencionar las veces que TOLSTOI cita a STERNE, a quien tradujo, y la teoría de las influencias se ha aplicado (mediante el "procedimiento de transformaciones orientadas, propio de la metodología comparada que procura establecer correlaciones entre los objetos semióticos" —GREIMAS) a detectar aquellas obras de arte cuyo rastro es posible hallar en un texto, ya que en cada uno de ellos pueden existir "configuraciones discursivas" cada una de las cuales abarca un conjunto de significaciones actualizadas en diferentes "recorridos figurativos" ("encadenamientos isótopos de figuras \*, correlativos a temas dados" —GREIMAS), es decir, ciertos microrrelatos que según GREIMAS coinciden más o menos con los motivos \* —"formas narrativas o figurativas autónomas y móviles, capaces de pasar de una cultura \* a otra y de integrarse en conjuntos más vastos perdiendo total o parcialmente sus significaciones antiguas en beneficio de otras nuevas". Por otra parte, las "formas de recepción" son "estructuras discursivas \* englobantes, capaces de asumir las microestructu-

ras llamadas *motivos*, microestructuras que constituyen estereotipos merecedores de un estudio tipológico (GREIMAS, 1982 (1979)).

Para la citada Julia KRISTEVA, un texto "constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples *enunciados* \*, tomados de otros textos".

Para M. ARRIVÉ, el intertexto es el "lugar donde se manifiesta —y se capta— el contenido de la *connotación* \* al ser identificados en el texto, durante el *análisis* \* semiótico, los contenidos connotados". Lo que significa que un elemento intertextual siempre es connotativo. Al ser tomado del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma, agrega a su *significado* \* literal un significado que proviene de su procedencia, por lo que crea un efecto de novedad aunque, por otra parte, al ser absorbido por el nuevo *texto* \*, sufre una transformación, ya no es el mismo. (V. también *TEXTO* \*.) El intertexto puede aparecer bajo diversas formas, además de la "cita", por ejemplo como "alusión \*", "pastiche \*", "imitación", "parodia \*", etc. KIBÉDI VARGA habla, además, de "contratexto": texto derivado de otro texto anterior al que en algún aspecto cuestiona o pone en crisis, ya sea en forma paródica, ya sea modificando o sustituyendo algunos de sus elementos estructurales.

**INTERTEXTUALIDAD.** V. *TEXTO* e *INTERTEXTO*.

**INTERVERSIÓN.** V. *METÁTESIS*.

**INTRADIEGÉTICO.** V. *NARRADOR*.

**INTRATEXTO.** V. *EXTRATEXTO*.

**INTRIGA.** V. *FÁBULA*, *TEMPORALIDAD* y *MOTIVO*.

**INVARIANTE.** V. *FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA*.

## INVENCION

Es el nombre de una *figura* \* que consiste en utilizar una expresión totalmente creada por el escritor y carente, en sí misma, de *significado* \*. Éste debe ser inferido a partir del *contexto* \*:

El traje que vestí mañana  
no lo ha lavado mi lavandera:  
lo lavaba en sus venas *otilinas*,  
en el chorro de su corazón...

dice en *Trilce* VALLEJO. Su invención podría tener relación con *otillar* que en Aragón significa "aullar el lobo", o con *otis*, género de ciertas aves zancudas, o con *ot*, raíz griega de la que se derivan voces cuyo significado se vincula con el oído. Pero en realidad no



## "inventio"

existe en español, como tampoco existe *Trilce*, el nombre del libro.

Es pues un caso de *neologismo* \* total, una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la *forma* \* de las *palabras* \*, ya que se produce por supresión-adición total (cuando es parcial, se trata del neologismo propiamente dicho), pues se sustituye una palabra por otra que carece de *significación* \* si se saca de su contexto.

La invención asume una función significativa en el *texto* \*, debido a que se ve beneficiada por la *redundancia* \* propia del lenguaje, y porque la necesidad de coherencia así lo exige:

Mañana esotro día, alguna  
vez hallaría para el *hifalto* poder,  
entrada eternal.

dice el mismo VALLEJO.

"INVENTIO" (o "eúresis", o invención y persuasión \*, prueba, lugar, "topoi", "locus", lugar común, lugar propio, "quaestio", premisa, silogismo, entimema, epiquerema, sorites, dilema).

En la tradición grecolatina, primera de las partes de la *retórica* \*, que corresponde a la primera fase preparatoria del *discurso* \* oratorio: la concepción de su *contenido* \*, que abarca la selección de los *argumentos* \* y las ideas sobre las que después habrá de implantarse un orden considerado por otra de las partes de la retórica: la "*dispositio*" (disposición). Los argumentos y las ideas funcionan como instrumentos intelectuales (que convencen) o como instrumentos afectivos (que conmueven) para lograr la *persuasión* \* mediante un alto grado de credibilidad. La "*inventio*" no pertenece pues a la creación sino a la preparación del proceso discursivo, pues consiste en localizar en los compartimientos de la *memoria* \* ("loci") los *temas* \*, asuntos, pensamientos, nociones generales allí clasificados y almacenados mediante constantes ejercicios. Establecida por CÓRAX, la "*inventio*" fue reglamentada por el genio sistematizador de ARISTÓTELES bajo el influjo de la idea platónica de que los conceptos son innatos en el hombre.

La materia de la "*inventio*" es lo que hoy llamamos *contenido*. En la "*inventio*" se procuran orientaciones acerca de cómo buscar las ideas generales que se han de esgrimir como argumentos y que, una vez hallados, la "*dispositio*" (segunda fase preparatoria del discurso) ha de organizar distribuyéndolos en compartimientos estructurales (*exordio* \*, *narración* \*, *argumentación* \*, *refutación* \* y *epílogo* ).

En general, se ha considerado que la invención consta de tres

elementos (pruebas, costumbres y pasiones) que apuntan a la persuasión porque constituyen un llamado a la razón, a tener confianza en el orador y a abandonarse a la emoción vehemente.

La razón aparece instaurada en el *texto* \* en el discurso mismo; la confianza en el orador se funda en su virtud, en sus buenas costumbres, pues la elocuencia del *emisor* \* se ve fortalecida por la elocuencia del buen ejemplo que da como miembro de la sociedad. La pasión que el orador suscita en sus oyentes corresponde al otro extremo del circuito de *comunicación* \* (*emisor-receptor* \*) y se relaciona con las circunstancias del caso y con el carácter del auditorio (edad, condición social, religión, etc.).

La primera parte de la invención trata de las *pruebas* que son los más importantes medios de persuasión; es decir, establece las razones en que se fundará la *comprobación* o *argumentación* (en la “*dispositio*” \*). Cada prueba es una razón. El conjunto de las pruebas es el esqueleto de la argumentación. Argumentar es utilizar un conocimiento para establecer otro conocimiento.

Hay pruebas *naturales*, dadas en la realidad (contratos, testimonios, leyes, etc.), y pruebas *artificiales*, inventadas, llamadas también *topoi* o *lugares* (“*loci*”, porque según ARISTÓTELES para recordar algo basta recordar el lugar que ocupa), que son formas abstractas de la lógica, vacías de contenido, que, al ser utilizadas por la retórica en la concreta situación del discurso, se llenan con argumentos concretos ya no rigurosos (como en la lógica); es decir, son los “*topica*”, el *código* \* de tales formas, son los *compartimientos* o lugares o zonas de la memoria en que se reparten los pensamientos evocados (como los “*topoi*” literarios: “*locus amoenus*”, “*beatus ille*”, “*carpe diem*”, etc.) mediante estrategias tales como por ejemplo el método también llamado “*topica*” por ARISTÓTELES, que consiste en la formulación de preguntas:

Quis? (¿quién?), quid? (¿qué?), ubi? (¿dónde?), quibus auxiliis? (¿con ayuda de quiénes?), cur? (¿por qué?), quomodo? (¿de qué modo?), quando? (¿cuándo?).

Se consideró en la antigüedad que existen “lugares comunes” a los tres géneros del discurso oratorio, y “lugares propios” de cada *género* \*. En general, los lugares constituyen categorías de la argumentación, relacionadas no sólo con la retórica sino también, y sobre todo, con la lógica.

Hay lugares que se derivan de la etimología y dan lugar a razonamientos a partir del parentesco entre las *palabras* \* de la misma familia. Lugares que se derivan de la lógica y son los términos universales: género, especie, diferencia, definición, accidente, división, contrario, circunstancias.

## “inventio”

Por ejemplo: la *definición* \* es el lugar más perfecto porque agota la materia al decir todo lo que una cosa es. La definición caracteriza al objeto por sus atributos generales esenciales, es decir, comunes con otros objetos (género o especie), o bien por los exclusivos (diferencia). La definición inexacta es la *descripción* \*, que caracteriza por accidentes o detalles.

La *división* es una operación analítica que identifica las partes de un todo y las distribuye en partes del discurso.

En cuanto a la *causa*, puede ser *eficiente* (generadora, como un escritor lo es de su libro); *material* (o conformadora, como la madera lo es de la mesa); *formal* (acto, principio o propiedad que junto con la materia conforma las cosas y las singulariza, como lo hace la *historicidad* respecto al ser humano); *final* (con finalidad, como la de fabricar una mesa, que es la de darle luego cierto empleo). El lugar llamado *efecto* consiste en hallar el efecto de una *causa*, que sea útil en el discurso. La *comparación* \* se establece, tanto a partir de la semejanza como de la diferencia, y comporta grados: “tanto como” (igualdad), “más que” (superioridad), “menos que” (inferioridad). El lugar de lo *contrario* consiste en desarrollar un razonamiento tendiente a destruir un argumento mediante otro, y destruirlo demostrando que repugna al otro de tal manera que no pueden subsistir juntos. El lugar de las *circunstancias* reúne “*adiuncta*” (lo contiguo o simultáneo), “*antecedentia*” (lo anterior o precedente) y “*consequentia*” (la secuela o efecto), y se sirve de las preguntas antes mencionadas (quis, quid, ubi, etc.).

Los lugares *proprios* son unidades más vastas o amplias que los lugares *comunes* y pueden abarcar a éstos. Los lugares propios son aquellos particulares de un discurso, según haya sido concebido dentro de uno u otro género; es decir, son *proprios* del género.

Los lugares propios del género demostrativo (V. RETÓRICA \* y MEMORIA \*) son de elogio y vituperio, con repertorios de lo que es encomiable o censurable, y de los modos y pretextos posibles de alabanza y condena. La oración fúnebre y la oda son los géneros propios para enaltecer, y la sátira —género considerado por ello inferior a los mencionados— es el más adecuado para el vilipendio.

Los lugares propios de los géneros judicial y deliberativo son la “*quaestio*” y el razonamiento. La “*quaestio*” es el señalamiento del estado que guarda, en un momento dado del litigio o la discusión pública, el asunto de que se trata, y se realiza revisando tanto las pruebas de la parte como las de la contraparte para deducir, por eliminación de los puntos en que hay acuerdo entre

las partes, los puntos en que hay desacuerdo. Pueden deducirse diversos tipos de “estado del asunto”: a) un estado que corresponda a una *conjetura* (la parte afirma, la contraparte niega) (a este estado sucede necesariamente el lugar común de la *definición* de la “*quaestio*”). b) Un estado que corresponda a una *cualidad* que desvirtúe la acusación (la contraparte admite la acusación pero la utiliza como argumento exculpatorio: “es verdad, la acusada mató, pero lo hizo para salvar a su hija de un monstruo”; este estado de la “*quaestio*” exige el lugar común de las *circunstancias*). c) Un estado que corresponda a un dictamen *definitivo* (un contrato está viciado, el juez debe decidir si se anula o se refrenda).

El estado de la “*quaestio*” o asunto se establece en tres etapas: una llamada *razón* (motivo aducido por el defensor o el acusado para justificarse); una llamada *apoyo* (impugnación del motivo efectuada por la contraparte) y otra denominada *juicio* (opinión que resulta de la justificación y la impugnación).

Dentro de la amplia categoría de los lugares propios de cada género, tienen un sitio muy importante las distintas formas que puede adoptar el *razonamiento*, a partir de las *pruebas* y de los *argumentos* a los que luego la “*dispositio*” ha de procurar su organización retórica en la parte llamada “*argumentatio*”.

En la retórica, lo mismo que en la lógica, todo razonamiento debe poder ser reducido a *silogismo*, es decir, debe poder ser expresado en tres proposiciones básicas o *premisas* (la mayor, la menor y la conclusión), la última de las cuales se deduce necesariamente de las dos anteriores (todos los hombres son mortales, Juan es hombre, Juan es mortal).

La retórica prefiere el empleo de ciertas variantes del silogismo, menos perfectas porque contienen menor o mayor número de premisas, pero más impactantes, de mayor efecto que el silogismo que es más científico y más escolar.

La retórica, pues, favorece el uso del silogismo imperfecto o incompleto llamado *entinema*, construcción causal en que se omite la *expresión* \* pero no el *contenido* \* de una o dos premisas con el objeto de hacer más vivo y rápido el *ritmo* \* del discurso, y también para halagar la vanidad del *receptor* \* apelando en alguna medida a su inteligencia para que él deduzca lo suprimido. Generalmente consta de dos proposiciones: antecedente y consecuencia, pues se suprime la premisa mayor: “Todo hombre es mortal, luego Pedro es mortal”, se sobreentiende “Pedro es hombre”. Puede ocurrir que la premisa omitida sea falsa; en todo caso, suele producir rapidez y/o dificultar la comprensión debido a que está incompleta la forma e implícito el contenido.

## "inversio"

También prefiere la retórica otros argumentos o silogismos imperfectos llamados *complejos*, que contienen más de tres premisas. Hay tres variantes: el *epiquerema*, el *sorites* y el *dilema*.

En el epiquerema una o varias de las premisas van reforzadas por la *prueba*, que amplía la simple expresión silogística. La prueba resulta necesaria debido a que dichas premisas aparecen como dudosas. Precisamente se opone al entimema que suprime las premisas evidentes, porque refuerza las dudosas. El epiquerema evita el encadenamiento de silogismos y hace más florido el razonamiento. Para ARISTÓTELES el epiquerema es un "razonamiento dialéctico" que artificioosamente esconde alguna premisa de la argumentación o las expone imperfectamente. En la lógica moderna, epiquerema es un *prosilogismo* cuyas premisas se han expresado en forma incompleta. (Un prosilogismo es un silogismo cuya conclusión es tomada como premisa por otro silogismo que por ello se denomina *episilogismo*.)

En el sorites muchas premisas o proposiciones se concatenan de modo que el predicado de la antecedente funcione como sujeto en la subsecuente, hasta que en la conclusión se vinculan así la primera con la última.

La naturaleza antitética de los componentes del dilema evita que éste se expanda tanto como los anteriores. El dilema consta de dos proposiciones contrarias disyuntivamente, y, tanto si se niega como si se acepta cualquiera de las dos, se tiene éxito en la demostración. Es decir, se plantea la proposición como un todo dividido en partes antitéticas de cada una de las cuales se niega o se afirma, para concluir, acerca del todo, lo que se haya concluido acerca de cada parte. El dilema retórico es ligeramente diferente del lógico, se usa para presionar al adversario a elegir entre términos antitéticos, ya que cualquiera que sea su elección será errónea, y ello le llevará a hacer mala figura ante el público.

La argumentación en el discurso oratorio y en la literatura, se desarrolla a base de la expansión del silogismo estricto de la lógica en sus variantes, los mencionados silogismos imperfectos. El discurso se construye (en la "*dispositio*") encadenando silogismos sucesiva o alternativamente. Así, las razones halladas en la etapa de la "*inventio*" se convierten en entimemas, sorites, etc.; las razones más débiles, que requieran ser apoyadas por pruebas, se convertirán en *epiqueremas*, etc. Este tratamiento aplicado a los razonamientos, según unos autores forma parte de la "*dispositio*"; según otros, constituye un paso intermedio entre la "*inventio*" y la "*dispositio*".

"INVERSIO". V. HIPÉRBATON.

**IRONÍA** (o antífrasis, asteísmo, carientismo, cleuasmo, epicertomesis, prosopoesis, diasirno, sarcasmo, "hipócrisis", mimesis \*, micterismo, meiosis, simulación, disimulación, "illusio", exutenismo, "scomma", caricatura, antimetátesis, irrisión, hipocorismo).

*Figura* \* de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el *significado* \* a la *forma* \* de las *palabras* \* en *oraciones* \*, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un *tropo* \* de dicción (un *metasemema* \*) y no de pensamiento (*metalogismo* \*); a este tipo de conversión semántica o contraste implícito han llamado algunos *antífrasis* sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee (y al explícito, *oxímoron* \*). Se trata del empleo de una *frase* \* en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el *contexto* \* lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero *sentido* \*:

Y vi algunos poblando sus calvas con cabellos que eran suyos sólo porque los habían comprado.

o bien:

Honrar padre y madre, siempre les quité el sombrero.

En esta oración significa simultáneamente: *siempre me he quitado el sombrero, respetuosamente, ante ellos, y siempre los he despojado*, pues quien así habla es un avaro.

O bien:

... por guardar esto [el mandamiento que ordena no matar] no comía, por ser matar la hambre comer.

donde lo que evita no es *matar* sino *gastar en comer*.

En los tres ejemplos de QUEVEDO la ironía se combina con *dilogía* \* porque las expresiones "eran suyos", "les quite" y "matar", tienen simultáneamente dos acepciones.

La ironía como figura de pensamiento es una antífrasis continuada.

Para los autores de la *Rhétorique générale*, la antífrasis se relaciona con el *oxímoron* \* y con la *paradoja* \*, y es un *metalogismo* \* (ya no un *metasemema*) que se produce por supresión-adición negativa como la paradoja:

Decir:

¡Bonita, respuesta!

ante una majadería, atribuyendo a una expresión cualidades opuestas a las que posee.

## ironía

Siempre la ironía es interpretada en su verdadero sentido gracias a algún grado de evidencia significativa que se halla en el contexto discursivo próximo si la ironía es metasemema, y merced a un contexto mayor que está en la realidad del *referente* \*, ya sea que se halle en otros textos o que sea extralingüístico, situacional. En todos los casos suele intervenir la pronunciación o la *entonación* \* para marcar la existencia de la ironía:

Si decimos de una pocilga: "¡Vaya que está limpia esta habitación!"

Cuando lo que se infiere es una *situación* opuesta a la real, la ironía se llama *anticatástasis*. En una escena costumbrista de *La linterna mágica*, José Tomás de CUÉLLAR hace que Pío Cenizo, el novio de una de las niñas de clase media pobre que se prueban canastas y otros objetos debajo de la enagua a guisa de ciertos "polisones" de moda que no pueden adquirir, entre a la habitación sin dar tiempo a que ellas oculten el inocente subterfugio, y comience a mal interpretar la situación:

Apenas saludó, notó que allí pasaba algo extraordinario. Isaura estaba pálida, Rebeca muda, Natalia temblando y la señora turbada.

—¿Qué ha sucedido? —exclamó Pío— ¿Alguna desgracia?

Nadie podía contestar, y Pío paseaba sus miradas por todas partes.

—¿Se ha ido algún pájaro? —preguntó viendo la jaula.

—Sí, mi canario —dijo Natalia encontrando una salida.

—¿Qué lástima! —dijo Pío— ¿Y cantaba?

—Era un primor...

etcétera.

El nombre de *disimulación* o *disimulo* (*dissimulatio*) le viene a la ironía de que, al sustituir el *emisor* \* un pensamiento por otro, oculta su verdadera opinión para que el *receptor* \* la adivine, por lo que juega durante un momento con el desconcierto o el *malentendido*, y el grado de evidencia semántica que permite la interpretación es menor porque se propone desenmascarar al adversario. El nombre de *simulación* o "*illusio*" se adjudica a la ironía cuando lo que se disfraza es la opinión del contrario, generalmente mediante una fingida conformidad con él, con lo que más pronto se alcanza la comprensión deseada pues el grado de evidencia semántica es mayor:

hay algunos varones, *ejemplares y magnánimos*, que suelen decir a la que va a ser su esposa: "*Yo te perdono porque amaste mucho.*" Esto es de consecuencias desastrosas. Procuren ustedes, caballeros, que sus futuras *hayan amado lo menos posible*. Nuestro maestro Victor Hugo dijo: "*No maldigáis a la mujer que cae, pero no dijo que nos casáramos con ella.*"

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

En este ejemplo los adjetivos ("ejemplares y magnánimos") implican *disimulación* porque sustituyen el verdadero pensamiento del emisor (de que tales maridos son badulaques, que es lo que en realidad desea decirles con el conjunto de las ironías). Introduce la cita de Victor HUGO, en cambio, fingiendo conformidad con ella para, al final, contradecirla. Se trata de la *simulación* (*simulatio*). Ésta a veces, según LAUSBERG, consiste en que el perverso finja bondad con algún propósito como el de salvarse, por ejemplo, o en que el virtuoso finja perversidad para sobrevivir mientras se libera de la sociedad de los malvados, o en desenmascarar al que finge (*hipócrisis*).

El *carientismo* o "*scommà*" es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada, de modo que no parece de burla sino en serio:

...quiero daros las gracias por la paciencia con que os habéis dignado escucharme, ejercitando así, en este tiempo santo (Cuaresma), una de las virtudes que más recomiendo yo a las casadas que me oyen, y que más necesito en esta vida, no obstante que la tengo, y sublimada, en mi nombre, o mal nombre, periodístico (Duque Job).

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

El *asteísmo* (y también el anterior *carientismo*) suele ser la forma de la ironía preferida para el chiste: GUTIÉRREZ NÁJERA cita a un

joven poeta, autor de ciertos versos  
cuya dedicatoria es como sigue:  
"A la prematura muerte de mi abuelita  
a la edad de noventa años."

El *asteísmo* es pues una fina ironía con aparente carácter de represión o reproche pero que, en realidad, constituye más bien un elogio ingenioso; es parecida al *hipocorismo*, burla amable que con ternura atenúa algo reprobable (MORIER), que finge ser un regaño y es una caricia verbal (¡*Mi bandido!*).

Muchos autores han descrito una especie de ironía *metasemé- mica* que consiste en utilizar, en el *diálogo* \*, las palabras del *interlocutor* \* de modo que el lector o el público entiendan lo contrario debido a que, en el sentido que aquél les da, resultan inverosímiles. Se trata de la *antimetátesis*:

A.—Yo asistí al Coloquio.

B.—(En tono irónico) ¡Sí! Tú asististe. Gracias a ti estamos informados.

dando a entender que no sirvió para nada su asistencia.

La señal de que se trata de ironía está en el *contexto* \*, pero se ve reforzada por otras señales que corresponden a la "*pronun- tiatio*" \*.



La *antimetátesis* consiste también en la utilización burlona de una expresión del contrincante:

—Tuve que ir a regar mi *milpa*, no ha llovido.

Hombre.—*Milpa*... Seis pinches matitas entecas.

CARBALLIDO

El *micticismo* es la burla, guasa, o *irrisión*:

"Coro D".—Al autor le encanta la cultura (risitas y codazos de los demás), y quiso citar eso para que ustedes imaginen todo lo que no verán: ríos, pueblos, calles, grandes salones...

Dice el "Coro D" burlándose del "Coro E" que ha citado versos de SHAKESPEARE.

El *cleuasma* o *epicertomesis* o *prosopoesis* consiste en atribuir irónicamente, como burla o mofa, a alguno nuestras cualidades, o a nosotros mismos sus defectos. Si no hay ironía en el cleuasma, se trata ya de la *asociación* \* (Henri MORIER hace también sinónimo de cleuasma el *asteísmo*): José Juan TABLADA, en una ácida sátira política contra Madero, encaminada a desprestigiarlo al iniciar éste su campaña presidencial, le hace decir a él mismo en una autodescripción:

Mis paisanos merecen un pesebre  
pues acémilas son... Yo muy ladino  
les doy gato por liebre.  
Y Palo de Campeche en vez de vino...  
¡Oh pueblo mexicano majadero  
que me traes dócilmente tu dinero.  
Mí carcajada tu inocencia arranca,  
te doy palo... y te pones una tranca  
vendida por Madero!

En ella se le caracteriza como falso (*ladino*) y deshonesto *adulterador del vino* (con Palo de Campeche) cuya industria era el asiento de su fortuna.

A veces se describe el "*diasirismo*" (palabra que en griego significa *silbido*) como aquella ironía en que interviene un ingenio picante y que constituye una chanza pesada: en esa misma "tragi-comedia zoológico-política", como la llama TABLADA, la vaca y el perro, seguidores de Madero, dialogan entre sí comentando los parlamentos del candidato:

*La vaca (Ingenua)*

¿Pero por qué se palpa el posterior, Madero, en tanto que apostrofa sus caras ilusiones? (la ilusión de sentarse en la Silla Presidencial).

*Chantecler Madero*

(Repitiendo el gesto cabalístico)

¡Puedo sentarme en ella! Tengo con qué. ¡Lo siento!

*El perico*

¡Es porque así demuestra que tiene fundamento,  
un fundamento sólido para sus ambiciones!

Otras veces se le describe como una aproximación subrepticia al absurdo, en la que primero se finge seriedad.

Se llama *sarcasmo* el escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad: la ironía llega al sarcasmo por ambas razones, por insultante y porque la víctima, ausente, no puede defenderse, en muchos momentos de la misma obra teatral de TABLADA. Por ejemplo, uno de sus seguidores dice luego de oírlo hablar:

*El Perico*

¡Qué megalómano insulto!  
¡Cree ser el Sol en el Cielos!  
¡Que Vázquez le tome el pulso,  
mientras yo le tomo el pelo!

Un ejemplo más cruel de ironía sarcástica es el de la crucifixión relatada por SAN MATEO:

Los que pasaban le injuriaban (a Cristo), moviendo la cabeza y diciendo: "Tú que destruías el templo y lo reedificabas en tres días, sálvate ahora a ti mismo; si eres hijo de Dios, baja de esa cruz." E igualmente los príncipes de los sacerdotes, con los escribas y ancianos, se burlaban y decían: "Salvó a otros y a Sí mismo no puede salvarse. Si es el rey de Israel, que baje ahora de la cruz y creeremos en Él. Ha puesto su confianza en Dios; que Él le libre ahora, si es que le quiere, puesto que ha dicho: 'Soy el hijo de Dios.'"

Asimismo los bandidos que con Él estaban crucificados, le ultrajaban.

La ironía es *mimesis* si consiste en remedar burlonamente el aspecto, el discurso \*, la voz y/o los gestos de alguien: en el *Entre-més de los dos rufianes*, de GONZÁLEZ DE ESLAVA, uno busca a otro para vengarse de un bofetón. El perseguido lo ve venir y se finge ahogado. El vengador se envalentona al ver que no corre peligro y describe todas las heridas y muertes que le daría si aún estuviera vivo. El fingido muerto le tiene el brazo cada vez que el movimiento es demasiado vivo y peligroso. Cuando el agraviado acaba de desahogarse diciendo:

Él hizo como avisado,  
porque lo hubiera pringado  
o hecho cien mil añicos  
y quebrado los hocicos,  
si no se hubiera ahogado.

## ironía

el otro se desata y, remedando los gestos y el discurso de su contrincante, al no haber riesgo, bravuconea a su vez diciendo todas las heridas y formas de muerte que él le hubiera infligido a su rival, de no haber estado ya ahorcado en el momento oportuno. Dice versos como éstos:

¿Este dicen que es valiente  
y anda conmigo en consejas?  
Si estuviera aquí presente  
le cortara las orejas  
y las clavara en su frente.

Y así quedara afrentado,  
de todos vituperado,  
y después de esto hiciera  
que en viernes se las comiera,  
si no estuviera ahorcado.

La exageración burlona de los rasgos de un personaje es la *caricatura*.

La ironía es *meiosis* cuando se aproxima a la *litote* \* debido a su exagerada modestia, que tiende a producir la impresión de que algo es más reducido o menos importante de como es en realidad: Encinas, el criado "filósofo" en *Ganar amigos* de Ruiz DE ALARCÓN, comenta así el éxito amoroso de don Diego, que éste relata ponderándolo:

El bocado fue costoso  
mas paciencia, y al reparo;  
que Adán lo comió más caro  
y a la fe menos gustoso.

dando a entender así que la aventura resultó cara y, para consolarse, es menester compararla ya que todo es relativo, es decir, no resultó tan costosa para él como para Adán que por una semejante perdió el paraíso.

Estos distintos matices de la ironía corresponden a grados de energía de la misma.

La autoironía ofrece una impresión paradójica, ya que parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión.

Los demás nombres, aquí citados, de la ironía, se han empleado como sinónimos en latín o en griego. De esta lengua procede también "ironía", término que se hizo más popular en varias lenguas indoeuropeas.

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de los metalogismos porque altera la lógica del discurso. Se produce por supresión-edición (*sustitución* \*) negativa ya que se reemplaza (merced a la

lectura de otros *semas* \* que aparecen en el contexto) el significado \* de un *significante* \* por otro significado. Sin embargo, la variedad de la ironía que ofrece una forma breve porque involucra palabras o expresiones breves y se recupera en un contexto próximo, es un metasemema, es decir, uno de los tradicionales tropos de dicción:

*La "flapper" y el atleta*  
*piernas dieran* —milagros de oro y plata—  
 si la clara  
 ternura de esta virgen los bañara  
 al llegar a la cama o la meta.

RENATO LEDUC

La ironía de pensamiento es una forma de la "*sermocinatio*" \* cuando se finge tomarla de la opinión del adversario, para caracterizarlo poniendo en evidencia la falta de sentido de su criterio. En este caso tiene su lugar, dentro de la *retórica* \* clásica del discurso oratorio, en la parte de la oración *forense* \* llamada *refutación* \*, pues uno de los medios para impugnar consiste en reproducir el punto de vista del adversario poniendo el *énfasis* \* en sus errores o puntos débiles.

En el *género* \* *deliberativo* \*, la ironía suele vincularse a la *permisión* \* o *epitrope*, al fingir que se deja en libertad al *destinatario* \* para obrar contra el consejo del emisor, mismo que acaba por prevalecer con daño para el desobediente.

En el *género* *demostrativo* \* el elogio, combinado con ironía, se entiende como vituperio o como *paradoja* \*: en un extenso poema irónico, Renato LEDUC parece elogiar el tiempo pasado, de su juventud, que evoca con una mezcla de burla y ternura:

Arte de ver las cosas al soslayo,  
 cantar de madrugada como el gallo,  
 vivir en el invierno como en mayo  
 y errar desenfadado y al garete  
 bajo este augurio: ¡Lo que usted promete...!  
 Y en la raída indumentaria un siete.

El siguiente ejemplo de SOR JUANA resulta, en cambio, *paradójico*:

Dijo un discreto que no es necio entero el que no sabe latín; pero el que lo sabe está calificado. Y añado yo que lo perfecciona (si es perfección la necedad) el haber estudiado un poco de filosofía y teología, y el tener alguna noticia de lenguas, que con eso es necio en muchas ciencias y lenguas: porque un necio grande no cabe en sólo la lengua materna.

La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo

## ironía.

que se espera de su carácter o del tipo de *personaje* \* que representan (como en la *parodia* \*), o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen. En este sentido hay un ejemplo en las acciones de don Quijote, pues tanto el lector como los personajes esperan de él otro comportamiento.

La ironía también suele combinarse con muchas otras figuras como por ejemplo con la *hipérbole* \*, con el *oxímoron* \*, con la *interrogación retórica* \* (que quizá afirma lo contrario de lo que a una lógica respuesta correspondería), etc.

En cuanto a la llamada "ironía socrática", quizá el más antiguo empleo de este término, conforme a su uso en *La república*, de PLATÓN, significa *simulación*, es decir, "el verboso y solapado medio para embaucar a la gente". El *simulador* era un tipo de personaje de la comedia griega; hipócrita, débil, pero ingenioso. Al preguntar SÓCRATES, en los *Diálogos* de PLATÓN, simula ignorancia y simplicidad para orientar gradualmente hacia la verdad a su interlocutor.

En recientes estudios sobre la ironía se han señalado como sus rasgos más característicos: su componente lingüístico: la inversión semántica de la *antífrasis*; su componente retórico: la *disemia* \*, que le aporta su *ambigüedad* \* esencial (un significante con dos significados: un contenido patente positivo, con un contenido latente negativo); su componente intencionalmente *ilocutivo* (V. ACTO DE HABLA \*) puesto que la ironía agrade, denuncia, apunta a un blanco; sus *actantes* \*: el *emisor* \*, el *receptor* \* y el *blanco* o la *victima* a la que se intenta descalificar (que puede ser la situación, el receptor o el mismo emisor), y su "eje de distanciación", que implica grados de solidaridad del ironista con su blanco. En cuanto a la naturaleza de la ironía, mientras MORIER ve en ella una reacción ante el mundo (principalmente vengativa y colérica pero también quizá resignada, conciliadora o divertida), BOOTH la ve, en cambio, como un juego euforizante y estimulante (MUECKE).

En cuanto a los indicios que permiten al receptor detectar la ironía, son muy heterogéneos. Pueden ser situacionales —de la situación de *enunciación* \*—, pueden ser lingüísticos —léxico, sintaxis, *modalizadores* \*, elementos tipográficos—, los cuales, en el *contexto* \*, desacreditan ciertos *sintagmas* \* y exigen un trabajo de interpretación, por ejemplo la naturaleza de ciertos predicados sólo aplicables a una persona dada, o la naturaleza del sujeto de la enunciación; y pueden ser paraverbales, es decir, prosódicos y gestuales —entonación, mímica— (MORIER). En fin, dichos indicios se relacionan con las características de los actantes de la enunciación, pues involucran su competencia cultural e ideológica (conocimien-

tos, creencias); su competencia retórica (pues los indicios pueden provenir del *tipo de discurso* \* de que se trate), su saber acerca del mundo y acerca del interlocutor; sus “modelos de *verosimilitud* \*”, sus “sistemas de expectativas”, y su conocimiento de las que DUCROT llama “leyes del discurso” y GRICE llama “reglas conversacionales” (V. CONTRADICCIÓN \* e INSINUACIÓN \*) que comprenden lo *implícito* \* y lo *sobreentendido* \* (KERBRAT-ORECCHIONI). Las marcas de la ironía son presuntivas y orientan al receptor, de manera ambigua, hacia hipótesis interpretativas de su intención significativa. La ironía puede ofrecer una especificidad semántica (su forma de antífrasis, combinada o no con otras figuras como la *litotes* \* y la *hipérbole* \*), o bien una especificidad pragmática, en la ironía situacional, que no ofrece una peculiar *estructura* \* semántica. Sin embargo, es posible hallar antífrasis no burlescas y también burlas sin antífrasis (KERBRAT-ORECCHIONI).

IRRETICENCIA. V. LICENCIA.

IRRISIÓN. V. IRONÍA.

ISOCOLON (y “*párison*”, *pariosis*, “*subiunctio*”, *subjunción*, “*subnexus*”, “*adiunctio*”, *adjunción*, *disyunción* o “*disiunctio*”).

En la tradición *retórica* \* clásica, *figura* \* de la *elocución* producida por el arreglo sintáctico-semántico de los elementos gramaticales, conforme a un orden de correspondencias simétricas, donde suele haber igualdad del número de palabras o igualdad de la *estructura* \* sintáctica y/o igualdad semántica.

Se trata, pues, de la estrategia retórica para la construcción de *periodos* \* constituidos por miembros que pueden ser *palabras* \*, *frases* \* u *oraciones* \*; que se presentan coordinados, ya sea que ofrezcan igualdad sintáctica o semántica, absoluta o relajada, parcial o completa. Es la estrategia que determina, en cada caso, el juego de regularidades simétrico-asimétricas del esquema distributivo de los elementos sintácticos y semánticos.

El isocolon constituye, así, una cadena enumerativa de dos o más elementos principales o secundarios que se coordinan a la vez que su extensión, sus miembros o su efecto acústico (*fonemas* \*, *tono* \*, *acento* \*, etc.) se corresponden, por ejemplo:

¡Qué soledad augusta! ¡Qué silencio tranquilo!

URBINA

donde son correlativas las posiciones de cada una de las *funciones gramaticales* \* (igualdad de estructura sintáctica) de dos oraciones de igual número de miembros e igual número de sílabas y con *significados* \* semejantes.

Existe una variedad de casos de isocolon, en la que cuentan,

## isocolon . . . . .

tanto la igualdad (parcial o total) del *significante* \* (número y extensión de los miembros), como la del *significado*.

En cuanto al *significante*, en general, en el isocolon se presentan los períodos con miembros iguales. Esta igualdad del *significante* puede ser total o parcial.

A veces es *igual* el número de los miembros yuxtapuestos (en cada verso, por ejemplo), o bien la *extensión* de los mismos (de dos o más palabras, por ejemplo):

- ¿Cúyo es aquel caballo?
- Señor, era de mi padre,
- ¿Cúyas son aquellas armas?
- Señor, eran de mi hermano.

(Romancero)

pero a veces "admite *desigualdad* en el número de palabras de los miembros" (LAUSBERG), y entonces se llama *párison* o *parisisis*. Éste puede considerarse como un tipo de *enumeración* \* o "distribución a distancia":

... tú con tu señor a cuestras; y yo, encima de ti, ejercitando el oficio para que Dios me echó al mundo.

CERVANTES

El isocolon puede contener dos o más miembros (o *colon* —plural *cola*—, o "*Kómma*" —plural "*Kómmata*"—). Muchas veces el isocolon bimembre es una *antítesis* \*. El trimembre se denomina *tricolon*; el cuatrimembre, *tetracolon*.

Si se considera el criterio de la *igualdad formal* (completa o relajada) de los miembros del isocolon, y a la vez el tipo de relación sintáctica de los mismos, podemos distinguir entre la *disiunctio*, la *subiunctio* (o *subnexio*) y la *adiunctio* (o *adjunción*).

La *disiunctio* o *disyunción* es un isocolon formado por *oraciones completas*. Algunos de sus miembros son sinónimos, y tal igualdad de significación convierte al isocolon en un caso de *sinonimia* \* a distancia, mientras los otros miembros, diversos, se *acumulan*:

Y así, con mucha priesa recogieron su ganado y cargaron de las reses muertas, que pasaban de siete, y SIN AVERIGUAR OTRA COSA, SE FUERON,

CERVANTES

pues la diversidad de los miembros del isocolon, que puede ser aún mayor, lo convierte en *acumulación* \*:

Soy yo el que roba los luceros,  
el que desvalija la noche,  
el que entra a saco en las riberas.

ANTONIO OLIVER BELMAS

También se ha llamado *antapódosis* \* o *reditio* a la correspondencia paralelística doble, sintáctico-semántica:

Lloranle *todas las damas*, y *todos los hijosdalgo*,  
unos dicen —“¡Ay, mi primo!” Otras dicen —“¡Ay, mi hermano!”

(Romancero)

y, cuando se invierten los elementos en la *repetición* \*, se ha llamado *reditio contraria*:

Tiene la noche un árbol

1            2            3

con frutos de ámbar;

tiene una tez la tierra

1            3            2

ay, de esmeraldas.

GOROSTIZA

La *subiunctio* o *subjunción* es un isocolon en el que se *coordinan oraciones enteras* (principales o secundarias) con *diversidad de significación*, y que “sirve para detallar un complejo semánticamente supraordenado” (LAUSBERG):

Sanchica mi hija nos llevará la comida al ato. Pero ¡guarda! que es de buen parecer, y hay pastores más maliciosos que simples, y no querría que fuese por lana y volviese trasquilada; y también suelen andar los amores y los no buenos desecos por los campos como por las ciudades, y por las pastoras chozas como por los reales palacios, y *quitada la causa, se quita el pecado*, y *ojos que no ven, corazón que no quiebra*; y *más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*.

O bien:

... bien haya el que inventó el sueño, *capa que cubre todos los humanos pensamientos*, *manjar que quita la hambre*, *agua que ahuyenta la sed*, *fuego que calienta el frío*, *frío que templó el ardor*, y, finalmente, *moneda general con que todas las cosas se compran*, *balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto*.

CERVANTES

donde las coordinadas son todas *apositiones* \* de sueño, elemento al que se subordinan sintáctica y semánticamente.

La *subiunctio* a veces ofrece el aspecto de una repetición semántica que constituye un *paréntesis* explicativo: se trata de la *prosapódosis* \* o *subnexio*:

Y aunque la gente gritaba  
y corría como el aire,  
*cundo quiso, ya no pudo*,  
*aunque quiso, llegó tarde*,



## isocolon

que estaba la migajita  
revolcándose en su sangre.

GUILLERMO PRIETO

La *adiunctio* o *adjunción* es un isocolon cuyos miembros son *elementos incompletos, de diverso significado, sintácticamente dependientes y vinculados a un predicado común* antepuesto, interpuesto o pospuesto, que es el elemento complejo (*zeugma* \*):

... no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman *Abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo* y en otras *truchuela*.

CERVANTES

donde el predicado común, antepuesto, es *llaman*.

Algunos han denominado *adjunción* a la acumulación asindética de sustantivos.

Así pues, la *adiunctio* es un isocolon (figura "por orden") pero también es una *enumeración* \* (figura "por adición") y un *zeugma* \* (figura "por supresión").

Hay, en cambio, una relación conceptual en el isocolon, en el caso de la ya mencionada *sinonimia*, si los miembros expresan el mismo significado y las oraciones son independientes y coordinadas. En este caso la *sinonimia* se llama "*interpretatio*":

Calló la voz y el violín  
apagó su melodía.  
Quedó la melancolía  
vagando por el jardín.  
Sólo la fuente se oía.

A. MACHADO

o bien en prosa:

—¡Oh alma endurecida! ¡Oh escudero sin piedad! ¡Oh pan mal empleado y mercedes mal consideradas las que te he hecho y pienso hacerte!

CERVANTES

y cuando es *sinonimia a distancia* QUINTILIANO \* la llama *disiunctio* (disyunción) que también es la correspondencia sintáctica entre varios términos *sinónimos*, por una parte, y por otra, varios de diferente *significación* \*. También es un tipo de relación conceptual la *diferencia semántica de los miembros* (la acumulación mencionada). Un ejemplo de este tipo de isocolon es el constituido por series de períodos formados por dos o más *prótasis* \* y *apódosis*, de este tipo:

Si todo cuanto he dicho no basta a moverse de tu mal propósito, bien puedes buscar otro instrumento de tu deshonra y desventura...

CERVANTES

Y, como ya se dijo, la diversidad de significación de los miembros yuxtapuestos da en enumeración:

*Rióse el lacayo, desenvainó su calabaza, desalforjó sus rajas, y sacando un panecillo, él y Sancho se sentaron sobre la yerba verde...*

CERVANTES

En fin, también existe relación conceptual entre los dos miembros del isocolon antitético. En la *antítesis* \* (dice LAUSBERG) se presenta una "agudización de la diferencia semántica". Este isocolon suele describirse como un fenómeno de "igualdad en el número y el orden de las palabras, y contenido antitético".

*Non es por falta de ajuar — que de oro ya está cusida,  
sino es por falta de ventura — que del cielo no le venía.*

(Romancero)

(V. también ENUMERACIÓN \*.)

ISOFOFÍA. V. ISOTOPÍA.

ISOLOGÍA. V. ISOTOPÍA.

ISOMETRÍA. V. METRO e ISOSILABISMO.

ISOMORFISMO. V. ISOTOPÍA.

ISOPLASMIA. V. ISOTOPÍA.

ISOSILÁBICO. V. ISOSILABISMO.

ISOSILABISMO (e isosilábico, isosílabo o isometría y heterometría, anisosilábico, estrofa).

Se llaman *isosilábicos* o *isosilabos* los versos \* o los hemistiquios \* que poseen el mismo número de sílabas:

*Cayó sobre mi espíritu la noche;  
en ira y en piedad se anegó el alma...*

BÉCQUER

El fenómeno del isosilabismo se llama también *isometría*. Se oponen a éstos los versos o hemistiquios *anisosilábicos*, que presentan *heterometría*, es decir, un número desigual de sílabas, como ocurre en muchos de los versos de la primitiva poesía española:

*Grandes son las ganancias que mio Cid fechas ha;  
robavan el campo e piénssanse de tornar.  
Entravan a Murviedro con estas ganancias que traen:  
grand es el gozo que va por es logar.*

CID

donde las medidas de los ocho hemistiquios son, respectivamente, de 7, 6, 6, 7, 7, 8, 5 y 6 sílabas, o bien como ocurre en diversas

## isosilabismo

combinaciones como los versos de pie quebrado (de ocho y de cuatro sílabas) o las silvas (de siete y de once sílabas). La mayor variedad se da en la poesía del siglo XX, como puede verse en los siguientes diez versos iniciales del famoso *Nocturno* de SILVA:

- 1) Una noche,
- 2) Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
- 3) Una noche
- 4) En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
- 5) A mi lado, lentamente, contra mi ceñida, toda,
- 6) Muda y pálida
- 7) Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
- 8) Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
- 9) Por la senda que atraviesa la llanura florecida
- 10) Caminabas,  
..."

donde respectivamente cuentan con 4, 24, 4, 22 equivalentes a 21 sílabas porque el quinto verso termina en esdrújula (V. METRO \*), 16, 5 equivalentes a 4 por la misma razón, 16, 16, 16 y 4. o como en los de NERUDA:

Cuando todo era altura,  
altura,  
altura,  
allí esperaba la esmeralda fría,  
la mirada esmeralda:  
era un ojo:  
miraba  
y era centro del cielo,  
el centro del vacío:  
la esmeralda  
miraba:  
única, dura, inmensamente verde,  
como si fuera un ojo  
del océano,  
ojo inmóvil del agua,  
gota de Dios, victoria  
del frío, torre verde,

aunque en éste, y en muchos otros casos en la poesía moderna, el aparente anisosilabismo se resuelve en isosilabismo por virtud del esquema rítmico cuyas pausas obligan a leer, en realidad, versos heptasílabos y endecasílabos cortados arbitrariamente en el espacio, de manera que se produce un contraste entre su naturaleza métrica verdadera y la aparente.

Tanto el fenómeno del isosilabismo, como el opuesto, se dan dentro del marco de las *estrofas*: conjuntos análogos, de dos a catorce versos, que constituyen unidades dentro de las cuales se

repite los esquemas metrorrítmicos y que funcionan a la vez como divisiones formales del poema. (V. también METRO \*.)

**ISOSÍLABO.** V. ISOSILABISMO.

**ISOTAXIA.** V. ISOTOPÍA.

**ISOTOPÍA** (o isosemia, e isofonía, isoplasmia, isotaxia, isología, isomorfismo, alotopía, bi-isotopía, pluri-isotopía o poli-isotopía, mediación, lectura tabular, isotopía parcial, global y actorial, pretextual, tipo de discurso \*).

GREIMAS tomó de la ciencia físico-química este término y lo aplicó al análisis \* semántico. Isotopía es cada línea temática o línea de *significación* \* que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso \*; resulta de la *redundancia* \* o *iteración* de los *semas* \* radicados en distintos *sememas* \* del *enunciado* \*, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia. Se trata de una “conformidad semántica” (POTTIER) que se llama también *isosemia*. El discurso isosémico se desarrolla unívocamente en un solo *nivel* \* semántico que es el referencial, es decir, su *semiótica* \* es denotativa. Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia, y sirve al proceso integrador de la percepción. Cuando leemos o escuchamos: “una pequeña vasija”, captamos tres veces la idea de género femenino, y tres veces la idea de número singular que son redundantes. La redundancia determina que cada unidad o semema de la *cadena* \* proyecte hacia adelante haces de restricciones fonéticas, sintácticas y semánticas. Esto aumenta la previsibilidad pero también disminuye la cantidad de información (ya que los semas repetidos sustituyen a los semas que procurarían nuevos contenidos).

La isotopía resulta, así, de la asociación de los semas en el *habla* \*, en un *campo isotópico* \* (mismo que se opone a *campo semántico* \* que es consecuencia de la asociación de los semas en la *lengua* \*, en el *sistema* \*). La recurrencia de categorías semánticas construye una red a lo largo del desarrollo del discurso lógico, una “red de anafóricos —dice GREIMAS— que, al reenviarse de una *oración* \* a otra, garantizan su permanencia tópica”.

GREIMAS advierte dos condiciones o reglas semánticas para que se dé la isotopía: a) “el *sintagma* \*, que reúne por lo menos dos *figuras sémicas* \*”, dice, ofrece el “*contexto* \* mínimo que permite establecer una isotopía”; y b) una secuencia no es isotópica a menos que posea “uno o varios *clasesemas* \* (o conjuntos de semas genéricos) idénticos”.

El desarrollo de la isotopía es el mismo de la continuidad te-

mática que permite la comprensión y la conceptualización. La identidad (o redundancia) de semas en distintos sememas, es la base para la conceptualización de cada *segmento* \* del discurso que es "constantemente remodelado por la conceptualización de los segmentos siguientes" (dice POTTIER) hasta que se acabala cada línea de significación postulada por el *mensaje* \*.

GREIMAS ofrece varias descripciones, ejemplos y definiciones de isotopía. La más completa de éstas es la siguiente: "Conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del *relato* \*, tal como ella resulta de las lecturas parciales (es decir, por segmentos sumativos, por subconjuntos) de los enunciados, después de la resolución de sus *ambigüedades* \*, siendo orientada tal resolución por la búsqueda de la lectura única."

A las condiciones de GREIMAS, el Grupo "M" en su *Rhétorique de la poesie*, extenso y rico trabajo inspirado en los de GREIMAS y RASTIER sobre todo, ha agregado otra: los segmentos isotópicos del discurso no pueden poseer temas opuestos si están en posiciones sintácticas de determinación, porque se rompe la isotopía y el enunciado resulta alotópico. Esta condición, más bien que una regla semántica, resulta una regla lógica, una exigencia de no *contradicción* \*. De esta aportación suya a la descripción del concepto, el Grupo "M" ha pasado a contribuir con una nueva definición de isotopía: "propiedad de los conjuntos de unidades de significación que comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica de determinación".

Quedan así, reduciendo a una las de GREIMAS, dos condiciones; una positiva, de yuxtaposición, la redundancia que elimina ambigüedades seleccionando significados en el *paradigma* \* (*día* respecto a noche; *día*, respecto a mes), y otra negativa, de composición, de no impertinencia, que actúa en el nivel sintáctico.

La consideración de los niveles de organización isotópica (yuxtaposición o redundancia y composición o no impertinencia) determinan tipos de discurso:

a) La yuxtaposición y la composición isotópicas caracterizan el discurso cuya *función* \* es la referencial. La redundancia dada sobre una sola línea isosémica, aumenta la previsibilidad, por ejemplo en los textos de carácter científico (misma que disminuye en los de carácter literario).

b) La yuxtaposición isotópica y la composición alotópica (impertinencia predicativa) caracterizan cierto tipo de discurso original sobre todo el poético, por ejemplo: "En el mar de los ojos/hay plantíos de peces luminosos..." (PELLICER).

c) La yuxtaposición y la composición alotópicas (el enunciado

*absurdo*) puede presentarse como un caso extremo en el lenguaje poético. Así puede parecer el *oximoron* \* “la sombra de tu fuego” (PELLICER). El Grupo “M” pone como ejemplo “de incoloras ideas verdes” que, como veremos, ofrece una alotopía aún más intensa.

Salomón MARCUS y el mencionado Grupo “M” han trabajado aplicando el concepto de alotopía al caso de los *tropos* \*, ya que la composición dada como impertinencia distribucional es la operación retórica que modifica los semas.

Como ya se dijo, POTTIER y GREIMAS han visto el concepto de isotopía como esencialmente vinculado al de comprensión. Ello es en virtud de que su identificación (según GREIMAS) “permite eliminar los obstáculos que oponen a la lectura el carácter polisémico del texto \*” “para así reemplazar —dice por su parte VICTOR RENIER— el discurso . . . por el resultado metalingüístico de la lectura”. También VAN DIJK lo ha relacionado implícitamente de manera fructífera, con las *macroestructuras* \* textuales o abstracciones en que el *receptor* \* vuelca lo que sobreentiende globalmente de las secuencias de frases \*, es decir, de los contextos mínimos necesarios para establecer isotopías, la unidad mínima de los cuales parece ser el *morfema* \* (*com-ible, exist-ible*) cuyo empleo *desviado* genera *metaplasmos* \*. El Grupo “M”, por su parte, hace notar la relación del *conocimiento* (proceso de adquisición del *sentido* \*) con la isotopía (*isosemia*) del sintagma mínimo, debida a la relación entre coherencia y saber. La isotopía y la alotopía (o falta de coherencia) revelan —dicen— la *epistemología* \* implícita en la *semántica* \* de una lengua, una época y una sociedad particulares, y los enunciados isotópicos de una época pueden resultar alotópicos en otra”; en ello tienen parte las diferencias de contexto, es decir, las “circunstancias del acto sémico” que para Luis PRIETO son “todos los hechos conocidos por el *receptor* \* en el momento en que el acto sémico tiene lugar, e independientemente de éste”.

La isotopía es una construcción que va siendo elaborada conforme a modalidades propias por cada discurso particular. Las diferentes líneas temáticas que forman la red isotópica, se organizan en torno a una “categoría semántica fundamental” o *clasema* \*, formando un todo hipostasiado, a la manera como las aguas afluentes suman su entidad a la de las aguas del río (“isotopías más profundas” que menciona GREIMAS) en que desembocan. La lectura, progresivamente, procediendo por bloques resumibles en macroestructuras parafrásticas, inscribe en un campo isotópico las unidades del texto; campo que, conforme las unidades van apareciendo, se modifica constantemente.

Durante el desarrollo del discurso los semas de cada semema operan orientando la *actualización* \* de ciertos semas (y no de otros)

## isotopía

en otros sememas. Parafraseando un ejemplo de la *Rhétorique de la poésie* podemos decir que en:

Ocurrió un día de julio

los semas de *julio* (mes del año) orientan nuestra lectura de *día* como *división* cronológica, "estable, correspondiente a una revolución del globo terrestre"; mientras que en:

Ocurrió un día resplandeciente

los semas de *resplandeciente* (emisor de luz), dirigen nuestra comprensión en el sentido de "parte luminosa del día, opuesta a la noche".

Los discursos que mejor logran poner de relieve la isotopía son los que corresponden a una intención y una estrategia que preside su construcción y que determina la elección de sememas *precisos* —por ricos en semas— y de sememas no ambiguos —sino ortosemémicos—, y que, además, distribuyen la mayor cantidad de información al principio del enunciado, para reducir al mínimo el número de hipótesis de lectura que deban ser verificadas en los segmentos de discurso subsecuentes. Tal es, por ejemplo, el discurso didáctico.

Los discursos biisotópicos (donde se superponen dos isotopías) se reconocen porque producen una tensión debida a que aparece una alotopía que indica la existencia simultánea de dos isotopías del contenido: una básica, y una retórica. Cada una tiende a ser leída sobre su campo isotópico. Al mismo tiempo, al detectar la conexión entre ellas (GREIMAS) dada a través del término disémico o de una relación de analogía del significante, se permiten el proceso de la *mediación* (Grupo "M") o paso de una isotopía a otra (que es la *estructura* \* semántica propia del poema), y la relajación de la tensión. Los discursos biisotópicos se apoyan en sememas *equivocos* \* (V. DIALOGÍA \*) que funcionan como términos conectadores de isotopías, porque poseen un significante y dos significados y actualizan simultáneamente semas que se alinean sobre otra isotopía que es alotópica en relación con la primera. La lectura de estos discursos es accidentada. Sus mecanismos son característicos del discurso humorístico, del chiste, del discurso poético o literario. En este último manifiestan la *función poética* \* jakobsoniana al determinar en el discurso economía de recursos y densidad de significación; y son vistos como procedimientos retóricos, en la *dilogía* o *antanaclasis*, y también en otros *metasememas* \*, sobre todo la *metáfora* \*, conector ideal, porque resulta precisamente de la intersección que relaciona dos conjuntos sémicos parcialmente análogos y parcialmente opuestos. El empleo de estas figuras produce un

efecto estilístico que GREIMAS describe como "placer espiritual (que) reside en el descubrimiento de las dos isotopías diferentes en el interior de un relato supuestamente homogéneo".

El texto biisotópico es sólo un caso particular de la *poli-isotopía* o *pluri-isotopía*. En ésta aparecen varios términos conectores que permiten mecanismos de mediación entre más de dos isotopías que se desarrollan simultáneamente.

El Grupo "M" ha señalado, en los enunciados, la existencia de grados de intensidad de la alotopía, que dependen de la cantidad de semas comunes que aparecen en los sememas. Su determinación es, sin embargo, difícil, en virtud de que la posibilidad de enumeración exhaustiva de los semas de un semema, parece por ahora discutible. Sin embargo, estos conceptos son importantes debido a que la relación entre isotopía y alotopía interesan cuando se consideran la tasa de información y la tasa de originalidad de un mensaje, por ejemplo el poético, que podría revelarse como hiperredundante e hiperisotópico. También es interesante observar que el orden temporal no es condición para la isotopía, y que las funciones sintácticas confieren a los sememas *valores* \* semánticos, como puede observarse en esta ironía acerca del discurso de los políticos:

Dice uno de ellos: "—No me escuchan. Es como si mis discursos fueran emitidos en otra *frecuencia*."

Alguien le contesta: "Mm... esa puede ser la causa. Tal vez usted hace uso de la palabra con demasiada *frecuencia*."

Donde puede observarse cómo el término conector de isotopías (*frecuencia*) pasa de un significado a otro, ambos denotativos, merced al cambio de su *función* \* gramatical, indicada en cada caso por la preposición: "en frecuencia", "con frecuencia". Este ejemplo lo es también de isotopía semémica u horizontal, dada en el texto, opuesta a la isotopía metafórica, que es vertical, en la que el término conectador no sólo relaciona los campos isotópicos en el texto, sino también los campos semánticos a los que, en el sistema, pertenecen los sememas que participan en el tropo.

El hallazgo de la alotopía en el transcurso de la lectura (generalmente los tropos característicos del discurso figurado), significa un tropiezo para la conceptualización de los segmentos subsecuentes, pues se opone a la "lectura uniforme", que es unívoca y sin contradicción, por lo que requiere solución, que, para el Grupo "M", podría consistir en:

1) La corrección del elemento alotópico por *adición* \* de los semas recurrentes y la *supresión* \* de los semas no pertinentes, lo que permite integrar, en forma prospectiva, la unidad ya reevaluada.



## isotopía

Cuando LÓPEZ VELARDE dice:

Sonámbula y picante,  
mi voz es la gemela  
de la canela.

los dos primeros adjetivos van recibiendo sucesivas cargas semánticas al entrar, poco a poco, en el juego sintáctico con los sustantivos *voz*, *gemela* y *canela*. Ello ocurre por etapas:

- a) "Sonámbula y picante"
- b) "mi voz sonámbula y picante"
- c) "mi voz sonámbula y picante es la gemela"
- d) "mi voz sonámbula y picante es la gemela de la canela",

y ni *sonámbula* ni *picante* acabalan su sentido (metafórico) sino hasta su confrontación con *canela*, que precisa su significado trópico, connotativo. (V. CONNOTACIÓN \*.)

2) La reevaluación retrospectiva se realiza, en cambio, cuando la prospectiva no basta.

Cuando Alfonso REYES dice:

Amapolita morada  
del valle donde nací;  
si no estás enamorada,  
enamórate de mí.

Al aparecer el semema *enamorada* y el último verso "enamórate de mí", imponen la reevaluación retrospectiva de todo lo anterior, por la ruptura de la isotopía básica (*vegetal*) y la implantación de una segunda isotopía metafórica, de la *prosopopeya* \*, mediante la agregación del sema *humano*.

La isotopía se rompe porque lo vegetal y lo humano se oponen pero, además, porque aparecen en el texto en posición sintáctica de concordancia.

3) La tercera y última solución consiste en reconocer la impertinencia y lo que ella significa: la implantación de un nuevo significado aún no precisado y cuya reevaluación, que queda pendiente, puede estar relacionada con el título, o con textos seriados anteriores, o con la aparición posterior de una fórmula conectadora de la isotopía básica con la isotopía metafórica, o con "indicadores semiológicos externos", tales como la situación del mensaje o las convenciones características de un *género* \* (en la fábula, la isotopía descansa sobre una lógica distinta a la del mundo real), o las características del estilo dominante en una corriente literaria; es decir: con factores pretextuales que subyacen en una isotopía *pretextual*.

Los grados de la alotopía son detectables mediante una prueba

de negación: en el *oxímoron* \*, por ejemplo, los términos cuyos semas se oponen pertenecen a un campo isotópico debido a que están recubiertos por semas que les son comunes.

En el verso de SANDOVAL ZAPATA:

En *poco mar* de luz ve oscuras ruinas

dejando sin comentar el segundo oxímoron (luz-oscuras) podemos advertir que *poco* y *mar* se oponen sobre el eje de la cantidad en el que otros semas les son comunes por lo que, si bien el enunciado:

“el mar es poco”

es alotópico, soporta la prueba de la negación, ya que en el enunciado:

“el mar no es poco”

la negación restablece esta isotopía, que es “isotopía semántica” porque está dada en la redundancia de las unidades formales del contenido.

En otros enunciados la alotopía ofrece una mayor intensidad y su reformulación negativa sigue siendo alotópica.

Si, por ejemplo, haciendo caso omiso de que las ideas no pueden ser a la vez *incoloras* y *verdes* simplificamos el ejemplo antes citado “de incoloras ideas verdes”, y decimos:

“las ideas son verdes”

“las ideas no son verdes”

vemos que ambos enunciados pertenecen a la categoría lógica de las proposiciones absurdas, ya que negamos que ese sea el color de las ideas; pero atribuirles que no son verdes es igualmente no pertinente, ya que se trata de una alotopía intensa o *fuerte* porque entre *ideas* y *verdes* no hay semas comunes, pues los colores se han asociado tradicionalmente a las emociones y no a las percepciones mentales. Esta alotopía *fuerte* puede ser hallada también en el lenguaje poético ya que, como afirman MARCUS y los miembros del Grupo “M”, este lenguaje “no se rige por el principio de no contradicción”.

El Grupo “M”, en la *Rhétorique de la poesie*, propone hacer frente a los textos poli-isotópicos sumando a la lectura lineal los resultados de una lectura *tabular* que “privilegie las relaciones establecidas fuera de la línea del tiempo”, lo que permite al lector captar las correspondencias de los elementos, fuera del orden que éstos guardan en el tiempo. La tabularidad es construida por la lectura, y no dada. En la lectura tabular se superponen los resultados de diferentes lecturas correspondientes a diferentes isotopías

## isotopía

respectivamente. Este procedimiento permite, tanto hallar las "unidades dadas" por el texto en el nivel de las figuras mismas, una vez corregidas las impertinencias (lo que daría, por ejemplo: *vidrio animado* = *mariposa*), como las "unidades proyectadas" que provienen de una relectura retórica posterior y retrospectiva, que permite pasar, sobre la base de la poli-isotopía, a la construcción de nuevos tropos en otro nivel. (Esto daría, por ejemplo:

*/vidrio/nivel denotativo,*

*/vidrio animado* = *mariposa*/primer nivel figurado,

*/mariposa* = *galán enamorado*/segundo nivel figurado en que se ha dado ya una *mediación* entre las isotopías */animal/humano/*; y, tras la lectura completa de todo el soneto (de SANDOVAL ZAPATA) donde se describen el itinerario fatal de la mariposa que, atraída por la flama, en ella se incinera, y el itinerario inexorable del galán enamorado que atraído por el amor, en él se quema; daría, en un tercer nivel figurado —simbólico, de la "isotopía semiológica" que rebasa el texto— el itinerario de la naturaleza humana que, deseosa de sublimarse en el amor divino, en él se incendia (conclusión, ésta, a la que se llega tras otra *mediación* que conecta a otra isotopía que es una abstracción universal, fuera del texto).

Más tarde, en el soneto, los niveles de la isotopía metafórica, la hipóstasis de las isotopías: */fuego/amor/ naturaleza divina de lo humano/*, produce una metamorfosis pues extingue la vida pero procura otra vida más elevada, en la que se alienta a través del ser amado y en él.

En la *Rhétorique de la poésie* se menciona el resultado de la lectura de estos niveles como "lectura metasemémica de sememas alosémicos y lectura metasemémica de sememas isosémicos".

El hecho de que las posiciones sintácticas de los sememas, las equivalencias sintácticas entre los enunciados, los fenómenos retóricos del nivel fónico-fonológico y los del nivel morfosintáctico, es decir, la correlación dada entre las redundancias de los distintos niveles, agregan a los sememas valores semánticos, y así apuntalan, subrayan o enriquecen el sentido global, ha llevado al Grupo "M" (y también a otros teóricos como RASTIER, Salomon MARCUS y Pius SERVIEN) a proponer la consideración de otras isotopías, además de la *isosemia* o isotopía del contenido, que serían fenómenos de *isomorfismo* o identidad formal de las estructuras:

I) isotopías de la expresión:

I.1. la *isofonía* o *isoplasmia*, constituida por la repetición regular de las unidades del significante, que se da en fenómenos retóricos como el *ritmo* \* o la *rima* \*;

I.2. la *isotaxia*, que resultaría de la iteración de las mismas estructuras sintácticas, ya que las unidades lingüísticas que cumplen la misma función —ya lo decía RESTIER— son isotopías desde el punto de vista sintáctico. Con la salvedad de que ambos tipos de isotopía no aparecen como condiciones necesarias para la homogeneidad semántica del discurso, aunque en la poliisotopía pueden hallarse presentes no sólo dos o más isotopías del contenido sino también una isotopía de la expresión y otra del contenido.

Esto ha llevado a homologar por completo el cuadro de las isotopías (generalizando el uso de este término a todos los niveles, y denominando isosemia a la isotopía semántica) con el cuadro que contiene el conjunto de las *metábolos* \* y sus tipos: *metaplasmo* \*, *metataxa* \*, *metasemema* \* y *metalogismo* \*. Para ello han agregado la *isología*, que corresponde al último nivel de las isotopías del contenido, el de las figuras lógicas, de pensamiento.

La utilidad de poder identificar todos estos elementos radica en que, durante la lectura, se efectúa el seguimiento de cada isotopía, al ir inventariando los sememas cuyos semas se van inscribiendo en el mismo campo isotópico, y, simultáneamente, al identificar cada alotopía, se busca el término conector, se realiza la reevaluación —prospectiva o retrospectiva— de las unidades, o se deja pendiente hasta el final, y se produce el proceso de mediación que vincula las distintas isotopías.

En los textos extensos que se condensan en resúmenes, suelen desaparecer algunas isotopías *parciales* (GREIMAS), aquellas que no se extienden a la totalidad de la red discursiva. Las que se oponen a ellas, abarcadoras de todo el texto, son las isotopías *globales* éstas también comprenden la isotopía que GREIMAS llama *actorial* (V. ACTANTE), construida sobre la recurrente intervención de los participantes en la *acción* \*, misma que se descubre en el proceso de *anaforización* \*.

**ITERATIVO**, verbo. V. ASPECTO VERBAL.

**ITERATIVO**, relato. V. SINGULATIVO.

## J

**JERARQUÍA.** V. FUNCIÓN en GLOSEMÁTICA y ANÁLISIS.

**JERGA** (argot, caló, germanía, "slang", jerigonza).

Lenguaje especial que utilizan familiarmente, sólo entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado, es decir, dentro de un estrato social que puede relacionarse con una ocupación, un oficio, un dominio profesional. Su empleo puede connotar que se está vinculado a una especialización, a un gremio, o un deseo defensivo, de intimidad y secreto, o un afán aristocratizante o juguetón o irónico, y también una voluntad de mostrar solidaridad, de identificarse con otro. Suele llamarse *argot* (galicismo) *caló* o *germanía* al lenguaje vulgar y secreto de grupos cerrados y marginados como el hampa, los gitanos, los vagabundos. El argot altera morfosemánticamente expresiones de muy diversa procedencia, mientras que la jerga, vinculada a la profesión, se compone de tecnicismos. La jerigonza es un lenguaje pedante, complicado y artificioso, de mal gusto. Los ingleses llaman "*slang*" (según Lázaro CARRETER) al lenguaje de este tipo que juguetonamente se emplea en situaciones familiares, común a diversos grupos sociales como profesores, estudiantes, obreros, etc. El apartamiento de la jerga respecto de la *norma* \* se da regionalmente. Lázaro CARRETER pone como ejemplo de "*slang*" el llamar (en España) *monís* al dinero, en México el equivalente sería *lana*, y habría muchos otros en otras zonas.

**JERIGONZA.** V. JERGA.

**JITANJÁFORA** (y glosolalia).

Término utilizado por Alfonso REYES para denominar aquella expresión cuyo *referente* \* es indeterminado por lo que la interpretación de su *significante* \* es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el *contexto* \*.

Pespunte de seda virgen  
tu canción.

Abejaruco

## juego de palabras

*Uco uco uco uco*

Abejaruco

GARCÍA LORCA

Es el mismo fenómeno que JESPERSEN llama *glosolalia* y que otros suelen describir como una actividad morbosa que consiste en inventar palabras adjudicándoles sus respectivos *significados* \*.

Como recurso literario se considera una *figura* \* creada en la *literatura* \* latinoamericana por el poeta cubano Mariano BRULL. El siguiente es un ejemplo tomado del *Poema de la ele*, del también poeta cubano Emilio BALLAGAS:

Tierno glú- glú de la ele,  
ele espiral del glú- glú  
el *glorigloro* aletear  
palma, clarín, ola, abril...

(V. INVENCION \* y ONOMATOPEYA \*.)

JORNADA. V. ACTO (2).

JUDICIAL, discurso. V. RETÓRICA.

### JUEGO DE PALABRAS

*Figura* \* retórica que afecta a la *forma* \* de las *palabras* \* o de las *frases* \* y consiste en la sustitución de unos *fonemas* \* por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el *sentido* \* de la expresión:

Cuéntame que me hallaron mil faltas, y que todo se les fue en apodarme y reírse, y que decían que parecía esto y parecía estotro, y que parecía al otro. Lo confieso que lo *parezco* todo, como mi dinero no *paderca*.

QUEVEDO

Otros ejemplos:

Dijo un ministro:

—Dispenseros son.

Y otros dijeron:

—No son

Y otros:

—*Sisión*.

Y dióles tanta pesadumbre la palabra "*sisón*" (que *sis*a o *hurta* los sobrantes de la compra) que se turbaron mucho.

QUEVEDO

No aceptemos la *iniquidad* de la *inequidad*

ROA BASTOS

En Boston es grave falta  
hablar de ciertas mujeres  
por eso aunque *niewa nieve*  
mi boca no se atreve  
a decir en voz alta  
*ni Eva, ni Hebe*.

VILLAUERRUTIA

## juego de palabras

En este último ejemplo, el juego de palabras es una variedad del *calembur* \*, pues esta figura es la que produce la casi *homonomia* \*, ya que la articulación diferente de los mismos elementos de la *cadena* \* sonora (puesto que la *h* es muda) cambia la *entonación* \* que rige cada frase, lo que permite advertir el efecto de la figura.

Bajo el rubro de "juego de palabras", genéricamente suelen agruparse otras figuras en las que, a partir de combinaciones de fonemas semejantes, se produce *ambigüedad* \* o se sustituye un *significado* \* por otro.

Tal ocurre también con el *lenguaje infantil* \*, por ejemplo "¡Cuidado: parrandas continuas!" —en lugar de "paradas continuas", leyenda escrita en la parte trasera de los vehículos colectivos ("peseros").

Esta figura es, pues, una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \*, y se produce por *supresión-adición* (es decir, *sustitución* \* parcial de fonemas). Phillipe DUBOIS registra una serie de mecanismos productores de juegos de palabras, por ejemplo la *condensación*, en la que alternan en una misma *oración* \* elementos provenientes de dos de ellas. La identidad absoluta de *significantes* \* con diversidad de significados, es decir la *dilogía* \* o *antanaclasis* es considerada un juego de palabras por DUBOIS, lo mismo que la *paronomasia* \* y el *calembur* \* (intersección parcial de significantes idénticos). Además, este autor enumera una serie de categorías operativas, que intervienen en la producción de las distintas clases de juegos de palabras, tales como: identidad vs. semejanza (o intersección total vs. intersección parcial) de los significantes; imbricación vs. yuxtaposición de significantes; la totalidad vs. lo incompleto de éstos; continuidad vs. discontinuidad de significantes; orden de los mismos.

Ampliada así la visión del juego de palabras, salta a la vista, pues, que son muchas las figuras que intervienen en su producción, por ejemplo muchos metaplasmos como *epéntesis* \*, *aféresis* \*, etc., estarían así involucrados en juegos de palabras que operan por *posición*; mientras que figuras como *metátesis* \*, *quiamo* \* o *palindroma* \* serían juegos de palabras provenientes de alteraciones del orden de los elementos en las *palabras* \* o en los *sintagmas* \*. En casos como la dilogía o el calembur se trataría de la "imbricación e intersección" de los significantes. En fenómenos como la *crasis* \* ("*mot-valise*") habría imbricación sin intersección. En muchas de estas figuras se superpone el *metasemema* \* al metaplasmo, y a veces a varios de ellos, de suerte que su complejidad puede dar la impresión de ser un verdadero "nido de metasememas".

JUNCIÓN. V. ENUNCIADO.

JURAMENTO (u obtestación).

*Figura* \* retórica de las antiguamente denominadas *patéticas*. Consiste en aseverar algo negando o afirmando, pero añadiendo a la expresión un gran *énfasis* \* que proviene de poner por testigos de lo que se dice a Dios, al demonio, a los hombres, a cosas imaginarias, a la naturaleza, etc.

En la tradición es una figura de pensamiento; según un criterio moderno, es un *metalogismo* \* que afecta a la lógica del lenguaje, sin ser *tropo* \*.

Yo juro al infernal poder eterno  
 (si la muerte en un año no me atierra)  
 de echar de Chile al español gobierno  
 y de sangre empapar toda la tierra:  
 ni mudanza, calor, ni crudo invierno  
 podrán romper el hielo de la guerra,  
 y dentro del profundo reino obscuro  
 no se verá español de mí seguro.

ERCILLA

JURÍDICO, discurso. V. RETÓRICA.



# K

**"KOMMA". V. "COMMA".**

**"KOMMATA". V. "COMMA".**

# L

**LABIODENTAL, sonido.** V. FONÉTICA.

**LECTURA TABULAR.** V. ISOTOPIA.

**LEGISIGNO.** V. SIGNO.

**"LEITMOTIV".** V. MOTIVO.

**LENGUA.** V. SISTEMA LINGÜÍSTICO y CULTURA.

**LENGUAJE.** V. CULTURA.

**LENGUAJE FIGURADO.** V. FIGURA RETÓRICA.

**LENGUAJE INFANTIL**

*Figura \** que afecta a la *forma \** de las *palabras \**. Una variedad consiste en recrear el lenguaje imitando humorísticamente el de los niños o de quienes hablan deficientemente la *lengua \**:

—Acá tamo tolo  
[...] que también sabemos  
cantar la Leina.

SOR JUANA

Otra se da en ciertos divertimientos como reducir todas las vocales de las palabras a una sola en juegos infantiles.

Es una *metábola \** de la clase de los *metaplasmos \** y se produce por supresión-adición (*sustitución \**) parcial de *fonemas \** o de *femas \**. En ella la *permutación \**, real, de fonemas, produce una ilusión (que es visual en el *receptor \** que lee, y auditiva en el que escucha), porque simultáneamente se sustituyen *femas \**, es decir, rasgos distintivos de los mismos fonemas.

**LEXEMA.** V. SEMA y MORFEMA.

**LEXÍA** (y archilexia).

En POTTIER, es una unidad léxica de la *lengua \**. Hay *lexías simples* (calle), *compuestas* (boca-calle) y *complejas* (caballo de mar). Como unidad de lengua se opone a unidades fortuitas discursivas (como caballo de tiro, caballo de carreras) creadas por

## “lexis”

el *emisor* \*. La *archilexia* representa, en cambio, sobre el plano del *significante* \*, al conjunto de los *semas* \* comunes a dos o más *lexías* (POTTIER).

En BARTHES, mínima unidad *significante* o unidad de lectura que resulta de la fragmentación del *texto* \* literario durante el *análisis* \* y en el *nivel* \* semántico. La extensión de tales *segmentos* \* es muy variable y permite la lectura plural y sistemática del texto. Cada *lexía* comprende varios *sentidos* \* que deben ser desglosados por el analista, y es “el mejor espacio posible donde pueden observarse los sentidos”.

## “LEXIS”. V. ELOCUCIÓN.

### LICENCIA (o *parresia*, o *irreticencia*).

*Figura* \* de la *elocución* \* “frente al público”. Consiste en un vivo y audaz aunque justificado reproche que el *emisor* \*, aparentando que se excede, finge dirigir al *receptor* \* (al público, al lector, o a sí mismo) apelando a su grandeza, su amor propio, o su capacidad para hacer frente a una verdad desagradable; ello, a la vez que halaga al receptor, hace aparecer como que el emisor abandona su ordinaria prudencia y su compostura. El fingido atrevimiento a veces se acompaña con una fórmula de excusa, y sirve en realidad para mejor fincar, el emisor, sus *argumentos* \* en el ánimo del receptor. QUINTILIANO la llama *parresia* y también se le ha llamado *irreticencia*.

De donde se conoce la grandeza de vuestra bondad, pues está aplaudiendo vuestra voluntad, lo que precisamente ha de estar repugnando vuestro clarísimo entendimiento. Pero ya que su ventura la arrojó a vuestras puertas, tan expósita y huérfana que hasta el nombre le pusisteis vos, péame que, entre más deformidades, llevase también los defectos de la prisa; porque así por la poca salud que continuamente tengo, como por la sobra de preocupaciones en que me pone la obediencia, y carecer de quien me ayude a escribir y estar necesitada a que todo sea de mi mano, y porque, como iba contra mi genio y no quería más que cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar; y así dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más.

SOR JUANA

Ejemplo éste en que es evidente cómo, durante el desarrollo del discurso, se traslada la idea, desde el atrevimiento que apela a la grandeza y bondad del receptor, hasta la justificación de las acciones del emisor.

En esta acepción, la licencia es figura de pensamiento, es decir *metalogismo* \*, porque afecta a la lógica del *discurso* \*, y se pro-

duce por *sustitución* \* negativa ya que el efecto de *sentido*-\* que resulta es contrario al que parece evidente a primera vista.

En otra acepción más común, *licencia* es la *desviación* \* en que incurre el poeta respecto de la *norma* \* estrictamente gramatical y con el objeto de aplicar, en cualquiera de los *niveles* \* de la *lengua* \*, estrategias literarias que provoquen un efecto estético, de *extrañamiento* \*; es decir, *licencia*, así vista, es sinónimo de *figura* \* en su más amplio *significado* \*.

Como figura de la lengua francesa, significa aquello que se hace en contra de las reglas del arte; lo irregular, lo impropio.

**LÍNEA DE CONTENIDO.** V. SIGNIFICANTE.

**LÍNEA DE EXPRESIÓN.** V. SIGNIFICANTE.

**LÍRICA,** poesía. V. GÉNERO.

### LITERARIEDAD

*Status* literario de un *texto* \*. Carácter específico de la obra literaria; aquello que hace que una obra dada sea una obra literaria y no una obra de otra clase.

La literariedad se presenta en las obras literarias de todas las épocas; es decir, es intemporal, y depende de una serie de "regularidades tanto internas como externas, que hacen que un texto funcione como hecho literario" (TYNIAOV) en una época dada en la que se establecen correlaciones entre lo intraliterario y lo extraliterario. En otras palabras, depende de que los rasgos característicos que ofrece una obra coincidan con aquellas condiciones y normas impuestas por la institución de la *literatura* \* en esa sociedad y en ese momento.

La obra literaria es pues un *sistema* \* estructurado y jerarquizado de procedimientos artísticos. Esta jerarquía cambia con la evolución de la literatura. El "valor maestro" llamado *dominante* \* por JAKOBSON es diferente para cada momento histórico. Así, la literariedad de una obra sólo puede ser observada si se consideran dos tipos de fenómenos: por una parte, cómo funciona el texto en sí mismo; por otra parte, cómo funciona relacionado con su *contexto* \* histórico social en el momento de su producción.

Como criterio para el *análisis* \* del texto literario, la literariedad es vista por GREIMAS como un postulado *a priori* acerca del objetivo buscado, el "objetivo último... de un *metadiscurso* \* de investigación.

### LITERATURA.

Se considera una muestra de *literatura* cualquier *texto* \* verbal que, dentro de los límites de una *cultura* \* dada, sea capaz de

## Lítote

cumplir una *función* \* estética". (LOTMAN, 1976.) Visto así, el texto literario se relaciona con una *semiótica* \* literaria que forma parte de la semiótica de la cultura —pues no puede separarse de su *contexto* \* cultural— y es un *sistema modelizante secundario* \* ya que está doblemente codificado: tanto en la *lengua* \* natural como una o más veces, en los *códigos* \* culturales correspondientes a la época (tales como el estilo, el *género* \*, etc.), pues constituye el terreno donde se da la unión de sistemas opuestos.

Como las tradicionalmente llamadas "formas literarias" no son en realidad específicas de la literatura, sólo parcialmente el texto literario resulta formal o funcionalmente distinto de las demás actividades verbales, pues no son suficientes sus propiedades intrínsecas o internas para garantizar su paso, de ser un simple *mensaje* \* verbal, a obtener el estatuto de obra de arte, sino que para esto es indispensable que el *receptor* \* adopte una actitud hacia el texto, es decir, que tenga una forma especial de considerarlo dentro de las específicas condiciones contextuales dadas por las *convenciones literarias y culturales institucionalizadas* en el momento de su producción, en la *sociedad* que acredita su calidad literaria y, además, en el *contexto* \* del *receptor* \*.

Dentro del contexto sociocultural ("definido por los participantes específicos y sus diversos papeles o funciones... implicados en los procesos de *comunicación* \* literaria, así como por las diversas instituciones, acciones y convenciones que caracterizan los distintos marcos sociales en que se utiliza la literatura" [VAN DIJK, 1980]), dentro de dicho contexto, la principal función pragmática de la literatura es una función ritual, ceremonial, en la que el receptor halla, filtrada a través de la *impresión estética* que produce el texto, una profunda experiencia del mundo que se le comunica al asumir la obra ciertos modelos ideológicos que, naturalmente, son históricos. (V. también LITERARIEDAD \* y TEXTO \*.)

**LÍTOTE** (o litotes, atenuación, extenuación, "exadversio", disminución).

*Figura* \* de pensamiento de la clase de los *tropos* \*. Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más. En este caso suele coincidir con el *eufemismo* \*:

"Conoce usted poco este problema" o "Conoce usted mal este asunto" (por decir "lo ignora totalmente").

Algunos autores consideran la lítote como un tipo de *hipérbole* \*, una ponderación al revés, llamada *exadversio* en latín y *atenuación, disminución o extenuación* en castellano.

Según la *Rhétorique générale* esta clase de lítote se produce

por operaciones de *supresión* \* parcial que ofrecen cierto carácter aritmético pues hay un desplazamiento sémico a lo largo de una serie intensiva.

La mayoría de los autores relacionan la lítote con la *ironía* \* (llamándola, en ese caso *meiosis*), sobre todo la negativa "no es tonto" (por decir "es inteligente"). En este tipo de lítote la operación consiste en suprimir, mediante una negación, un *sema* \* positivo, agregando en cambio el correspondiente sema negativo, de modo que, para mejor afirmar algo, se niega lo contrario, por lo que no hay sólo supresión sino supresión-adición, es decir, *sustitución* \*: "no aplaudo los desórdenes" ("los repruebo"), "no lo ignoro" ("lo sé"), mecanismo, éste, explicado por TOBOROV mediante una fórmula: "si A y B son dos *antónimos* \*... se reemplaza A por no B diciendo: Pitágoras no es un autor despreciable", en lugar de "es un autor estimable".

Para captar el sentido y la fuerza de la lítote, que es un *metalogismo* \*, se requiere del significado del *contexto* \* y/o la *situación*, pues si se toma aisladamente y al pie de la letra, cambia, como la ironía, totalmente su *significado* \*.

Cuando la lítote es irónica se denomina, pues, *meiosis* y se describe como una "exageración modesta".

LAUSBERG la considera un tipo de *metalepsis* \* y la explica, en este matiz, como "empleo de un sinónimo semánticamente inapropiado" y como una "combinación perifrástica del *énfasis* \* y la ironía". Pero FONTANIER sí distinguió la lítote ("no te odio" = "te amo") de la *metalepsis* ("no te odio" = "te perdono"), considerando que este último ejemplo no es una verdadera lítote porque cambia el sentido, ya que perdonar no es lo contrario de odiar.

Quizá es una variedad de la lítote el tropo presentado por FONTANIER como "*contrefision*" (y al que no se refieren otros autores modernos como MORIER, MOUNIN o LAUSBERG) y descrito por aquel mismo autor como un dicho que finge "atraer el deseo, la esperanza o la confianza sobre una cosa", mientras "tiende nada menos que a desviar de ella todo deseo, toda esperanza, toda confianza", pues en los ejemplos se dice lo contrario de lo que se significa. Así, Melibeo, en la primera égloga de VIRGILIO, obligado a entregar a cualquier soldado la tierra heredada de sus padres, y a exiliarse, al decirse a sí mismo:

"Después de esto, Melibeo, sigue ocupándote por entero de los perales, de plantar cepas con simetría."

quiere significar:

"Te cuidarás mucho, Melibeo, de seguir ocupándote por entero de los perales y de plantar cepas simétricas."

## litotes

**LITOTES.** V. LÍTOTE.

**"LOCI DESCRIPTIO".** V. DESCRIPCIÓN.

**LOCUCIÓN PREPÓSTERA.** V. HIPÉRBATON.

**"LOCUS".** V. "INVENTIO" y MEMORIA.

**LOCUTIVO.** V. ACTO DE HABLA.

**LOCUTOR.** V. EMISOR y ACTO DE HABLA.

**LOCUTORIO.** V. ACTO DE HABLA.

**LÚDICA.** V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

**LUGAR.** V. "INVENTIO" y MEMORIA.

**LUGAR COMÚN.** V. "INVENTIO".

**LUGAR PROPIO.** V. "INVENTIO".

# M

**MACROLOGÍA.** V. PLEONASMO.

**MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA.** V. SECUENCIA.

**MACROPROPOSICIÓN.** V. CATÁLISIS y MEMORIA A CORTO Y A LARGO PLAZO.

**MACROSEMIÓTICA.** V. SEMIÓTICA.

**MAGNITUD.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**MANIPULACIÓN.** V. PROGRAMA NARRATIVO y MODALIDAD.

**MÁXIMA.** V. AFORISMO.

**MEDIACIÓN.** V. ISOTOPÍA.

**MEIOSIS.** V. IRONÍA.

**MELODÍA.** V. PROSODIA.

**MEMORIA** (y "loci" —pl. de "locus"— o lugares, "topoi", "tópica", tópico y "mneme").

Una de las fases preparatorias del discurso en la tradición grecolatina. Eran cinco: "*inventio*" \*, "*dispositio*" \*, "*elocutio*" \*, *memoria* y "*pronuntiatio*" \*.

A la *memoria* corresponde el aprendizaje de las ideas fundamentales del *discurso* \*, o bien, de éste ya elaborado, ya prescrita su formulación elocutiva, mediante la ayuda mnemotécnica de un esquema ordenador, habitual entre los oradores (basado en una teoría de la memoria localizatoria que recurre a los cinco dedos de la mano), y que consiste en la distribución regular de un espacio evocado o imaginario al que corresponden los *loci* o *lugares*, que son las áreas mentales en que se almacenan los argumentos hallados durante la "*inventio*", que convergen hacia su utilidad en una causa dada, y que se recuerdan por su ubicación en ellas. Los *loci*, a su vez, se relacionan con los *topica* que, según ARISTÓTELES, son un método, un conjunto de recursos para hallar fácil y rápidamente los argumentos en los *loci*, por ejemplo: *quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* (¿quién, qué, dónde, con ayuda de quiénes, por qué, de qué modo, cuándo?).



## memoria

También se entendía por *tópicos* la red de los *loci* funcionando como una malla de la que cada recuadro, al entrar en contacto con el *tema* \* del discurso, sugiere una idea susceptible de ser desarrollada como un inciso de la *argumentación* \* general. Por último, los *topica* eran considerados igualmente un almacén de temas estereotípicos denominados *lugares comunes* \* (“*loci comunes*”), susceptibles de ser nuevamente tratados.

El dispositivo de los *loci* daba también cabida a las *imágenes* o cuadros, o fantasías generadas por las semejanzas entre los objetos, cuya fuerza es afectiva y contiene lo maravilloso y lo extraordinario.

*Mneme* es la memoria o recuerdo de los signos externos de una persona, lo que permite identificarla o reconocerla. (V. ANAGNÓRISIS \*.)

**MEMORIA a corto plazo y a largo plazo (y comprensión, macroproposición).**

Durante la lectura de un *texto* \* se lleva a cabo un proceso de interpretación cognoscitiva que es de naturaleza semántica y se denomina *comprensión*. La comprensión depende del modo como la información dada por el texto se almacena en la memoria del lector y se rescata de ella. Para que la información sea almacenada se requiere que el lector asigne una *estructura* \* semántica a las unidades textuales, pues de este modo construye una representación conceptual que va a dar, primeramente, a una memoria de capacidad limitada —“memoria a corto plazo”, “*short time memory*” o “*STM*”— que contiene una especie de pequeño paquete de información que consiste en el resultado, resumido, de la comprensión de ciertas unidades (estructuras sintácticas en las que también es posible ver *cadena* \* de *morfemas* \* o secuencias de sonidos). A tales estructuras se les asigna un *significado* \* mediante el empleo de conceptos que las sintetizan. Queda así comprimido el significado de dos o más *proposiciones* \* en una sola proposición llamada *macroproposición*, que se abstrae de las proposiciones y las contiene, las parafrasea. Los significados de las macroproposiciones se conservan en otro almacén —“memoria a largo plazo”, “*long time memory*” o “*LTM*”— de donde, mediante procesos de recuperación, pueden ser rescatados —recordados. Las macroproposiciones resumen la información por medio de la aplicación de reglas (*macrorreglas*) que permiten organizar y reducir la información compleja de las series de proposiciones, y todo ello es posible gracias a que el lector posee una información extratextual. La *forma* \* de las *estructuras de superficie* \* del texto se

olvidan; es decir, no se recuerdan literalmente, con exactitud, las mismas palabras del texto.

Durante la lectura se establecen, pues, progresivas relaciones de coherencia entre las oraciones sucesivas; coherencia sobre la que se basa una interpretación parcial y local que luego se sintetiza y se vuelca en la macroproposición como un extracto del significado: es el resumen que hacemos al final de cada párrafo al decirnos en pocas palabras: "este fragmento dice tal cosa", por ejemplo.

### MENSAJE

Dentro de la teoría de la *comunicación* \*, en sentido estricto un mensaje es una *cadena* \* finita de *señales* \* producidas, mediante reglas precisas de combinación, a partir de un *código* \* dado, y susceptibles de ser transmitidas con un mínimo de errores, a través de un *canal* \*, desde un *emisor* \* que codifica hasta un *receptor* \* que descodifica. Es decir, el mensaje es el objeto intercambiado, durante el acto de *comunicación*, entre el emisor y el receptor.

MERISMA. V. FONEMA.

MESOZEUGMA. V. ZEUGMA.

"METÁBASIS". V. APÓSTROFE.

### METÁBOLA

Este término ha sido objeto de una gran variedad de usos retóricos. A veces (en francés) se ha empleado como sinónimo de *sinonimia* \*, o bien (también en francés) como cierto tipo de *repetición* \*, ya sea de las mismas *palabras* \* pero en orden distinto, ya sea de la misma idea ("*pleonasmos*" \* o *tautología*) mediante diferentes palabras. Sin embargo, con mayor frecuencia ha significado *cambio*. Este cambio puede ser el "cambio súbito de fortuna" que experimentan los *personajes* \* durante la *acción* \* dramática, ya sea *peripecia* \* —orientada generalmente en el sentido del infortunio, ya sea *anagnórisis* \*, cambio por súbito reconocimiento, que desencadena un proceso que puede ser de mejoramiento o deterioro. También puede referirse el cambio, genéricamente, a cualquier modificación observada en el interior de las palabras o de las construcciones. En este sentido son metábolos la *metátesis* \*, el *hipérbaton* \* o la *hipálage* \*, por ejemplo.

En esta acepción general de *cambio* se ha basado el Grupo "M", en la *Rhétorique générale*, al denominar metábolos a todas las *figuras retóricas* \*, cualquiera que sea el *nivel* \* de la *lengua* \* que se ve afectado por ellas (fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico o lógico), y cualquiera que sea el tipo de operación que

## metadiégesis

da lugar a la figura (*supresión \**, *adición \**, *supresión-adición o sustitución \** y *permutación \**).

**METADIÉGESIS.** V. DIÉGESIS.

**METADIEGÉTICO.** V. NARRADOR y DIEGÉTICO.

**METADISCURSO.** V. DISCURSO LINGÜÍSTICO.

**METÁFORA** (o "translatio" y prosopopeya o personificación o metagoge y metalepsis \*, *sinécdoque \**, *metonimia \**, *metáfora mitológica*, *epíteto metafórico*, *metáfora continuada*, *metáfora hilada*, *extrañamiento o desautomatización o singularización*).

*Figura \** importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al *nivel \** léxico-semántico de la *lengua \** y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo \** de dicción o de *palabra \** (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una *comparación \** abreviada y elíptica (sin el verbo):

"sus cabellos (son) de oro"

"el oro de sus cabellos"

en lugar de: "cabellos *como* el oro" ("cabellos de color dorado").

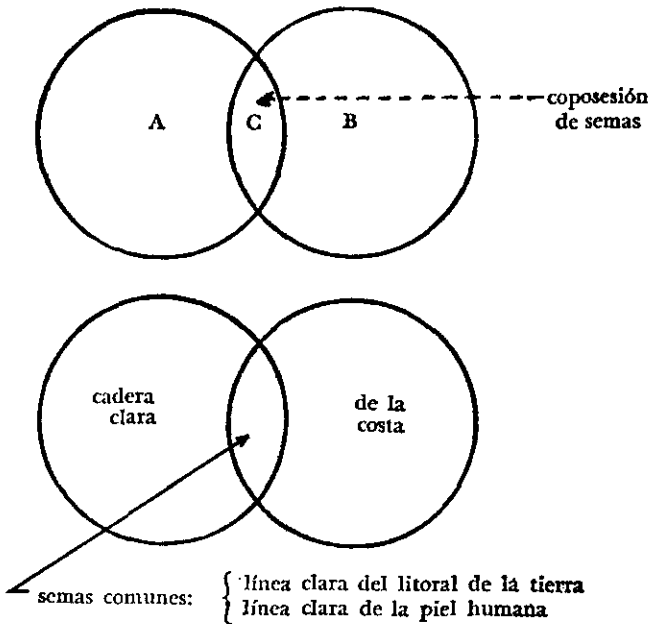
La metáfora (como la *comparación*, el *símbolo \**, la *sinestesia \**) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados \** de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la *coposesión de semas \** (unidades mínimas de *significación \**) que se da en el plano conceptual o semántico (o la *coposesión de partes*, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística —Grupo "M"—), y en esta *figura \** se manifiesta la identidad parcial de dos *significados*, paralelamente a la *no* identidad de los dos *significantes \** correspondientes.

En la expresión:

en la cadera clara de la costa

NERUDA

al asociarse por contigüidad *significantes* cuyos *significados* guardan entre sí una relación paradigmática de semejanza parcial (V. *PARADIGMA \**), se produce una interacción de los *semas* comunes. De ello resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados:



Los semas NO comunes permiten reducir la metáfora al lenguaje corriente y, además, determinan la originalidad de la figura (Grupo "M"): *humano* se agrega al significado de *costa*, de donde resulta esta metáfora de un tipo especial, denominada "metáfora sensibilizadora", *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*, en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora *mitológica*). *Costa*, en cambio (clara porque está demarcada por la arena y por la espuma de las olas —en este caso, y en el otro por la piel) aporta otro sema: dimensión planetaria, enormidad geográfica; de donde la metáfora (visual) ofrece la imagen de una geografía entrañable, de carne, de humanidad, de fertilidad o capacidad genética: la costa tiene cadera, tiene la capacidad humana de generar vida, aumentada a dimensiones continentales, terráqueas. Descrita desde esta perspectiva (del Grupo "M"), en la metáfora no se advierte una *sustitución* \*, de *sentidos* \*, sino una modificación del *contenido* \* semántico de los términos asociados.

STANFORD y WIMSATT han descrito la metáfora como resultado de un proceso puesto en marcha cuando se utiliza un término (a) en un contexto que no le corresponde (b), de donde proviene

## metáfora

la síntesis de los semas actualizados en la relación (a) y (b), a la vez que (a) y (b) conservan —aunque sintetizados en (c)— su independencia conceptual (Princeton Encyclopedia). Ésta es también la opinión de GREIMAS que ejemplifica: “‘Rosa’, puesta en lugar de ‘doncella’, será leída evidentemente como ‘doncella’, mientras desarrolla por un instante las virtualidades de perfume, color, forma, etc.”.

Por otra parte la metáfora (y también los demás tropos) se ha considerado un instrumento cognoscitivo (VICO), de naturaleza asociativa (MIDLETON MURRAY), nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido o un sentido *figurado* opuesto al sentido *literal* o *recto*; que ofrece una *connotación* \* discursiva diferente de la *denotación* \* que los términos implicados poseen, cada uno, en el diccionario, ya que —dice LAUSBERG— “dos esferas del ser son subordinadas figurativamente una a otra”. Cuando la metáfora responde a una *necesidad*, es debida a una “inopia léxica”, se trata de la *catacrexis* \* de metáfora, de la metáfora *muerta*, *fósil*, *léxica* o *lingüística* (*pata de la silla*). Comparten este estatuto las metáforas gastadas por repetidas, inclusive las literarias (“la flor de la juventud”). La necesidad es el origen de los nombres que designan muchas de las “realidades espirituales”: *espritu* —*soplo*— (LAUSBERG).

Otras veces se han relacionado los tropos con un trabajo lingüístico en el cual se sustenta el goce, la impresión artística, y que procura una fuerza, una energía al *lenguaje* \* poético.

Es decir, en la *descripción* \* y explicación de esta figura ha habido muy diferentes criterios a partir de muy distintas perspectivas desde las cuales se ha analizado el problema. De este modo, la metáfora ha sido vista, ya como una comparación abreviada, ya como una *elipsis* \*, ya como una *analogía* \* (la *metáfora hilada* de los surrealistas ha sido descrita como una “analogía que se entrelaza con otras”) o como una *sustitución* \* (“*immutatio*”); o bien como un fenómeno de yuxtaposición o de fusión, o como un fenómeno de transferencia o traslación de sentido —desde ARISTÓTELES hasta SEARLE— (“mientras en las *sinécdoques* \* y en las *metonimias* \* la significación de las palabras se extiende o se limita, en las metáforas se traslada completamente”, dice, por ejemplo GÓMEZ HERMOSILLA); es decir, se considera una expresión que significa algo distinto de lo que dice (S es P significa metafóricamente S es R), o como un mecanismo de interacción semántica.

Para los antiguos, los tropos eran giros lingüísticos artificiosos, *lujos* que formaban parte del *ornato*, y cuyo cuerpo léxico se desviaba de su contenido original en el *discurso* \* lógico dialéctico, para dirigirse hacia un contenido distinto, con el propósito de evitar el tedio al provocar el “*shock*” psíquico que la presencia de lo inesperado origina al significar “lo vario” o lo diferente inscrito entre “lo habitual”, al negarse el autor a reconocer lo familiar, describiéndolo en cambio como si acabara de descubrirlo y revelando sus aspectos más raramente advertidos; es decir, al producir lo que entonces se llamaba *alienación* y en este siglo ha sido llamado *extrañamiento* (“ostranenie” \*), *desautomatización* o *singularización* a partir del formalismo ruso. Cuando la distancia entre los términos correlacionados es muy grande, la tradición consideró la *figura* \* como una *audacia*, como perteneciente al “*audacior ornatus*”; esto es, “cuando el contexto... no es habitual en la ‘*consuetudo*’ del nivel social o del *género* \* literario”. No se recomendaba la audacia sino las virtudes (opuestas): *claridad* o “*perspicuitas*” y “*aptum*” \* que es la “virtud que poseen las partes de encajar armónicamente en el todo para alcanzar una *finalidad*”. Así, las metáforas audaces debían ser presentadas, en todo caso, mediante fórmulas preventivas, o debían ser acompañadas por *atenuantes* “*remedium*” \*); en otras palabras, debían ir acompañadas de un *contexto* \* —diríamos hoy— que produjera una elevada tasa de *redundancia* \* en el *segmento* \*, para permitir la reducción de la figura.

De ARISTÓTELES procede la más antigua lucubración con que contamos respecto a la metáfora. En su pensamiento, esta figura resulta del traslado de un nombre que habitualmente designa una cosa, a que designe otra. Así, la transferencia de sentido se da de la especie al género, del género a la especie, de especie a especie y por analogía, pues él identifica cuatro tipos de metáfora y la describe como producto de un doble mecanismo metonímico: de cuatro términos, el segundo mantiene con el primero la misma relación que el cuarto con el tercero: B es a A lo que D es a C; la vejez es a la vida lo que el atardecer es al día. Entre vejez y vida —explica hoy Eco, 1971— se da la relación metonímica, y “el desplazamiento analógico se funda en la contigüidad”.

La tradición posterior a ARISTÓTELES ha subrayado en esta figura —con un criterio paradigmático y sustitutivo— la relación de analogía entre ambos términos.

Desde el siglo XVIII, a partir de DUMARSAIS, la consideración acerca de la metáfora evolucionó hacia un criterio sintagmático, viéndose este tropo como producto de la unión y la combinación de los términos.

## metáfora

En este siglo, con fundamento en los trabajos de RICHARDS y de EMPSON, se ha reemplazado el criterio de la sustitución por el de la *interacción* semántica de las expresiones que se combinan. RICHARDS analiza el interior de la metáfora (originada, dice, a partir de pensamientos y no de palabras), y toma en cuenta tanto la idea que se sobreentiende como la que explicita cada uno de los términos que al asociarse aporta semas para producir una significación excedente (un "*surplus*") de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente.

En cuanto toca a la consideración de los mecanismos que generan la metáfora, y a la relación que guarda esta figura con la *metonimia* \*, con la *metalepsis* \* y con la *sinécdoque* \*, son interesantes, en estos últimos años, los trabajos del Grupo "M". Tradicionalmente, la *sinécdoque* ha sido considerada como un tipo de metonimia, como una metonimia del más por el menos o del menos por el más (o de la parte por el todo o del todo por la parte). La *metalepsis*, que para algunos ha sido una figura independiente (DUMARSAIS por ejemplo), por otro lado, ha sido considerada como una metonimia del antecedente por el consecuente (como es para LITTRÉ). Y la metáfora se ha visto opuesta a todas estas figuras (aunque a veces se ha considerado a la metonimia entre las metáforas —metáfora por atribución—, como ocurre, por ejemplo, en el *Tesaurus*, tratado de corte aristotélico, de la época barroca, que también considera metáforas otras figuras como la *antitesis* \* —metáfora por oposición—, la *hipotiposis* \*, la *hipérbole* \*). Esta posición tradicional es la misma que se infiere del libro de JOKOBSON sobre la afasia, pero, en los trabajos del Grupo "M" (*Rhétorique générale* principalmente) se ve sustituida por la polarización entre *sinécdoque* y *metáfora* respecto de la metonimia, y por la relación entre *metáfora* y *sinécdoque*, pues se describe la metáfora como producto de dos *sinécdoques*: una de lo particular a lo general y otra de lo general a lo particular, a pesar de que esta descripción no encajaría en todos los tipos de metáfora. "Para construir una metáfora —dice la *Rhétorique*— debemos acoplar dos *sinécdoques* complementarias que funcionen de manera exactamente inversa y que determinen una intersección entre los términos. La *sinécdoque* generalizadora procura el paso de *abedul* a *flexible*, y la particularizadora el de *flexible* a *muchacha* (cuando se dice *muchacha* para significar *abedul*: "el abedul es la muchacha de los bosques"). No hay que olvidar que esta explicación corresponde al mismo fenómeno que la tradición ha visto como un traslado de significado, como un desplazamiento semántico que se da a través de un término intermedio (*flexible*) que ofrece los rasgos comunes a los dos términos que se combinan. En los rasgos NO comunes

radica la originalidad de la figura, porque al impedir la superposición completa de los significados, crean una tensión (idea que proviene de RICHARDS), y de esos mismos rasgos NO comunes se parte para "desencadenar el mecanismo de reducción", pues la metáfora atribuye a los dos *sememas* \* (uno de los cuales sí corresponde a una sustitución del *significante* \*), las "propiedades que estrictamente sólo valen para su intersección" (Grupo "M"). La incompatibilidad semántica de los semas NO análogos "juega el papel de una *señal* \* que invita al *destinatario* \* a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del *lexema* \* aquellos que NO son incompatibles con el contexto", dice LE GUERN.

Según el trabajo del Grupo "M", la metáfora "*in absentia*" también puede verse como una sinécdoque: "una gran ballena encallada sobre las playas de Europa" (España), donde en *ballena* sólo se actualiza el sema de su forma.

JAKOBSON (1966) ve el problema de otra manera. Él considera que existen dos mecanismos que permiten organizar el lenguaje en una de dos direcciones y en torno a uno de dos polos. Las relaciones de contigüidad desarrollan el discurso metonímico; las de similaridad, el metafórico. Ambos mecanismos son complementarios. Para JAKOBSON, el proceso metafórico se basa en la organización sémica interna de los sememas; es entre éstos donde se establece la relación de similaridad. La metáfora se manifiesta en la relación de la constitución sémica, en la sustancia misma del lenguaje, y no en el contexto, pues la relación entre el término metafórico y su *referente* \* habitual queda destruida porque se suprime—sólo en esa actualización— una parte de los semas constitutivos del semema. En cambio en el proceso metonímico la relación es *sintagmática* \*, y lo que se ve afectado es la relación externa, de contigüidad, entre el semema y el referente, entre el semema y la representación mental del objeto, entre el lenguaje y la realidad expresada conceptualmente, ya que al decir: "Leo a Neruda", la organización sémica de "Neruda" no se ve afectada, pero sí se desplaza la referencia, del libro al autor del libro; ello ocurre fuera del hecho propiamente lingüístico, en una relación lógica con un aspecto de la experiencia que "no afecta a la *estructura* \* interna del lenguaje" (LE GUERN). Por otra parte, la metonimia, en JAKOBSON, comprende también la sinécdoque.

También es interesante la idea de A. HENRI —citada por MARCHESE— de que la metáfora frustra la expectativa del lector que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado. Dicho sentido proviene de que la metáfora es una expresión que aparece en un *contexto* \* que es *contradeterminante*



## metáfora

debido a que "... la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria a la espera".

Hay dos tipos de metáfora:

a) La metáfora "en presencia" ("*in praesentia*"), aquella en que aparecen explícitos ambos términos, hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo desemejante:

El cubo de la sal, los triangulares  
dedos del cuarzo: el agua  
lineal de los diamantes: el laberinto  
del azufre y su gótico esplendor:  
adentro de la nuez de la amatista  
la multiplicación de los rectángulos:  
todo esto hallé debajo de la tierra:  
geometría enterrada:  
escuela de la sal: orden del fuego.

NERUDA

como se ve en esta "metáfora continuada" de los elementos constitutivos de la tierra (donde varios términos metafóricos corresponden a uno solo literal o recto: componente terráqueo) que desemboca luego en una *alegoría* \* (en la que todos los términos son metafóricos) del planeta que en sus entrañas posee una *geometría* (un repertorio de todas las formas geométricas) que se aprende en la "escuela de la sal", bajo la "orden del fuego".

b) Metáfora "en ausencia" (*in absentia*), que no está a medio camino, como la anterior, entre la comparación y la metáfora, y que según la tradición constituye la "verdadera metáfora":

Vidrio animado que en la lumbre atinas  
con la tiniebla en que tu vida yelas...

Luis de SANDOVAL ZAPATA

Metáfora, ésta, que sólo podemos recuperar atendiendo al título del poema a que pertenece ("Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa") y efectuando la lectura completa del soneto. De este modo advertimos que "vidrio animado" es metáfora de "mariposa", de "joven enamorado" y de la "naturaleza humana".

También son "en ausencia" las siguientes metáforas de José GOROSTIZA, construidas en torno al verbo:

Tiene el amor feroces  
galgos morados;  
pero también sus mieses,  
también sus pájaros.

que ejemplifica muy bien la repetida aseveración de que la metá-

fora es intraducible e imparafraseable, y de que sus implicaciones semánticas pueden ser inclusive inagotables y muy intrincadas.

En cuanto a los tipos de patrones gramaticales en que se presenta la metáfora, son muy variados. Henri MORIER enlista los siguientes:

- A, B La carne, esta arcilla...
- B, A Esta arcilla, la carne...
- AB La carne - arcilla
- BA La arcilla - carne
- A de B Una carne de arcilla
- B de A La arcilla de la carne
- B La arcilla

a partir de "seno de arcilla perfumada" y de "hacia mis senos luminosos nadaba mi rubia arcilla", de VALERY, colocando al final la metáfora en ausencia: B en lugar de A, que es la metáfora *pura* y la más compleja.

En cuanto a la *función gramatical* \*, la metáfora puede presentarse como sustantivo, en cualquiera de sus funciones posibles. Frecuentemente aparece en aposición ("Y tu *spleen*, niebla límbica, que haces...", dice NERVO), o como complemento adnominal ("Y con las manos llenas/de incendios apagados,/de estructuras secretas,/de almendras transparentes", dice NERUDA), o en forma predicativa ("Turquesa... eres recién lavada,/recién azul celeste", dice otra vez NERUDA). Pero puede construirse también sobre un verbo, como hace también este último poeta:

El líquen en la piedra, entredadera  
de goma verde, *enreda*  
el más antiguo jeroglífico,  
*extiende* la escritura  
del océano  
en la roca redonda.  
La *lee* el sol, la muerden los moluscos,  
y los peces resbalan  
de piedra en piedra como escalofríos.

Puede fincarse la metáfora, igualmente, en un participio o en un adjetivo ("helado de angustia") o en un adjetivo —en el "építeto metafórico" ("alba exaltada")— o en un adverbio (me miró "secamente"). En suma, como dice FONTANIER, "todas las funciones gramaticales pueden entrar en la construcción de la metáfora, al menos en las *catacrexis* \*". Pero según LE GUERN las metáforas de verbo (fincadas en la incompatibilidad semántica entre el verbo y el sujeto o entre el verbo y su complemento) suelen ser de mayor eficacia ("el río despedaza su luz líquida", dice NERUDA) que cuando media el sustantivo ("encendió el corazón", en lugar de

## metáfora continuada

“encendió el fuego en el corazón”), e igual sucede con la combinación de sustantivo y adjetivo (“tempestad sonora de la voz”, “tempestad de la voz”).

En todas las formas que adopta la metáfora hay una idea que se predica acerca de otra. A veces está implícita (“en la cadera clara de la costa”: la costa *posee* la forma de la cadera), y a veces está explícita, cuando hay verbo.

Las metáforas que relacionan elementos simbólicos o míticos (metáfora mitológica), elementos ya metafóricos, ofrecen mayor profundidad y mayor resonancia que las que relacionan elementos de otra naturaleza como los visuales, táctiles, etc. Pero la impresión que produce esta figura está vinculada principalmente —como en el caso de todas las demás figuras— con su originalidad.

La “metáfora continuada” es la *alegoría* \*. La prosopopeya significa también, en QUINTILIANO, lo mismo que *dialogismo* \*. (V. METONIMIA \* y SINÉCDOQUE \*.)

**METÁFORA CONTINUADA.** V. ALEGORÍA y METÁFORA.

### METÁFORA FONÉTICA

MORIER menciona en su *Diccionario* un tipo de metáfora absoluta que describe como resultado de una intersección entre el *significado* \* y el *significante* \*. Consiste en sustituir un sonido onomatopéyico por un *sentido* \*:

|plaf!  
|chas!  
|pum!

y es posible debido a que la *onomatopeya* \* no es un *signo* \* arbitrario ni un sonido inexpressivo, sino que es una resonancia que sugiere un sentido porque los elementos comunes al significado (|plaf! = sonido que produce un cuerpo al caer en un líquido) se ponen de relieve al quedar en la “zona de (su) interferencia” con el propio significante, con su sonido.

**METÁFORA HILADA.** V. METÁFORA.

**METÁFORA MITOLÓGICA.** V. METÁFORA.

**METÁFORA SINTÁCTICA** (o transferencia de clase).

*Figura* \* de la construcción del *discurso* \*, porque altera a la *forma* \* de las expresiones. Consiste en sustituir una categoría gramatical por otra, por ejemplo un sustantivo en lugar de un adjetivo o de un verbo o de un adverbio:

hiriéndonos espadas *resplandores*

...

las manos *camaradas* que soñabas

OCTAVIO PAZ

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*. Se produce por supresión-adición. La *sustitución* \* se funda, como en el caso de la *metáfora-tropo* \*, es decir, de la metáfora metasemémica, en una semejanza semántica. En los ejemplos, los resplandores ofrecen una semejanza visual con las espadas (lo que se sustituye es la expresión "espadas resplandecientes"); las manos son amigables como las de los camaradas. Ello permite reemplazar una categoría gramatical por otra.

La diferencia entre esta metáfora que es metatixa y la que es *metasemema* \* radica en que la relación de similaridad entre los *semas* \* proviene, como un subproducto, de que se modifica la funcionalidad de uno de los elementos del *sintagma* \*.

#### METAGOGE. V. METÁFORA.

**METAGRAFO** (y caligrama, ideograma lírico, poema ideográfico, versos ropálicos. fr.: "vers rhopaliques").

*Figura* \* que afecta a la forma gráfica del *lenguaje* \* sin alterar sustancialmente los *fonemas* \*. Puede consistir en una *sustitución* \* de grafías con el objeto de dar la impresión de un *texto* \* arcaico:

Dezires	(por decires)
Duenyas	(por Dueñas)
Efin	(por fin)

(en DARfó)

o bien corresponder a una intención transgresora como en VALLEJO:

Tendíme en són de tercera parte  
 más tarde —qué le bamos a hhazer—  
 se anilla en mi cabeza, furiosamente  
 a no querer dosificarse en Madre. Son los anillos.  
 Son los nupciales trópicos ya tascados.

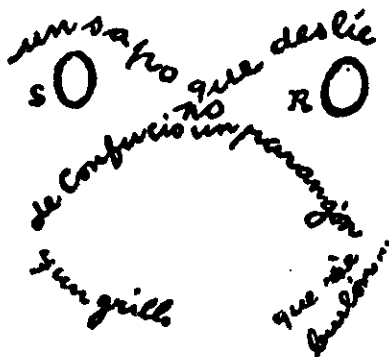
Igualmente puede usarse la sustitución para fingir errores ortográficos que pueden servir, por ejemplo, para caracterizar a un *personaje* \* que escribe de cierta manera peculiar, como ocurre en una extensa carta que envía a Espiridión Cifuentes su humilde madre campesina, en *Tropa Vieja*, de Francisco L. URQUIZO.

Las *permutaciones* \* atraen la atención sobre el orden espacial. También lo hace la singular distribución de las letras en el espacio, de modo que dibujen una figura relacionada con el *significado* \* o acentúen éste de algún modo; son el tipo de permutaciones llamadas metagrafos.

Así, es un tipo de metagrafo la *insistencia* \* de ciertas letras en español ("Grittitos", de VALLEJO), lo mismo que los *caligramas* \*

## metagrafo

o "ideogramas líricos" (APOLLINAIRE) que son denominados *versos \* ropálicos (rhopaliques)* por los retóricos franceses; en los que la disposición, la forma y las dimensiones de letras, *palabras \**, líneas versales y signos de puntuación, permiten evocar una *forma \** cuya percepción agrega un significado que subraya, por *homología \**, el significado lingüístico:



TABLADA

Aunque se ha dicho de los metagrafos que son *metaplasmos \** que únicamente existen en el espacio gráfico, la disposición de las letras o de otras figuras o de signos no grafémicos que se hallen combinados con ellos (Crefo) —con lo que interviene otra *sustancia de la expresión \**, característica de otros *sistemas \** de signos— acentúa el significado cuando son análogas, o bien lo atenúa cuando se les opone, por lo que podemos afirmar que afectan al significado.

El empleo del caligrama es antiquísimo. Quedan algunas muestras en la *literatura \** helenística; en la bizantina; en el Renacimiento francés, de Rabelais; en el barroco —por ejemplo de Nueva España—; en el siglo XIX inglés, de Lewis Carroll, y en esta centuria son redescubiertos por el poeta simbolista francés APOLLINAIRE, bajo la influencia del  *cubismo*. En México el primero que los hizo —casi en la misma época que APOLLINAIRE— fue el poeta José Juan TABLADA.

El caligrama es, pues, producto del uso del *metagrafo*. Por lo mismo, es una figura de la clase de los *metaplasmos \**, y se produce mediante *permutación \** por *inversión*, ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir una figura dada.

La disposición de los versos y la diferencia de los tipos de imprenta agrega *significación \** al *Nocturno alterno* de TABLADA:

Neoyorquina noche dorada  
 Frios muros de cal moruna  
 Rector's champaña foxtrot  
 casas mudas y fuertes rejas  
 Y volviendo la mirada  
 Sobre las silenciosas tejas  
 El alma petrificada  
 Los gatos blancos de la luna  
 Como la mujer de Loth  
 Y sin embargo  
 es una  
 misma  
 en New York  
 y en Bogotá  
 La luna...!

**METAGRAMA.** V. ANAGRAMA.

**METALENGUAJE.** V. CONNOTACIÓN, FUNCIÓN LINGÜÍSTICA y DISCURSO LINGÜÍSTICO.

**METALEPSIA.** V. METALEPSIS.

**METALEPSIS** (o *metalepsia*, "transumptio").

*Figura* \* retórica que consiste en la utilización de *oraciones* \* sinónimas "semánticamente inapropiadas" (LAUSBERG) en el *contexto* \*, cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética.

Para LAUSBERG es realmente un *tropo* \*, para GENETTE, un "pretendido tropo". Muchos la consideran una variedad de la *metonimia* \* que expresa una *sustitución* \* del efecto por la causa (es decir, del consiguiente por el antecedente) o a la inversa: "Le disparó heridas" ("proyectiles que producen heridas").

COLL y VEHÍ la describe diciendo que consiste en "dar a comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña o la sigue, y pone este ejemplo de CALDERÓN:

No te miro, porque es fuerza,  
 en pena tan rigurosa,  
 que no mire tu hermosura  
 quien ha de mirar por tu honra.

El Grupo "M" la considera del mismo modo (aunque empleando otros términos: "co-inclusión en un conjunto de *semas* \*\*") y dice que es muy frecuente en el *argot* \* como sustitución de *palabras* \* (no de oraciones). Un ejemplo equivalente sería llamar en español "caviar" al huitlacoche (hongo negro comestible, del maíz). También LAUSBERG advierte que puede tener efectos cómicos, y que se usa "sobre todo como etimología nominal". QUINTILIANO la llama "*trasumptio*" y la define, según LAUSBERG, como "poner un sinónimo semánticamente inapropiado en el contexto".

## metalepsis

Para FONTANIER es un caso de metalepsis expresar una idea mediante un rodeo, ya sea por cálculo, por pudor, como estrategia narrativa, etc., por ejemplo al atribuir sentimientos o acciones propias a otro. Es esta la figura que realiza CERVANTES cuando, en diversas ocasiones, atribuye la escritura del Quijote a otro autor, CIDE HAMETE BENENGELI:

... y en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba... Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre, que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas... no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada... Estando yo un día en Alcalá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos; y puesto que, aunque los conocía, no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese; y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntéle que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo: Está, como he dicho, aquí al margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos, que otra mujer de toda la Mancha." Cuando yo oí decir "Dulcinea del Toboso", quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio; y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo." Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y salteándoselo al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real...

También para FONTANIER es metalepsis "el giro mediante el cual un escritor o poeta se representa como produciendo él mismo lo que en el fondo no hace sino describir:

Busqué una gota de agua,  
de miel, de sangre: todo  
se ha convertido en piedra,  
en piedra pura...

NERUDA

El mismo autor presenta, además, como un tipo de metalepsis, el súbito cambio del *papel* \* que cumple el *narrador* \* cuando, por ejemplo, pasa a proferir parlamentos que corresponden a un *personaje* \*. En el siguiente ejemplo (de Mariano AZUELA), el narrador pronuncia el parlamento de su personaje sin introducción, sin previo aviso (V. ABRUPCIÓN \*), y luego sigue él mismo narrando, sin solución de continuidad:

—José María, Dionisio, las Avemarías... Arriba, holgazanes, a rezar sus oraciones. Yo le dije a mi madre muy quedo: ¿Por qué nos hace madrugar tanto? Él oyó y su respuesta elocuente me bañó de sangre la nariz y la boca.

En la moderna retórica, GENETTE denomina de este mismo modo los traslados de un *nivel* \* ficcional a otro en las construcciones en *abismo* \*, ya sea que los realicen los personajes o el narrador. El cuento *Continuidad de los parques*, de CORTÁZAR, es un hermoso ejemplo en el que se produce la ilusión de que los personajes metadieéticos —que transcurren por la *historia* leída por el personaje diegético— en cierto momento se introducen en ésta, y aun se pasan a la dimensión extralingüística, nuestra, es decir, de los lectores de CORTÁZAR. (V. también METÁFORA \* y LÍTOTE \*.)

#### METALINGÜÍSTICA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

#### METALOGISMO

El Grupo "M", en su *Rhétorique générale*, recientemente ha dado el nombre de *metalogismos* a las *figuras retóricas* \* que más o menos corresponden en la tradición a las "de pensamiento", y las ha descrito como figuras que afectan al contenido lógico de las *oraciones* \*, pues "el *grado cero* \* de tales figuras —dicen— hace intervenir, más que los criterios de corrección lingüística, la noción de un orden lógico de presentación de los hechos, o la de una progresión *lógica* del razonamiento". Si los *metasemas* \* resultan de operaciones efectuadas sobre la *semántica* \* y afectan al *significado* \* de los *sememas* \* que se intersectan (como en la *metáfora* \*) o que se relacionan ya sea por la coinclusión de los términos dentro de un conjunto de *semas* \* (como en la *metonimia* \*), ya sea por el traslape de una parte de los semas de un término en los semas del otro término (como en la *sinécdoque* \*), ya sea porque alguno(s) de los semas de un término esté negado en el otro (como en el *oxímoron* \*), los *metalogismos*, en cambio, resultan de operaciones, no gramaticales, efectuadas sobre la *lógica* del *discurso* \* y que afectan al significado pero trascendiendo el *nivel* \* del léxico (puesto que la *desviación* \* no se da entre el *signo* \* y su *sentido* \*) y requiriendo, para su lectura, un conocimiento



## metanoia

previo del *referente* \*, mismo que puede hallarse en el *contexto* \* discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico (como ocurre en la *hipérbole* \*, en la *ironía* \* o en la *paradoja* \*, por ejemplo).

En este apartado de los metalogismos aparecen, pues, tanto las figuras de pensamiento antiguamente clasificadas, por ejemplo como *lógicas* (la *gradación* \*), *pintorescas* (la *antítesis* \*), *patéticas* (el *apóstrofe* \*) —COLL Y VEHÍ—, como los *tropos* \* de *sentencia* o de *pensamiento* (*alegoría* \*, *litote* \*, *ironía* \*, etc.), o tropos “en varias palabras”, como les llama FONTANIER.

La diferencia entre el metalogismo que no es tropo y el que sí lo es, estriba en que, en este último hay una ruptura de la *isotopía* \*, misma que requiere de una reevaluación que sólo es posible confrontando el *texto* \* con su contexto. Si éste se desconoce, el tropo pasa inadvertido para el lector; por ejemplo: si el lector (o el público) no conoce la situación y el carácter de los *personajes* \*, no captará la *ironía* con que el Alcalde de Zalamea recomienda tener consideración y respeto hacia el capitán delincuente al que ha logrado aprehender.

### METANOIA. V. CORRECCIÓN.

### METAPLASMO

En la tradición se llamó así al barbarismo o vicio contra la *pureza* (“*puritas*”) de la *lengua* \*, tolerado como licencia poética en atención a las necesidades del *ornato* o a las del *metro* \*.

El metaplasmo afecta a la composición fonética de la palabra y muchas veces es un fenómeno de la evolución de la lengua. Es decir, son metaplasmos cualesquiera de las *figuras* \* gramaticales denominadas “de dicción”, por ejemplo la *prótesis* \* que consiste en agregar a una palabra un *fonema* \* inicial de origen no etimológico:

“a — sentarse”.

En la antigüedad se tenía ya el criterio de que no son metaplasmos los fenómenos regionales, los evolutivos o los del uso cotidiano de la lengua, sino los mismos y otros cuando son deliberadamente empleados en el lenguaje literario para producir una sorpresa estética y se consideraron diversos tipos de alteración metaplásmica del cuerpo léxico:

1. por *adición* \* de *fonemas* \*
- 1.1. al principio (*prótesis* \*: a — prevenirse)
- 1.2. en medio (*epéntesis* \*: vendré)
- 1.3. al final de la palabra (*paragoge* \*: felice)

2. por *supresión* \* de fonemas
  - 2.1. al principio (*aféresis* \*: noramala por enhoramala)
  - 2.2. enmedio (*sincope* \*: navidad por natividad)
  - 2.3. al final de la palabra (*apócope* \*: do por donde)
3. por *sustitución* \* (*metátesis* \*: perlado por prelado)

En la nueva sistematización que ofrece la *Rhétorique générale* del Grupo "M", fundada por igual en la tradición y en un criterio lingüístico estructuralista, los metaplasmos se dan en el nivel \* fónico-fonológico de la lengua, afectan a la morfología de las palabras, y se producen:

1. Por *supresión*
  - 1.1. parcial (*aféresis* \*)
  - 1.2. completa (*borradura* \*)
2. Por *adición*
  - 2.1. simple (*prótesis* \*)
  - 2.2. repetitiva (*redoble* \*)
3. Por *supresión-adición* (sustitución)
  - 3.1. parcial (*calembur* \*)
  - 3.2. completa (*arcaísmo* \*)
4. Por *permutación* \*
  - 4.1. indistinta (*metátesis* \*)
  - 4.2. mediante inversión (*palindróma* \*)

Otros metaplasmos por supresión parcial son *apócope* \*, *sincope* \*, *sinéresis*, "sístole" \* (en griego), *sinalefa* \*; por adición simple: *diéresis* \*, *epéntesis* \*, *paragoge* \*, *crasis* \*; por adición repetitiva: *redoble* \*, *insistencia* \*, *rima* \*, *aliteración* \*, *paronomasia* \*, *similicadencia* \*, *derivación* \*; por supresión-adición parcial: *lenguaje infantil* \*, *sustitución de morfemas* \*; por supresión-adición completa: *sinonimia sin base morfológica* \*, *neologismo* \*, *invención* \*, *préstamo* \*, *juego de palabras* \*; por permutación indistinta: *anagrama* \*; por permutación mediante inversión: *verlen* \*, *meta-grafo* \*.

En otras palabras, bajo el rubro de los metaplasmos se agrupan fenómenos considerados en otro tiempo "figuras de dicción" o "elegancias del lenguaje", etc., aunque su descripción y clasificación varían mucho de un autor a otro.

En la *Rhétorique générale* se consideran metaplasmos el *meta-grafo* \*, figura que altera los signos lingüísticos sin afectar su forma fonética (el "qué le vamos a hazer" de VALLEJO) y la *insistencia* \* (*grittos*), y se inscriben los metaplasmos (con los

## metasemema

*metataxas* \*, los *metasememas* \* y los *metalogismos* \*) dentro del rubro más general de las *metábolos* \*. (V. también FIGURA \*.)

## METASEMEMA

*Figura* \* que acarrea un cambio de significado \* en las expresiones; en otras palabras, *metábola* \* que se produce en el nivel \* semántico de la *lengua* \* y que es por ello equivalente a lo que en la tradición *retórica* \* se ha llamado más frecuentemente *tropos* \* de dicción. Los tropos de sentencia o de pensamiento quedan, en cambio, inscritos entre los *metalogismos* \*.

El metasemema se percibe en una secuencia pero puede limitarse a modificar solamente el sentido de una *palabra* \*. Los principales metasememas son la *comparación* \*, la *metáfora* \* —“*in praesentia*” o “*in absentia*”—, la *sinécdoque* \*, la *metonimia* \*, la *prosopopeya* \*, la *hipálage* \*, el *oxímoron* \* y —para algunos autores— la *metalepsis* \*. (V. también FIGURA \* y TROPO \*.)

En lingüística el metasemema es una unidad que expresa una combinación de *semas* \* contextuales (por ejemplo las conjunciones) y se opone a *semema* \*, que expresa —visto por GREIMAS— “una *figura sémica* \* y una base clasemática”; es decir, una figura sémica que solamente al manifestarse en el discurso y al reunirse con su base clasemática (los *semas* contextuales) selecciona un *recorrido semémico* \* en el cual “se realiza como semema al excluir otros recorridos posibles”.

## METASEMIÓTICA. V. CONNOTACIÓN.

## METASTABILIDAD. V. METÁTESIS.

## METÁSTASIS en lingüística.

En lingüística ha sido utilizado este término por algunos, a partir de M. GRAMMONT, para nombrar el “momento característico” de la producción de una consonante *oclusiva* \*: cuando se distienden los órganos en el punto de *articulación* \* liberando el aire que genera la pequeña explosión peculiar en esta articulación.

## METÁSTASIS en retórica.

*Figura de pensamiento* \* que consiste en que el *hablante* \* atribuya a otra persona una confesión que él mismo se ve en la necesidad de hacer.

También se ha llamado *metástasis* (QUINTILIANO) al empleo de las formas verbales del presente para significar, ya sea el pasado, ya sea el futuro. (V. SILEPSIS \* y TRANSLACIÓN \*.)

## METATAXA

Cualquiera de las *figuras* \* de construcción, es decir, de las *metábolos* \* que afectan a la *forma* \* de las *frases* \* (a la sintaxis) ya

sea alterando el orden de sucesión de las palabras \* (como en el *hipérbaton* \*), ya sea suprimiéndolas (como en la *elipsis* \*), agregándolas (como en el "*pleonismo*" \* o la *anáfora* \*) o sustituyendo unas por otras (como en la *silepsis* \*).

Como el *metaplasmo* \*, el *metatasa* ha sido a veces considerado no como una virtud ("*schema*") que resulta de la licencia poética, sino como un vicio, es decir un *solecismo* \* o barbarismo sintáctico; esto ocurre, por ejemplo, con el *anacoluto* \*. (V. *SILEPSIS* \* y *FIGURA* \*.)

El *metatasa* admitido como licencia ("*schema*") estaba normado por la tradición (*vetustas*), la costumbre ("*consuetudo*"), la lógica ("*ratio*") y respaldado por el uso que habían hecho de él respetados autores ("*auctoritas*").

El *metatasa* y el *metaplasmo* introducen el *isomorfismo* (sea *isoplasmia* o *isotaxia*) donde no los había (donde había *atoplasmia* y *alotaxia*). (V. *ISOTOPÍA* \*.) Esto no quiere decir literalmente que no existan isomorfismos en todo *discurso* \*, sino que su empleo retórico es sistemático, abundante y deliberado, lo que los pone en evidencia y les da *significado* \*.

**METÁTESIS** (o "transmutatio", *hipéresis*, *interversión*, *metastabilidad*, *multiestabilidad* y *antístrofa*, *antiestrofa*).

*Figura* \* de dicción que consiste en un juego que se produce entre los *fonemas* \* al modificar el orden de las letras en las *palabras* \* o —según algunos autores— el de las palabras en las *frases* \*:

TESBEA. —Ve a llamar los pescadores que en aquella choza están.

CATALINÓN. —Y si los llamo, ¿verán?

TESBEA. —Vendrán presto. No lo ignores.

TIERSO DE MOLINA

ejemplo, éste —popular—, en que se mezcla con *síncopa* al perder la letra *d*; otros son de *metátesis* a distancia: *hipéresis* o en francés "*contrepét*" o "*contrepeterie*", de una palabra a otra:

"la medusa solando chulapada"

(por "la medusa chupando solapada")

CORTÁZAR

LAUSBERG describe la *metátesis* como cambio de lugar de por lo menos un elemento dentro del todo, e incluye el cambio de palabras como en la *anástrofe* \*, el *hipérbaton* \*, la *sinquisis* \* o el *quiasmo* \*.

Como el *calembur* \*, constituye una variante del *juego de palabras* \* y también es un tipo de *anagrama* \* pues en ella se produce una reordenación de ciertos elementos que intercambian sus posiciones recíproca o indistintamente, ya que se trata de una in-

## metátesis

versión lógica (antes el efecto que la causa) y cronológica (antes lo último que lo primero).

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* cuando la *permutación* \* afecta a la forma de la palabra (en el caso de la metátesis en contacto), y de la clase de los *metataxas* \* cuando afecta al intercambio de los sonidos entre dos o más palabras. Este último caso es el del “*contrepet*” o “*contrepeterie*”, del francés, especie de *lapsus* burlesco (“*trompez, sonnettes*” por “*sonnez, trompettes*”) llamado en español *hipétesis*, que es un caso de metátesis indistinta a distancia. En ambos casos se efectúa una transposición cronológica (primero lo último y luego lo primero), recíproca o indistinta (no inversa como en el *palíndroma* \*); es decir, que se da entre dos, o bien, entre cualesquiera de las posiciones de los elementos:

no es lo mismo la “gimnasia” que la “magnesia”

Cuando es interna, en la palabra, y a distancia, se llama *interversión*:

“murciélago” por “murciégalo”

aunque GRAMMONT —según Lázaro CARRETER— llama *interversión* sólo a la metátesis que se produce entre sonidos contiguos; sería el caso de la *antimetátesis* \* de letras contiguas en el interior de la sílaba: *pata*, *apta*.

La metátesis puede ser un fenómeno que resulte del proceso histórico de evolución de la palabra: *miraglo milagro*; *decildes decidles*.

En cambio, cuando se trata de una verdadera figura retórica, empleada intencionalmente como un recurso estilístico, al emplearla se simula un error por lo que también podría describirse como un *lapsus* fingido capaz de producir un efecto burlesco.

También es en otras ocasiones un caso de uso popular de la lengua:

“prejudicar” por “perjudicar”

En la retórica tradicional aparecía entre las figuras de dicción.

Puede presentarse en combinación con *metasememas* \* o *metalogismos* \*. Suele ir con *juegos de palabras* \*, en el caso de que acompañe a la metátesis una sustitución casi homonímica. Cierta personaje (burócrata servil) de una comedia de CARBALLIDO, por ejemplo, se llama “Yago Barba”.

Suele combinarse también con *dilogía* \*, y entonces se trata de la variedad del “juego de palabras” llamada *lenguaje infantil* \*.

GANDELMAN ha señalado la existencia de un fenómeno general de *metastabilidad* o *multiestabilidad* de los *signos* \* y de los mo-

delos visuales. Consiste en que, tanto las *palabras* \* y las *oraciones* \* como los signos de otros *lenguajes* \*, son susceptibles de sufrir una *reversión semántica* que los hace ambiguos (V. AMBIGÜEDAD \*); esto es, son capaces de *cambiar* su *significado* \* o su orientación espacial en el momento en que son observados, debido a que no poseen una configuración o un significado estable, sino que pueden revelar aspectos antitéticos. Esto puede ocurrir, por ejemplo, con palabras de más de un significado (como *cabo*, que significa tanto *principio* como *fin* de algo), o con *figuras* \*, pienso yo, como la *dilogia* \* o la *ironía* \*. Este fenómeno se funda en la naturaleza metastásica de la relación entre significado y *significante* \*, según la concepción saussuriana del signo lingüístico (V. ARBITRARIEDAD \*). La metastabilidad se da en el interior del signo o en su exterior, en los cambios dialectales de la relación entre el significante y el significado, y mientras presenta una baja frecuencia de aparición en la *lengua* \* práctica, es alta, en cambio, en la lengua poética, principalmente en los movimientos no clasicistas como manierismo, gongorismo —y culteranismo, habría que agregar—, marinismo, surrealismo, etc. Además, ciertos períodos de la historia del arte se caracterizaron por la búsqueda de la estabilidad de los signos, mientras otros se caracterizan por enfatizar la multiestabilidad de los mismos.

En la tradición clásica, la segunda de las *estrofas* \* iguales que el coro repite en el teatro griego, la cual era recitada dando los pasos en sentido opuesto a como se daban durante el recitado de la primera estrofa (siendo ambas de igual *metro* \* y *ritmo* \*) recibía el nombre de *antístrofa* o *antiestrofa*, y en francés (*Rhétorique générale*) se considera que se trata de la misma figura. En ella lo que se altera es el orden o la dirección espacial de la sucesión de actos gestuales de los *personajes* \*. Algunos retóricos llaman antístrofa a la *epifora* \* y consideran sinónimos suyos los términos *conversión* y *epístrofa* \*. Otros, simplemente la describen como metátesis.

## METATEXTO

Serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un *texto* \* dentro de una *estructura* \* social dada. Así, los principios generales de la institución literaria, los *géneros* \* vigentes, las *estructuras discursivas* \* que se articulan en el texto y el modo como lo hacen, etc., regulan el conjunto de las actividades literarias, determinan el modo como se produce cierta clase de textos y constituyen un *sistema* \* de textos previo al texto que se considera.

Fijar el metatexto en la mente de los educandos era el objetivo

## metonimia

didáctico de la "imitatio" en la antigua *retórica* \* normativa. Transgredirlo es la voluntad del genio, la que lleva a CERVANTES, por ejemplo, a destruir el género caballeresco al parodiarlo y transformarlo en otro género.

Mediante el metatexto, tanto el autor como el lector o el crítico del texto "definen su actividad y los rasgos o propiedades que el texto debe tener para pertenecer a una determinada clase" (MIGNOLO). La poética vigente para un autor en un momento dado —la que le ofrecen la tradición, o los tratados de su época, o la que se infiere de los textos que él considera literarios, o aparece explícita en ellos, en forma de *enunciados* \* metatextuales— es el metatexto de su *novela* \* o su *poema* \*: los tratados historiográficos o las historias que asume como portadores de su propio criterio un historiador, constituyen el metatexto de su obra. Así, el metatexto es el medio para la transmisión y reactualización de ciertas reglas o principios.

### METONIMIA (o "denominatio" o transnominación, metalepsis \*).

Sustitución de un término por otro cuya *referencia* \* habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:

- 1) Causal: "eres mi alegría" (la causa de mi alegría).
- 2) Espacial: "tiene 'corazón'" (valor).
- 3) Espacio-temporal: "conoce su 'Virgilio'" (la vida y la obra de Virgilio); "defendió 'la cruz'" (al cristianismo). Ésta es una relación que se da en el pensamiento, según Henri MORIER.

Hay una serie de matices entre las variedades de la metonimia también llamada *denominatio* (desplazamiento de la *denominación* \*).

*La relación causal puede ser:*

#### 1.1. De la causa por el efecto:

- 1.1.1. Causa física: "los 'soles' de este desierto..." (los calores)
- 1.1.2. Causa abstracta: "las 'locuras' de don Quijote..." (las acciones alocadas).
- 1.1.3. Autor por su obra: "tomen su 'Virgilio'" (su libro de Virgilio); "compró un 'Orozco'" (un cuadro de Orozco).
- 1.1.4. Causa divina: "tocado por Baco" (por el vino).

#### 1.2. Del efecto por la causa:

- 1.2.1. Efecto o reacción por el fenómeno que lo produce: "tiemblo de pensarlo" (tengo miedo de pensarlo y por ello tiemblo). Algunos ponen ejemplos como éste bajo el rubro de "de lo abstracto por lo concreto"; LAUSBERG los considera bajo el rubro: "del portador por la cualidad".

- 1.2.2. Instrumento por causa que lo activa: "es un buen 'violín'" (tocador de violín).

*La relación espacial puede ser:*

- 2.1. *Del continente por el contenido:*
- 2.1.1. Del continente por el contenido físico: "había una rica 'mesa'" (los alimentos); "comió un plato 'de sopa'" (un plato de peltre con sopa); "se conmocionó 'todo México'" (todos los mexicanos); "fue un día 'desdichado'" (la desdicha ocurrió dentro de los límites del día).
- 2.1.2. De lo físico por la cualidad moral que se supone que allí reside: "perdió 'la cabeza'" (la capacidad de raciocinio que supuestamente tiene su asiento en la cabeza). LAUSBERG considera este matiz dentro de la variedad anterior.
- 2.1.3. Del patrón u organismo por el lugar donde ejerce su función: "Voy a 'San Ángel'"; "fui al 'Tribunal'".
- 2.1.4. Del lugar por la cosa que de él procede: "sírvenme 'Jerez'".
- 2.1.5. Del antecedente por el consecuente: "disparó 'heridas'" (proyectiles que produjeron heridas). Ésta para muchos es una variedad de la *metalepsis* \* o *metalepsia* \*, y para muchos otros, LAUSBERG entre ellos, es metonimia.

*La relación espacio-temporal puede ser:*

- 3.1. *Basada en una convención cultural:*
- 3.1.1. Del símbolo \* por la cosa simbolizada: "defendió 'la cruz'" (al cristianismo); "compartió 'la corona'" (el poder). Según LAUSBERG, esta variedad de la metonimia también puede ser vista como *sinécdoque* \*: "Dejar 'la toga' por 'la espada'".
- 3.1.2. El Grupo "M", en la *Rhétorique générale*, pone en este apartado (de la relación espacio-temporal) un ejemplo de relación causal —del autor por su obra— la oración: "tomen su 'César'", dirigida por un profesor a sus alumnos, y la explica así: "El término intermediario será la totalidad espacio-temporal que comprende la vida del célebre cónsul, sus amores, sus obras literarias, sus guerras, su época, su ciudad." En dicha totalidad, César y su libro mantienen una relación de contigüidad.

La metonimia es, pues, un *metasemema* \* que opera por *supresión-adición* \* (*sustitución* \*) completa. El Grupo "M" señala un tipo de metonimia *conceptual* (tipo I), aunque la mayoría de los autores explícitamente no consideran *conceptual* a la metonimia. Para LAUSBERG, la metonimia "deja el plano del contenido \* conceptual"; para LE GUERN, "conciene a la organización referencial";

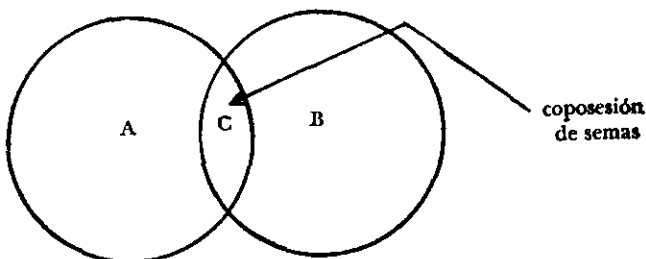


## metonimia

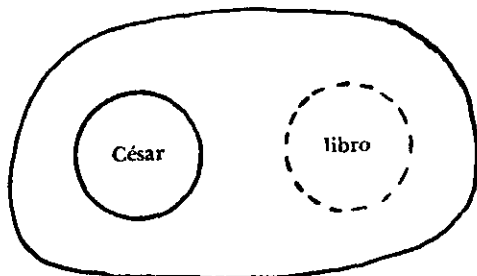
en JAKOBSON, "el proceso metonímico sólo afecta a la relación externa", etc. Pero el Grupo "M" considera que esta *figura* \* se realiza en un plano semántico y opera por coinclusión dentro de un conjunto de *semas* \* ("eres 'mi alegría'"), y que el otro tipo de metonimia *material* (tipo II) se realiza en un plano referencial y opera por la copertenencia a una totalidad material (su ejemplo: "Tomen su 'César'" parece más bien un caso de "el autor por su obra concreta", por su libro. Quizá sería un ejemplo mejor: "Sabén 'su César'" —su vida y su obra, todo lo referente a César— que implica con mayor precisión todo el *contexto* \* espacio-temporal.

La diferencia entre la metonimia y la *metáfora* \* consiste en que, mientras el espacio metonímico concierne a la organización referencial, como dice LE GUERN, "el proceso metafórico concierne a la organización sémica".

En la metáfora se da una *coposición* de semas o partes:



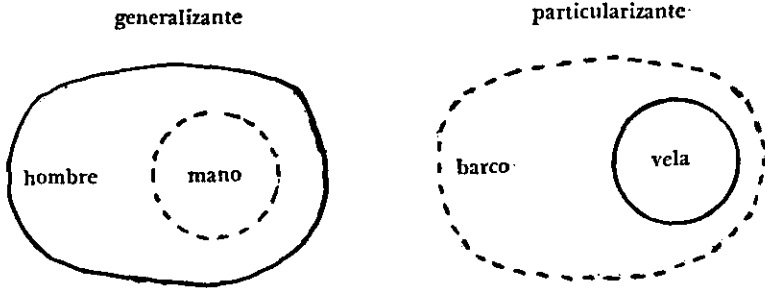
mientras que en la metonimia se da la coinclusión de los términos dentro de un conjunto de semas, debido a la copertenencia de ambos a una misma realidad material:



La diferencia entre la metonimia y la *sinécdoque* \* consiste en que en la metonimia el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente del objeto cuya idea se evoca, sin que ambos ob-

jetos formen parte de otro objeto que los abarque dentro de la misma totalidad.

En la sinécdoque, en cambio, ambos objetos constituyen un conjunto en el que son, respectivamente, el todo y la parte:



(V. también METÁFORA \* y SINÉCDOQUE \*.)

En la tradición, pues, la metonimia se ha visto generalmente relacionada con la sinécdoque: ésta sería un tipo de metonimia. Sin embargo algunos autores, como DU MARSAIS y FONTANIER, han procurado explicar la diferencia: la metonimia es una sustitución que se funda en la relación entre dos objetos que existen cada uno fuera del otro; es decir, el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente del objeto cuya idea se evoca; ambos objetos no forman parte del mismo todo.

En JAKOBSON, como ya dijimos, la metonimia (junto con la sinécdoque y la *metalepsis* \*) se opone a la metáfora; el proceso metonímico sólo afecta a la relación externa, lógica, se da propiamente fuera del hecho lingüístico, entre el *semema* \* y la representación mental del objeto; mientras el proceso metafórico afecta a la organización interna, sémica, dentro del semema. En otras palabras, mientras el mecanismo de la metáfora se explica por la interacción de los semas, totalmente dentro del *lenguaje* \*, el mecanismo de la metonimia se explica por el deslizamiento de la *referencia* \*.

El Grupo "M", sin embargo, relaciona la metáfora con la sinécdoque y opone ambas a la metonimia, pues ve en la metáfora dos sinécdoques complementarias (generalizante y particularizante), y ve en la metonimia una doble sinécdoque pero "de sentido contrario" —dice TODOROV que comparte esta opinión—, es decir: "simétrica e inversa a la metáfora". (V. también METÁFORA \*, METALEPSIS \* y SINÉCDOQUE \*.)

## metro,

**METRO** (pie, cantidad, troqueo, yambo, anapesto, dácilo, anfibraco, "ictus", ametría, isometría, polirritmia, métrica, estrofa \*, cesura, hemistiquio).

Medida silábica a la que, en algunas lenguas \* indoeuropeas como la española, se sujeta la distribución del poema al ser organizado en unidades rítmicas o *versos* \* agrupados en *estrofas* \*. Este tipo de metro se funda en el número de sílabas.

En otras lenguas, como el latín y el griego, la unidad métrica no es la sílaba sino el *pie*, que se constituye atendiendo a la relación de *cantidad* o duración de las vocales, ya que las hay breves (que duran una *mora* \*) y largas (que duran dos *moras* \*). La combinación de las cantidades da lugar a diferentes metros como el *troqueo* (-u), el *yambo* (u-), el *anapesto* (uu-), el *dácilo* (-uu), el *anfibraco* (u-u), etc.

El metro impone al *poema* \* una sistemática periodicidad en la que también interviene el *acento* \* rítmico o *ictus* (que marca la relación entre sílabas fuertes y débiles). Hay un metro acentual en el que sólo cuentan los acentos, en la poesía inglesa, por ejemplo. Hay también un *sistema* \* métrico mixto, silábico-acentual, en el que se considera tanto la distribución de los acentos rítmicos como el número de sílabas. El verso español oscila, con frecuencia, entre ambos sistemas, por lo que muchas veces es posible identificar en los poemas hexámetros y otras variedades de metros latinos. Esto se debe a que el número de sílabas que media entre los acentos rítmicos del verso, produce un efecto fónico equiparable al que proviene de la combinación de pies métricos, por ejemplo en el endecasílabo dactílico (6 o o):

Ya de la aurora los tintes risueños

/        /        /  
- - - - -

El metro es, pues, una *figura retórica* \* que se produce por acumulación de equivalencias prosódicas, es decir, por *adición* \* repetitiva. Afecta a la morfosintaxis de la lengua debido a que, tanto la elección de las *palabras* \*, como su distribución en el verso a fin de lograr la unidad métrica, pueden hacer que se altere el orden que corresponde a la sintaxis ordinaria. En otras palabras: el metro es una *metábola* \*, de la clase de los *metataxas* \*, cuya función consiste en reforzar el *significado* \* agregándole, mediante el ritual de la repetición de la medida (*isometría*) una atmósfera sacralizada y un significado simbólico que distancia el verso de la cotidianidad. El metro además refuerza el valor de la sintaxis misma, ya sea confirmando y subrayando su naturaleza ordinaria, ya sea compitiendo con ella al oponérsele, al perturbarla.

La medida de cada unidad métrica se obtiene al contar el nú-

mero de sílabas atendiendo a su núcleo vocálico, inclusive donde hay diptongo, triptongo o *sinalefa* \*, y observando, además, ciertas reglas de combinación entre el número de sílabas y la distribución de acentos finales. Así, cuando la última palabra es aguda, debe restarse una sílaba al total del verso (para que sumen, por ejemplo, ocho las del eneasílabo); y cuando es esdrújula debe agregarse, como se observa en los siguientes endecasílabos:

Entre lucidas escuadras de grana (11 sílabas)  
brotó encendido un purpúreo clave! (10 sílabas).

...

Si el sol inexorable, alegre y tónico (12 sílabas)

Las unidades rítmica y sintáctico-semántica (V. RITMO \*) guardan una estrecha correspondencia con la métrica, y contribuyen a caracterizarla, aunque no necesariamente coinciden pues aquéllas pueden desbordarse, conjunta o separadamente, sobre la unidad métrica subsecuente. El desbordamiento de la unidad sintáctico-semántica, fuera de los límites de la unidad métrica, se denomina *encabalgamiento* \*.

En español hay versos que miden desde dos sílabas (aunque su autonomía es dudosa) hasta más de quince. Sin embargo, éstos suelen estar formados por la suma de otras unidades métricas, por ejemplo los tetradecasílabos:

Dijo el Centauro meciendo sus crines hirsutas;

los pentadecasílabos:

Los bárbaros, Francia, los bárbaros cara Lutecia;

los hexadecasílabos:

Mares del héroe cantado, sombra solemne y austera,

(DARFO)

etcétera.

La combinación de versos de diferentes medidas produce *ametría*, generalmente acompañada de variedad de ritmos: *polirritmia*, en las estrofas amétricas hechas de versos *anisosilábicos*. (V. ISOSILÁBICO \*.)

En cuanto a las *pausas* \* métricas, lo son las finales de verso y también las que corresponden a la *ce:ura* o *pausa* que se hace entre los *hemistiquios* (o mitades, generalmente iguales) y también las pausas finales de la *estrofa*, unidad mayor que agrupa cierto número de líneas versales gobernadas por cierto esquema.

La alternancia de la pausa sintáctica con la métrico-rítmica en los versos encabalgados, produce una tensión (entre lenguaje literario y lenguaje ordinario), y también una *ambigüedad* \* (entre verso y *prosa* \*):

## microrelato

Nadie sale. Parece  
que cuando llueve en México, lo único  
posible es encerrarse  
desajustadamente en guerra mínima...

BONIFAZ

En este ejemplo las unidades métricas cortan los sintagmas separando los núcleos de predicados (*parece*, *encerrarse*) de sus respectivos modificadores (la oración subordinada predicativa y el circunstancial), y separando el núcleo del sujeto (*único*) de su modificador (el adjetivo *posible*).

Éste sería un ejemplo de cómo la construcción de los *modelos* \* métricos, debida en un principio a una "voluntad de romper el *continuum* mediante la disposición codificada de unidades sonoras actualizadas por instrumentos musicales", históricamente ha mostrado una tendencia a la "dislocación de dichos modelos en provecho de una disposición espacial más o menos libre" (DELAS y FILLIOLET).

El estudio de los distintos tipos de metro y de las normas (sujetas a cambios) por las que se rige su aplicación, se denomina *métrica*. El conjunto de las reglas métricas constituye un *código* \* superpuesto al código lingüístico común. La *Rhétorique générale* ve por ello, en el metro, una *desviación* \* (respecto de la *prosa* \* en este caso) "basada en una convención y dispuesta como un sistema".

**MICRORRELATO.** V. INTERTEXTO.

**MICTERISMO.** V. IRONÍA.

**MIEMBRO.** V. ANÁLISIS y FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**MIMEMA.** V. MIMESIS.

**MIMESIS** (y *mimema*).

En la tradición *retórica* \* grecolatina, la *mimesis* consiste en la imitación de la realidad de la vida, por lo que constituye "un instrumento cognoscitivo ontológico-sociológico, de trabajo y divulgación, sin el que la vida espiritual no sería posible" (LAUSBERG).

La *mimesis* se realiza a veces con fines científicos, como cuando trata de representar en el *discurso* \* histórico (principalmente en el positivista) el acontecer real. Este tipo de *mimesis* persigue la *verdad*.

Otras veces la *mimesis* es artística. Sin embargo, no todos los discursos científicos ni todos los discursos retóricos son miméticos pues, por ejemplo, el discurso forense y el deliberativo (que per-

siguen la *persuasión* \*) carecen de intención (o "*voluntas*" \*) mimética, aun cuando pueden ofrecer abundancia de elementos miméticos. Así, la mimesis artística corresponde al discurso literario, a la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del *receptor* \* para servir a un propósito didáctico (horaciano), pues la poesía instruye de manera mimética (y no de manera teórica).

En suma, la "*voluntas*" poética consiste en mostrar la realidad de la vida, del contorno humano, individual y social, que se condensa en la obra (*mimema*) en forma tipológica, en un grado de "totalidad rápida y esencial". De este modo la obra de arte permite "dominar e interpretar la realidad" (LAUSBERG).

Para lograr ese grado de totalidad ("rápida y esencial") se utilizan las cuatro categorías modificativas de la retórica (*adición* \*, *supresión* \*, *sustitución* \* y *permutación* \*) debido a que la mimesis artística no persigue la *verdad* (como la mimesis científica) sino la *verosimilitud* \*. Por ello, para lograr la perfección verosímil, el poeta agrega o suprime elementos o partes, las trastoca o las sustituye, o las subraya mediante *figuras* \* lingüísticas. Sobre todo utiliza la supresión ("*detractio*"), para lograr la unidad y la brevedad.

La mimesis artística ofrece dos grados de totalidad: uno que corresponde a la "exhaustividad exacta", que reproduce todos los detalles. Otro, el de la mencionada "totalidad rápida y esencial", es aquel en que "el detalle no corresponde tanto a la realidad como a la función del conjunto" (LAUSBERG). Este grado de totalidad, propio también de la filosofía, que busca lo general y total, es el que corresponde a la poesía. Ambas, filosofía y poesía, tratan de alcanzar, más allá de los detalles, la interpretación de los conjuntos.

La mimesis se presenta en tres "grados de directez" (LAUSBERG), es decir, en relación a su modo de ser directo. El grado mínimo se da en la *narración* \*, el grado máximo, en la acción representada (en el *drama* \*), y en el grado intermedio se mezclan los dos anteriores. Pero además, la narración ofrece a su vez dos grados de directez: un "grado mínimo" de relación entre el *narrador* \* y lo narrado, en el que aquél no se sale nunca de su *papel* \* limitado a producir el *relato* \* mediante el *estilo indirecto*, y un "grado intermedio" de relación entre el narrador y lo narrado, grado que se aproxima al drama mediante el uso del "estilo directo" o *diálogo* \* por el que el narrador se acerca al "*status*" del *personaje* \* o lo invade, y también mediante el uso de cierto tipo de *descripción* \* detallada, precisa y viva (la "*evidentia*"), la cual produce efectos "actualizadores y cuasipresenciales" (LAUSBERG). Por medio

## mirada narrativa

de la mimesis, según ARISTÓTELES, el poeta copia la realidad del mundo que lo rodea; en su obra transfunde esa realidad, por lo que su obra constituye un *mimema*.

La mimesis, para corresponder a la realidad, tiene que servirse tanto de la *lengua* \* como de los "hábitos mentales vigentes en el contorno social" (LAUSBERG).

Pero no sólo existen las artes poético-miméticas que se expresan a través de la lengua, sino también otras artes miméticas que se manifiestan a través de otros *sistemas* \* de *signos* \* perceptibles por diversos sentidos, como la pintura, la música, la escultura o la danza. De esta última opina ARISTÓTELES que "imita, con el movimiento rítmico del cuerpo, el mundo humano en general".

Los elementos o medios auxiliares de la mimesis literaria son: el diálogo, los diferentes tipos de descripción, principalmente la "evidentia", los personajes y el lenguaje figurado.

También se ha llamado mimesis un tipo de *ironia* \*, el que consiste en ridiculizar o zaherir a una persona repitiendo lo que dijo o pudo haber dicho, e imitando, al hacerlo, su estilo, su voz y sus gestos.

Actualmente se usa este término en el *sentido* \*, muy general, de relación de representación entre dos objetos de los que uno imita al otro (REY-DEBOVE), relación que se da, por ejemplo, entre el *icono* \* (V. *signo* \*) y su objeto.

## MIRADA NARRATIVA. V. NARRADOR.

### MITO

Antiguísima forma alegórica de *relato* \*. Es la narración de acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos entre seres de calidad superior: dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo. Su simbolismo es frecuentemente religioso. La dimensión mítica, en los relatos, no pertenece al orden pragmático ni al cognoscitivo, aunque también se ha visto en el mito una "fijación o sobrevivencia" de la vida pasada de un pueblo (FRYE). El mito es objeto de estudio de la etnolingüística y conserva muchas veces antiguas tradiciones orales a través de un *lenguaje* \* de carácter ritual y prelógico. Con frecuencia el mito está presente en formas literarias en los autores clásicos, principalmente en la *épica* \* y la *dramática* \*. Pero el mito no es ficción para la sociedad que lo crea, porque ve en él una realidad pretérita. Sin embargo, para NORTHROP FRYE, el mito está en el fundamento de los modos y los *géneros* \* literarios, y constituye, según MIRCEA ELIADE, un "*modelo* \* ejemplar de toda actividad humana significativa: alimentación, sexualidad, trabajo,

educación". A partir de tal modelo, el hombre, "en sus gestos cotidianos imitará a los dioses, repetirá sus acciones, ... se identificará con ellos".

En el sentido popular, el mito es un *cuento* \* que no guarda relación con hechos reales, o bien es una *ficción* \* literaria. El límite entre mito y leyenda es muy impreciso. Para ARISTÓTELES, el mito tiene su sentido etimológico, de relato fabuloso. Para PLATÓN, hay en el mito una suerte de simbolismo poético que opera sobre un *discurso* \* filosófico, y es una manera de manifestar la opinión que carece de certeza científica. VICO fue el primero que enfatizó el carácter esencialmente poético del pensamiento primitivo (1725). El carácter religioso del mito opera sobre el grupo social (de cuyo "inconsciente colectivo" —en términos de JUNG— emana) como una fuerza cargada de afectividad, pues expresa representaciones de la sociedad, como puede verse, por ejemplo, en el mito de la Creación del mundo entre los aztecas, que representa el papel que cumplen ellos mismos y los sacrificios humanos en el sostenimiento del universo; o en el mito de Quetzalcóatl en una sociedad que, en el sentido de su propia evolución, está orientada hacia el abandono de tales sacrificios; o en el mito de Odiseo entre los griegos, pueblo navegante.

El mito es una forma de la *ideología* \*. El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas. Por ello, la dimensión mítica, en los relatos literarios, no pertenece ni al orden pragmático ni al orden cognoscitivo.

Hay numerosos mitos similares en diferentes *culturas* \*, pues nunca hubo sociedad humana sin mitos (el Padre creador, los procedimientos de la creación, la búsqueda del padre, el descenso al infierno, etc.). Quizá esto tenga una explicación en la idea de CASSIRER (que tiene su antecedente en KANT) de que el mito es una de las vías fundamentales para hacer frente a la experiencia, pues hay una especie de modo mitopoiético de la conciencia, porque todo conocimiento implica, en el instante en que se capta, una actividad sintetizadora de la mente, que es similar a la actividad mítica, y los mitos son los fundamentos de una verdad porque suelen encerrar las ideas científicas, filosóficas o morales del pueblo que los crea para explicarse el mundo, los ritos, el origen de los clanes, las leyes, las *estructuras* \* sociales, etc. Por esto la principal función del mito consiste en racionalizar el "*statu quo*" (FRYE). Igualmente numerosos mitos pertenecen no sólo al pueblo que los originó sino a muchos otros, secularmente y a través de una serie de versiones que los constituyen en conjunto. Por ello LÉVI-STRAUSS se propone "definir cada mito por el conjunto de sus



## "mixture verborum"

versiones", en atención a que "un mito dura mientras es percibido como tal".

En el lenguaje del mito cumplen un importante papel la *metáfora* \* y la *alegoría* \*, y generalmente las figuras míticas son simbólicas.

"MIXTURA VERBORUM". V. SÍNQUISIS.

"MNEME". V. MEMORIA.

MODAL. V. ASPECTO VERBAL.

**MODALIDAD** (alética, epistémica, deóntica, veridictoria, y factividad, o factitividad, no-factitividad, contrafactividad, estructura modal, recorrido narrativo).

Dentro de la teoría greimasiana, sintetizando principalmente desarrollos dispersos en diferentes lugares del diccionario (*Semiótica*), en la *Semántica* de LYONS y en el curso (*Semiótica discursiva: la escuela de París*) impartido en México en febrero y marzo de 1984 por E. Ballón, la *modalidad* es la manera como el locutor se relaciona con su mundo, puede describirse como "el predicado que rige y modifica a otro predicado" de un *enunciado* \*, o bien, como un "enunciado cuyo *actante* \* *objeto* \* es otro enunciado"; o bien, en términos de Benveniste, como una "aserción complementaria que se refiere al enunciado de una relación"... por lo que, al introducir una modalidad, "se propone una jerarquía de predicados". La modalización de: *María pinta*, es: *María sabe pintar*, o *puede pintar*, o *quiere pintar*, o *debe pintar*.

Las modalidades son modos lógicos que permiten saber si un predicado es verdadero o falso; si es necesario, contingente o posible; si es cierto, incierto, probable o improbable. Las modalidades se presentan en los *textos* \* combinadas en pequeños *sistemas* \*. El analista descompone (o desconstruye) el sistema que hace posible el efecto de necesidad, de posibilidad, de veridicción, etc.

Es en el *acto* \*, en general ("hacer-ser") y en el *acto de lenguaje* \* donde surge la modalidad en sus cuatro posibilidades:

1. La del *hacer* que modaliza al *ser*, es decir, la del *hacer-ser*, hacer operatorio propio de la "performance" \*.

2. La del *ser* que modaliza al *hacer* que corresponde a la adquisición de la *competencia* \*.

3. La del *ser* que modaliza al *ser*, en otras palabras, la del *ser del ser*, propia de la modalización de los *enunciados de estado* \* al calificar la relación entre *sujeto* \* y objeto.

4. La del *hacer* que modaliza al *hacer*, la del *hacer-hacer* (hacer que otro haga), hacer manipulatorio, persuasivo, propio de la *manipulación* \*.

La competencia y la "performance" son estructuras \* modales que se dan en la *sintagmática* \*, en el proceso. La modalidad —dice GREIMAS— "integra, sobredeterminándolo, al enunciado de *hacer* o al enunciado "de estado", porque las categorías modales (*querer, deber, poder, saber*) no pueden ser formuladas independientemente de los términos por ellas regidos (no tiene sentido *querer* a secas, sino *querer ser, querer andar*, etc.). La "performance", que es un *hacer*, presupone la competencia para *hacer*. Competencia y "performance" configuran el recorrido narrativo de uno de los sujetos (o del sujeto o del *antisujeto* \*). El acto de lenguaje es, así, una estructura *hipotáctica* (V. HIPOTAXIS \*) donde ambas se reúnen. La competencia, en su relación con la "performance", es un *programa narrativo* \* "de uso"; sus valores \* son modales. Por otra parte, si el *ser* modaliza al *ser*, se trata de la competencia cognoscitiva; si el *ser* modaliza al *hacer*, se trata de la competencia pragmática. Y tanto la modalización del *ser* por el *ser*, como la del *hacer* por el *hacer*, exigen la presencia de dos instancias modalizantes distintas, es decir, exigen que el sujeto modalizador sea diferente del sujeto cuyo predicado es modalizado.

El mismo GREIMAS ha organizado dentro de la *matriz actancial* (V. ACTANTE \*) las categorías modales como *ejes semánticos*:

a) Del *deseo* (dada entre sujeto y objeto), que, mediante la acción, se convierte en *hacer*.

b) Del *saber* (*destinador* \*-objeto-destinatario \*), que rige la *comunicación* \*.

c) Del *poder* (*adyuvante* \*-oponente \*) que se manifiesta en la *lucha* o *participación*.

Ya sea que se trate de un *hacer* operatorio (*hacer-ser*) o de un *hacer* manipulador (*hacer-hacer*), el *hacer* tiene pues un carácter modal. El *hacer* instauro el *recorrido narrativo* \* del sujeto. La descripción de los *papeles* \* o *roles* actanciales (y no de los caracteres, como en la tradición) se relaciona con el seguimiento de los sujetos y de sus diferentes posiciones modales en la progresión de la *narración* \*, y se relaciona con una *semiótica* \* de la *acción* \* preconizada por la teoría greimasiana.

El recorrido narrativo más estudiado hasta hoy es el del sujeto, y consiste en un encadenamiento lógico de dos tipos de programas:

1. El programa narrativo modal o de competencia, el cual es lógicamente presupuesto por:

2. El programa narrativo de realización o de "performance".

Éste puede estar situado, ya sea en una dimensión pragmática (del *hacer somático*), ya sea en una dimensión cognoscitiva que toma a su cargo las acciones pragmáticas mediante el *saber*.

## modalidad

"El sujeto funcional definido por tal recorrido —dice GREIMAS— se descompondrá eventualmente en un conjunto de papeles actanciales" como el de sujeto competente (sujeto del *querer*, del *poder*, sujeto según el *secreto*, según la *mentira*, etc.) y el de sujeto *performador* (ya sea victorioso o realizado, ya sea vencido).

El recorrido narrativo puede dar lugar a la circulación de objetos y valores (V. PROGRAMA NARRATIVO \*), y también puede dar lugar a la construcción de un objeto no preexistente, en el cual se vierta el valor buscado.

El *sujeto operador* \* se define en relación con su *hacer* (así como el *sujeto de estado* \* se define en relación con su *objeto*). La modalización del *hacer* es la modificación de la relación entre el sujeto operador y el *hacer* (su propio *hacer*), y se manifiesta mediante verbos modales: *querer*, *deber*, *poder*, *saber*: Juan quiere hacer una casa, sabe hacer una casa, debe hacer una casa).

Cuando corresponde a las modalidades del *hacer*, que son las relativas a la instauración del sujeto operador (cuando éste es capaz de *hacer* porque ya *puede* o *sabe hacer*), el objeto perseguido por el sujeto es un *objeto modal* \* (opuesto a *objeto de valor* \*, que es el objeto de la *transformación* \* principal). El objeto modal es el objeto cuya adquisición es necesaria para establecer la competencia del sujeto, competencia que por fin lo instaura como sujeto operador (que opera la transformación principal). La competencia suele provenir de un *destinador* \* o sujeto modalizador que es el responsable de la transformación de las relaciones entre el sujeto operador y su propio *hacer*; es el que "hace hacer", porque atribuye la competencia. Es un sujeto operador jerárquicamente superior al que opera la "*performance*" principal, pues atribuye los valores modales, mientras el sujeto operador de la "*performance*" principal atribuye objetos de valor.

Estas cuatro modalidades son casos especiales de la modalización. GREIMAS las llama "sobredeterminaciones modales de la competencia". Con ellas se procura una cualidad al *hacer* del sujeto, pues éste hace según el *deber*, según el *poder*, etc.

La actividad del sujeto está enmarcada por otros recorridos narrativos que la trascienden. Uno es inicial: el ya mencionado del sujeto destinador, manipulador, dador de la competencia. Otro es el destinador final, que es juez y sancionador de las realizaciones.

La teoría greimasiana (BALLÓN) ve tres clases de modalidades del *hacer*, correspondientes a tres aspectos de la competencia del sujeto operador:

1. Modalidades de la *virtualidad*: *deber-hacer*, *querer-hacer*,
2. Modalidades de la *actualidad*: *poder-hacer*, *saber-hacer*,
3. Modalidad de la *realidad*: *hacer*.

Las modalidades de la virtualidad se dan cuando el *hacer* aún no se ha realizado, pero ya es una posibilidad. Estas modalidades definen dos tipos de relación entre el sujeto operador y el destinador, y se relacionan con la instauración del sujeto operador. Para esto se requiere que el destinador transmita o comunique el *deber-hacer* o el *querer-hacer* al sujeto operador. El destinador puede ser, en sincretismo, el mismo sujeto operador (comunicación *reflexiva*), o bien puede ser un sujeto diferente (comunicación *transitiva*).

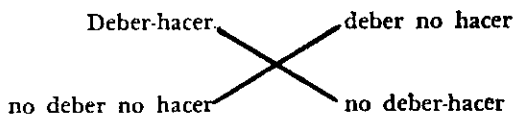
Las modalidades de la actualidad se llaman así porque, al adquirir los valores modales correspondientes a *poder-hacer* y a *saber-hacer*, el sujeto actualiza su operación y se da un progreso narrativo al pasar de la virtualidad a la actualidad: al adquirir un sujeto el *saber* relativo a su *hacer* pasa de ser sujeto operador virtual a ser sujeto operador actualizado.

La modalidad de la realidad corresponde a la realización del sujeto operador como tal en el momento en que, poniendo en juego por fin su competencia, realiza la "*performance*" principal y produce la transformación de un estado a otro. Ello constituye en realidad —dice BALLÓN— una *desmodalización* pues corresponde en el relato a la desaparición del sujeto jerárquicamente superior al sujeto operador (el destinador) y a la aparición del *anti-sujeto* \* (V. ACTANTE \*).

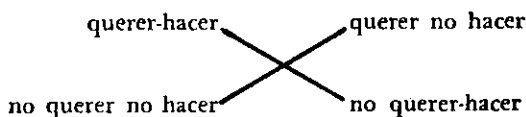
La competencia de un sujeto operador puede estar constituida por muchos valores modales diferentes. El papel o "*rol*" actancial de un sujeto queda descrito a partir de la combinación de tales modalidades, e inclusive de la negación de la modalidad. Por ejemplo: una "*performance*" puede ser realizada por un sujeto del *querer-hacer* y del *saber-hacer* sin el *deber-hacer*.

Cada modalidad da lugar a un sistema de variables de la misma, a partir de sus relaciones de *implicación* \*, *contrariedad* \* y *contradicción* \*, una vez vertida en el *cuadrado semiótico* \*.

Así se forman el sistema del "deber-hacer":



y el sistema del "querer-hacer

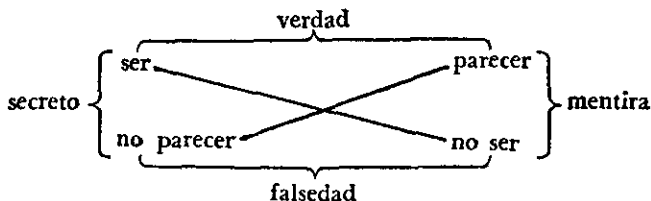


## modalidad

Las posiciones de uno y otro sistemas pueden hacerse corresponden y con ello se obtiene "el sistema de definiciones modales de un sujeto operador en la fase de virtualidad" (BALLÓN). En tal sistema: las posiciones que permiten seguir el progreso narrativo del sujeto operador, "corresponden a tipos de sujetos reconocibles en los textos: el *deber-hacer* más el *querer-hacer* corresponde, por ejemplo, a la obediencia activa; el *deber-hacer* más el *querer no hacer*, representa la resistencia activa, etc.

La modalización de los enunciados de estado (es decir, de los enunciados correspondientes a la relación de *conjunción* \* o de *disjunción* \* entre el sujeto y su objeto) consiste en la calificación de tal relación (calificación como *posible*, *probable*, *falsa*, *verdadera*, etc.). Las categorías se relacionan con la modalización de los enunciados de estado; se trata de las transformaciones modales del estado de un sujeto. A veces, en los textos que tratan de un *descubrimiento* (de algo oculto, secreto, ignorado, etc.), aparece una instancia de "interpretación (de aquello que *parece*) y otra instancia de existencia real (de aquello que *es*) de los enunciados de estado (es decir, son relaciones dadas en el interior del *discurso* \*). Esta relación de estado (entre el sujeto y su objeto) se define positivamente (afirmativamente) o negativamente, tanto en el plano de la *inmanencia* (que corresponde al modo de ser, al modo como el estado es en el texto, independientemente de como se interprete), como en el plano de la *manifestación* (que corresponde al modo de *parecer*, al modo como el estado se plantea en el texto, ante una instancia —interna— capaz de interpretarlo).

Entonces, el estado (la relación sujeto-objeto) se plantea según dos modos: ser y parecer, por ejemplo, por lo que la verdad de tal estado "juega en la articulación de ambos planos de definición" (BALLÓN). Lo que está en juego es la categoría de *veridicción*, es decir, el efecto de verdad construido por el discurso. Las combinaciones a que dan lugar *ser* y *parecer* (vertidos en el cuadrado semiótico) producen una serie de figuras de la veridicción:



Es decir: lo que *es* y *parece que es*, es la *verdad* (o lo *verosímil*); lo que *parece ser* y *no es*, es la *mentira*, etc.

Manipulación y sanción:

Dentro de la dimensión pragmática transcurren tanto el hacer de la competencia como el de la "performance". Dentro de la dimensión cognoscitiva transcurre el hacer persuasivo de la manipulación (que precede al hacer pragmático) y también el hacer interpretativo de la sanción (posterior al hacer pragmático).

A veces, en ciertos textos aparece un sujeto modalizador (destinatario) que modifica la relación de estado (entre sujeto y objeto) atribuyéndole un valor de veridicción, el cual siempre se relaciona con el sujeto modalizador que define en el texto el *ser* o el *parecer* del mismo. El *hacer* así operado por el sujeto modalizador es el *hacer interpretativo*.

El *hacer cognoscitivo* es aquel que "determina las operaciones de veridicción sobre los estados transformados", las operaciones interpretativas realizadas sobre elementos pertenecientes a la dimensión pragmática (mientras el hacer pragmático determina las transformaciones de estado).

El hacer interpretativo se basa en una relación *fiduciaria* (relación de posibilidad del hacer interpretativo), que, dada entre los sujetos del hacer interpretativo, da lugar a una operación cognoscitiva particular: el *creer*.

El *hacer interpretativo* se correlacione con el *hacer persuasivo* y consiste en *hacer saber* y en *hacer creer* o hacer que otro acepte el estatuto de veridicción que el sujeto operador establece a propósito de un enunciado de estado.

La modalización de los enunciados y el hacer interpretativo son característicos de la cuarta fase del programa narrativo: fase de reconocimiento o sanción que se manifiesta en el texto mediante verbos como *saber* o *comprender* (la primera es la fase de la manipulación sobre la que volveremos todavía, la segunda es la fase de adquisición de la competencia, y la tercera es la fase de realización de la "performance" o transformación de los estados). Esta cuarta fase ocupa casi todo el texto en cierto tipo de *relatos* \*, como el policíaco, y en ella se evalúan los estados transformados y las "performances" realizadas; es decir, se establece la veridicción de los estados transformados durante la fase de "performance", así como su conformidad con el *contrato* fijado entre destinador y sujeto operador, o sea, se realiza la evaluación de los estados transformados y se describe la verdad de lo que ha sido operado por la "performance".

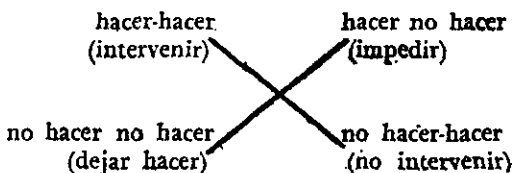
Al articularse "performance" y sanción, se articulan también la dimensión pragmática y la cognoscitiva, y el enunciado de estado (en que termina la operación pragmática) se articula con la modalización del enunciado de estado, que es un hacer inter-

## modalidad

pretativo sobre ese estado. Este papel sancionador está a cargo del destinador de la sanción, que actúa también como sujeto modalizador: un sujeto del hacer interpretativo. La fase de reconocimiento o sanción ha sido llamada también *prueba de reconocimiento* o *prueba glorificante* y, como la fase inicial (de manipulación) se da en el plano cognoscitivo.

Esta primera fase del programa narrativo (de manipulación o persuasión), al igual que la cuarta (interpretativa o de sanción) se realiza en el plano cognoscitivo, y es también una relación entre dos sujetos. En efecto, está a cargo del sujeto modalizador (destinador) que en este caso opera persuasivamente sobre el sujeto operador de la transformación principal. (El hacer persuasivo del sujeto manipulador halla respuesta en un hacer interpretativo del sujeto operador, pues éste ha sido manipulado cuando ha interpretado como verdadero aquello de lo que desea persuadirlo el manipulador. De no ser así, puede surgir un antagonismo.) La operación de manipulación es *factitiva* (el hablante se compromete a la verdad de la proposición), pues es de *hacer-hacer*, *hacer que otro haga*; hay en ella un *hacer* que transforma el *hacer*.

El sistema de las diferentes posibilidades básicas del *hacer-hacer* característico de la manipulación, una vez vertidas las categorías en las casillas vacías del cuadrado semiótico, aparecería así:



Y puede dar lugar a muchas figuras tales como *mandato*, *amenaza*, *tentación*, *pedido*, *reto*, etc.

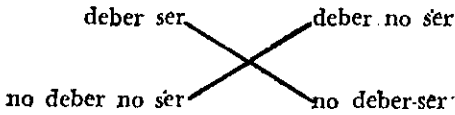
Conviene agregar algunas generalidades sobre la modalidad, independientemente de su relación con el programa narrativo:

La modalidad es una categoría que, en su sentido más general, comprende las categorías lógicas y la categoría gramatical de modo, pues la base de las posibilidades modales de la lengua está en la necesidad de manifestar, en el discurso cotidiano no científico, órdenes, dudas, presunciones, etc.

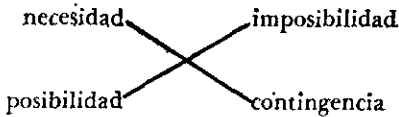
La descripción de las modalidades no es sencilla, debido a que, en muchas lenguas, un mismo predicado modal puede ser utilizado tanto para expresar la modalidad *alética* como la *epistémica* y la *deóntica*. Las modalidades operan en estos tres dominios y en el de la *veridicción*. El dominio alético es el del *deber-ser*;

el epistémico, el del *saber-hacer*; el deóntico, del *deber-hacer* y el veridictorio del *ser del ser*.

La modalidad alética (que significa *verdadera*) expresa la verdad necesaria o contingente de las *proposiciones* \*. La lógica modal se ocupaba casi exclusivamente de ella, hasta que recientemente los lógicos han analizado otros dos tipos de necesidad y posibilidad: el epistémico y el deóntico. La estructura modal alética se da cuando un enunciado modal, cuyo predicado es el *deber*, rige a un enunciado de estado y las acciones se sujetan a modalidades de *necesidad, imposibilidad, posibilidad, contingencia*. (El *deber*, como el *querer*, constituye, recuérdese, una de las condiciones previas mínimas para un *hacer* o para un *estado*.) La proyección de esta estructura modal sobre las casillas del cuadrado semiótico, da lugar al sistema de variables de la misma, el sistema del *deber-ser*:



donde cada término es susceptible de una denominación sustantiva:

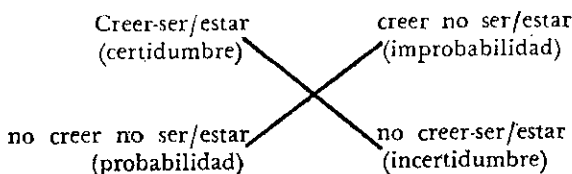


La lógica epistémica se ocupa de la estructura lógica de las aseveraciones que afirman o que implican que una proposición es sabida o creída. (Saber o creer implican conocer el contenido de la proposición y conocer en qué condiciones es verdadera.) Se dice que un enunciado posee *factividad* cuando el hablante se compromete a la verdad de la proposición (cuando afirma: "yo sé"). Hay en cambio en el enunciado *no factividad*, cuando el hablante no se compromete ni a la verdad ni a la falsedad de la proposición (preguntar: "¿viniste ayer?" o decir: "yo pienso", "yo creo", no comprometen). En un enunciado *contrafactivo*, el hablante se compromete a la falsedad de la proposición, pues corresponde a la expresión de "los deseos y las condiciones irrealas con referencia al pasado" ("Quisiera que hubieras venido"). La modalidad epistémica parece estar basada en la *posibilidad* y también, a menudo, en la *necesidad*, y suele expresarse con el verbo *poder* y algún adverbio modal (como *quizá*) o un adjetivo modal (como *posible*). Lyons describe así esta modalización: "todo enunciado en que el hablante cuantifica explícitamente su compromiso en



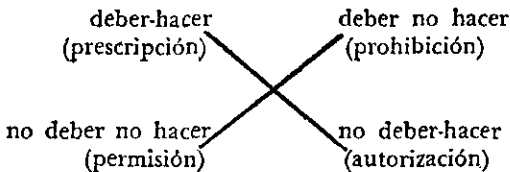
## modalidad

cuanto a la verdad de la proposición expresada por la *oración* \* que enuncia, tanto si esta cualificación se explicita en el componente verbal, como si lo hace en el componente prosódico o paralingüístico, es un enunciado epistémicamente modalizado". Hay una cualificación *subjetiva* cuando expresa incertidumbre o reserva, en aserciones de opinión o rumor, que no son categóricas. Su fuerza *ilocutiva* \* es semejante a la de las preguntas y, como éstas, son proposiciones no factivas, pues el hablante no se compromete, por desinterés, o por incapacidad para hacerlo ("quizá María pueda ir"). Hay, por otra parte, una cualificación *objetiva* en las aserciones categóricas que son las declaraciones epistémicas más fuertes (aunque las aserciones categóricas sencillas más bien son epistémicamente no modales, porque el hablante no cualifica el componente *digo-que-es-asi* de su enunciado —componente supuesto en todas las declaraciones de la lógica modal—, ni el componente: *es así* de su *enunciación* \*). La estructura modal epistémica, del *saber-ser* (y no del *saber-hacer*) se da "cuando la modalidad del creer" determina un enunciado de estado que tiene como predicado un *ser-estar* ya *modalizado* (GREIMAS). Su proyección sobre el cuadrado semiótico permite la formulación de la categoría modal epistémica y la asignación de denominaciones:



La modalidad epistémica abunda en el discurso de las ciencias humanas que poseen propósito científico, en el discurso en que el *enunciador* \* ejerce un hacer persuasivo (el *hacer-creer* antes descrito), y emerge de la competencia del *enunciario* \* quien, "después de su hacer interpretativo, toma a su cargo las posiciones cognoscitivas formuladas por el enunciador", es decir, "concluye su hacer interpretativo con un *creer* que versa sobre los enunciados de estado que le son sometidos", los cuales le son presentados como un *parecer* o *no parecer*. Se relacionan, pues, con la transmisión del *saber*, por lo que su estructura es transitiva, ya que el saber siempre posee un objeto de saber. Así, mientras el *saber-hacer* es competencia cognoscitiva ("inteligencia sintagmática, habilidad para organizar las programaciones narrativas", en el caso del sujeto de la enunciación"), el *saber-ser* es competencia epistémica, porque "sanciona el saber sobre los objetos y garantiza la calidad modal de ese saber".

La lógica deóntica es una extensión de la lógica modal. El origen de la modalidad deóntica (que significa “de la necesidad”) debe buscarse en el hecho de que la lengua “expresa o indica apertencias y deseos” (por lo que se refiere al futuro que es predicción, deseo, promesa o creencia, no aseveración); y también debe buscarse en aquello “que hace que las cosas se cumplan imponiendo la propia voluntad sobre otros agentes” (LYONS). Se trata de una lógica de la obligación y la permisión (de lo que es obligatorio o está permitido: “María puede entrar”: María recibe permiso), pues las proposiciones afirman la existencia de permisos u obligaciones; expresan permiso, exención, mandato, deseo, exhortación. La necesidad deóntica es la obligación, es relativa a la necesidad o posibilidad de los actos realizados por agentes moralmente responsables (mientras la necesidad lógica y la epistémica son relativas a la verdad de las proposiciones). La modalidad deóntica se relaciona con acciones simultáneas o posteriores. Necesidad y posibilidad son nociones capitales de la lógica modal tradicional. Se trata de distinguir entre las proposiciones falsas y las verdaderas, aquellas que necesariamente son falsas (*contradicciones \**). Tal verdad o falsedad “están establecidas y garantizadas por el significado \* de las oraciones que las expresan” y no dependen de la experiencia o del mundo (LYONS). La lógica deóntica maneja, pues, como la alética, la modalidad del *deber*. La estructura modal deóntica aparece cuando el enunciado modal que tiene como predicado el *deber*, determina y rige el enunciado de *hacer*. Éste puede ser un *hacer-ser*, es decir, un hacer operatorio (ya sea constructivo o destructivo), o bien puede ser un *hacer-hacer* (el “hacer que otro haga”), un hacer manipulador sobre los otros seres, un hacer factitivo. La categoría modal deóntica se formula así, con sus denominaciones:



Por último, un enunciado de estado corresponde a la modalidad veridictoria —dice GREIMAS— cuando puede determinar y modificar a otro enunciado de estado. “Su predicado existencial no se refiere al estado de cosas descrito por el segundo enunciado, sino únicamente a la validez de su predicado, que es la relación de *junción \**”. Este predicado modal (el *ser del ser*) es la “forma desembragada” del *saber* (V. EMBRAGUE \*) y se presenta, así, como

## modalizador

la correlación de dos dimensiones de la existencia entre las cuales se cumple el juego de la verdad: "parecer/no-parecer" y "ser/no-ser", pues esta categoría modal es el "marco donde se ejerce la actividad cognoscitiva". El sistema de la veridicción, una vez situadas sus variables en el cuadrado semiótico, está antes, en la parte relativa a la modalización de los enunciados de estado (V. también FICCIÓN \*).

**MODALIZADOR.** V. ENUNCIACIÓN, ACTANTE, FICCIÓN y MODALIDAD.

## MODELO

Construcción teórica que representa formalmente un fenómeno o un proceso por él explicados, ya sea en cuanto toca a la interrelación de sus elementos estructurales esenciales, ya sea en cuanto se refiere a su funcionamiento, por lo que constituye un instrumento de trabajo.

**MODO NARRATIVO.** V. NARRADOR.

**MONEMA.** V. MORFEMA.

**MONÓLOGO** (o "subiectio", soliloquio, corriente de conciencia, "stream of consciousness" —ingl.).

*Diálogo* \* ficticio, es decir, monológico, incrustado en el *discurso* \* en forma de afirmaciones o preguntas y respuestas que aparecen, o no, como autodirigidas, y que sirve para dar animación al razonamiento. Es mantenido con un *interlocutor* \* también ficticio, y generalmente contrario, cuyo criterio queda así refutado, o bien queda analizado, demostrado o reafirmado (V. FICCIÓN \*).

Tradicionalmente es una *figura* \* de sentencia o de pensamiento frente al público cuyo ánimo tiene la intención de mover en el sentido del interés del orador.

Es una variedad del "estilo directo" o *diálogo* \*, pues es como éste, discurso *imitado*, que ofrece la ilusión de *mostrar* los hechos porque el personaje dice textualmente, sin que medien términos subordinantes, un discurso propio o ajeno, minimizando la distancia entre los hechos relatados y el *receptor* \*, puesto que aparentemente es eliminado el *narrador* \*. La diferencia del monólogo respecto al diálogo, consiste en que, en aquél, el personaje no se dirige a un interlocutor sino que habla (en el soliloquio) o piensa (en el monólogo interior) para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas. La *estructura* \* del monólogo es extensa y coherente; la del diálogo, fragmentada y elíptica.

El empleo del monólogo puede alternar con el del diálogo en el *teatro* \* y en *narraciones* \*. Un monólogo interior denominado

también *corriente de conciencia* ("stream of consciousness") ha sido utilizado a partir de E. DUJARDIN por escritores como J. JOYCE, V. WOOLF y W. FAULKNER por ejemplo, con el propósito de procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicas, ilógicas, conscientes, subconscientes). Así Bonifacio, el patriarca de los indios en *El resplandor* de Mauricio MAGDALENO, monologa una reflexión aparentemente inconexa en su agonía, mientras pende, ahorcado, de un árbol:

... Diosito Diosito Diosito esto ya acabó Lugardita cuando Lorenza tenga su niño que Diosito Diosito Diosito aquí dejas a un hijo que sabrá lo que nos hiciste Saturnino llamas llamas ayes suspiros un día compareceremos toditos ante la Divina Majestad un día Navidad qué solo está San Andrés mis muchachitos no lloren quién lo iba a crear. Coyote dañero es el diablo que nos tentó Nieves Diosito Diosito Diosito cuántos muertos uno dos tres cuatro cinco seis siete ocho nueve diez once doce trece conmigo ya el pobre de Casimiro ni se mueve Matías Petronilo Margarito epa Gregorio Diosito yo no maté era el verdugo de toditos cuántas llamas trece llamas la Piedra del Diablo está reseca cómo pudimos creer Diosito ya veo que no es posible los indios no dejaremos de sufrir nunca Dios ayúdame bendito San Andrés llamas llamas noche llamas...

de modo que revela las fluctuaciones de su mente que naufraga por momentos en la inconsciencia y pasa de la coherencia al delirio, subrayado todo ello por la carencia de signos de *puntuación* \*.

Dentro del mismo "estilo directo" del que ambos son formas, el monólogo se opone al diálogo pues éste pone el *énfasis* \* sobre el *receptor* \* a quien los parlamentos se dirigen; además, abundan en él las formas interrogativas y las referencias a la *situación comunicativa* y a los *actos de habla* \*. En cambio en el monólogo se pone el énfasis sobre el *emisor* \*, hay escasas referencias a la situación comunicativa y escasas alusiones al *discurso* \* mismo, siendo en cambio usuales las exclamaciones.

El monólogo interior o el soliloquio pueden ofrecer la impresión de ser producidos por una conciencia ambigua, de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y de criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan entre sí. Se trata del relato dialógico, que se produce sin la vigilancia de una conciencia unificadora. (V. DIÁLOGO \*.)

Como el monólogo asume la forma de una expresión prolongada en estilo directo, como un extenso parlamento, pueden parecer monólogos el *texto* \* de un *poema* \*, el del soliloquio teatral —que es una forma dramática a pesar de que corresponde a un

## monorrímo

solo personaje— o el discurso de los *apartes*, también teatrales, de ambiguo destinatario (que puede ser el emisor, el público, los objetos del escenario, etc.) o el texto de prolongadas meditaciones que, si no revelan la unidad de la conciencia que los emite, pueden caer en la forma dialógica.

En latín se llamó *subiectio* al monólogo que finge ser diálogo del emisor consigo mismo, o con un receptor generalmente contrario, que contiene afirmaciones, preguntas y respuestas ficticias, que en realidad sirven para dar animación al razonamiento. Así éste, con mayor claridad, refuta, analiza, demuestra o reafirma un criterio. En este sentido, el monólogo es una figura de pensamiento considerada recurso del orador "frente al público" cuyo ánimo tiene la intención de mover en el sentido de su propio interés. (V. también DIÁLOGO \* y PERSUASIÓN \*.)

**MONORRIMO.** V. RIMA.

**MONOSEMEMIA** (o monosemia).

Propiedad de algunos *lexemas* \* (y de algunos *discursos* \* en que tales *lexemas* predominan) que comprenden un solo *seme-ma* \*. Un *metalenguaje* \* bien construido es monosemémico según GREIMAS.

**MONOSEMIA.** V. MONOSEMEMIA.

**MORA**

Mitad de la vocal o del diptongo que presenta un tono bajo, o un tono medio o alto, cuando hay una gradación melódica ascendente o descendente en el *enunciado* \*, lo que es un fenómeno prosódico. (V. PROSODIA \*.)

**MORFEMA** (y *lexema*, *gramema*, *monema*, *constituyente*, *semantema*, *alomorfo*, *característica*).

En la lingüística distribucional, mínima unidad de *significación* \*, mínima *forma* \* significativa. Es una unidad de la primera *articulación* \* y, como tal, se opone a *fonema* \*, mínima unidad de la segunda articulación.

Algunos lingüistas consideran que el *lexema* (unidad de la primera articulación) es un tipo de morfema (morfema lexical): el que constituye la base léxica de la palabra ("*arbol-edas*"), contiene su idea principal y es su elemento constante, mientras los morfemas gramaticales son los elementos variables. Otros oponen el concepto de *lexema* (con este mismo *significado* \*) al de morfema, viendo este último elemento como de naturaleza gramatical y como elemento variable. Según este criterio, hay dos clases de morfemas o elementos gramaticales variables: los morfemas gramaticales o *gra-*

*memas* (muchach-it-o-s) que indican los accidentes gramaticales (género y número, en el sustantivo; modo, tiempo, persona y número en el verbo), y los morfemas *derivativos* que indican otras diferencias de forma y de significado entre las palabras de una misma familia. Ejemplo de sustantivo: muchach-it-o-s: muchach= lexema; it= morfema derivativo; o= gramema de género; s= gramema de número. Ejemplo de verbo: empez-aba-mos: empez= lexema; aba= gramema de tiempo-modo; mos= gramema de número-persona). La *característica* encierra varios morfemas: en "cant (*abas*), está la característica (*abas*) dentro de la cual está el morfema que distingue la persona gramatical de otras personas (*aba*); está el que distingue el *aspecto* \* (imperfectivo en el copretérito) de otros aspectos; y también están el que indica el tiempo y el que indica el modo.

El gramema *cero* es aquella forma que no aparece y, por lo tanto, no corresponde a un dato gramatical dado; por ejemplo: en *niño*, el gramema *cero*, es decir, la falta de gramema de número (la falta de la *s* del plural) manifiesta el número singular. El morfema es (como el *sintagma* \*) una unidad de las llamadas en el análisis distribucional *constituyentes*, que se caracterizan por entrar en construcciones más extensas que ellas mismas.

Sin embargo, este término ofrece significados hasta cierto punto diferentes en distintos autores.

Tradicionalmente (en VENDRYES, por ejemplo) es el elemento gramatical (o la palabra vacía) cuya función consiste en indicar las relaciones que se establecen en el discurso entre las ideas expresadas por los *semantemas* o palabras plenas (de naturaleza lexical es decir, lexemas), considerando morfemas no sólo las palabras gramaticales (como las preposiciones) y los afijos, sino también el *tono* \*, el *acento* \* o el orden de las palabras. (En POTTIER, el semantema es uno de los elementos del semema. V. también SEMA \*.)

Entre los lingüistas norteamericanos se utiliza este término con un sentido muy próximo al que dan a la palabra *monema* los europeos de la escuela de Ginebra. Así, para BLOOMFIELD morfema es la forma verbal mínima, reconocible por el hecho de que carece de semejanza, desde una perspectiva fonética o semántica, con otras formas. BLOOMFIELD distingue entre morfemas libres y ligados y, dentro de un marco conductista, más o menos equipara el morfema al *signo* \* de SAUSSURE, quien se acercó mucho a la identificación del signo mínimo al hablar de los afijos y las desinencias que describió como *sub-unidades* participantes en la formación de "unidades complejas" (*corazon-ada*) y de "unidades más amplias que las palabras" como los compuestos (*cejijunto*) o

## “mot valise”

las locuciones (*con permiso*). Henri FREI describe de un modo semejante no al morfema sino al *monema*, “signo cuyo significante es indivisible”.

Para la escuela funcionalista francesa (MARTINET) los morfemas son monemas gramaticales, y el lexema es también un monema, pero considerado desde un punto de vista léxico. Los morfemas lexicales o lexemas pertenecen a inventarios ilimitados o abiertos, mientras que los morfemas gramaticales pertenecen a inventarios limitados o cerrados.

El lexema y el morfema son unidades formales. La lingüística tiene que basar su estudio de la *lengua* \* en la *forma*. La forma lingüística mínima, que es el *fonema* \*, no ofrece la posibilidad de acceder al sentido, mientras el morfema sí es una forma —la mínima— significativa. La unidad de sentido que le corresponde es el *semema* \*. El morfema está constituido por fonemas, e indica pertenencia a una clase *paradigmática* \*. Las variantes de un morfema se llaman *alormorfos* (formas como *fui*, *voy*, del verbo *ir*; *seduj* es alomorfo de *seduc* en *seduje*, de *seducir*, y *e* (*seduj-e*) es alomorfo de *i-seduc-f-* en la misma palabra). Además, hay morfemas *ligados*, los que no poseen entidad independiente; y morfemas no ligados, los que funcionan como palabras: el artículo, la conjunción, la preposición.

La diferencia esencial entre morfema y monema consiste en que, según MARTINET, hay monema donde hay elección. Conforme a este criterio, nuestro ejemplo anterior: *arboledas*, carece de monema gramatical de género, porque no existe un masculino al cual oponerlo. MARTINET considera, además de monemas ligados y autónomos o no ligados, los monemas *funcionales* que indican la función de otro monema, como ocurre con las preposiciones.

“MOT VALISE” (fr.). V. CRASIS.

**MOTIVO** (y tema, argumento \*, intriga, fábula \*, trama, “leitmotiv”, tópico).

En los *relatos* \*, unidad sintáctico-temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del *lugar común* \*.

Para TOMACHEVSKI, unidad sintáctico-temática de *análisis* \* pues contiene un fragmento de material temático que coincide con la *proposición* \*, ya que “cada proposición posee su propio motivo”. Es la “partícula más pequeña de material temático” pues, para este autor, tanto la obra como cada una de sus partes tiene un *tema*: “aquello de lo que se habla”. Pero tema y motivo son conceptos diferentes. En realidad el motivo es una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del *texto* \* a partir de una doble

perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza —y de oposición— que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella “cierta construcción” cuyos elementos “se hallan unidos por una idea o tema común”. Para PROPP, en el interior de la proposición, cada *palabra* \* podía corresponder a un motivo diferente.

TOMACHEVSKI clasifica los motivos en *dinámicos* (los que cambian la situación) y *estáticos* (los que no la cambian), criterio que acepta luego GREIMAS al hablar de “semas predicativos” (estatismo, dinamismo) capaces de suministrar informaciones ya sea sobre los estados o sobre los procesos que conciernen a los *actantes* \*.

Los motivos “combinados entre sí —dice TOMACHEVSKI— constituyen el armazón temático de la obra”, es decir, lo que él llama *argumento*: serie de acontecimientos considerados en el orden artístico, en el orden en que aparecen en la obra, lo que hoy suele llamarse *intriga* (opuesto a lo que hoy suele llamarse *fábula* y que TOMACHEVSKI llama *trama*: los mismos acontecimientos considerados en un orden cronológico, ideal, establecido por el análisis).

TOMACHEVSKI mismo llama motivos *asociados* a los que no pueden excluirse sin perturbar la sucesión lógico-temporal de las acciones, y motivos *libres* los que sí pueden excluirse. Los motivos asociados son los que forman la trama y los motivos dinámicos “son los centrales o motores de la trama” precisamente la trama resulta posible, es decir, “las inversiones temporales en la narración” son posibles “en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes”.

La repetición de un motivo da lugar, por analogía con la música, a la aparición del “*leitmotiv*”, y una “configuración estable”, formada por motivos, es un *tópico*.

Según VESELOVSKI, el tema puede descomponerse en motivos a los cuales integra y unifica.

Para GREIMAS, los motivos son unas “configuraciones discursivas \* que coinciden, más o menos, con los *microrrelatos* \*; son unas “formas narrativas o figurativas autónomas y móviles (“secuencias móviles” las llama BALLÓN), capaces de pasar de una *cultura* \* a otra y de integrarse en conjuntos más vastos, perdiendo total o parcialmente sus significaciones en beneficio de otras nuevas”. (V. INTERTEXTO \*.)

Los motivos asociados de TOMACHEVSKI son más o menos las *funciones* \*, son las unidades distribucionales llamadas *nudos* por BARTHES, y los motivos libres son, en este autor, las unidades integradoras llamadas *índices* e *informaciones*. (V. FUNCIÓN LINGÜÍS-



## multiestabilidad

tica \*.) Sin embargo, BREMOND distingue entre función y motivo: "el motivo determina concretamente tal o cual elemento de la proposición narrativa, mientras que la función realiza un grado de abstracción absoluto en lo que concierne al agente \*, el paciente, la meta, los medios y las circunstancias... y un grado de abstracción simplemente relativa en lo que concierne a la acción \*". Para este autor, "la función es una instancia intermedia entre el motivo concreto y el modelo \* abstracto de toda proposición narrativa (sujeto agente o paciente, verbo de estado o de acción, atributos calificativos del sujeto y *circunstantes* (complementos de tiempo, lugar, manera, etc.). También BREMOND propone aplicar una red de cuestiones para identificar los motivos: 1) ¿en qué ocasión? 2) ¿quién? 3) ¿emprende hacer qué? 4) ¿a quién? 5) ¿por qué medio? 6) ¿con qué resultado? (éxito o fracaso). 7) ¿con qué consecuencias ulteriores para quién?, y agrega este ejemplo de *Barba-azul*: 1) Amenazada de muerte por su esposo y deseando llamar en su auxilio a sus padres; 2) la mujer de Barba-azul; 3 y 4) se propone enviarles una carta; 5) haciéndola llevar por un perrito; 6) los parientes reciben la carta; 7) llegan justo a tiempo de salvar a la joven.

Visto así el motivo, y siempre que esté gobernado por lo cotidiano (como *comida, trabajo, amor, etc.*) puede ser considerado como un *programa narrativo \** inmutable.

**MULTIESTABILIDAD.** V. METÁTESIS.

**MULTIGLOSIA.** V. DIGLOSIA.

**MUNDO NATURAL.** V. SEMIÓTICA.

**"MUTUA ACUSATIO".** V. RECRIMINACIÓN.

## N

**NARRACIÓN** (y discurso indirecto, estilo indirecto u "oratio obliqua" y estilo indirecto libre o discurso referido, "narratio").

Nombre que reciben, en general, *textos* \* pertenecientes a diversos *géneros* \* literarios en los que se emplea la técnica narrativa: epopeya, *novela* \*, *cuento* \*, *fábula* \*, leyenda, *mito* \* y asimismo, relaciones no literarias de sucesos, como las reseñas periodísticas y las informaciones históricas.

Uno de los *tipos de discurso* \* (*descripción* \*, narración, *diálogo* \*, *monólogo* \*), que resultan del uso de distintas estrategias discursivas de presentación de conceptos, situaciones o hechos realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones.

La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. En general, la relación de una serie de eventos se llama *relato* \*, y puede ofrecer la forma de la narración, como en un cuento, o bien de la representación, como en el *teatro* \*. Es decir, según esta acepción técnica, hay relatos narrados y relatos representados.

Una narración es, pues, un tipo de relato. En los relatos se presenta "una sucesión de acontecimientos que ofrezcan interés humano y posean unidad de *acción* \*" (BREMONT). Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto). Por ello mismo, el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial.

Cuando el relato es narrado, los hechos son comunicados a un *destinatario* \*, que se llama *receptor* \*, *oyente*, *lector*, o *narratario* (cuando está en el interior del relato) por un *emisor* \* de los *enunciados* \* que se llama *narrador* \*.

En una narración se presentan principalmente los hechos relatables, es decir, las acciones realizadas por los protagonistas o *personajes* \*. En la narración el *discurso* \*, es el equivalente de las acciones. En ella pueden alternar, sin embargo, otras estrategias discursivas como la *descripción* \* (de conceptos, lugares, objetos,

## narración

animales, personas, épocas, etc.); el *diálogo* \* (aunque es característico y dominante en los relatos que son representaciones teatrales), que puede contener narraciones y *monólogos* \*; el monólogo que puede ser verbal (soliloquio) o pensado por un personaje (monólogo interior). El monólogo, a su vez, puede contener narraciones y diálogos evocados o imaginados por personajes.

Los géneros narrativos, pues, se oponen a los teatrales (al *drama* \*, ya sea que se combine o no con la música), y el fundamento de tal oposición radica en la estrategia de presentación discursiva de los hechos. En ambos tipos de relato alguien cuenta a alguien una historia; pero en la narración la comunica un narrador (explícito o implícito) a un lector (o un hablante a un oyente); es decir, un emisor a un receptor; mientras que en el drama el autor comunica su *mensaje* \* al público, creando una situación en la que los personajes aparecen en *escena* \* representados por actores que fingen inventar en ese momento los parlamentos que emiten, aunque en realidad han sido previamente preparados para que los aprendan y los digan.

A la narración corresponde una estrategia discursiva tradicionalmente llamada "*oratio obliqua*" o "estilo indirecto" o "discurso indirecto", opuesta al "estilo directo" que comprende el *diálogo* \* y el *monólogo* \*. El estilo indirecto requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está describir, relatar las acciones de los personajes, y presentar sus parlamentos traspuestos a la *forma* \* de *proposiciones* \* subordinadas e introducidas por términos subordinantes. El narrador no pone en labios del personaje, literalmente, los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje *diga* lo que piensa, sino que él mismo *dice* lo que el personaje *dijo* antes. Tal es el estilo característico de la narración o "discurso narrativizado", que *dice* los hechos en lugar de *mostrarlos*, en un proceso enunciativo que está dirigido por la conciencia unificadora del emisor, y que introduce la mayor distancia posible entre el lector y los hechos de la historia.

La narración es el procedimiento discursivo más abundantemente estilizado; inclusive ocupa un lugar, aunque subordinado generalmente, en el teatro, donde se utiliza para dar cuenta de acciones ocurridas en otros escenarios y en otra instancia temporal.

La narración es, según BARTHES, un tipo de discurso que repite palabras atribuidas a un *interlocutor* \*, o un mensaje ubicado en el interior de otro mensaje; o bien, según JAKOBSON, un discurso citado, de "*estructura* \* doble", un discurso acerca del discurso.

La diferencia entre los efectos que producen uno y otro estilo es muy notable. El estilo directo presenta el parlamento como procedente directamente de la subjetividad del personaje; el estilo

indirecto interpone la objetividad del narrador y corresponde al plano de la *enunciación* \* histórica. El traslado de un estilo a otro afecta, en general, a todos los elementos del enunciado, principalmente al verbo, a los pronombres y adverbios, y a la puntuación:

Dijeron: cocínalo inmediatamente  
Te dijeron que ya lo cocinaras

lo que se debe a que, de un estilo a otro, cambian el sujeto, el lugar y el tiempo de la acción, y la correlación que se da entre esos mismos elementos.

Además del estilo indirecto, en la narración se emplea igualmente el "discurso referido" o "estilo indirecto libre" ("*represented speech*", "*discours rapporté*"), que también reproduce dichos propios o ajenos pero que representan una especie de compromiso o posibilidad intermedia entre los estilos directo e indirecto y que es de uso casi exclusivamente literario. En el "estilo indirecto libre" la *oración* \* reproductora posee independencia tonal y sintáctica, del mismo modo que en el estilo directo (diálogo); pero, a diferencia de ambos estilos (directo e indirecto), carece de verbo introductor:

"Comenzó su tarea cotidiana: había que apresurarse más que nunca".

Suele ir después de dos puntos, como en el ejemplo anterior. La oración anterior a los dos puntos está en estilo indirecto, proviene del narrador; la que está después sufre un cambio en los modos y tiempos verbales y, sin ser introducida por otro verbo (por ejemplo: *pensó*, o *pensé* que había que apresurarse..., o algo equivalente) parece estar entre el narrador y el personaje.

DUCROT y TODOROV dicen al respecto que "se presenta a primera vista como un estilo indirecto" ya que "registra las señales de tiempo y de persona que corresponden a un discurso del autor", "pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación y, por consiguiente, del discurso del personaje".

El estilo indirecto suele abarcar al indirecto libre y al directo, pero también el directo puede abarcar a los otros, y es la manera como alternan en el discurso lo que ofrece interés, produce variados efectos, y puede revelar, en el *andlisis* \*, una complejidad insospechada.

La narración ("*narratio*") es, además, una de las partes del discurso oratorio, la que sigue al *exordio* \*, consiste en la "exposición de los hechos" y sirve para informar a los jueces sobre el

## narración

estado de la causa de que se trata. Es una exposición detallada y encarecedora de los mismos hechos que de manera escueta se expresan en la "*propositio*", y sirve de base para la parte decisiva del discurso, que es la *argumentación* \*. (V. "DISPOSITIO" \*.)

También se llamaron en la antigüedad narraciones la digresión en que, generalmente, se exponían ejemplos (*exempla*) y las descripciones de las piezas *epidícticas* \* o *demonstrativas* \*, que eran generalmente de alabanza (V. también NARRADOR \*, GÉNERO \*, CUENTO \*, RELATO \* y "DISPOSITIO" \*).

**NARRACIÓN** en 1º y en 2º grado. V. DIÉGESIS.

**NARRADOR** (perspectiva, visión, punto de vista, aspecto, situación narrativa, mirada narrativa, modo narrativo, estrategia narrativa, foco, focalización, voz, narrador extradieгético, intradieгético, autodieгético, metadieгético).

*Papel* \* representado por el *agente* \* que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la *descripción* \* y a la representación dialogada), hace la relación de sucesos reales o imaginarios; en otras palabras (de DUCROT y TODOROV): "*locutor* \* imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él".

En la *narración* \* literaria, el papel de narrador es necesariamente ficcional, lo que no ocurre en la narración noticiosa o en la histórica. El reportero que narra el desarrollo de una batalla lo hace en su calidad de reportero; el historiador, en su calidad de historiador. Pero el narrador de la *ficción* \* no coincide completamente con el autor que escribe el *cuento* \* o la *novela* \*, etc. Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se oculta detrás del narrador que es un *personaje* \* "*sui generis*" que asume la tarea de construir el *relato* \* y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración. El *yo* del narrador es ficcional, es el de un locutor imaginario que resulta construible a través de los *enunciados* \* que se le refieren; y no debe confundirse con el *yo* del *personaje* \* que puede ser o no ser, a su vez, narrador; mientras que el *yo* del autor es un *yo* social, aunque también es verdad que el *yo* del autor pone al alcance del narrador un saber que proviene de su formación intelectual, su experiencia, su *competencia* \*, etc.

La narración se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador, y así, se habla de narración en primera o en segunda o en tercera persona, aunque en realidad sólo la primera persona es capaz de narrar. Lo que ocurre —dice MICNOL— es que la clasificación atiende "al pronombre de lo enunciado (*yo-yo, yo-tú, yo-él*);

que es el que ofrece alternativas" pues no las ofrece el pronombre de la *enunciación* \* (que sólo puede ser *yo*).

El narrador que habla en primera persona es el *sujeto* \* en el plano de la enunciación y también en el de lo enunciado; es decir, es el *agente* \* que produce el proceso discursivo y, a la vez, es el protagonista de los hechos relatados (por lo que "la forma canónica" de este tipo de narración opera sobre la correlación *yo-yo*). El narrador en segunda persona narra también desde la primera y se dirige a la segunda. Aparece como una primera persona *implícita* \* que se dirige a un personaje, al lector, a sí mismo —desdoblándose— tanto en presente como en pretérito o en futuro. La forma de este tipo de narración opera sobre la correlación *yo* (de la enunciación) —*tú* (de lo enunciado). En esta segunda persona, el *discurso* \* puede aparecer como imperativo o como profético. La narración en tercera persona también es realizada por una primera persona implícita y se dirige a una segunda persona implícita. Lo que en ella se explicita es la tercera persona cuyo *referente* \* es "lo otro", todo aquello que no es ni el *emisor* \* ni el *receptor* \*. La forma canónica de este tipo de narración opera sobre la relación *yo-él*. En torno al *enunciador* \* de la narración se organizan las demás instancias del discurso que aparecen designadas por términos indicadores. En general, el narrador suele relatar hechos pretéritos en relación con un *presente* que corresponde al momento en que él realiza el acto de narrar.

Se ha llamado *perspectiva, visión, aspecto, situación narrativa, modo narrativo, mirada narrativa, estrategia narrativa, punto de vista* a la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la *historia* \*; GENETTE, desarrollando ideas ya apuntadas por TOMACHEVSKI en su *Temática*, desglosa esta relación en tres aspectos:

- a) *distancia temporal* entre el narrador y los hechos relatados;
- b) *focalización*, es decir, ubicación de la *mirada* que observó los hechos, que puede no ser del narrador. El que focaliza es el *enunciador del discurso* cuando es el *sujeto cognitivo* de GREIMAS, una de cuyas características consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista,
- c) *voz o persona del narrador*, del sujeto de la enunciación, que, cuando se aparta de la *mirada*, ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación.

El narrador y la temporalidad del proceso de la enunciación guardan una relación con la instancia temporal del proceso de los eventos relatados. Puede anticiparse (según GENETTE) a narrar

## narrador

hechos futuros ("*prolepsis* \*"), u ofrecer una retrospectión de acciones pasadas ("*analepsis* \*"). Puede comenzar la narración por el final ("*in extremas res*" \*) o por en medio ("*in medias res*" \*) y acabar por el principio de la historia, introduciendo, en un supuesto orden cronológico ideal (en que la historia se denomina *fábula* \*), un desorden u orden artístico (en el que la historia se llama *intriga* \*). (V. ANACRONÍA \*.) Puede dirigirse al lector virtual de su relato. Puede ser personaje y narrar una historia propia o ajena. En este aspecto, GENETTE clasifica varios tipos de narrador según su ubicación (su *distancia*) respecto de la historia narrada:

a) Es narrador *extradiegético* o *heterodiegético* si no participa en los hechos relatados.

b) Es narrador *intradiegético* u *homodiegético* si, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje o como testigo u observador.

c) Es narrador *autodiegético* si es el *héroe* \* y narra su propia historia.

d) Es narrador *metadiegético* si narra, en su calidad de personaje de la *diégesis* \* o *narración en primer grado* \*, una *metadiégesis* o *narración en segundo grado* \*; es decir, si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio-temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos.

Según Todorov, que adopta en esto los "puntos de vista" de Pouillon, la mirada del narrador es *objetiva* cuando ofrece su visión externa, desde fuera de los hechos, exhibiendo un conocimiento acerca de ellos menor que el de cualquiera de los personajes, y ocultando su participación como narrador (es decir como constructor) del relato. Este tipo de narrador no es omnisciente ni omnipresente.

Es *subjetiva* la mirada del narrador identificado con un personaje, o alternativamente, con varios, cuando sabe de la historia narrada tanto como cualquier protagonista, pues está integrado en ella como tal. La mirada es la del personaje cuyo interior queda descrito —motivos, móviles, sentimientos, pensamientos secretos—; se trata de la *focalización* interna \* (GENETTE) que, cuando pasa, en relevos, de uno a otro personaje, permite ampliar y completar su limitada perspectiva. El discurso en yo es muy usado para ofrecer este tipo de "mirada" narrativa, por ejemplo el de los diarios, el *monólogo* \* interior, la novela epistolar, etc. Pero también el yo implícito, característico de los llamados "narrador en segunda y en tercera persona" pueden utilizarse para obtener esta perspectiva.

La más amplia y variada perspectiva posible es la ofrecida por un narrador omnisciente y omnipresente, ubicado detrás de la *escena* \* y dueño de un conocimiento de los hechos mayor que el de cualquier personaje. En realidad se trata de una carencia de perspectiva; es un punto de vista fijo, característica propia del relato “no focalizado” (GENETTE). Es el narrador que posee una mirada *subjctiva* porque su ubicación y su perspectiva son inaprehensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración: sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos espaciotemporales, es ubicuo. Se trata del narrador tradicional que, en el siglo XX, ha sido cada vez menos utilizado. GENETTE separa el punto de vista (mirada, *foco*) y la *voz* del narrador, que no siempre coinciden, pues el narrador puede contar algo que no vio, algo que le contaron o que leyó, etc.

También en este siglo se ha empleado cada vez más una técnica narrativa denominada por Mijail BAJTIN “relato polifónico o dialógico” (V. DIÁLOGO \*), caracterizada por carecer de una conciencia narrativa unificadora de perspectivas, debido a que voces independientes, que revelan la existencia de conciencias y criterios diversos, se manifiestan simultáneamente en el discurso del narrador. La perspectiva puede ser ideológica y resulta identificable en ciertos *modalizadores* \* tales como los verbos auxiliares (“debía ir”, “podía denunciar”), algunos adverbios (*quizá, seguramente, etc.*), adjetivos evaluativos (*feliz, lamentable, etc.*), verbos con valor predicativo (*le parecía, creía, adivinaba*) y frases sentenciosas (FOWLER).

Muchos ejemplos del relato moderno revelan una tendencia a hacer huidizo, evasivo, o ambiguo al narrador, mediante procedimientos narrativos tales como aludir a diferentes narradores mediante pronombres personales o demostrativos o simplemente por medio de iniciales, o con el juego paronomásico entre nombres casi idénticos de los personajes narradores, etc.

Narrador se opone a *narratario* \*. Ambos son el *emisor* y el *receptor* del discurso, “explícitamente instalados en el enunciado” (GREIMAS), son los interlocutores durante la comunicación, en la situación narrativa.

## NARRATARIO

*Receptor* \* de la relación que hace el *narrador* \*. No debe confundirse con el lector, así como el narrador no debe confundirse con el autor, pues no constituyen personas sociales sino que sólo tienen existencia instalados en el *enunciado* \*.

“NARRATIO”. V. NARRACIÓN.



narratividad.

## NARRATIVIDAD

*Proceso* \* discursivo constituido por una sucesión de estados y *transformaciones* \* que permiten observar la aparición de diferencias y la producción de *sentido* \* en un *texto* \* a cuyo *nivel* \* de superficie pertenece. Dentro de este proceso alternan los dos tipos de *programa narrativo* \*: "de base" y "de uso".

Éste es un primer sentido restringido, pero GREIMAS menciona otro: la "narratividad generalizada" es el principio organizador del *discurso* \*, y las *estructuras* \* narrativas pertenecen, dentro del proceso semiótico, al nivel profundo.

NASAL, sonido. V. FONÉTICA.

## NEOLOGISMO

*Figura* \* que consiste en sustituir una expresión de uso habitual o tradicional por otra que guarda con ella una relación de oposición debido a que es novedosa: *escotomizar* (en *sentido literal* \*, dejar de ver una zona, en fisiología; en sentido figurado se usa también en psicoanálisis, lo mismo que *escotomo*: punto ciego).

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta la *forma* \* de la *palabra* \* ya que se produce por supresión-adición (*sustitución* \*) que puede ser parcial (cuando se da a partir de una base formal existente: emplear *sugerencia*, de uso reciente, formada a partir de *sugestión*), o total (cuando es completamente nueva: *misil*, a partir del latín, como la mayoría de los neologismos).

El neologismo puede ser léxico (*aterrizar*), puede ser semántico o de *sentido* \* (*contestar* —que, además de *responder*, por influencia del francés ahora significa *replicar* u *oponerse*—). En este caso se adjudica un nuevo *significado* \* a un antiguo *significante*.

El neologismo puede formarse, pues, a partir de formas ya existentes (*alunizar*), como cultismo (*cerúleo*, usado por primera vez por GÓNGORA), como voz híbrida (*hidrófugo* que evita la humedad), por composición normal (*algunear*, por *metáfora* \* (un "escuadrón de lirios desplegado" —Adriano del VALLE), por evolución de la palabra (*desvanecido*, igual, hoy, a *desmayado* o a *disminuido*, y antaño a *envanecido*), por *préstamo* \* de una lengua extranjera ("gangster", "lider"), que es un tipo de neologismo, o por *invención* \*, que es el caso del neologismo total.

El neologismo es el fenómeno opuesto al *arcaísmo* \* y, como éste, es un caso particular de *sinonimia* \*.

NEUTRALIZABLE. V. NEUTRALIZACIÓN.

**NEUTRALIZACIÓN** (y neutralizable).

Anulación, en determinados *contextos* \*, de la *oposición* \* entre dos *fonemas* \*. Por ejemplo: la *n* se opone a la *ñ* en español pero, situada antes de la *ch*, puede asimilarse y pronunciarse como *ñ*: *heñchir*, con lo que se neutraliza la oposición, pues no puede realizarse, ya que uno de los fonemas pierde los rasgos que los oponen, mientras que se conservan los rasgos que son comunes a ambos. De este tipo de oposición anulable se dice que es *neutralizable*. Esta noción se ha aplicado también en lingüística a otras entidades como los *morfemas* \* o los *significados* \*, etc.

**NEXO. V. GLOSEMA.****NIVEL** del discurso (y estructura profunda, estructura superficial, *genotexto*, *fenotexto*).

Los niveles del *discurso* \* son planos horizontales, superpuestos y paralelos que estructuran la *lengua* \*, se presuponen mutuamente, y constituyen nociones imprescindibles para el *análisis* \* del discurso, según BENVENISTE, ya que permiten dar cuenta de "la naturaleza *articulada* y el carácter *discreto* (o limitado) de los elementos de la lengua. Estos elementos se delimitan, durante el análisis, atendiendo a las relaciones *distribucionales* \*: aquellas que los vinculan entre sí dentro de un mismo nivel, y atendiendo también a las relaciones *integrativas* \*: aquellas que los vinculan de un nivel a otro. El análisis consiste —dice BENVENISTE— en "dos operaciones que se gobiernan una a otra y de las que dependen todas las demás: 1) la *segmentación*; y 2) la *sustitución* \*". La segmentación consiste en dividir el *texto* \* en partes cada vez más pequeñas hasta llegar a los elementos indescomponibles: los *fonemas* \*. Las partes se definen, pues, a partir de las relaciones que las ligan, y constituyen unidades sintáctico-semánticas, superpuestas a unidades de otro nivel, las *morfológicas*, que a su vez se superponen a las unidades de un último nivel: el *fónico-fonológico*. Los *segmentos* \* se definen con respecto a otros que guardan con ellos una relación de *sustitución*, aunque también son sustituibles elementos no segmentables tales como los rasgos distintivos (la dentalidad, la sonoridad, por ejemplo).

"Sin distinguir los niveles de análisis —dice GREIMAS—, dada la complejidad de las relaciones estructurales de un objeto semántico, ningún análisis sería posible."

Aunque la noción de nivel ha sido precisada y utilizada principalmente en la lingüística estructural, no es una noción nueva, pues es a los niveles de la lengua a lo que alude la antigua clasificación retórica de las *figuras* \* que se producen "*in verbis*

## nivel

*singulis*" (las del interior de la palabra) e "*in verbis coniunctis*" (las sintácticas).

La lingüística transformacional enfoca este problema de los niveles de manera diferente al hablar de *estructura profunda* (la que corresponde al *plano del contenido* \*) es decir al plan abstracto que subyace al texto como un *estructura* \* lógica que posibilita el título o el resumen temático o la memorización no necesariamente apegada al léxico, y en la que, mediante las reglas sintagmáticas que ponen en juego las categorías gramaticales, se definen tanto éstas como sus relaciones fundamentales (de sujeto \*, objeto \*, etc.), y de *estructura superficial* (el *plano de la expresión* \*), la realización formal, concreta, de las *oraciones* \*, la manifestación del contenido, la disposición u ordenamiento del discurso.

Aún más: visto desde otra perspectiva, son el *fenotexto* y el *genotexto*, si se considera el *texto* \* como una estructura de doble fondo donde el interior corresponde al *signo* \* y el exterior a la *significancia* \*, pues el genotexto genera al fenotexto. El genotexto es no solamente el nivel de la elaboración profunda de la obra, donde, en medio de una complejidad indiferenciada de *significantes* \* y *significados* \* se eligen los signos, se retoman y transforman unidades, inclusive de otros textos, se originan las *connotaciones* \* inconscientes que hallan su realización en las estructuras lingüísticas o sea, en el fenotexto, pues en éste se manifiestan y —paradójicamente— se encubren; sino que el genotexto es también el espacio en el que se articula el sujeto de la *enunciación* \*, y en el que se capta la *significación* \* como práctica del sujeto frente al otro y frente al objeto.

En el análisis de los *relatos* \*, BARTHES y TODOROV principalmente, a partir de BENVENISTE, y retomando una preocupación de los formalistas rusos, han propuesto la distinción de dos niveles: a) el nivel de la *historia* \* (el "hecho relatado" o proceso de lo *enunciado* \*) que comprende una morfología narrativa —caracterización de unidades funcionales— y una sintaxis narrativa —lógica de las acciones o combinatoria de los *personajes* \* según las *esferas de acción* \* que les corresponden (tipos de papeles o categorías actanciales), b) Nivel del *discurso* \* ("hecho discursivo" o proceso de la *enunciación* \*) que contiene otros aspectos: *temporalidad* \*, *espacialidad* \*, *punto de vista* \* del *narrador* \*, estrategias de presentación de la historia —que corren a cargo del discurso—, *semántica* \* y *retórica* \*.

Evidentemente, la comprensión del relato en su cabalidad exige la síntesis de sus niveles (cuya consideración, por separado, es artificial y tiene propósito didáctico). Al desentrañar el significado

de la historia, se va *semantizando* la presencia y la posición en el texto de cada elemento cuya suma produce un resultado total: el *sentido* \*. La descripción lingüística es, pues, fónica, fonológica, morfológica, sintáctica, semántica y contextual; pero como en ningún nivel las unidades poseen sentido por sí solas, deben ser integradas cada vez con las del nivel superior, hasta completar el todo.

Para los fines del análisis semiótico GREIMAS distingue un nivel de *manifestación* (nivel del lenguaje-objeto): lo que aparece en el texto, el "conjunto significante al que se aplican los procedimientos de análisis" y, por otra parte, un nivel *descriptivo*, construido, en el que se disponen los elementos constitutivos del *metalenguaje* \* semiótico utilizado en la *descripción* \* del texto. Este es el nivel de la gramática narrativa que ofrece a su vez dos niveles: el nivel de *superficie* (discursivo) y el nivel *profundo* (semiótico). El nivel de superficie contiene el *componente narrativo* que regula el encadenamiento de los sucesivos estados y *transformaciones* \*; y contiene también el *componente discursivo* que regula el encadenamiento de las *figuras* \* y de los efectos de sentido. El nivel profundo contiene dos planos de organización de sus elementos: un primer plano de organización consiste en una red de relaciones en la que se clasifican los valores de sentido según las relaciones que ellos mantienen entre sí. Un segundo plano de organización consiste en un sistema de operaciones que organiza el paso de un *valor* \* a otro. (Ver pág. 366.)

#### NO FACTIVIDAD. V. MODALIDAD.

#### NORMA LINGÜÍSTICA

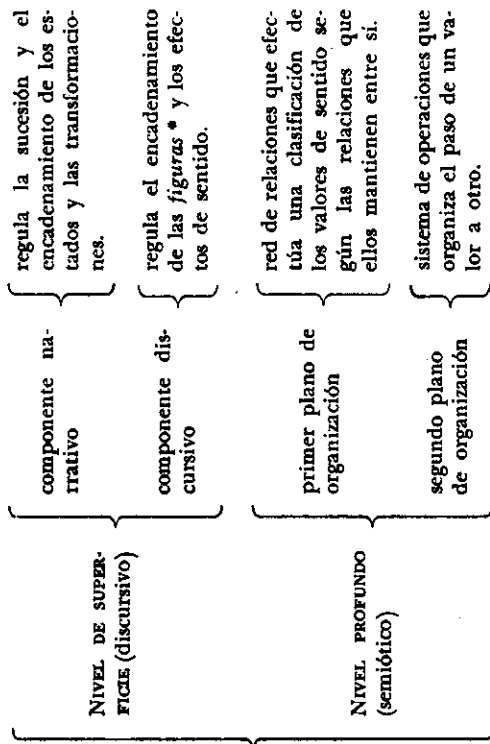
Conjunto de características a las que se ajusta un modelo ideal de corrección en el uso de la *lengua* \*. Conforme a este concepto se han regido las tradicionales gramáticas normativas.

En sociolingüística, la norma es la realización estándar, la más común que se observa dentro de una zona geográfica o dentro de un grupo humano de ciertas características. En esta acepción, el concepto de norma se considera desde un punto de vista estadístico. Desde esta perspectiva, suele hablarse de varias normas lingüísticas: la del español culto de Bogotá, la de la República Mexicana, la del mundo de cultura hispánica —que es la más amplia—, etc.

En *retórica* \* y en *poética* \* se ha utilizado este término, dentro de la llamada teoría de la *desviación* \*, como punto de referencia a partir del cual el *discurso* \* figurado se aleja de un modelo de lengua estándar. De este modo se ha tratado de explicar el mecanis-

I. Nivel de manifestación. (Nivel del lenguaje-objeto.)

Lo que aparece en el texto, el conjunto significativo al que se aplican los procedimientos de análisis.



II. Nivel descriptivo (construido)\*

\* En él se disponen los elementos del metalenguaje semiótico utilizado en la descripción del texto. Es el nivel de la gramática narrativa.

mo de operación de las *figuras retóricas* \*. Sin embargo, en algunas de ellas no se advierte la desviación ni es posible fijar la norma. Por otra parte, se pierde de vista que el discurso figurado no es exclusivo de la *literatura* \*. (V. también DESVIACIÓN \*.)

**NOVELA.** V. CUENTO.

**NUCLEAR, sema.** V. SEMA.

**NUDO.** V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA Y GRADACIÓN.

# O

**OBJETO.** V. ACTANTE.

**OBJETO MODAL.** V. ACTANTE y MODALIDAD.

**OBJETO DE VALOR.** V. ACTANTE y MODALIDAD.

**OBSECRACIÓN.** V. DEPRECACIÓN.

**OBTESTACIÓN.** V. JURAMENTO.

**"OCCULTATIO".** V. PRETERICIÓN.

**OCCLUSIVO, sonido.** V. FONÉTICA.

**OCUPACIÓN.** V. ANTICIPACIÓN.

**ONOMASIOLOGICO.** V. CAMPO SEMÁNTICO.

## **ONOMATOPEYA**

Expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que entre ambos existe una relación a la que tradicionalmente se ha aludido llamándola *imitación*, diciendo que las onomatopeyas imitan los sonidos significados por ellas: *tic-tac, cloquear, aullido, rugido, piar, roncar, borbotón, maullido, ronroneo, quiquiriquí, turbulento*, etc.

La relación dada en la onomatopeya es de *homología* \* entre su *forma* \* fónica y su *referente* \* que es la experiencia acústica denotada por ella. Se trata del *icono* \* un tipo de *signo* \* (PEIRCE) en que la *arbitrariedad* \* desaparece en la relación (que es de semejanza) entre *significante* \* y *significado* \*.

El fenómeno onomatopéyico puede ocurrir durante la evolución de una *palabra* \*, en un simple *fonema* \*, como quizá ocurrió con la procedencia de la /ch/ de "chiflar" (y no /s/, aunque proviene del latín "*sifilare*") a partir de un cruce con la palabra *chifla* (que significa *cuchilla* y viene del árabe), por el efecto de sonido que produce al ser usada por encuadernadores y guanteros para raspar las pieles. Pero también ocurre en sílabas (*glu-glu*),

palabras, frases \* y aun oraciones \* como en el famoso —por impaciente— ejemplo de SAN JUAN DE LA CRUZ:

Y déjame muriendo  
un no sé qué, que queda bulbuciendo

en el que acentúa el significado de *bulbuciendo* debido a que el efecto del sonido que resulta de pronunciar las palabras, es semejante a un balbuceo.

La relación en la onomatopeya, más que imitativa es de carácter fonosimbólico, dice Lázaro CARRETER, ya que, "más que reproducir un sonido, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo al del movimiento que representa", como ocurre con los golpes de los labios al pronunciar la palabra *borbotón*.

#### OPONENTE. V. ACTANTE.

#### OPOSICIÓN en lingüística.

Relación dada entre todos los elementos homogéneos del sistema lingüístico \*, gracias a la cual se diferencian unos de otros. La vocal *a* se opone a todas las vocales que no son *a*. Los fonemas \* bilabiales *b*, *p* y *m*, se oponen entre sí. Se oponen entre sí las palabras \* (*lexemas* \*) por sus significados \*: bueno-malo, y forman así un sistema con otras como *mejor*, *peor*, *regular*. Se oponen también por sus accidentes gramaticales (*morfemas* \*). Las oposiciones más estudiadas son las que se dan dentro del sistema fonológico: dos fonemas de una lengua \* se oponen si, al conmutarse (reemplazando uno al otro) se obtienen distintos significantes \* que poseen diferentes significados lingüísticos. *b*, *p* y *m* se oponen porque, al sustituirse unos por otros, dan lugar a signos \* distintos: bala, pala, mala.

El de oposición es un importante principio necesario para el análisis \* estructural. Conforme a él, sólo deben atribuirse a cada signo las características que permiten distinguirlo al menos de otro signo.

Es más preciso el término oposición, dice GREIMAS, cuando se aplica a la relación dada sobre el eje \* paradigmático: eje de las conmutaciones y las sustituciones (V. PARADIGMA \*) llamado también eje de las oposiciones o de la selección \*, según JAKOBSON; eje que se opone al sintagmático, de la combinación \*.

HJELMSLEV llama relación \* a la sintagmática y correlación \* a la paradigmática. (V. también CONTRADICCIÓN \* y FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA \*.)

#### OPOSICIÓN (en el relato). V. SECUENCIA.



## optación

### OPTACIÓN (y execración, e imprecación).

*Figura retórica* \* de pensamiento que consiste en la vehemente manifestación de un deseo que a veces toma la forma de una exclamación.

Forma parte del grupo de las figuras antes llamadas *patéticas*:

*Salga* mi trabajada voz, y rompa  
el son confuso y mísero lamento  
con eficacia y fuerza que interrumpa  
el celeste y terrestre movimiento.  
La fama con sonora y clara trompa,  
dando más furia a mi cansado aliento  
*derrame* en todo el orbe de la tierra  
las armas, el furor y nueva guerra.

ERCILLA

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \*, porque afecta sólo a la lógica de la expresión:

El conde Julián, que acaso  
por aquel sitio pasaba;  
viendo el grupo que lloraba,  
detuvo, señora el paso;  
y tanto le conmovió  
aquel llanto lastimero,  
que el piadoso caballero  
a los tres se nos llevó.  
*¡El cielo le dé salud!*  
Seis años viví con él  
al lado de mi Raquel,  
mas no en dura esclavitud  
sino en servidumbre amiga.  
*¡Dios proteja a don Julián  
y le liberte de afán!*

De esta figura se derivan, tanto la *execración*, que consiste en desear el *emisor* \* un mal para sí mismo:

Viéndole así D. Quijote, le dijo: Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar a los que no lo son. —Si eso sabía vuestra merced, replicó Sancho, *mal haya yo y toda mi parentela*, ¿para qué consintió que lo gustase?

CERVANTES

como la *imprecación*, que consiste en invocar un grave daño para otro:

Criaba la reina hija arreglada,  
de condes y duques era demandada.  
De condes y duques era ya pedida;

ganóla Mainés en las sus heridas.  
 —“Abrádeismé, madre, puertas del palacio  
 que nuera vos traigo y yo mal quebrado.  
 Abrádeismé, madre, puertas del siyero,  
 que nuera vos traigo y yo mal herido”.  
 —Si nuera me traes y tú mal herido,  
*eya sea muerta, y tú sano y vivo*”.  
 A la media noche suegra me yamara:  
 —“Acudí, mi suegra, con una luz clara,  
 que Mainés se muere y yo quedo sana.  
 Acudí, mi suegra, con una lus fría,  
 que Mainés ha muerto y yo quedé viva”.  
 —“*Mal hayas tú, nuera, y quien te ha parido,*  
 que por una noche, suegra me has desido.  
*Mal hayas tú, nuera, y quien te ha criado,*  
 que por una noche, suegra me has yamado”.

(Romancero)

**ORACIÓN (y prooración, proposición).**

Unidad gramatical capaz de abarcar, como elementos suyos, a todas las demás unidades gramaticales menores, conocidas por ello como “partes de la oración”.

Desde un punto de vista estrictamente morfosintáctico, la oración es una estructura bimembre, una relación entre el *sujeto* y el *predicado*: [S ← P] que consiste en que [P] se predica de [S]. [S] está constituido por un elemento nominal, mientras que el núcleo de [P] no necesariamente tiene que ser verbal, pues también puede ser nominal o adverbial:

María tiene tos  
 La tos, seca  
 La tos, muy fuerte

De este concepto de oración quedan fuera dos excepciones: a) los verbos unipersonales, en la forma unimembre (*llueve, graniza*, etc.) en que está implícita la idea del sujeto, ya sea que se piense que “llueve la lluvia” como han querido muchos autores, o que llueve Júpiter, o Dios, o la Naturaleza, como han afirmado muchos otros; o en la forma bimembre (*hace calor*) compuesta por un “verbo de significado neutro” y un “sustantivo designador del fenómeno” (LOPE BLANCH); y b) las interjecciones, que no forman parte del sujeto ni del predicado, y que no son equivalentes a oraciones desde un punto de vista sintáctico, aunque pueden serlo, a veces, desde un punto de vista sólo semántico, como en ¡Alto! El caso de las locuciones interjectivas es diferente pues algunas son oraciones (“¡Bendita seas!”), otras son partes de la oración (como el vocativo: “¡Niña!”) y otras son *prooraciones*, es decir, *sintagmas* \* “de estructura \* no oracional, que representan

## "oratio concisa"

—o reproducen— una oración gramatical" ya enunciada, como las respuestas en los *didlogos* \*:

—¿Vendrás?

—Sí.

—¿A qué hora?

—A las siete.

—¿Solo?

—Con María.

—¿Por ferrocarril?

—En autobús.

La *proposición* es, para muchos autores, una oración que, por pertenecer a un conjunto mayor de oraciones con las que se vincula mediante una relación de coordinación o de subordinación, ha perdido, en ese *contexto* \*, su autonomía sintáctica.

"ORATIO CONCISA". V. "ORATIO PERPETUA", DIÁLOGO y ELOCUCIÓN.

"ORATIO OBLIQUA". V. NARRACIÓN.

"ORATIO PERPETUA" (y "oratio soluta", "oratio concisa").

*Oración* \* extensa, compleja o compuesta, que se desarrolla ininterrumpidamente en una sucesión progresiva sintáctica y semánticamente lineal, que es característica de la *narración* \* y también del *monólogo* \* y de la *argumentación* \* a cargo de un solo *interlocutor* \*. Es un "*discurso* \* seguido", continuo, una construcción predominantemente paratáctica, de oraciones en su mayoría principales (aunque también puede admitir subordinadas, sobre todo relativas). Es esencial en ella que no admite ramificación conceptual. La yuxtaposición coordinada domina, pues, en la *oratio perpetua*; es la *estructura* \* sintáctica deliberada, consciente, típica de la "oración continua", que impulsa el discurso hacia la ausencia de regularidad en la reaparición de los acentos. Dice ERCILLA, por ejemplo:

No con pequeña fuerza y resistencia,  
por dar satisfacción de mí a la gente  
encubrí tres semanas mi dolencia,  
siempre creciendo el daño y fuego ardiente;  
y mostrando venir a la obediencia  
de mi padre y señor, mañosamente  
le di a entender por señas y rodeo  
querer cumplir su ruego y mi deseo.

Se ha dicho que no es exclusiva del monólogo ni de la argumentación porque éstos pueden adoptar una forma dialéctica en la que se transparente un origen dialógico, es decir, en la que se

advierta un desarrollo basado en la alternancia de conceptos o *argumentos* \* no unitarios, sino que ofrezcan diversas *perspectivas* \* o criterios o puntos de vista.

La *oratio perpetua*, como elemento de la estructura sintáctica, se opone a la *oratio soluta* que representa la tradición oral y es la sucesión arbitraria y relajada de formas sintácticas, a la manera como se produce en el *habla* \* cotidiana o en el *género* \* epistolar, aunque también puede y suele usarse en los *textos* \* artísticos. También se opone a la *oratio concisa* que nombra la forma de la construcción sintáctica que constituye el parlamento que es parte del *didlogo* \*.

La *oratio concisa* es el intercambio dialógico de oraciones cortas. La formulación de la pregunta dialéctica, que exige respuesta en la *oratio concisa* del diálogo, puede transformarse en discurso continuo mediante el paso de la *dubitación* ("*dubitatio*") en que el orador trata de reforzar la credibilidad de su opinión fingiendo solicitar asesoría del público respecto al discurso y su situación, a la *interrogación retórica* \* ("*communicatio*") en que se pide ficticiamente consejo respecto a la manera de obrar en general: en el pasado, el presente y el futuro. (V. también ELOCUCIÓN \*, DIÁLOGO \*, NARRACIÓN \* y DIALÉCTICA \*.)

"ORATIO RECTA". V. DIÁLOGO.

"ORATIO SOLUTA". V. "ORATIO PERPETUA" y ELOCUCIÓN.

ORDEN. V. ANACRONÍA y TEMPORALIDAD.

"OSTRANENIE" (ruso). V. METÁFORA y FIGURA RETÓRICA.

OXÍMORON (o antilogía, paradojismo, alianza de palabras).

*Figura* \* semántica o *tropo* \* que resulta de la "relación sintáctica de dos antónimos". Es a la vez una especie de *paradoja* \* y una especie de *antítesis* \* abreviada, que involucra generalmente dos *palabras* \* o dos *frases* \*. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra:

en *poco mar* de luz ve oscuras ruinas

Luis de SANDOVAL ZAPATA

Generalmente está constituido por un sustantivo y un adjetivo que se vinculan en un *contexto* \* abstracto.

Se relaciona con la antítesis porque los *significados* \* de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonímicas (lo que los antiguos llamaban "*coincidentia oppositorum*", que se da por la relación íntima, en una unidad sintáctica, de términos contradictorios), es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente. Sin em-

## oxímoron

bargo, como el significado literal es el que primero salta a la vista, produce una tensión semántica que proviene de que la proximidad sintagmática de los términos contradictorios parece violar las reglas de codificación, y provoca un efecto estético anterior a la reducción e interpretación del oxímoron.

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metasemas* \* y se produce por supresión/adición (*sustitución* \*) negativa, ya que uno de los términos posee un *sema* \* nuclear (unidad semántica o rasgo distintivo de *significación* \* que se actualiza en un *lexema* \*) que es la negación de un *clasema* \* (sema contextual, que se actualiza en un contexto).

El oxímoron no exige recurrir al *referente* \* o al contexto para comprender que las palabras se oponen; basta el diccionario para que se asuma la *contradicción* \* como tal al comprender, en una primera instancia, la incoherencia o *alotopía* \*. El oxímoron también se reconoce en que la reformulación negativa de la expresión le hace recuperar la *isotopía* \* o coherencia semántica:

en no poco mar...

La tensión del oxímoron puede pues, producirse entre los términos portadores de cualidad (sustantivo, verbo, sujeto) y la cualidad (atributo, adverbio, predicado), o bien, entre las cualidades mismas (adjetivos, adverbios), obsérvense estos ejemplos de SOR JUANA:

"bella ilusión por quien *alegre muero*,  
dulce ficción por quien *penosa vivo*.

...

"sueño de los *despiertos*, intrincado..."  
"decrépito *verdor*, imaginado..."

...

"y *solamente lo que toco veo*"

...

"No sé en qué *lógica* cabe  
el que tal cuestión se pruebe  
que por él (el amor) *lo grave es leve*  
y con él *lo leve es grave*".

Los escritores del Barroco tuvieron predilección por esta figura y en sus *textos* \* abundan los oxímoros. Producen un efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística. Parecen revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas.

Algunos llaman *paradojismo* al oxímoron; otros, como JAKOBSON, "alianza de palabras"; MORIER le llama *antilogía* como, en general, se suele llamar en español a la *paradoja* \*.

## OXÍTONA

Voz que lleva el *acento* \* prosódico en la última de sus sílabas; es decir, *palabra* \* *aguda* o *ictiúltima*.

*amor, Solís, Muñoz, pasó*

Estas palabras llevan acento gráfico solamente cuando terminan en *n*, en *s* o en *vocal*; o bien, conforme a regla especial, cuando así se requiere para deshacer un diptongo:

*baúl, oír.*

Los *versos* \* que terminan en palabra oxítona deben restar una sílaba al total de las que exige el esquema métrico; por ejemplo, tener siete sílabas para que sea octosílabo, como en muchos versos de las famosas *redondillas* de SOR JUANA (que en otras *estrofas* \* tienen cabales sus ocho sílabas):

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis.

OYENTE. V. EMISOR.

# P

## PALABRA

Serie coherente de sonidos (criterio fonético) "asociada a un *sentido* \* dado", "susceptible de un empleo gramatical dado" (MEILLET); con autonomía gráfica, ya que es un *segmento* \* de la *cadena* \* discursiva que aparece espacialmente limitado por dos blancos; que es reconocida por el *hablante* \* como la "*mínima forma* \* libre" (BLOOMFIELD), como la unidad léxica que reúne todas estas características, y que constituye, tanto el "*mínimo signo* \* permutable" (HJELMSLEV), como una *entrada* en el diccionario.

El conjunto de sonidos de la palabra consta de determinados *fonemas* \*, o de *morfemas* \* compuestos por fonemas, que se suceden en un orden determinado sin que admita variaciones (intercalaciones o adiciones) debido a que la afectarían como unidad.

La constitución morfológica de la palabra es distinta en cada *lengua* \*. En algunas, el artículo o la preposición se le integran como desinencias, por ejemplo. Por otra parte, la unidad de la palabra coincide indistintamente con algún otro tipo de unidad: puede estar formada por un *fonema*, por un conjunto de fonemas (*silaba*); puede ser un *morfema* (de uno o de varios fonemas); puede contener un *lexema* \* y un morfema; suele coincidir con un *semema* \*; puede ser equivalente a una *frase* \* (*paralexema* \*) o a una *oración* \* (el verbo).

Muchos ponen en duda la necesidad de utilizar y definir este concepto, sin embargo sigue siendo constantemente empleado por lingüistas y semiólogos, sin duda porque, como ya hizo notar SAUSSURE, "es una unidad que se impone al espíritu, algo central en el mecanismo de la lengua".

RODRÍGUEZ ADRADOS sugiere que quizá la duda respecto a su "*status*" como unidad dentro de la oración y dentro de la lengua, se deba a que los *constituyentes* \* inmediatos de la oración (sus fragmentaciones sucesivas) a veces coinciden con el morfema, a veces con la palabra y a veces con el *sintagma* \*.

## PALABRA "SANDWICH". V. CRASIS.

**PALATAL, sonido.** V. FONÉTICA.

**PALINDROMA** (o capicúa o anacíclico).

*Figura* \* retórica que constituye una variedad del *anagrama* \* y se produce en aquellas *palabras* \*, *frases* \* y *oraciones* \* que pueden leerse en sentido inverso, conservando (a diferencia del anacíclico) el mismo *significado* \*:

“a la duda dúdala”, que es un lema nada trivial; o bien “Adán y raza, azar y nada” (de CORTÁZAR) que es todo un tratado de filosofía de la historia; o bien (del mismo autor y en el mismo cuento —*Satarsa*—): “Atale, demonfaco Caín, o me delata”; o el lirismo sinestésico en el de BONIFAZ: “Odio la luz azul al oído”.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la *forma* \* de las expresiones. Se produce por *permutación* \* mediante inversión, ya que la redistribución de los *fonemas* \* se efectúa precisamente a la inversa.

Se trata de secuencias paralelas de fonemas que se suceden exactamente al revés una de otra, ya sea presentando cada una de ellas su propia y distinta coherencia (*otro, orto*), en cuyo caso se ha denominado también *anacíclico*; ya sea que ambas compartan el mismo significado (“roba la labor”; “oír Aída diario”) al ser leídas en uno o en otro sentido. Los antiguos practicaban un juego de sociedad que consistía en inventar versos anacíclicos.

También puede ocurrir que la inversión elimine la coherencia semántica, aunque no el sentido, como es el caso del ejemplo de VALLEJO:

Oh estruendo mudo.  
Odumodneurtse!

que sería, según uno de sus críticos (Pascual Buxó) la manera hallada por VALLEJO de “representar espasmódicamente el orgasmo erótico”.

Puede construirse también con números, caso en que se denomina *capicúa*.

**PANEGÍRICO, discurso.** V. RETÓRICA.

**PAPEL.** V. ACTANTE.

**PARÁBOLA.** V. FÁBULA.

**PARACRESIS.** V. ALITERACIÓN.

**PARADIÁSTOLE** (o distinción, separación, “*separatio*”).

*Figura retórica* \* de pensamiento llamada también *distinción* (es una de las formas de la “*distinctio*”) o *separación* (en latín “*separatio*”). Consiste en hacer notar o en describir aquel matiz



## paradigma

semántico que hace diferentes ideas que, sin embargo, también son desde algún punto de vista semejantes, pues aparecen en homónimos o en términos que podrían parecer sinónimos:

Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquél de las *fábulas* que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las *fábulas apólogas*, que deleitan y enseñan juntamente.

dice el Canónigo al Cura en la "aventura de los cuadrilleros", capítulo XLVI del *Quijote*.

Se trata pues de un *metalogismo* \*, porque afecta a la lógica de las expresiones.

### PARADIGMA (clase, posición).

Conjunto de *signos* \* que se constituye por su relación de *analogía* \* o de *oposición* \* morfológica (amas, temas, miras; temo, temas, teme) o semántica (fuerte, poderoso, potente, forzado, recio, resistente; o bien fuerte-débil, resistente-frágil, etc.). LEVIN lo define como "*sistema* \* de variaciones morfológicas que corresponde a un sistema paralelo de variaciones en el entorno (fonético), y por tanto, de *significado* \* estructural". LEVIN, además, aclara que no se toma solamente como punto de partida del *paradigma* \* la raíz de las *palabras* \*, como en la tradición —criterio que generaba un número limitado de miembros del paradigma—, sino precisamente el *entorno*. De modo que la consideración del entorno:

Esto-es bueno

generaría paradigmas en diferentes direcciones:

Un niño-es bueno

Una niña-es buena

Unos libros-son buenos

Unas casas-son buenas

con las consiguientes derivaciones de las formas y la consiguiente generación de un número ilimitado de miembros del paradigma.

El modo como se asocian los *signos* \* en el *sintagma* \*, "*in praesentia*", constituyendo cadenas lineales, articuladas conforme a normas de distribución, orden y dependencia, dentro del plano sucesivo (temporal: antes/después) del *discurso* \* o proceso, se opone al modo como se asocian intemporal y mentalmente, "*in absentia*", los signos en el paradigma, por alguna relación de analogía o de oposición entre sus *significantes* \* o entre sus *significados* \*. Hay, pues, paradigmas gramaticales (de *gramemas* \* que expresan accidentes nominales y verbales; de *morfemas* \* (derivativos); sin-

táticos (de *funciones* \*); semánticos (de *sinónimos* \*, de *antónimos* \*), y también hay paradigmas fonológicos (de *fonemas* \*). (V. OPOSICIÓN \*.)

En HJELMSLEV y en GREIMAS, el paradigma es descrito como una *clase* u objeto susceptible de *análisis* \* dentro de la cual se interrelacionan otros objetos (elementos) conmutables, capaces de sustituirse unos a otros dentro de un *contexto* \*, es decir, capaces de ocupar el mismo lugar en la *cadena* \* sintagmática. (V. ANÁLISIS TEXTUAL \*.) En otras palabras: forman parte del mismo paradigma las unidades lingüísticas capaces de sustituir a otra unidad en un punto dado de un mensaje —de modo que éste continúe significando—, y la unidad sustituible.

De tales relaciones de sustitución o conmutación entre unidades lingüísticas se dice que se dan sobre el *eje paradigmático* \*, que se opone al *eje sintagmático* \*. (V. SINTAGMA \* y ANÁLISIS TEXTUAL \*.)

En el paradigma el *hablante* \* selecciona (entre repertorios *equivalentes* por analogía o por oposición —y, por equivalentes, alternativos—) las palabras que le es posible combinar en secuencias asociativas que son los sintagmas. (JAKOBSON.)

LEVIN, siguiendo a JAKOBSON, también se refiere a los paradigmas como “clases de equivalencias”, y agrega que hay tantas clases de equivalencias como “características definitorias podamos hallar en un entorno”. De este modo —ejemplifica— *feliz* y *banal* son equivalentes porque “se dan en conjunción con el entorno del sufijo abstracto -idad”, y hay paradigmas de clases funcionales de palabras, paradigmas de clases funcionales de construcciones (*frases* \* preposicionales, *proposiciones* \* subordinadas), etc. Todas las clases de equivalencias, es decir, de miembros de paradigma, se definen por su posición al ordenarse, con los demás elementos, en el sintagma: antes, en medio o después de una frase, de una *palabra* \*, de una raíz, de una preposición, etc. (*Posición* es el lugar de la cadena lingüística donde es posible la alternancia o sustitución de equivalencias, sean éstas morfemas, palabras o frases.)

LEVIN clasifica los paradigmas en dos tipos. Son del “Tipo I” los constituidos por formas pertenecientes a una misma clase debido a que pueden ocupar la misma posición en distintos *enunciados* \*, es decir en un entorno lingüístico. Pertenecen al “Tipo II”: a) los que se relacionan por el significado como los sinónimos (equivalentes porque coinciden en su parcelación del “*continuum* semántico”, de lo que HJELMSLEV llama pensamiento *amorfo*, exterior a todas las lenguas), o como los grupos de expresiones con afinidad semántica (*luna, estrella, cielo*) o con oposición

## paradigmática

semántica (*húmedo, seco*). b) Pertenecen también al "Tipo II" las equivalencias fonológicas (que lo son porque coinciden en su porción del "continuum" fonético-fisiológico). Es decir, los miembros de estos paradigmas poseen los mismos rasgos fonéticos.

Como puede observarse, las equivalencias del "Tipo I" se fundan en un criterio lingüístico porque se dan dentro del entorno lingüístico; las del "Tipo II" se fundan en un criterio extralingüístico pues son "equivalentes respecto a un factor extralingüístico".

**PARADIGMÁTICA. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA y CÓDIGO.**

**PARADIGMÁTICO, plano. V. CAMPO ASOCIATIVO.**

**PARADOJA (o antilogia o endiasis).**

*Figura* \* de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra —razón por la que los franceses suelen describirla como "opinión contraria a la opinión"— pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* \* figurado.

"Apresúrate lentamente" ("*festina lente*") era una paradójica *sentencia* \* usual entre los romanos (que contiene un *oxímoron* \*). Y es famosa y común la de SANTA TERESA DE JESÚS.

Vivo sin vivir en mí;  
y tan alta vida espero,  
que muero porque no muero.

Igual que el *oxímoron* (*metasemema* \*), la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la *contradicción* \* es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente *enunciado* \*. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de oposición irreducible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al *contexto* \* por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \*. Se produce por supresión-adición (*sustitución* \*) negativa de *semas* \* que se relacionan con un *referente* \* que es necesario no advertir sino entrever en otra realidad: en

muero porque no muero

no debemos entender que al primer muero significa fallezco, sino

que se refiere figuradamente y en expresiones familiares a "tener vehementemente deseo de algo" (muero (de ganas) de morir).

El efecto de la paradoja es de intenso *extrañamiento* \* y, como el oxímoron y la *antítesis* \*, fue una figura muy usada por los escritores barrocos.

La paradoja suele combinarse con la *ironía* \*, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma. Otras figuras de naturaleza paradójica son, el ya mencionado *oxímoron*, el *zeugma* \* de complejidad semántica, el *quiasmo* \*, la *litote* \*, el *énfasis* \* y la *hipérbole* \*.

## PARADOJISMO. V. OXÍMORON.

### PARÁFRASIS

*Enunciado* \* que describe el *significado* \* de otro enunciado, es decir, es un desarrollo explicativo, producto de la comprensión o interpretación; una especie de traducción de la *lengua* \* a la misma lengua, pues el significado es equivalente pero se manifiesta mediante un *significante* \* distinto, mediante un sinónimo, ya que la paráfrasis no agrega nada al *contenido* \* del enunciado que es su objeto. Toda paráfrasis es *metalingüística* \*.

Se trata, así, de una variedad de la *sinonimia* \* que no involucra *palabras* \* o *frases* \* aisladas sino enunciados completos desde el punto de vista del significado. Consiste pues en presentar *proposiciones* \* equivalentes en el significado pero no en el significante, por lo que es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* (y no de los *metaplasmos* \*, como la sinonimia).

En otra acepción, paráfrasis es la interpretación libre y generalmente amplificada de un *texto* \*. Puede realizarse a partir de obras escritas en la misma lengua o en otras. Puede tener propósito didáctico o literario. En el primer caso, reduce los *tropos* \*, es decir, los explica, vierte el sentido figurado de las expresiones a un *sentido literal* \*; traduce el lenguaje connotativo a un lenguaje denotativo. En el segundo caso se trata de la recreación poética del mismo tema, por lo que los tropos del original pueden quedar como otros tropos en la paráfrasis; una metáfora puede ser explicada por otra metáfora. Muchos *poemas* \* de la *literatura* \* española, por ejemplo, son este tipo de paráfrasis de originales clásicos griegos o latinos o franceses, o de la *Biblia*, etc. La paráfrasis de este tipo constituye pues una especie de imitación del *tema* \*, pero puede poseer tanto mérito y originalidad como su modelo. Son famosos los poemas de Fray Luis de LEÓN que constituyen paráfrasis de los *Salmos* del Rey David, o los poemas (de este autor o de Bernardo de BALBUENA o de Salvador DÍAZ MIRÓN, etc.) so-

## paragoge

bre el tema de la vida en el campo, tomado del poema "*Beatus ille*", de HORACIO. (V. también DESCRIPCIÓN \*.)

### PARAGÔGE (o paralempsis o sufijación o epítesis).

*Figura* \* de dicción habitualmente usada como licencia poética. Consiste en agregar al final de la *palabra* \* un elemento que generalmente es vocal y que puede ser etimológico o no. En este último caso se denomina *epítesis*:

en Belleem aparecist, commo fo tu voluntade

Mío Cid

En griego el elemento agregado es un *sufijo* \* derivativo. En español, ha cumplido una función menos gramatical y más *retórica* \*. Es frecuente en la épica de los cantares de gesta, en los romances y en la poesía romántica. Ha consistido, por ejemplo, en añadir una *e* final, ya perdida, de origen etimológico, en palabras como feliz (*felice*), huésped (*huéspede*), y también en palabras que nunca antes la llevaron, con el propósito de procurar un aire arcaico al conjunto, o para evitar la rima aguda en series de palabras graves.

En todo caso se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la morfología de la palabra alargándola mediante *adición* \* simple.

También puede decirse de la paragoge que es un tipo de afijación final. Otro nombre griego de la paragoge, es "*paralempsis*".

### PARÁGRAFO. V. ANÁLISIS.

### PARAGRAMA. V. ANAGRAMA.

### PARALELISMO (y "coupling" o emparejamiento, apareamiento, equivalencia \*).

Recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un *texto* \* literario en sus diferentes *niveles* \*, de manera que se correspondan:

*aquí Marte rindió la fuerte espada,  
aquí Apolo rompió la dulce lira.*

dice SOR JUANA superponiendo el paralelismo fónico de los endecasílabos de idéntica acentuación, al morfosintáctico y semántico del orden (*antapódosis*) y la medida iguales de las *palabras* \* de la misma clase y *función gramatical* \*, y al semántico de las simétricas *analogías* \* (Marte, Apolo; rindió rompió) y oposiciones fuerte dulce; espada lira).

Se trata de la relación espacialmente equidistante o simétrica

que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los *significantes* \* y/o de los *significados* \*, y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas (como en la *similicadencia* \*), morfológicas (como en la *anáfora* \*), sintáctico-semánticas (como en la *antapódosis* \*) o semánticas (como en la *sinonimia* \*), y se revela también la red de relaciones que determina la *estructura* \* del texto. Tales relaciones pueden darse por analogía (como en la *metáfora* \*) o por oposición (como en la *antítesis* \*).

Otras figuras de naturaleza paralelística son, por ejemplo, el *metro* \*, la *rima* \*, el *estribillo* \*, el *polístindeton* \*, el *quiasmo* \*, la *comparación* \*, el *oxímoron* \*, la *litote* \*, etc.

Por otra parte, la ruptura del paralelismo que se produce introduciendo entre sus miembros una variación o un miembro asimétrico, constituye un recurso literario distinto. La relación entre las analogías y las oposiciones de sonido y de sentido, produce una tensión significativa.

Recientemente (1961), al hecho de que un texto ofrezca equivalencias fonológicas, morfológicas o semánticas, en posiciones sintácticas o prosódicas igualmente equivalentes, S. R. LEVIN le ha llamado "*coupling*" que se ha venido traduciendo como *apareamiento* o *emparejamiento* y se considera un hecho característico del lenguaje poético.

Este término designa una estructura compleja en la que concurren simultáneamente equivalencias dadas en distintos niveles \* del lenguaje, lo que determina que se acentúe la semejanza o la oposición (semántica o morfológica, etc.) al ser puesta de relieve por la similitud de su posición dentro de las *frases* \* o dentro de los esquemas rítmicos:

(*Por casco sus cabellos, su pecho, por coraza*)  
 pred. nomi-        sujeto        sujeto        pred. nominal  
 nal

que en realidad puede ser vista como una equivalencia convergente hacia el eje del *hemistiquio* \*, que está determinada por la voluntad de lograr una equivalencia rítmica perfecta (con *acentos* \* en segunda y sexta sílabas), y que subraya la equivalencia morfológica (cabellos, pecho; coraza, casco; por, por; sus, su), y semántica (dos atributos naturales de su cuerpo constituyen dos armas defensivas del guerrero americano).

El "*coupling*" es, pues, una estructura paralelística compleja, que abarca más de un nivel de lenguaje. El exceso de apareamientos puede producir un efecto de banalidad en el *poema* \* (LEVIN) que se evita buscando que alternen con juegos asimétricos de otros elementos.

## paralelo

**PARALELO.** V. DESCRIPCIÓN.

**PARALEMPISIS.** V. PARAGOGÉ.

**PARALÍPSE.** V. PRÉTERICIÓN.

**PARALÍPSIS.** V. PRÉTERICIÓN.

**PARALEXEMA.** V. SINTAGMA y SEMA.

**PARAPTIXIS.** V. EPÉNTESIS.

**PARATAXIS**

Relación que priva entre las oraciones \* que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación:

...don Cosme viene de la calle de la Paz; allí acude todos los días a las ocho de la mañana; alarga una mano a la banasta de los periódicos, es un parroquiano a la lectura de papeles a cuarto. Hoy la "Revista", mañana el "Boletín"... Gran noticioso. Ese sabe siempre a punto fijo, de muy buena tinta, los pormenores de la última batalla;...

LARRA

es decir, es la relación que liga entre sí a las oraciones coordinadas; es sinónimo de coordinación en muchos tratados, se opone, por lo mismo, a *hipotaxis* \*, que es el vínculo de subordinación.

La *Rhétorique générale* del Grupo "M" considera que la parataxis es un *metatasa* \*, es decir, una *figura* \* de construcción, una variedad del *asindetón* \* o disyunción.

**PARENQUEMA.** V. CACOFONÍA.

**PARÉNTESIS** (o "parentiosis", "interpositio" o "interclusio", incidencia \*).

*Figura* \* de pensamiento que se produce ya sea por *adición* \* simple, ya por *permutación* \* indistinta y consiste en intercalar una *oración* \* (simple, compuesta o compleja) entera dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva y haciéndola apartarse de la dirección inicial del *significado* \*, de modo tal que se desarrolla cómo una digestión.

Murió en Atenas mi hijo  
(¡ay, infeliz prenda amada,  
no el referir me avergüence  
tu muerte, que no desaira  
su queja el que la pronuncia  
a vista de la venganza);  
y aunque mi valor pudiera  
haberle dado a mi saña  
bastante satisfacción...

SOR JUANA

aunque no necesariamente se presenta entre signos de paréntesis.

En el paréntesis hay, pues, permutación de los lugares que en el *discurso* \* corresponderían, en un orden más lógico, a las oraciones (y entonces es un tipo de *hipérbaton* \*); pero también puede verse como fenómeno de adición simple el agregado de la construcción parentética.

Al paréntesis menor que la oración se le ha llamado *incidencia* \*, pero se considera del orden de los *metataxas* \* (y no de los *metalogismos* \* como el paréntesis):

que a nacer antes, no fuera  
(por lo casto y por lo bello)  
Elena prodigio en Troya,  
ni Lucrecia en Roma ejemplo.

SOR JUANA

"PARENTIOSIS". V. PARÉNTESIS.

PAREQUESIS. V. PARONOMASIA.

"PARISON". V. ISOCOLON.

PARISOSIS. V. ENUMERACIÓN e ISOCOLON.

PARODIA. V. "PASTICHE".

"PAROMOEOSIS". V. PARONOMASIA.

PARONIMIA. V. PARONOMASIA.

PARONOMASIA (o paronimia o "annominatio" o adnominación o parequesis y homeoteleuton, homeoptoton, paromoeosis, o *prosonomasia*).

*Figura* \* que consiste en aproximar dentro del *discurso* \* expresiones que ofrecen varios *fonemas* \* análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (*parlamento*, *parlero*) en cuyo caso se llama *parequesis*, ya sea casualmente (*adaptar*, *adoptar*):

El erizo se irisa, se eriza, se riza de risa

OCTAVIO PAZ

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque involucra los elementos morfológicos de las *palabras* \*. Se produce por *adición* \* repetitiva de varios *fonemas* en palabras o en *frases* \* que poseen *significados* \* en algún grado diferentes, por lo que pueden ofrecer una *homonimia* \* parcial (pues a veces los términos son casi homónimos) y una *equivocidad* \* también parcial, pues el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes:

Éste que Babia al mundo hoy ha ofrecido  
poema, si no a números atado,  
de la disposición antes *limado*  
y de la erudición después *lamido*.

GÓNGORA



## paronomasia

De la relación mencionada, entre tales semejanzas y diferencias de sonido y de *sentido* \*, resulta una tensión significativa que inclusive puede llegar a resultar paradójica ("corazón que se descorazona").

La Paronomasia, que es en realidad una variedad de la *aliteración* \*, suele aparecer combinada con otras figuras como en muchos ejemplos de CABRERA INFANTE en *Tres tristes tigres*, empezando por el título:

Maravillas, malavillas, malavides, mavaricia,  
marivía, malicia, milicia, etc.

En las expresiones paronomásticas que abarcan más de una palabra, puede decirse que se trata, en realidad, de *calembures* \* ("que madura", "quemadura"). La *parequesis*, como ya se dijo, es una paronomasia que se da entre palabras con parentesco etimológico: "Hacer y deshacer, todo es quehacer".

En la tradición clásica existe una variedad de fenómenos que corresponden a la paronimia en las figuras llamadas "*homeoteleuton*" u "*homoeoteleuton*", "*homeoptoton*" u "*homoeoptoton*" ("*si militer cadens*") y "*paromoeosis*" (que comprende las dos anteriores), consideradas como figuras relacionadas con el número de los miembros del *isocolon* \* o *pariosis*.

El *homeoteleuton* es un período, generalmente —pero no necesariamente— de miembros iguales, en el que cada miembro presenta el mismo sonido final. Un tipo de paronomasia parecido a la *rima* \* que, sin duda, es su antecedente puesto que también se relaciona con otros *paralelismos* \* del *isocolon*.

En el *homeoptoton* los miembros finalizan con términos que presentan la misma terminación de caso ("*simile casibus*", "*similiter cadens*" o "*similiter desinens*"). Ambos son fenómenos semejantes al que hoy conocemos como *similicadencia* \* (LAUSBERG incluye las reflexiones no nominales), o bien a la *derivación* \* o *polipote*.

En cuanto a la *paromoeosis*, es descrita por LAUSBERG como la "suprema intensificación de la *pariosis* \*" debido a que se presenta simultáneamente en el mismo *texto* \*, en distintos miembros que se corresponden por alguna otra razón como la posición, el significado, la *función* \*, etc. Es la "igualdad fónica, con diferencia semántica", que abarca a varios elementos de la palabra e incluye al *homeoteleuton* y al *homeoptoton*.

Todos estos son fenómenos de igualdad fónica parcial. Los de igualdad fónica total dan lugar a las *figuras* \* que son variedades de la *repetición* \*.

FONTANIER llama también *prosonomasia* a la *paronomasia*. (V. SIMILICADENCIA \*.)

**PAROXÍTONA**

Voz que lleva el *acento* \* prosódico en la penúltima sílaba, por lo que se le clasifica como *grave* o *llana*:

*casa, árbol*

Estas palabras se acentúan gráficamente cuando terminan, al revés de las *oxítonas* \*, en una letra que no sea *s*, ni *n* ni *vocal*; o bien se acentúan conforme a regla especial, aunque terminen en esas letras, si se requiere deshacer un diptongo:

*caída*

(V. también RIMA \*.)

**PARRESIA.** V. LICENCIA.

**PARTE.** V. ANÁLISIS y FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**PARTICIÓN.** V. ANÁLISIS.

“PASTICHE” (y *parodia*).

Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* \* formales o de *contenido* \* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. Se ha dicho, por ejemplo, que los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de don Juan MONTALVO son un *pastiche* del mencionado autor. Está próximo a la *parodia*, imitación burlesca de una obra, un estilo, un *género* \* o un *tema* \* tratados antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza *intertextual*. (V. INTERTEXTO \*.)

“PATHOS”. V. “ETHOS”.

**PAUSA.** V. RITMO, ANISOCRONÍA y TEMPORALIDAD.

“PERCONTATIO”. V. DIÁLOGO.

“PERCURSIO”. V. ENUMERACIÓN y ACUMULACIÓN.

**PERFECTIVO.** V. ASPECTO VERBAL.

“PERFORMANCE” (o *realización*, *ejecución*, *actuación*, *desempeño*).

Concepto que proviene de la *gramática* \* generativa y significa la realización de la *competencia* \* lingüística en *actos* concretos de *habla* \* o de comprensión que exigen poner en juego un *saber* lingüístico, un conocimiento del léxico y de las reglas sintácticas que rigen la construcción de *enunciados* \* *aceptables* semánticamente, ya que la *gramaticalidad* \* y la aceptabilidad de los enunciados son esenciales para su interpretación (CHOMSKY). La “*perfor-*

## performativo

*mance*" es, pues, la utilización del *código* \* de la lengua, en cuanto *emisor* \* o en cuanto *receptor* \*, conforme a la *competencia* lingüística, es decir, conforme a un grado de dominio de la lengua, y se manifiesta en forma de *discurso* \* pero no permite la construcción de *modelos* \* que la definan pues sus puntos de *referencia* \* son extralingüísticos, principalmente de naturaleza psicológica y sociológica.

Para GREIMAS, en el *análisis* \* narrativo, toda operación del *hacer* que realiza una *transformación* \* de estado, es una "*performance*". (V. también ACTANTE \* y ENUNCIADO \*.) La "*performance*" presupone la *competencia* \*, es decir, la existencia de las condiciones necesarias para que se produzca la "*performance*". Ésta puede ser de dos tipos: de *adquisición* o *conjuntiva*, cuando la modificación que produce consiste en que el *sujeto* \* adquiera su *objeto* \*, esté conjunto con él, y de *privación* o *disjuntiva*, cuando consiste en que el sujeto esté disjunto de su objeto. La "*performance*", pues, consiste en la transformación de los estados y en el intercambio de los objetos.

Como la "*performance*" realiza las transformaciones que expresan el paso de un enunciado de estado a otro, la "*performance*" modifica en éstos la *junción*, o sea, la relación entre sujeto y objeto (que es la relación constitutiva de los enunciados de estado). La "*performance*" da lugar, en los enunciados narrativos elementales, a los dos mencionados tipos de transformación: de *conjunción* y de *disjunción*, y en los enunciados narrativos complejos da lugar a una serie de variantes del modelo general de *comunicación* \* entre dos sujetos y un objeto ("*performances*" conjuntivas o de adquisición, como la *apropiación* y la *atribución*), y también a una serie de variantes del modelo general de relación entre dos objetos y dos sujetos ("*performances*" disjuntivas o de privación, como la *renuncia*, la *desposesión*, el *intercambio*). (V. PROGRAMA NARRATIVO \*.)

### PERFORMATIVO. V. ACTO DE HABLA.

### PERÍFRASIS (o circunlocución, pronomiación, perisología).

*Figura retórica* \* que consiste en utilizar una *frase* \* para decir lo que podría expresarse con una *palabra* \*; en este caso es figura de construcción o *metatasa* \*, pues afecta a la sintaxis:

"La ciudad de los palacios" (México)

Cuando, como en este ejemplo, la perífrasis sustituye a un nombre y nombra mediante atributos o cualidades del objeto, se llama *pronomiación*. Es la *paráfrasis* \* de un nombre (FONTANIER).

La perífrasis puede ser figura de pensamiento (*metalogismo* \*) cuando es una extensa caracterización del objeto, ya sea mediante la mención de sus cualidades y atributos, o bien desarrollando las acciones o los fenómenos que le son peculiares, como en los siguientes cuatro versos de Luis G. URBINA que podrían ser sustituidos por una sola palabra: *atardece*

En ámbares cloróticos decrece  
la luz del sol y ya en el terciopelo  
de la penumbra, como flor de hielo,  
una pálida estrella se estremece.

La perífrasis se presenta frecuentemente combinada con *tropos* \*, es decir, como la forma de *sinonimia* \* de realización metafórica, los mismos ejemplos anteriores muestran este fenómeno; puede combinarse con la *alusión* \* y usarse por *eufemismo* \*.

Estos tipos son de perífrasis *encarecedoras* pero existen otras perífrasis propias o definitivas (porque constituyen una *definición* \*), que son como las que requieren los diccionarios:

"familiaridad" *llaneza o confianza con que algunas personas se tratan entre sí*; "fanáticamente": *con fanatismo*.

que responden a una necesidad expresiva: la *descripción* \* de conceptos. También son necesarias las perífrasis gramaticales (a las que LAUSBERG menciona como *catacresis* \* de perífrasis), que no poseen un sinónimo exacto de un solo término, y que pueden ser de verbo:

ha ido,  
ha tenido que ir,

de adverbio:

sin más ni más,  
a la buena de Dios,

de preposición:

en medio de,

de conjunción:

siempre que,

de sustantivo:

un gran país,

de adjetivo:

loco de remate

Si la perífrasis es viciosa, peyorativa o desacreditante, se llama *perisología*. GÓMEZ HERMOSILLA la considera "inútil y prolija variación de un pensamiento". En cuanto a la *circunlocución*, suele ser descrita como una perífrasis y ser tratada conjuntamente con

## período

ella (por ejemplo en LAUSBERG), aunque Lázaro CARRETER dice que no son idénticas (sin explicar la diferencia).

## PERÍODO

En la tradición española anterior al siglo XIX, *período* era *sinónimo de cláusula* \*, considerados ambos como la "expresión completa, semánticamente autónoma".

En el siglo XIX comenzaron los gramáticos a distinguir entre ambos conceptos, considerando al período como un *enunciado* \* más amplio que la cláusula, integrado por dos o más cláusulas; o bien (otros autores) considerando al período como una cláusula compuesta de dos partes: *prótasis* \* o principio y *apódosis* \* o conclusión (de donde se inferiría que todos los períodos son cláusulas pero no todas las cláusulas son períodos).

Para LOPE BLANCH, que sigue la tradición española, el período es "una expresión constituida por dos o más *oraciones* \* gramaticales entre las cuales se establece una sola relación sintáctica: ya coordinante, ya subordinante:

En fin, donde reina la envidia, no puede vivir la virtud, ni donde hay escasez, la liberalidad.

CERVANTES

Desde el punto de vista formal, los períodos pueden ser *bi-miembros* o *plurimiembros*, es decir, de dos o más oraciones o *prooraciones* \*, y *simples* o *compuestos*, en este último caso, uno de sus miembros consta de varias *frases* \* u oraciones.

La clasificación sintáctica de los períodos viene a ser la misma de las oraciones coordinadas (*períodos copulativos, disyuntivos, adversativos, continuativos y distributivos*) y de las oraciones subordinadas: *sustantivas, adjetivas o adverbiales* (y, en el caso de las adverbiales: *circunstanciales —de modo, de tiempo y de lugar—; cuantitativas —comparativas y consecutivas—, y causativas —condicionales, concesivas, causales y finales—*).

## PERIPECIA

Tipo de *metábola* \*, considerada ésta como cambio dado en la acción dramática (y no como *figura* \* de lenguaje, que es la otra acepción de *metábola*).

En este *sentido* \*, hay dos clases de *metábola*: la *anagnórisis* \* y la *peripecia*. Ésta es efecto de una *acción* \* precedente, es un giro súbito e inesperado (un accidente, un hecho casual), que produce sorpresa, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el *carácter* \* de los *personajes* \*, y que generalmente está orientado en el sentido del deterioro de éstos, pues les acarrea el infortunio.

PERISOLOGÍA. V. PERÍFRASIS Y PLEONASMO.

PERLOCUTIVO. V. ACTO DE HABLA.

PERMISIÓN (o epítrope).

*Figura retórica* \* que consiste en dar licencia el *emisor* \* a su *contrincante*, o al oyente o al público de que haga algo según su arbitrio, o bien le inflija algún daño. Es una especie de incitación a un exceso perjudicial para el emisor del *discurso* \*, o bien a obrar en contra del bienintencionado consejo del que habla; revela exasperación o cólera, y su propósito es el opuesto: desviar o disminuir la pasión excesiva del contrario, mediante la invitación al acto desmesurado. En realidad, para desviar del emisor una acción peligrosa, éste finge permitirla y aun aconsejarla; pero hay que entender lo contrario de lo que dice, pues funciona como un conjuro contra el horror de un futuro temido:

Y cuando me haga viejo,  
y engorde y quede calvo, no te apiades  
de mis ojos hinchados, de mis dientes  
postizos, de las canas que me salgan  
por la nariz. Aléjame  
no te apiades, destiérrame, te pido;  
hermosa entonces, joven como ahora,  
no me ames: ...

Rubén BONIFAZ NUÑO

El epítrope con mucha frecuencia pasa del consejo o permiso excesivo a rectificar sugiriendo algo menos grave, que es su verdadera finalidad. De este modo se combina con otra figura, la *corrección* \* o *epanortosis*. La continuación del ejemplo anterior dice:

no me ames: recuérdame  
tal como fui al cantarte, cuando era  
yo tu voz y tu escudo,  
y estabas sola, y te sirvió mi mano.

También es frecuente que la permisión se combine con la *ironía* \*.

Tradicionalmente ha sido considerada como *tropo* \* de sentencia o de pensamiento.

En suma, es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica del discurso.

Se produce por supresión-adición negativa pues sustituye lo que realmente se quiere decir, por un discurso que significa lo contrario.

Su uso es más frecuente en la oratoria deliberativa, pero es posible hallarla en todos los *géneros* \* literarios.

## permutación

En el lenguaje cotidiano, esta figura y la denominada *concesión* \* dieron lugar a las oraciones concesivas en las lenguas románicas.

### PERMUTACIÓN (o "transmutatio", "conversio" y conmutación).

Modo de operación mediante el cual se producen muchas *figuras retóricas* \*. Consiste en trastocar el orden lineal de las unidades de la *cadena* \* discursiva, sin alterar su naturaleza sean ellas *fonemas* \*, *palabras* \*, *frases* \* u *oraciones* \*. Se opone a *conmutación*, caso particular de la *sustitución* \*: la de un *sema* \* por otro (por ejemplo cuando el *narrador* \* —primera persona— habla de sí mismo en tercera persona).

Se trata de la "transmutatio" o "conversio" latina, que, a diferencia de las otras *categorías modificativas* (*adición* \*, *supresión* \* y *sustitución* \*) se realiza completamente dentro de una unidad y no agrega ni toma elementos del exterior de la unidad.

La permutación puede ser *indistinta*, es decir, sin conformarse a un orden preestablecido y puede ser *por inversión* o sea obedeciendo a un orden opuesto.

Son ejemplos de permutación indistinta la *metátesis* \* (*perlado* por *prelado*; *se te lengua la traba* por *se te traba la lengua*), el *anagrama* \* ("*avida dollars*", formado a partir de *Salvador Dalí*), o el *hipérbaton* \* (*victima arde olorosa de la pira*).

Son ejemplos de permutación por inversión el *palíndroma* \*, en el que los fonemas se redistribuyen exactamente al contrario:

a la duda dúdala

y la *inversión* \* que consiste en un trueque exactamente contrario de los elementos de la unidad, es decir, de las palabras de una frase u oración:

al cielo asombros darán

por lo que constituye una variedad del hipérbaton.

"PERMUTATIO". V. QUIASMO.

PERORACIÓN. V. "DISPOSITIO".

PERSONAJE. V. ACTOR.

PERSONIFICACIÓN. V. METÁFORA.

PERSPECTIVA. V. NARRADOR.

PERSUASIÓN. V. MODALIDAD, "DISPOSITIO", "INVENTIO" y FIGURA RETÓRICA.

### PERTINENCIA

Propiedad de las unidades lingüísticas en todos los *niveles* \*, que consiste en que sólo deben considerarse entre los rasgos distintivos

de un objeto, aquellos que resultan a la vez necesarios y suficientes (relevantes) para establecer su definición a partir de un criterio; es decir, que bastan para que el objeto, ni sea confundido con otros, ni arrastre un exceso descriptivo inútil.

La pertinencia es una condición para la *descripción* \* científica. Permite distinguir cada unidad de las demás que pudieran comparársele. Es una propiedad que convierte a las unidades en idéneas para la *comunicación* \*.

Este concepto proviene de la Escuela de Praga, y han contribuido también a su desarrollo lingüistas como HJELMSLEV y BENVENISTE y semióticos como GREIMAS.

“PERVERSIO”. V. HIPÉRBATON.

PIE. V. METRO.

PLANO ASOCIATIVO. V. CAMPO ASOCIATIVO.

PLANO DE LA EXPRESIÓN. V. SIGNIFICANTE.

PLANO DEL CONTENIDO. V. SIGNIFICANTE.

PLANO PARADIGMÁTICO. V. CAMPO ASOCIATIVO.

PLEONASMO (o datismo o batología o tautología, expletivo, “*expletion*” (fr.), *perisología*, *redundancia*, *macrología*).

*Figura* \* considerada por unos retóricos de construcción, y por otros de pensamiento. Resulta de la *redundancia* \* o insistencia repetitiva del mismo *significado* \* en diferentes *significantes* \* total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza parafrásica: “lo vi con mis propios ojos”. Produce un efecto enfático (de energía, pasión, frenesí) y es muy usual en el *habla* \* (“superiorísimo”, “mucho muy altísimo”, “entren para adentro”). A veces proviene de la ignorancia de la etimología de una *palabra* \* (“tuvo una hemorragia de sangre”, “es un melómano de la música”). En las expresiones en que la repetición es enteramente superflua y viciosa se llama *redundancia*, o *macrología* (cuando se agrega toda una *oración* \*); *perisología*, cuando la oración agregada (una *perífrasis* \*) es viciosa, y también *batología* o *datismo*, cuando se repite por torpeza, y *tautología* cuando se repite el concepto innecesariamente, por ignorancia, como en las expresiones: “Ciudad de Medina”, “Cerro de Metepec”, o en la ya citada “melómano de la música”. De las definiciones se dice que son tautológicas cuando en lugar de describir la idea la repiten, sin agregar nada que no se supiera ya, por lo que no comunican nada nuevo.

Los franceses consideran aparte un tipo de pleonasmos al que llaman “*expletion*”. En español se habla de “elemento expletivo”. Consiste en agregar a una expresión ya cabal, por ejemplo a un



## plerema

núcleo, un complemento no requerido gramaticalmente. "Así, *pues*, llegó", "vivir *la vida*, morir *la muerte*", dormir *el sueño*, "ánda *le*", "detén *me* a este chiquillo", "yo *te* lo trataré muy bien". En estos ejemplos los morfemas *me*, *te*, no significan lo mismo que en "*da me* ese libro, *te* lo regresará mañana". También son palabras expletivas expresiones como: «He aquí *en efecto*», «¿Para qué ir, *después de todo*?», «no es ella, *en fin*, lo que...», etc. Su efecto es de *énfasis* \*.

La diferencia entre la perisología y el pleonismo, según FONTANIER, estriba en que la primera constituye una ampliación superflua, mientras que el segundo produce un efecto de plenitud al aumentar la claridad o la energía, que son útiles para persuadir. Pero en ambos casos se agregan expresiones gramaticalmente innecesarias.

Parece mejor considerar las construcciones expletivas como *metábolos* \* de la clase de los *metataxas* \*, puesto que afectan a la sintaxis y se producen, por *adición* \* repetitiva de significados semejantes, enfáticos, mediante significantes distintos. De su empleo como figura de pensamiento, deliberada y sistemáticamente, puede resultar un notable efecto estilístico, esto ocurre en la *perífrasis* viciosa, cuando lo que se repite innecesariamente es toda una oración o un pensamiento completo (que es cuando se llama *redundancia*, *perisología* o *macrología*):

Las paredes derribadas,  
grietas en el firmamento,  
roto el mundo, desclavado,  
yo, sobre escombros, corriendo.

Manuel ALTOLAGUIRRE

La palabra "*pleonismo*", en griego, significa también la categoría modificativa llamada "*adiectio*"; es decir, la operación de *adición* \* que produce figuras.

**PLEREMA.** V. GLOSEMA.

**PLEREMATEMA.** V. GLOSEMA.

**PLEREMÁTICA.** V. GLOSEMA y FONOLOGÍA. .

**PLERÉMICA.** V. GLOSEMA.

**PLURIIISOTOPÍA.** V. ISOTOPÍA.

**PLURILINGÜISMO.** V. DIGLOSIA.

## POEMA

Composición literaria de carácter poético, en general, escrita en *verso* \* o en *prosa* \*. Puede pertenecer al *género* \* *épico* \*, al *lírico* \* o al *dramático* \*, al didáctico o al satírico. (V. GÉNERO \*.)

Con mayor frecuencia se aplica este término a la designación de los ejemplos líricos, de los cuales existe una gran variedad y que expresan los sentimientos del poeta, su estado de ánimo, su punto de vista subjetivo acerca del mundo y de los problemas humanos universales: el amor, la muerte, y otros que de ellos se derivan: el gozo, la melancolía, etc.

El poema en verso rige su construcción por el principio organizador del ritmo, o bien del metro y del ritmo (V. VERSO \*, PROSA \*, METRO \* y RITMO \*). El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica y sintáctica del discurso \*.

Tanto en verso como en prosa, el poema es un *texto* \* muy elaborado. En él los *significados* \* resultan originales, pues provienen de la capacidad del poeta para establecer audaces y novedosas asociaciones entre aspectos de la realidad que no suelen comúnmente ser vinculados. Además, en el poema las *figuras* \* de dicción (como las *aliteraciones* \*) y las de construcción (como el *hipérbaton* \*) se suman y se convierten en significado al subrayar, por analogía o por contraste, el significado que proviene del nivel \* semántico al que pertenecen otras figuras: los *tropos* \* de dicción y los de pensamiento. (V. también LITERARIEDAD \*, LITERATURA \* y TEXTO \*.)

POEMA IDEOGRÁFICO. V. METAGRAFO.

POESÍA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA, POEMA, VERSO y PROSA.

POÉTICA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA, RETÓRICA y GÉNEROS.

POLIFÓNICO, RELATO. V. DIÁLOGO.

POLI-ISOTOPIA. V. ISOTOPÍA.

POLIPOTE. V. DERIVACIÓN.

POLIPTOTON. V. DERIVACIÓN.

POLIRRITMIA. V. METRO y RITMO.

POLISEMIA. V. DILOGÍA.

POLISINDETON (o conjunción).

*Figura* \* de construcción opuesta al *asíndeton* \*.

Consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una *enumeración* \*. Hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados. Los nexos más usuales en esta figura son las conjunciones *y*, *ni*, *pero*, *o*. También pone vehemencia en las expresiones:

Pero viéndose solo y mal herido  
y el ejército bárbaro deshecho,

## posición

y todo el fiero hierro convertido  
contra su fuerte y animoso pecho...

ERCILLA

Es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*, y se produce por *adición* \* repetitiva a distancia.

**POSICIÓN.** V. PARADIGMA.

**PRÁCTICA DISCURSIVA.** V. DISCURSO LINGÜÍSTICO.

**"PRAEOCCURSIO".** V. PROSAPÓDOSIS y QUIASMO.

**"PRAETERITIO".** V. PRETERICIÓN.

**PRAGMÁTICA.** V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

**PREDICTIVO, relato.**

Según TODOROV, aquel relato que augura, profetiza, vaticina, advierte presagios o señales de horóscopo, procura avisos de oráculo, o comunica pronósticos. (V. también ANACRONÍA \* y ANTICIPACIÓN \*.)

**PREFIJACIÓN.** V. PRÓTESIS.

**PREFIJO.** V. AFIJO.

**PREGUNTA RETÓRICA.** V. INTERROGACIÓN RETÓRICA.

**PREMISA.** V. "INVENTIO".

**PREPARACIÓN.** V. ANTICIPACIÓN.

**PRÉSTAMO** (o extranjerismo, "verbum peregrinum", barbarolexis, calco).

Es uno de los casos de *neologismo* \* y consiste en intercalar en el *discurso* \* términos pertenecientes a otras *lenguas* \*. Dice un villancico de SOR JUANA:

Divina María,  
rubicunda Aurora,  
matutina Lux,  
purissima Rosa.  
Luna quae diversas  
illustrando zonas,  
peregrina luces,  
eclipses ignoras.

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* por la que un *lexema* \* de una lengua pasa a ser usado en otra lengua. Guarda cierta relación por su naturaleza, con la *sinonimia* \*, el *neologismo* \*, el *arcaísmo* \* y la *invención* \*. Se produce

por supresión-adición completa. Dice VALLEJO: "Y no *glise* en el gran colapso" (del francés *glisser*, resbalar, deslizarse); y Salvador Novo: "Never ever clever lever sever ah la rima"; y combinando el préstamo con la paronomasia: "Pedro perder perderla para never ever ah ya nunca".

El préstamo asume contextualmente una función significativa al ser traducido por el lector que así responde a una necesidad de coherencia; pero, además, se actualizan otros *semas* \* debido al contraste entre los *sistemas* \* lingüísticos y culturales que se confrontan, *semas* que se relacionan con la situación a que alude el *texto* \*, o con el *género* \* literario, o la corriente, o la *ideología* \* del escritor.

En:

No baila *boston*, y desconoce  
de las carreras el alto goce,  
y los placeres del *five o'clock*.

los extranjerismos significan que *emisor* \* y *receptor* \* poseen un *código* \* cultural común; pertenecen a una sociedad en la que la familiaridad con una segunda lengua da categoría. Utilizar la expresión aplica, pues, un matiz pintoresco al caracterizar la *malinchista cultura* \* de ciertos intelectuales de la clase media mexicana, inscritos en la inicial corriente modernista.

Cuando Carlos (caricatura del personaje *malinchista* en *A ninguna de las tres* del romántico Fernando CALDERÓN) mezcla construcciones sintácticas extranjeras con peculiares elecciones léxicas ("Adiós, caro, ¿cómo va?"), con repetidos elogios de todo lo no mexicano y con préstamos:

- CARLOS. —En fin, es una mujer  
*comme il faut*; tan sólo en Francia  
tendrá igual...
- CARLOS. —...bajo un hermoso semblante  
ocultaba un corazón  
*très méchant*, era un dragón.
- TIMOTEO. —No pase usted adelante  
sin que se sirva decirme  
qué es eso de *très méchant*.

tales préstamos son un rasgo más del carácter del petrimetre, del ambiente social en que medra, y de la ideología del escritor que, a costa de él, ironiza.

En la antigüedad se veía el préstamo (*barbarolexis*) como desviación del uso común de la lengua, es decir, como un *vicio* contra la *pureza* ("puritas") del léxico, en virtud de que se introducen "cuerpos léxicos" o "contenidos léxicos" no idiomáticos.

El *calco* \* es ese tipo de préstamo en el que se toma el *conte-*

## presuposición

*nido* \* de una expresión extranjera, ya sea en el caso de las *palabras* \* aisladas traducidas literalmente (como en “*living*”, del inglés, que se ha traducido al español como “sala de estar”), o bien cuando el contenido corresponde a la *estructura* \* sintáctica de una *frase* \* de otro idioma. En este último caso el *calco* frecuentemente constituye un *solecismo* \*, es decir, un barbarismo sintáctico de los más indeseables porque atentan contra la lógica propia del idioma, como ocurre con la expresión inglesa “*in base to*”, traducida literalmente al español como “en base a”, y no como debería quedar, trasladada a la sintaxis española: “con base en”.

**PRESUPOSICIÓN. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA Y CONTRADICCIÓN.**

**PRETERICIÓN** (o *pretermisión*, *paralipse* o *paralipsis*, “*praeteritio*”, “*ocultatio*”, “*epitrocasmio*” y *reyección* \* o *remisión*).

*Figura* \* de pensamiento que consiste en subrayar una idea omitiéndole *provisionalmente* para manifestarla inmediatamente después; es decir, fingiendo que se calla.

Cuando son varias las ideas que se expresan a la vez que se simula omitirlas, la preterición contiene una *enumeración* \* o “*percurso*”, y en ese caso se llama epitrocasmio.

Según FONTANIER, la preterición es un *tropeo* \* de pensamiento y suele presentarse en forma interrogativa:

... ¿describiré sus medias en treinta sitios agujereadas?

o bien en forma negativa:

No os pintaré el tumulto y los gritos...

Dice CERVANTES:

No quiero llegar a otras menudencias, conviene a saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la rareza y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.

En éste y en muchos ejemplos, el mencionar precisamente aquello que se afirma omitir produce *ironía* \*, y ésta es más intensa en la medida en que la enumeración, en vez de ser del tipo de la “*percurso*” (rápida y sintetizadora) tiene en cambio las características de la *evidencia* (extensa y pormenorizada *descripción* \*). Esta figura está próxima a la *reyección* \* o *remisión* que menciona GÓMEZ HERMOSILLA, en la que el *narrador* \* declara que se abstiene de tratar un punto y anuncia que lo hará después, cumpliéndolo así efectivamente.

**PRETERMISIÓN. V. PRETERICIÓN.**

**PRETEXTUAL. V. ISOTOPÍA.**

**PRINCIPIO.** V. EXORDIO.

**PRIVACIÓN.** V. ENUNCIADO y "PERFORMANCE".

**PROCESO.** V. TEXTO y ANÁLISIS.

**PRODIORTOSIS.** V. CORRECCIÓN.

**PROEMIO.** V. EXORDIO y "DISPOSITIO".

**PROGIMNASMA**

Ensayo o ejercicio por medio del cual el orador se preparaba antes de pronunciar su *discurso* \* ante el público en la antigüedad.

**PROGRAMA NARRATIVO** (y recorrido narrativo, manipulación, sanción).

En el análisis de relatos según la teoría de GREIMAS se llama *programa narrativo* (PN) la *cadena* \* en que alternan sucesivos estados de la relación (*junción* \*) sujeto-objeto, con sucesivas *transformaciones* \* de la misma relación. Los estados y las transformaciones se organizan lógicamente dentro del programa. Las transformaciones se producen por operaciones del *hacer* (V. "PERFORMANCE" \*) que permiten el paso de un estado a otro. Por ejemplo, hacen pasar de un estado de *disjunción* o privación (entre el sujeto y su objeto) a un estado de *conjunción* o adquisición; es decir, hacen pasar al sujeto y su objeto de un tipo de relación o *junción* a otro. (V. también ENUNCIADO \*.)

Hay dos tipos de programa narrativo: a) el PN *de base*, encaminado a cumplir la transformación principal por la que el sujeto alcanza su *objeto de valor* \*; b) el PN *de uso*, encaminado a adquirir el *objeto modal* \* que forma parte de la *competencia* \* requerida por el *sujeto operador* (V. ACTANTE \*) para poder cumplir la transformación principal.

Hay también unos PN *simples* y otros *complejos*. El PN simple corresponde a un enunciado *de hacer* que rige un enunciado *de estado*, ya sea:  $PN = F[S_1 - (S_2 \cap Ov)]$ , o bien:  $PN = F[S_1 - (S_2 \cup Ov)]$ . Es decir: programa narrativo igual a función en que el sujeto de hacer ( $S_1$ ) hace que el sujeto de estado ( $S_2$ ) esté conjunto ( $\cap$ ) o disjunto ( $\cup$ ) con su objeto de valor ( $Ov$ ).

El PN simple se transforma en PN *complejo* cuando es un PN general o de base que, para cumplirse, exige el previo cumplimiento de otro PN que es, por ello, un PN de uso. El PN de uso es realizable por el mismo sujeto, pero también por otro. En este último caso se trata de un PN *anexo*. El PN de la "*performance*" presupone el PN de la *competencia* \* porque el sujeto de hacer tiene que ser, antes, *modalizado*: tiene que *deber-hacer*, *querer-hacer*, *poder-hacer*.

El encadenamiento lógico de programas narrativos simples, y

## programa narrativo

también el de PN complejos en los que se encadenan la "performance" y la presupuesta competencia, dan lugar a una unidad sintáctica (de la sintaxis narrativa) jerárquicamente superior que es el *recorrido narrativo* \* (RN). Los sujetos (de hacer o de estado) son susceptibles de definición según la posición que ocupan en el recorrido narrativo en que se inscriben y según "la naturaleza de los 'objetos de valor' con los que entren en *unción*", dice GREIMAS.

Un PN ofrece cuatro fases en su desarrollo: a) La *manipulación*: un *hacer-hacer*, hacer que otro haga; es la actividad de un sujeto operador destinador, ejercida sobre otro sujeto operador (de la *performance* \* principal). Se trata de una operación *persuasiva*, dada en la dimensión *cognoscitiva*. b) La *competencia* \*: un *ser-hacer* para adquirir la competencia necesaria para realizar la *transformación* \* principal (*saber-hacer*, *poder-hacer*, para *hacer*). c) La "performance": un *hacer-ser* que consiste en realizar la transformación principal y que se da, como la competencia, en la dimensión *pragmática*. d) La *sanción*: actividad de un sujeto operador modalizador (destinador) que obra sobre los estados. Es de naturaleza interpretativa y, como la manipulación, se da en la dimensión *cognoscitiva*.

En resumen, el PN consiste, durante la fase de manipulación, en que el manipulador o sujeto modalizador o destinador actúa, en el plano *cognoscitivo*, mediante un *hacer persuasivo* que es *hacer-hacer* (es decir, *hacer-saber* o *hacer-creer*) sobre el sujeto operador de la "performance" principal. La persuasión versa sobre el valor positivo o negativo de los objetos que están en juego, y con ella se establece el marco axiológico en el que se desarrolla el PN. El sujeto operador persuadido o manipulado es el destinatario de la manipulación al ser convencido de que la "performance" debe ser realizada (puede haber automanipulación). Mientras el *hacer* del destinador consiste en ejercer la persuasión, el *hacer* del sujeto operador de la "performance" consiste en la adquisición de valores modales. Durante la fase de la competencia el sujeto operador realiza, en el plano *pragmático*, un *hacer* que consiste en adquirir la competencia necesaria para realizar la transformación principal (por ejemplo si, para *hacer*, tiene que *saber-hacer*). Durante la fase de la "performance" el sujeto operador, ya instaurado como tal por efecto de la manipulación y de la adquisición de la competencia necesaria, realiza en el plano *pragmático* la transformación principal. Por último, durante la fase de sanción, el sujeto modalizador o destinador, en el plano *cognoscitivo*, evalúa o sanciona la transformación realizada, conforme

a los valores establecidos en la fase de manipulación. (V. también MODALIDAD \* y ACTANTE \*.)

**PROLEPSIS.** V. ANACRONÍA, ANTICIPACIÓN y TEMPORALIDAD.

**PRONOMINACIÓN.** V. PERÍFRASIS.

**"PRONUNTIATIO"** (o "actio" o hipócrisis).

También llamada en la tradición grecolatina "*actio*" o "*hipócrisis*", es la quinta fase preparatoria del *discurso oratorio* \* en la antigüedad; es la puesta en escena del orador al recitar su discurso como un *actor* \*, con la dicción adecuada y los gestos pertinentes para realzarlo y lograr el efecto que se propuso. Consiste, pues, en hacer uso de la *palabra* \* y recitar las expresiones que lo constituyen. Su estudio consideraba todo lo relacionado con la voz y con el cuerpo. Antecedan a esta etapa del discurso oratorio la "*inventio*" \*, la "*dispositio*" \*, la "*elocutio*" \* y la *memoria* \*.

**PROORACIÓN.** V. ORACIÓN.

**PROPAROXÍTONA**

Nombre que se da a la *palabra* \* que se acentúa en la antepenúltima sílaba:

*rápido, pérfido*

es decir, la esdrújula, que siempre lleva *acento* \* gráfico en español.

Los *versos* \* que terminan en una palabra proparoxítona deben sumar una sílaba más que las señaladas para dar el número que exige el esquema métrico; por ejemplo, once sílabas para que sea un decasílabo, ya que las últimas tres sílabas cuentan como dos.

Ejemplo:

todos heptasílabos	{	Resígnanse los novios,	= 7 sílabas
		con subconsciente <i>pánico</i> ,	= 8 sílabas
		al soso parabién	= 6 sílabas
		del concurso inorgánico.	= 8 sílabas

LÓPEZ VELARDE

donde el tercer verso termina en palabra *oxítona* \* (o aguda) y produce el efecto contrario, pues resta una sílaba. (V. OXÍTONA \*, PAROXÍTONA \*, RIMA y METRO \*.)

**PROPOSICIÓN.** V. "DISPOSITIO" y EXORDIO.

**PROPOSICIÓN GRAMATICAL.** V. ORACIÓN.

**PROSA**

Es la forma ordinaria de expresión lingüística, la que más se aproxima a la regularidad rítmica natural. La prosa no se rige por los patrones métrico-rítmicos propios del *verso* \*, al que se opone, sino que se funda en la *estructura* \* sintáctica lógica, por



lo que los formalistas rusos (SKLOVSKIJ) advirtieron que en ella se da "una estrecha correlación entre recursos de composición y recursos estilísticos". El verso se rige por el principio constructivo de la "tendencia a la repetición"; la prosa por el de la "tendencia a la combinación" (LOTMAN).

Hay ejemplos de prosa, como los *discursos oratorios* \* (forenses o de predicadores, etc.) en los que es posible reconocer diversos patrones rítmicos que se encadenan, encaminados a aumentar la elocuencia cautivando a la vez el entendimiento y el oído. La recurrencia de los *acentos* \* enfatiza las *acumulaciones* \* y *gradaciones* \* argumentativas en tales ejemplos de *prosa rítmica* o *rimada*, como también se les ha llamado porque suelen ofrecer simultáneamente diversos tipos de *aliteración* \* como *rimas* \* y *similicancias* \*.

Hay también, en ciertas épocas y en ciertos *géneros* \*, una *prosa poética* de la que suele haber ejemplos en las *descripciones* \* que forman parte de muchos *relatos* \* narrados. En ella se explotan los mismos filones retóricos que en la *poesía* \*, por ejemplo la *metáfora* \*. La introducción de *tropos* \* y fenómenos de homofonía en la prosa se remonta a GORGIAS en el año 427 a. C., según CURTIUS. Obsérvese un fragmento de *novela* \* de nuestros días:

¡Tierra marcada de huellas que no borra el viento, ceniza que arde y no quema los pies del otomí, pies y cascos que se hunden en el horizonte de la sabana entre bodoques de boñiga y el horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero de sol, tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, tierra de eras despintadas que vomitan salitre, tierra blanca, fina, enojada de la aguda erosión del pedernal, tierra y magueyal cetrino, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio!

Mauricio MAGDALENO

En fin, existe el *poema en prosa*, del que son antecedentes la irregularidad de los *versos amétricos* registrados ya en cancioneros del siglo xv; versos amétricos intensamente cultivados más tarde en diversas combinaciones modernistas que suelen apoyarse en la reiteración de pies métricos (V. METRO \* e ISOSILÁBICO \*), y en una armonía que resulta del conjunto de los diversos patrones rítmicos identificables. También son antecedentes de la *ametría* \* los desiguales versos largos en que se imitan los *hexámetros* latinos desde la época de El Pinciano, a fines del siglo xvi; o los abundantes "patrones métricos diversos", ensayados por los románticos en combinaciones; o bien el *verso libre* de metro y de rima, que aspira a la expresión pura y sin trabas de la poesía, desde el norteamericano WHITMAN y los simbolistas franceses como Jules LA-FORGUE.

Ya en el romanticismo, que se caracteriza, entre otras muchas cosas, por la mezcla de géneros, hay *narraciones* \* que constituyen poemas en prosa no sólo por la armonía del conjunto de *frases* \* de variados ritmos, sino también por la idealización de las situaciones y los *personajes* \*.

Entre los simbolistas (BAUDELAIRE) se busca una prosa poética que resulte musical sin que ofrezca patrones rítmicos reconocibles, y cuyas variaciones de ritmo se adapten "a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia", es decir, a las variaciones del *significado* \*.

En fin, la prosa rítmica, la prosa poética, el poema en prosa, los versos amétricos, las combinaciones de diversos metros, las imitaciones de hexámetros latinos y el verso libre, son formas intermedias entre las extremas de la oposición prosa/verso. Pero prosa y verso son formas cerradas y, al insertarse una en la otra, cada una promueve, por contraste, su propio principio constructivo (TIANOV).

La prosa admite una gran variedad de ritmos naturales que se relacionan íntimamente con su estructura sintáctica pues el ritmo no sólo en verso sino también en cierta prosa, es el principio organizativo del lenguaje, sobre todo del poético, ya que ordena la distribución de sus elementos desde su base fónica, aunque en la prosa el ritmo resulta de la estructura semántica y formal, y en el verso el ritmo determina la estructura (TOMACHEVSKI).

Pero, en general, así como el desarrollo de la *enunciación* \* en el verso está orientado hacia la repetición de unidades rítmicas, así en la prosa este desarrollo está dirigido hacia adelante y no presenta regularidad en el retorno de los acentos. Hay ejemplos extremos de la diferencia de ritmo en la prosa. Existe el de períodos amplios que comprenden una sucesión de *oraciones* \* coordinadas y subordinadas que se vinculan mediante nexos o bien mediante signos de puntuación tales como dos puntos, coma, punto y coma; como en el siguiente ejemplo en que FELJOO describe el origen de la sangría como remedio en la medicina:

El primero que se ofrece a la consideración es la sangría, remedio que, si creemos a Plinio y a Solino, aprendieron los hombres del hipopótamo, bruto anfibio, el cual, cuando se siente muy grueso, moviéndose sobre las puntas más agudas de las cañas quebrantadas, se saca sangre de pies y piernas, y después, con lodo, se cierra las cicatrices, bien que por Gesnero (un autor del siglo xvi) no puede sacarse en limpio qué animal es éste, ni aún si le hay en el mundo.

Por otra parte, existe una *prosa cortada*, de oraciones coordinadas, a menudo yuxtapuestas, entre las cuales menudea el punto y seguido:

## prosapódosis

Desasosegado, inquieto, me levanto y abro el balcón. La brisa de la madrugada entra en una larga inspiración refrescadora. Todo calla. Arriba, en el cielo, brilla parpadeante el lucero de la mañana.

AZORÍN

pues la estructura de la prosa literaria responde a esquemas fundados en convenciones de época.

**PROSAPÓDOSIS** (o "subnexio", "repetitio", "redditio", "praeoccursio", repetición como paréntesis).

La prosapódosis es una *figura* \* de la *elocución* \* que se produce al repetir una expresión con calidad de *paréntesis* \* sintáctico-semántico o métrico, debido a que agrega un pensamiento secundario y explicativo (*subnexio*) que fundamenta o aclara al pensamiento principal. Es una "*redditio*" (X ... X); (X ... / ... X):

*Era flor singular entre las flores...  
pero si —muerta ya la primavera—  
como flor apagara sus colores,  
nunca su muerte tan florida fuera.*

FERNÁNDEZ DEL RINCÓN

Cuando la posición de los miembros es cruzada, esta figura se llama "*praeoccursio*": R<sub>1</sub> R<sub>2</sub> / S<sub>2</sub> S<sub>1</sub>; es la *acumulación* \* argumentativa quiásmica: un "*quiasmo*" \* de pensamiento.

La prosapódosis puede repetir expresiones idénticas y otras de igualdad relajada por *derivación* \*, *sinonimia* \*, etc.

*las mujeres, a quien la rueca es dada,  
con varonil esfuerzo los segufan;  
y con la diestra a la labor usada  
las atrevidas lanzas esgrimían  
que por el hado próspero impelidas,  
hacían crudos efectos y heridas.  
Estas mujeres digo que estuvieron  
en un monte escondidas, esperando...*

ERCILLA

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfológico de la *lengua* \* y se produce por *adición* \* repetitiva, es decir, mediante el uso del recurso general de la *repetición* \*.

La prosapódosis suele presentarse como una *adición* \* cuasi-sinonímica, complementadora, que permite, al caracterizar mediante la *comparación* \*, profundizar en ésta:

*Como toros que van a ser lidiados  
cuando aquellos que cerca lo desean  
con silbos y rumor de los tablados*

seguros del peligro los torear,  
 en su daño los hierros amolados  
 sin miedo amenazándolos blandean:  
 así la gente bárbara araucana  
 del muro amenazaba a la cristiana.

Hay una prosapódosis de igualdad relajada, combinada con derivación \* (“*reddítio*” *políptótica*), en la que el término repetido presenta modificado su morfema \* gramatical o derivativo, como en el ejemplo anterior: “flor . . . florida”. (V. también ISOCOLON \*.)

**PROSODEMA.** V. PROSODIA y GLOSEMA.

**PROSODÉMICA.** V. GLOSEMA.

**PROSODIA** (y prosodema, acento, tono, entonación, melodía).

En gramática \* tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las palabras \* en cuanto toca al acento y a la cantidad o duración, y también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la medición, la melodía proveniente del ritmo \*, y también el acento y la duración.

En lingüística moderna es la parte de la fonología \* que estudia los grados en que se dan los fenómenos melódicos (de altura), los de intensidad y los de duración que caracterizan el habla \*, que están “presentes en todo enunciado \*” y que están constituidos por rasgos fónicos no necesariamente coincidentes con fonemas \*, ya que su naturaleza es autónoma y permanecen “al margen de la doble articulación \*”, razón, ésta, por la que algunos lingüistas norteamericanos han llamado “fonemas suprasegmentales” a las unidades prosódicas o prosodemas: aquellas que se observan desde una perspectiva fónica (y no fonológica). Los prosodemas no están necesariamente presentes en todas las lenguas \*, ni se caracterizan por la naturaleza de los medios físicos donde se originan, y son tales como:

El acento, que es un rasgo prosódico que tiene un lugar fijo y hace destacar una unidad lingüística superior al fonema (sílabas) entre las demás en la unidad acentual (que puede ser una palabra o una parte de una palabra compuesta), y que produce un contraste entre las unidades que se oponen: las acentuadas y las inacentuadas.

Los tonos, relacionados con la segmentación \*, que suelen caracterizarse por un rasgo de la curva melódica, y que afectan a porciones del enunciado no necesariamente coincidentes con unidades de la segunda articulación (fonemas).

La entonación, definida por MARTINET como “lo que queda

## prosodia

de la curva melódica una vez hecha abstracción de los tonos y los hechos acentuales". El *significante* \* de la entonación es la melodía o variación de altura musical, mientras que su *significado* \* puede ser, por ejemplo, de afirmación (*sf*), de interrogación (*ʔsfʔ*), etcétera, y también puede ser *expresivo* (el de la *función* \* expresiva), cuando proporciona información acerca del estado de ánimo del hablante (entusiasmo, decaimiento, indiferencia, etc.).

El acento proviene de una articulación más intensa, de que la curva melódica alcance su cima, del alargamiento de una vocal o de la consonante que le sucede, o bien de la combinación de varios procedimientos. El acento es la intensificación de la voz, que hace resaltar una sílaba (la tónica) entre las otras (las átonas). La colocación del acento, en español, da lugar a la existencia de palabras *oxítonas* \* o agudas, *paroxítonas* \* o graves y *proparoxítonas* \* o esdrújulas. El acento escrito o gráfico recibe el nombre de ortográfico cuando corresponde a la observación de las tres reglas generales de acentuación; se llama *diacrítico* cuando sirve para diferenciar homógrafos y, en fin, se considera *enfático* si indica cierta entonación de la voz como en el caso de la exclamación y de la interrogación. También existe un acento métrico, es aquel de cuya recurrencia periódica, dentro de los límites de la línea versal, resulta un patrón o esquema rítmico que guarda correspondencia con el *metro* \* y cuyo efecto es de armonía musical.

En cuanto al tono, algunos son de naturaleza melódica y se oponen entre sí, como *alto*, *medio*, *bajo* (tonos *puntuales*), u oponen su calidad de *ascendentes*, *simples* (de una sola dirección), *complejos* (de más de una dirección, sucesivamente). Otros tonos se producen por el fenómeno de *oclusión* (contacto de los órganos articulatorios que interrumpe momentáneamente el paso del aire entre ellos), que es de naturaleza fonemática, o por el cierre de la glotis (tono gutural).

La entonación que, por su parte, se relaciona con el ritmo y sus *pausas* \*, y también con las manifestaciones de la afectividad del hablante, suele producirse por intensificación articulatoria.

Algunas tendencias, principalmente la de los lingüistas británicos, no han delimitado con precisión los campos de la prosodia (fonología) y de la *fonemática* \*, por lo que consideran como prosódicos algunos fenómenos fonemáticos cuando sus rasgos característicos no se presentan en unidades simples (fonemas) sino en sílabas o en *morfemas* \*, es decir, en conjuntos compuestos por vocal y consonante.

También desde la perspectiva de la fonología funcionalista, se han establecido tres tipos de funciones atribuibles a los hechos prosódicos.

La función *distintiva* (como la del acento cuyo lugar en la palabra es variable y se relaciona con el significado, como en *líquido*, *liquído*, *liquidó*, o como la de los tonos). Es una modalidad de la función *contrastiva* y por ella se identifica un *signo* \* en la *cadena* \* hablada, por oposición a todos los que tienen la posibilidad de aparecer en ese punto.

La función *culminativa* (que suele estar a cargo del acento) es otra modalidad de la función *contrastiva* y es desempeñada por un elemento fónico que permite "advertir en el enunciado la presencia de cierto número de articulaciones importantes", lo que "facilita el *análisis* \* del *mensaje* \*" (MARTINET).

La función *demarcativa* o *delimitativa* es por ejemplo, como la que cumple el acento en uno de los extremos de la palabra. Por esta función, el lugar que ocupa en la palabra o en la unidad acentual un elemento fónico, "señala los límites de dicha palabra o dicha unidad" (MARTINET). Un elemento fónico suele desempeñar más de una función. (V. también FONOLOGÍA \*.)

**PROSONOMASIA.** V. PARONOMASIA.

**PROSOPOGRAFÍA.** V. DESCRIPCIÓN.

**PROSOPOPEYA.** V. METÁFORA.

**PROSPECCIÓN.** V. ANACRONÍA y TEMPORALIDAD.

**"PROSPOIESIS".** V. IRONÍA.

**PRÓTESIS.** V. PRÓTESIS.

### **PRÓTASIS DRAMÁTICA**

Primera de las partes (no correspondiente al *acto* \* ni a la *escena* \*), considerada desde la perspectiva de la distribución temática de la obra dramática, según ARISTÓTELES.

### **PRÓTASIS GRAMATICAL**

Nombre de la *oración* \* hipotáctica cuando es la inicial del *período* \*, especialmente cuando se trata de la oración condicional. Es la parte creadora de una tensión semántica que exige ser resuelta en la *apódosis* \*. Comienza con un nexos como *si*, *siempre que*, *con que*, etc.

("Si tengo dinero para entonces), ← prótesis  
(haré ese viaje") ← apódosis

Es decir, es la oración subordinada que se sitúa en la *primera* parte del *período*, queda incompleta y deja pendiente una parte del *sentido* \*, hasta que se acaba en la *segunda* parte que es la principal, la subordinante que se llama *apódosis*.

## prótesis

### PRÓTESIS (o prótesis, o afijación, o prefijación).

Fenómeno histórico considerado muchas veces como barbarismo. Es de naturaleza fonológica cuando consiste en alargar una *palabra* \* agregándole un *fonema* \* inicial de origen no etimológico: *e-splritu*, *e-spada*, *a-sentarse*, *a-prevenirse* (popular), y es de carácter sintáctico cuando lo que se antepone es toda una palabra como en el caso de *enaguas* (en-aguas).

Cuando el elemento antepuesto es un *morfema* \*, este fenómeno suele llamarse también prefijación, y constituye un tipo de afijación. (V. AFIJO \*.)

Este mismo fenómeno puede constituir una *figura* \* de dicción de uso retórico, una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* puesto que altera la *forma* \* de las palabras —ya que se produce por *adición* \* parcial— y cuyo propósito es obtener un efecto poético:

nrondan, nronronean,  
ntiemblan, nentierran  
nen nel nñárrago  
sus sentidos smellados,  
derruidos por el ruido.

PROTÍSTERON. V. HIPÉRBATON.

PROTOZEUGMA. V. ZEUGMA.

PROVERBIO. V. AFORISMO.

PRUEBA. V. "INVENTIO" y "DISPOSITIO".

PUNTO DE VISTA. V. NARRADOR.

PUNTUACIÓN (supresión de).

*Figura retórica* \* que consiste en eliminar los signos de puntuación. Afecta a la forma de relación entre las *frases* \* y, por ello mismo, también a su *significado* \* ya que puede introducir *ambigüedad* \* y favorecer más de una posibilidad de interpretación conforme a las pausas que, a voluntad, realice el lector en lecturas sucesivas:

Los ríos de tu cuerpo  
país de latidos  
entrar en ti  
país de ojos cerrados  
agua sin pensamientos  
entrar en mí  
al entrar en tu cuerpo  
país de espejos en vela  
país de agua despierta  
en la noche dormida.

OCTAVIO PAZ

Se trata pues de una *metábola* \*, de la clase de los *metataxas* \*, frecuentada por los escritores del siglo XX a partir de MALLARMÉ

y APOLLINAIRE. Se produce por *supresión-adición* completa pues, al eliminar los signos de puntuación, se favorece la *sustitución* \* de unas relaciones sintagmáticas por otras.

Su empleo procura un impactante efecto de ambigüedad sintáctica y semántica debida a que, en *verso* \*, por ejemplo, cada línea puede relacionar su *función gramatical* \* y su significado ya sea con una o más de las líneas que le preceden, ya sea con una o más de las que le suceden.

En la *prosa* \* se le ha utilizado mucho para representar la fluidez tumultuosa de la corriente de la conciencia en los *monólogos* \*, meditaciones o sueños de los *personajes* \* cuyos pensamientos no requieren para ser comprendidos por su autor de la *entonación* \*, las *pausas* \* o el *orden* \* convencionales y necesarios cuando se dirigen a otros.

Cierta poesía *espacialista* ha suplido la puntuación por una disposición que se aparta de la lineal y uniforme acostumbrada, y que en cambio ofrece un aspecto diferente y establece un distinto y móvil *sistema* \* de relaciones entre las *palabras* \*. Dos tipos de imprenta se relevan alternativamente, en dos posiciones, en este "Nocturno alterno", de José Juan TABLADA:

Neoyorquina noche dorada  
 FRÍOS MUROS DE CAL MORUNA  
 Rector's champaña fox-trot  
 CASAS MUDAS Y FUERTES REJAS  
 Y volviendo la mirada  
 SOBRE LAS SILENCIOSAS TEJAS  
 El alma petrificada  
 LOS GATOS BLANCOS DE LA LUNA  
 Como la mujer de Loth  
 Y sin embargo  
 es una  
 misma  
 en New York  
 y en Bogotá  
 la Luna...

En este poema se logra un efecto de ubicuidad y simultaneidad que preocupaba a los escritores de vanguardia de influencia cubista, y vence así el destino del *discurso* \* que, en apariencia, es fatalmente lineal y lógico-temporal.

Este recurso es capaz de procurar una enorme profundidad y complejidad a un *texto* \*, merced a la pluralidad de *sentidos* \* que resultan de su empleo, ya que en realidad lo convierten en una serie de textos simultáneos y superpuestos que sólo son recuperables en lecturas sucesivas.



## Q

“QUAESTIO”. V. “INVENTIO”.

**QUIASMO** (o “retruécano”, “permutatio”, “commutatio”, “antimetábole”, antimetátesis, “antimetalepsis”, “praeoccursio”).

*Figura* \* generalmente considerada “de dicción por repetición”, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al *significado* \*. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las *palabras* \*, las *funciones gramaticales* \* y/o los significados en forma *cruzada* y *simétrica*, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio del orden de las palabras influye en el *sentido* \*. Se trata de una *antítesis* \* cuyos elementos se cruzan:

*Ni son todos los que están, ni están todos los que son.*

La inversión del orden corresponde a la inversión de la idea, pero esta última suele depender de un cambio de significado de la palabra:

...queremos ver, y para siempre, la *cara* de la *dicha*, por *cara* que nos cueste *dicha cara*.

ROA BASTOS

pues aunque el quiasmo es una variedad de la *transmutatio* latina (cambio de lugar de los elementos), y también es una variedad de la *repetición* \* a distancia, suele combinarse, como en este ejemplo, con la *dilogía* \* o *antanaclasis*: la palabra en apariencia se repite, pues escuchamos la reiteración de idénticos sonidos, pero se trata de otra acepción como ocurre aquí con *cara* (rostro) y *cara* (costosa), y con *dicha* (felicidad) y *dicha* (mencionada). Este tipo de quiasmo con dilogía corresponde a una variedad de la “*traductio*” latina que abarca el juego de homónimos y la equivalencia de sonidos con diferentes significados.

El quiasmo puede ser *simple* o *pequeño* (*antimetátesis*) ante todo cuando es sintáctico, debido a que lo que resalta principal-

mente es la correspondencia entre las posiciones sintácticas cruzadas, ya que la oposición de significados no se funda en antónimos:

[los boticarios] ...dan por aceite de matíolo aceite de ballena, y *no compra* sino las palabras el que *compra*.

QUEVEDO

Cuando las palabras repetidas en el quiasmo varían debido a la modificación de afijos, se trata de un fenómeno paronomásico y una repetición de igualdad relajada que puede ser el *poliptoton* \*:

... ¿La vida?

Menos la temo *perdida*,  
que *perder* tan alta prenda.

RUIZ DE ALARCÓN

DON GARCÍA: Quien dice que *miento* yo  
*ha mentido*.

DON BELTRÁN: También eso  
es *mentir*, que aun *desmentir*  
no sabéis sino *mintiendo*.

RUIZ DE ALARCÓN

En estos ejemplos el cambio de significado se debe al empleo de la figura llamada *derivación* \* o *poliptoton* (perdida, perder; miento, mentido, mentir, desmentir, mintiendo) que permite conservar casi idéntico el sonido y alterar el significado.

El quiasmo puede ser también *complicado* ("gran quiasmo": "*commutatio*", "*permutatio*" o *antimetábola*). Se trata de la figura en la que léxica o semánticamente se refuerza la antítesis, lo que a su vez influye, dándole realce, sobre la contrapuesta *simetría* \*:

Escribeme vuesa merced que *envíe* de merendar, que *guarde* secreto; yo le *guardaré* de manera, que *ni salga* de mi boca *ni entre* en la *de vuesa merced*.

QUEVEDO

Cuando se trata, pues, de una supresión/adición (*sustitución* \*) de las posiciones sintácticas de las expresiones, resulta un *metaxata* \*. Cuando se sustituyen las funciones gramaticales de la palabra o *frase* \* y el significado de las mismas, estamos ante una *metábola* \* de la clase de los *metasemas* \* que de todos modos afecta a la sintaxis porque altera el orden: la disposición cruzada en la repetición rompe, en realidad, el *paralelismo* \* de las construcciones simétricas equivalentes, creando una simetría contrapuesta o inversa.

Inversión sintáctica (de posiciones) y semántica (antítesis):

## quiasmo

Mi dicha aquélla, y ésta mi firmeza.

SOR JUANA

Inversión de posiciones, de funciones y de sentidos:

...podré, sin rendirme yo,  
obligarle a que se rinda.

SOR JUANA

Inversión sintáctica: de posiciones y de funciones, y semántica (con dilogía en el primer caso: *escudos*):

que *escudos* vencen *escudos*,  
*diamantes* labran *diamantes*.

RUIZ DE ALARCÓN

La relación entre los miembros implicados en el quiasmo puede ser de coordinación o de subordinación.

Algunos autores también consideran quiasmo la simple oposición semántica de construcciones simétricas no cruzadas; en realidad son casos de simple antítesis.

El sentido actual del quiasmo implica generalmente una antítesis simultánea a posiciones o a funciones que se presentan en simetría inversa.

La "*praeoccursio*" latina es la acumulación argumentativa con quiasmo, es decir, es un *metalogismo* \*, un quiasmo de pensamiento. (V. PROSAPÓDISIS \*.)

En este tipo de construcción del *discurso* \*, en que la *cadena* \* de razonamientos ofrece una serie de quiasmos, muchas veces aparece simultáneamente la *dilogía* \*, y entonces, el término disémico suele presentarse como el elemento axial de la simetría, en la posición que guarda en el ejemplo anterior de ROA BASTOS.

# R

**RADICAL.** V. AFIJO.

**"RAPPORTATI, VERSUS".** V. SÍNQUISIS.

**"RAPPORTÉS, vers."** V. SÍNQUISIS.

**RASGO DISTINTIVO.** V. SEMA.

**RASGO SEMÁNTICO PERTINENTE.** V. SEMA.

**RAZONAMIENTO ANALÓGICO.** V. HOMOLOGÍA.

**REALIZACIÓN.** V. "PERFORMANCE".

**REALISMO.** V. VEROSIMILITUD.

**RECEPTOR.** V. EMISOR.

**RECIPROCIDAD.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**RECONOCIMIENTO.** V. ANAGNÓRISIS.

**RECORRIDO FIGURATIVO.** V. INTERTEXTO.

**RECORRIDO NARRATIVO.** V. PROGRAMA NARRATIVO y MODALIDAD.

**RECORRIDO SEMÉMICO.** V. SEMA y METASEMEMA.

**RECRIMINACIÓN** (o *antanagoge*, o *anticategoría*, o *anticlema* o *anticlema*, o "*mutua acusatio*").

*Figura \** de pensamiento que se produce cuando el *emisor \**, en vez de defenderse de una acusación que se la ha hecho, o disculpase por faltas que se le atribuyen, vuelve la acusación en contra de su víctima o en contra de su acusador.

Es una variedad del *apóstrofe \**, es decir, forma parte del grupo de las figuras de pensamiento que corresponden a la alocución y que se producen, en la oratoria, "frente al público".

Así recrimina el labrador a su criado para defenderse de la acusación y amenaza de don Quijote y para seguir castigándolo, en el capítulo IV de la primera parte:

Y viendo don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo:

—Descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede; subid sobre vuestro caballo, y tomad vuestra lanza —que

## “redditio”

también tenía una lanza arrimada a la encina adonde estaba arrendada la yegua—; que yo os haré conocer ser de cobardes lo que estáis haciendo.

El labrador, que vió sobre sí aquella figura llena de armas blandiendo la lanza sobre su rostro, túvose por muerto, y con buenas palabras respondió:

—Señor caballero, este muchacho que estoy castigando es un mi criado, que me sirve de guardar una manada de ovejas que tengo en estos contornos; el cual *es tan descuidado, que cada día me falta una; y porque castigo su descuido o bellaquería, dice que lo hago de miserable, por no pagalle la soldada que le debo y en Dios y en mi ánima que miente.*

“REDDITIO”. V. ANTAPÓDOSIS, EPANADIPLOSIS, PROSAPÓDOSIS y REPETICIÓN.

REDOBLE (fr.: “redoublement”).

*Figura* \* de dicción que consiste en producir una *palabra* \* mediante la *repetición* \* de un elemento lingüístico, generalmente una sílaba (*blablá*), de modo que los elementos homofónicos mantienen entre sí relaciones sintagmáticas.

En el lenguaje común, con frecuencia se halla en los *hipocristicos* \*: *Lala, Bibi*. Como figura retórica, es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque altera la morfología de las palabras. Se produce por *adición* \* repetitiva y es posible apreciarlo, a distancia, en *onomatopeyas* \*.

arrisca el *risco* la rugosa frente

J. J. PESADO

y en otros juegos aliterativos:

Oh, Jacinta pelirroja,

peli-peli-roja,/

pel-pel-peli-pelirrojiza.

J. MORENO VILLA

“REDOUBLEMENT”. V. REDOBLE.

REDUNDANCIA LINGÜÍSTICA

Empleo sistemático que hace la *lengua* \* de *signos* \* superfluos que no aumentan la cantidad de información transmitida. En: *las pequeñas gatas blancas* aparece cuatro veces la marca de número plural y cuatro veces la de género femenino.

Presencia no estrictamente necesaria para la *comunicación* \*, en el *enunciado* \*, de unidades correspondientes a la primera articulación \* (*lexemas* \* o *morfemas* \*) o a la segunda (*fonemas* \*), que por lo mismo parecen excesivas e inútiles, pero que economizan la energía del *emisor* \* y la del *receptor* \*, porque gracias a ellas la información se transmite con mayor fluidez. Tiene pues este término, en teoría de la información, un sentido no peyorativo.

## reduplicación

La redundancia implica una reducción de la información en el *mensaje* \*: a mayor redundancia (es decir, a mayor número de unidades articuladas) menor cantidad de información (nueva) relativamente a la cantidad máxima transmisible.

La redundancia funciona combatiendo el *ruido* \* (todo fenómeno que afecte al *canal* \* de transmisión y perturbe la comunicación), pues hace posible la percepción del mensaje a pesar de las perturbaciones.

La redundancia es pues el excedente de los signos en relación con el número de signos estrictamente necesario para producir la información, constituye "una especie de reserva de estabilidad semántica", dice LOTMAN. Son redundantes los signos que resultan superfluos para la cantidad de información transmitida.

La redundancia se relaciona con la economía del *lenguaje* \*: si un signo no es previsible a partir del conocimiento de los signos que lo rodean, no podrá ser reconstruido cuando algo interfiera en la emisión y/o en la recepción, y entonces se perturba la transmisión del mensaje; pero la redundancia permite hacer cortes en el mensaje sin que se pierda la información, como ocurre en el estilo telegráfico.

La redundancia es también el fundamento de la definición de *isotopía* \*, pues la lingüística danesa propone basar la coherencia semántica del mensaje en la redundancia de las categorías morfológicas. El desarrollo del concepto de isotopía como isosemia que resulta de la redundancia de un *sema* \* a través de diversos *sememas* \* en diversos enunciados, se debe inicialmente a A. J. GREIMAS. La redundancia es una de las condiciones de la isotopía.

**REDUNDANCIA** (vicio). V. PLEONASMO.

**REDUPLICACIÓN** (o geminación, epizeuxe, fórmula apofónica).

*Figura* \* de la *elocución* \* o construcción del *discurso* \*. Consiste en la *repetición* \* de una expresión en el interior de un mismo *sinagma* \*. Es una reiteración por contigüidad o en contacto:

sobre el olivar  
se vio la lechuza  
volar y volar.

Antonio MACHADO

Afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*, por lo que es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* que se producen por *adición* \* repetitiva. Produce un efecto de insistencia, de prolongación, y, a veces, familiar o juguetón.

La reduplicación puede darse al inicio (/XX.../), en medio

## referencia

(/...XX.../) o al final (/...XX/) del sintagma, sin que medie intervalo alguno entre los términos repetidos.

Aunque siempre el efecto es intensificador, la reduplicación ofrece variedad. Por ejemplo, puede darse, con igualdad relajada del cuerpo fonético, en 2 fórmulas apofónicas (es decir, de dos palabras) en que los términos gemelos difieran en una vocal: *tris. tras*. O bien en fórmulas paronomásticas, en que la semejanza fonética posea una sugerencia significativa:

el lloro de *recientes recentales*  
por la *ubérrime ubre* prohibida...

...

el amor amoroso  
de las *parejas pares*; ...

LÓPEZ VELARDE

O bien en fórmulas rimadas:

troche y moche

O como simple reiteración de la misma *palabra* \*:

Dale, dale, dale  
no pierdas el tino...

Ciertas reduplicaciones parciales (de partes de palabras) parecen estar a medio camino entre la reduplicación y la *insistencia* \* (repetición de *fonemas* \*), como el *redoble* \*:

Oh, Jacinta, *pelirroja*, *pelí-pelí-roja*,  
*pel-pel-pelí-pelirrojiza*.

José MORENO VILLA

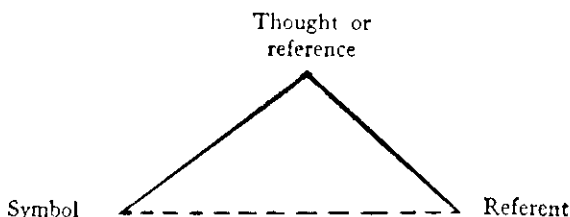
En lingüística, reduplicación es el nombre de un fenómeno morfológico que consiste en la repetición de los *morfemas* \*.

REFERENCIA. V. REFERENTE.

REFERENCIAL. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

REFERENTE (y referencia).

Muchos autores ofrecen de *referente* una acepción vulgar y reduccionista: *contexto* \* al que se refiere la *comunicación* \*; objeto real o manifestación del mundo observable que es objeto de la referencia; lo *dado* por el *signo* \*; lo que el *signo* designa; la realidad del mundo a la que el *mensaje* \* remite. Inclusive hablan de referente *situacional* —situación en que se hablan los *interlocutores* \* durante la comunicación— y de referente *textual* —constituida por otros elementos lingüísticos, por un contexto lingüístico. El triángulo semántico de OGDEN y RICHARDS (1923) reelabora la teoría de PEIRCE y explica el concepto de *referencia* \*:



definido como la relación supuesta entre el signo y el referente. (V. *sentido* \*.)

Así pues, el referente es cada objeto o evento *mediado* por un "proceso de conocimiento, es decir, por la conceptualización o asignación de sentido, ya que el hombre solamente se relaciona con las cosas a través de las ideas que se formula acerca de ellas. Entre los objetos del mundo y nosotros están los conceptos a través de los cuales asumimos tales objetos. Vemos el mundo siempre, inevitablemente, a través de los anteojos de la *cultura* \*; es decir, a través de nuestra capacidad para representarnos lo real mediante signos, como representantes de lo real; y esta facultad humana de simbolizar, a través de nuestra capacidad para representarnos lo real mediante signos, y para comprender los signos como representantes de lo real; esta facultad humana, esta capacidad se denomina *lenguaje* \*. Vemos el mundo a través del lenguaje, de los conceptos. El referente no es la mesa sino el concepto de mesa que nos permite captarla y pensarla, pues nunca aprehendemos los fenómenos de la realidad en "estado bruto", sino sólo filtrados a través de conceptos que forman parte de procesos de conocimiento en los que nuestro pensamiento organiza el mundo. Los conceptos son hechos, contruidos por el hombre, mediante el lenguaje, para reproducir la realidad.

Para JAKOBSON, el referente es el factor de la comunicación verbal hacia el cual se orienta el empleo del lenguaje en la *función* \* llamada por él *referencial*.

Por otra parte, congruentemente con la anterior definición, la noción de *referencia* puede ser descrita como el acto de relacionarse con los objetos y los hechos del mundo real mediante el referente.

"REFLEXIO". V. DILOGÍA y REPETICIÓN.

REFRÁN. V. AFORISMO.

REFUTACIÓN. V. "DISPOSITIO".





RELATO. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

RELATO POLIFÓNICO o DIALÓGICO. V. DIÁLOGO.

“REMEDIIUM”

En la *retórica* \* clásica, fórmula mediante la cual el *emisor* \* del *discurso* \* pide ser disculpado por introducir alguna *figura retórica* \* que le parece atrevida. También suele ser una estrategia para llamar la atención hacia la figura misma, haciéndola así más efectiva.

REMISIÓN. V. REYECCIÓN.

RENUNCIA. V. ENUNCIADO y “PERFORMANCE”.

REPETICIÓN (y prosapódosis \* o “*redditio*”, “*repetitio*”, “*subnexio*”, y *epanalepsis* \*, concatenación \* o “*gradatio*” \*, *anadiplosis* \*, *epanadiplosis* \* o *epanástrofe* o *conduplicación*, y *reduplicación* \*, *geminación* o *epizeuxis*, *epífora* \* o *epístrofe* o *conversión*, y *epímo-ne* \* o *epánode*, y *anáfora* \* o *epanáfora* y *compleción* \*, *estribillo* \* y “*reflexio*”).

Procedimiento. retórico general que abarca una serie de *figuras* \* de la *elocución* \* o la construcción del *discurso* \*. Consiste en la reiteración de *palabras* \* idénticas (*reduplicación* \*, *anadiplosis* \*, etc.) o de igualdad relajada (*paronomasia* \*, *rima* \*, etc.), o bien en la igualdad de *significación* \* de las palabras (*sinonimia sin base morfológica* \*).

La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático. Los siguientes son ejemplos de las figuras más comunes que se producen por repetición de palabras, y en cada fórmula la x y las otras letras corresponden al modo como opera en él la *adición* \*:

— Prosapódosis /x...x/ (llamada también *redditio* o *repetitio* o repetición con paréntesis o *subnexio*), que con frecuencia repite expresiones de igualdad relajada.

— Epanalepsis /x...x/; repite la misma expresión.

— Concatenación /x...z/z...p/p...k/ (también *gradatio* o *anadiplosis* progresiva).

— Epanadiplosis /x.../...x/ (también *epanástrofe*, o *anadiplosis* quiástica, *conduplicación*, *redditio*). Es más extensa que la *epanalepsis*.

— Reduplicación /xx.../ (también *geminación* o *epizeuxis*).

— Anadiplosis /...x/x.../ (o *conduplicación*).

— Epífora /...x/...x/...x/ (también llamada *epístrofe* o *conversión*).

## “repetita narratio”

— Epífone /x...x/xx.../x.../x.../ (también epánodo o repetición versátil o mixta o indistinta).

— Anáfora /x.../x.../x.../ (o epanáfora).

— Compleción /x...z/x...z/ o bien /x...x/z...z/ (combinación de anáfora y epífora).

— Estribillo. Repetición de *versos* \* completos entre las *estrofas* \*.

Su efecto, en general, es encarecedor.

En los tratados de *retórica* \* generalmente la descripción puramente verbal no establece límites precisos entre estas figuras, ni siquiera con auxilio de los ejemplos.

También son casos de repetición las reiteraciones de *fonemas* \* o *morfemas* \* como la *aliteración* \*, la *paronomasia* \*, la *similicandencia* \* y la *rima* \*, por ejemplo; y también lo es la “*reflexio*”, que es una “*distinctio*” (V. *DILOGÍA* \*) en forma de *diálogo* \*, es decir, la repetición de un parlamento pero por un *interlocutor* \* diferente que, sin intención irónica, desea así comprender mejor o enfatizar la intención del otro en el diálogo.

“REPETITA NARRATIO”. V. EPIDIÉGESIS.

“REPETITIO”. V. REPETICIÓN Y PROSAFÓDOSIS.

REPETITIVO, relato. V. SINGULATIVO.

REPRESENTACIÓN. V. DRAMA Y RELATO.

REPRESENTAMEN. V. SIGNO.

REPRESENTANTE. V. SIGNO.

REPRESENTATIVA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

RESUMEN. V. ANISOCRONÍA Y TEMPORALIDAD.

RETICENCIA (o *aposiopesis*).

*Figura* \* de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del *discurso* \* que deja inacabada una *frase* \* que pierde, así, parte de su *sentido* \*. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión. Lo que se sobreentiende se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales:

... hombres como yo  
No ven: basta que imaginen,  
Que sospechen, que prevengan,  
Que recelen, que adivinen,  
Que... No sé como lo diga;  
Que no hay voz que signifique  
Una cosa, que aun no sea  
Un átomo indivisible.

CALDERÓN

La reticencia es, pues, una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica del discurso puesto que produce su ruptura debido a la supresión total de una *proposición* \* que contiene una idea completa.

Con ello el *código* \* no se altera sino que se elimina, y queda a cargo del resto del discurso sugerir, con mayor o menor exactitud, lo que se omite.

Suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis, como en el ejemplo anterior pues al omitir precisamente aquello que por su gravedad, grandeza, ruindad, etc., es difícil de expresar, se dice más aún de lo que se calla. (V. *ELIPSIS* \*.)

**RETÓRICA** (y discursos forense o judicial o jurídico, deliberativo, demostrativo o panegérico o epidíctico; “*exemplum*”, “*exempla*”).

Arte de elaborar *discursos* \* gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto, una construcción de carácter suasorio.

La retórica es muy antigua. La sistematización de los procedimientos y recomendaciones para idear, construir, memorizar y pronunciar diferentes tipos de discursos, data del siglo v a.C. entre los griegos que poblaban Sicilia, de donde pronto la llevaron a Atenas y de allí a Roma, ya que era una disciplina indispensable para hacer carrera política, por lo que formaba parte privilegiada de la educación de la aristocracia, y apuntalaba en gran medida la estamentación de la sociedad. Su carácter pedagógico se basaba también en la idea de que la enseñanza de la retórica procuraba un fundamento moral al educando ya que, para dominar el arte de *hablar bien* se requiere *pensar bien*, y para pensar bien es necesario *vivir bien*, y sin todo ello no es posible ni conmover, ni convencer: por lo tanto, tampoco es posible persuadir. (V. *PERSUASIÓN* \*.)

Desde entonces, a través de la historia, los teóricos de la retórica han sido numerosísimos, a pesar de que también desde hace mucho —al menos desde la alta Edad Media— la oratoria está en decadencia.

La retórica antigua abarcó tres *géneros* \* de discurso oratorio: el *forense* o *judicial* o *jurídico*; el *deliberativo* o *político* y el *demostrativo* o *panegérico*, *epidíctico*, encomiástico o de circunstancias, que describe (con alabanza o censura) personas o cosas y en el que se desarrolla la *figura* \* de pensamiento llamada *evidencia* (tipo de *descripción* \*).

El *forense* versa sobre la justicia o injusticia de hechos pretéritos cometidos por un sujeto a quien se acusa o se defiende. Su finalidad es ventilar juicios y litigios o pleitos ante el juez. Los jueces y el público constituyen la audiencia. Su *argumentación* \*

requiere agilidad: se desarrolla a base de *entimemas* \*. (V. "INVENTIO" \*.)

El discurso *deliberativo* es propio de asambleas públicas y privadas. Discurre entre el consejo y la disuación. Se emplea para exhortar a los oyentes a tomar una decisión orientada en algún sentido preciso, o bien para disuadirlos de adoptar una resolución. Su finalidad es elegir entre lo conveniente y lo perjudicial, o lo legal y lo ilegal, o lo placentero y lo enojoso, en relación con eventos futuros. Versa sobre asuntos públicos tales como finanzas (impuestos, comercio), política exterior (alianzas, tratados, guerra y paz, defensa territorial). La frecuente ausencia de una parte contraria modifica a veces la *estructura* \* de estos discursos, simplificándola o abreviándola. En lugar de la final *peroración* (V. "DISPOSITIO" \*), este tipo de discurso solía terminar con una *apelación* para obtener votos y consenso. En su *argumentación* es frecuente el uso de los *ejemplos* o "*exempla*" —plural de "*exemplum*"— (tipo de *comparación* \*, caso particular de la *similitud*); en comparaciones se basa el razonamiento. El público en este caso es la asamblea.

El discurso *demostrativo* constituye el elogio exaltante de las cualidades y la figura de un hombre público, o bien el vituperio que minimiza el mérito y aumenta los defectos de un enemigo. Se pronuncia en honras fúnebres, efemérides, consolaciones, peticiones, sermones moralizantes. Se dirige a un público espectador. Su razonamiento suele ser inductivo y se desarrolla a base de comparaciones amplificatorias (los mismos "*exempla*" del género deliberativo). El "*exordio*" \* en este género es muy libre, la *confirmación* \* suele casi desaparecer, pero la *narración* \* suele jugar un papel central.

La retórica antigua presenta sucesivamente cuatro partes principales, correspondientes a cuatro operaciones casi simultáneas mediante las cuales se elabora y se pronuncia el discurso oratorio: "*inventio*", "*dispositio*" \*, "*elocutio*" \* y "*actio*" (en ARISTÓTELES). La "*inventio*" abarca lo relativo a la concepción del discurso, al hallazgo de las ideas generales, los argumentos, los recursos persuasivos. La "*inventio*" examina cada una de las otras operaciones ("*dispositio*", "*elocutio*" y "*actio*"), desde el punto de vista del *emisor* \*, del *receptor* \* y del *mensaje* \* mismo.

La "*dispositio*" organiza lo hallado en la "*inventio*", distribuyéndolo en ciertos apartados o *partes*: "*exordio*" (con *proposición*, *división* e *insinuación*); *narración* \*; *argumentación* (que contiene *confirmación* y *refutación*), y *epílogo* \* (con *peroración*).

La "*elocutio*" analiza cuanto atañe a verter la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas, en forma precisa y clara con el objeto de que sirvan para convencer, y en forma elegante con

el objeto de que logren causar un impacto psicológico que sirva a la persuasión. La elegancia se logra mediante el empleo de *figuras* \* (*metaplasmos* \* y *metataxas* \*, *tropos* \* y figuras de pensamiento. Es decir, en una parte de la “*elocutio*” (la “*electio*”) se eligen las expresiones, incluyendo las figuras, y se redacta o se construye el *texto* \* (en la “*compositio*” \*). En la actualidad suele llamarse retórica solamente a esta parte de la “*elocutio*”, el lenguaje figurado; es decir, a la parte denominada “*electio*” que normaba la elección de los giros verbales que individualizan el discurso y determinan la producción de efectos estilísticos.

La “*actio*”, “*hipócrisis*”, o “*pronuntiatio*”, era la puesta en escena del orador al recitar su discurso.

Algunos retóricos consideraron como partes de la retórica posteriores a la *elocución* \*, la *memoria* \* y la “*pronuntiatio*”, que se refiere ya no a la elaboración del discurso sino a su realización verbal y a la formación del orador, pues la *memoria* propone métodos mnemotécnicos de aprendizaje de la pieza oratoria y de los recursos en general, y la *pronunciación* (o *actio*) recomienda procedimientos para modular y hacer valer la voz, combinándola con los gestos, durante el tiempo en que el discurso se profiere.

La historia de la retórica evidencia los vínculos que ésta ha mantenido, durante 25 siglos, con las luchas sociales por el poder, ya que los *tipos de discurso* \* (deliberativo, forense y epidíctico) se constituyeron a partir de que su utilidad práctica se afirmó como consecuencia de la prosperidad económica y la evolución de la “*polis*” griega, que impulsaron la expansión territorial de Grecia en los siglos VII y VI a.C. La utilidad práctica de los discursos conduce a la elaboración de una teoría de su construcción, de su pronunciación y de su enseñanza. A esta teoría se llamó retórica.

Se tiene noticia de numerosísimos autores. Quizá los más antiguos teóricos y profesores de retórica fueron, en el siglo V a.C., EMPÉDOCLES, de Agrigento; su discípulo CÓRAX, de Siracusa; GORGIAS, pragmático siracusano que enseña en Atenas y da un carácter utilitario y poco ético a la retórica, dado que comercia con su enseñanza y la presenta como un medio para que el orador se instale confortablemente en la esfera social, económica y política. El filósofo SÓCRATES (470-399 a.C.) crea una disciplina, la *dialéctica* \*, al combatir a los sofistas (GORGIAS y sus discípulos); ésta, junto con la retórica y la gramática, será durante muchos siglos básica en la enseñanza.

PLATÓN (428-347 a.C.), en sus primeros diálogos, bajo el influjo de los sofistas, vio con recelo la retórica aunque más tarde (en el *Fedro*), después de su trato con ISÓCRATES, cree en la posi-

bilidad de una nueva retórica, de fundamento científico, que aspire a conocer la verdad.

ARISTÓTELES (384-322 a. C.), máximo genio sistematizador del conocimiento en la antigüedad, hace de la retórica una disciplina que forma parte de la lógica, útil para perfeccionar la facultad de argumentar con que se persuade acerca de cosas probables. Tales razonamientos no se sirven de argumentos perfectos o *silogismos* \* (ya que éstos son instrumentos fundados en relaciones necesarias y encaminados a conocer la verdad que busca la ciencia), sino que se sirven de silogismos imperfectos, ya sea por defecto (los incompletos o *entimemas* \*) o por exceso (los silogismos complejos o reforzados —*epiqueremas* \*— o sus variedades —*dilema* \* o *sorites* \*), que se fundan no en relaciones verdaderas sino en relaciones plausibles, que están encaminados a conocer lo verosímil, y que constituyen *desviaciones* \* o transgresiones de la lengua respecto de una gramática estricta. (V. "INVENTIO" y VEROSIMILITUD \*.)

La doctrina retórica en que se mezclan las enseñanzas de PLATÓN con las de ARISTÓTELES, prevalece a través de los siglos. Roma la divulgó así, y la afinó como instrumento didáctico a través de CICERÓN (106-43 a. C.) y QUINTILIANO (I d. C.), independientemente de la evolución que los vaivenes políticos le impusieron luego, al convertirla en el instrumento ideológico autoritario y ampuloso de la decadente Roma imperial, por un lado, y por otro en la herramienta de la catequesis y la liturgia del cristianismo en ascenso.

La tradición grecolatina está muy viva en el siglo IV d. C. cuando, a partir de ella, SAN AGUSTÍN, para conciliar la filosofía platónica (el intelecto) con el dogma cristiano (la fe), reinterpreta a PLATÓN, ARISTÓTELES y CICERÓN, iniciando así la tendencia —que duró toda la Edad Media— a hacer una lectura cristiana de los textos paganos; lectura que se vierte en el lenguaje teológico latino que sirve al mantenimiento del orden eclesiástico que ayuda a retardar la disgregación política del imperio.

Durante la Edad Media la retórica, aliada a la *gramática* \* y a la dialéctica en el "*trivium*", cumple durante 10 siglos un papel didáctico en la formación intelectual del teólogo. Este es el prototipo del pensador: es el gobernante, el reproductor del *modelo* \* de organización social y de la *cultura* \* colectiva medieval; es el educador de la gente del pueblo, incitada por él a ir por el camino que conduce a la virtud de Dios.

Ni los cambios en la relación entre las disciplinas del "*trivium*" (a través de personalidades como BOECIO (V-VI) o ALCUINO (VIII), ni la revitalización de una y otra tendencia (ARISTÓTELES o PLATÓN) debido a diversas circunstancias (influencia de los árabes,

por ejemplo), modifican sustancialmente este panorama, excepto en el hecho de que, a partir del siglo XI, hay numerosos testimonios de la decadencia de la retórica por diversas causas: en España sólo se conserva (hacia el siglo XV) la apologética cristiana dedicada a la conversión de infieles árabes y judíos, debido a la ausencia de juego democrático en la vida política (en lo que toca al género deliberativo) y debido al abandono de la tradición romana en los litigios, que se desarrollan a partir de la interpretación de textos leídos y no recitados (en cuanto a la oratoria forense). Sin embargo, la retórica continúa siendo una disciplina escolar hasta el siglo XVIII.

La fuerza artística humanista del Renacimiento, revitaliza la *poética* y propicia que dentro de ésta ocupen un lugar cada vez más importante la "*electio*" y la "*compositio*", divisiones de la "*elocutio*", tercera de las *partes* preparatorias del discurso oratorio y de la retórica clásica; es decir, propicia el desarrollo y la predominancia del subsistema que abastece al escritor de recursos asociativos que le permiten lograr los aspectos más sugestivos de la *literatura* \* en el discurso *figurado*, y cuyo empleo comenzó a ser muy libre y abundante a partir del Renacimiento. El desarrollo de la "*elocutio*" retórica, ligada a la *poética* o teoría de la literatura, hace a ésta intrincada e impulsa el desarrollo del proceso literario —aunque con alternantes períodos de autoritarismo académico— por el camino de la originalidad artística.

Después de un siglo de progresivo descrédito, la retórica ha sido reconsiderada recientemente, en su relación con el *discurso* \* moderno y con la literatura, a partir de reflexiones propiciadas por el poderoso desarrollo de la ciencia lingüística en este siglo.

Los trabajos de *formalistas*, *estructuralistas* y *semiólogos* nos han procurado útiles novedades tales como una reclasificación de las figuras retóricas, a la vez rigurosa y sencilla, basada en un criterio que toma en cuenta, tanto el modo de operación por el que se produce la figura, como el *nivel* \* de la *lengua* \* (fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico o lógico) que se ve implicado en su realización.

La labor de muchos autores han contribuido, pues, a esta sugestiva modernización del enfoque de la retórica; realmente la lista resultaría inagotable. No sólo son lingüistas como los del Círculo de Praga o los estructuralistas, funcionalistas, transformacionalistas; sino también filósofos, semiólogos, comunicólogos y tratadistas de la teoría lingüística de otras escuelas o de la teoría de la literatura de la talla de JAKOBSON, BARTHES, GÉNETTE, TODOROV, GREIMAS, VAN DIJK, BENVENISTE, HJELMSLEV, SCHMIDT, SEGRE, VARGA y los miembros del Grupo "M", de Bélgica, etc.



## retrato

RETRATO. V. DESCRIPCIÓN.

RETROSPECCIÓN. V. ANACRONÍA Y TEMPORALIDAD.

RETRUÉCANO. V. QUIASMO.

"REVERSIO". V. HIPÉRBATON.

## REVOCACIÓN

*Figura de pensamiento* \* que consiste en anunciar el retorno al tema principal después de acabada una *digresión* \*. Como la *reyección* \*, ha sido considerada (V. GÓMEZ HERMOSILLA) dentro del procedimiento general llamado *transición*, debido a que se manifiesta en fórmulas destinadas a relacionar el *discurso* \* que las antecede con el que las sucede.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO suele finalizar cada párrafo o cada capítulo de su *Historia* con expresiones en que advierte al lector de su regreso a los hechos esenciales de la misma. Dice a la mitad del capítulo VIII:

Y quiero que volvamos a nuestra relación; y diré cómo fuimos con los cuatro navíos por la banda del norte a un punto que se dice de Matanzas, que está cerca de la Habana vieja, ...

Y más adelante, en el mismo capítulo:

Mucho me he detenido en contar cosas viejas, y dirán que por decir una antigüedad dejé de seguir mi relación. Volvamos a ella.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* debido a que afecta a la lógica del discurso; está próxima a la *analepsis* (V. ANACRONÍA \* y TEMPORALIDAD \*), y es, como la *reyección* \*, un *embrague* \* característico del discurso histórico.

## REYECCIÓN (o remisión).

*Figura de pensamiento* \* que consiste en que el *emisor* \* advierte su deseo de posponer el desarrollo de algún tema, indicando que más tarde lo hará en otra parte.

Se trata de un *metalogismo* \*, ya que afecta a la organización lógica del discurso \*, y puede considerarse como un tipo de *anticipación* \* o *prolepsis* y también —igual que la *revocación* \*— como una variante del procedimiento llamado (por GÓMEZ HERMOSILLA) *transición*, dado que es un modo de explicitar el paso de un tema a otro. Este autor menciona tanto la *reyección* como la *prolepsis*.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO suele interrumpir cada breve capítulo de su *Historia* con el pretexto de cambiar de tema, posponiendo el desarrollo del mismo hasta la inauguración del capítulo

siguiente. Así, sus fórmulas de clausura de capítulo suelen ser tales como:

“Y quedarse ha aquí, y diré adelante los trabajos que me acaecieron a mí y a otros tres soldados.” (Capítulo VI.)

“...lo cual diré siguiendo adelante cómo pasó” (Capítulo XII).

“Y diré todo lo que allí nos avino” (Capítulo XIII) . .

“Y dejaré de hablar en esto y diré en este otro capítulo las cosas que hizo y entendió para proseguir su armada.” (Capítulo XIX).

Esta figura parece ser uno de los elementos que menciona BARTHES (el otro es el *testificante* \* de JAKOBSON) como *embrague* \* que caracteriza el discurso propio de la historia, pues sin duda “indica el movimiento del discurso con relación a su materia”, y es uno de los “*signos* \* declarados mediante los cuales el *enunciador* \* organiza su discurso, lo retoma, lo modifica sobre la marcha y dispone a lo largo de él marcas explícitas”. Lo mismo puede decirse de la *revocación* \*.

#### RIMA (asonancia, consonancia, eco).

*Figura retórica* \* que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las *palabras* \*. Resulta de la igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los *versos* \* o de los *hemistiquios* \*.

La rima es un fenómeno de homofonía, una variedad de la *aliteración* \* o el “*eco*” (en inglés), que es una figura más amplia. Consiste en la repetición significativa de *fonemas* \* que se produce sobre todo cuando el *discurso* \* adopta la forma de un molde métrico-rítmico; es decir, es la recurrencia periódica de fonemas equivalentes en posiciones que se corresponden y que son puestos en evidencia por las asimetrías.

En español hay rima asonante o rima parcial, o vocálica, o imperfecta, o pobre (*asonancia*) y rima consonante (*consonancia*). En la primera, la homofonía o identidad de sonido se da sólo entre las vocales, a partir de la tónica: *fiesta, enmienda*. En la consonante, o rima total, o perfecta, o rica, coinciden todos los fonemas, también a partir de la vocal acentuada: *soberana, mañana*.

Hay una rima percibida por el oído y por la vista: *masa, casa*; hay otra que sólo el oído advierte, cuando las grafías difieren aunque corresponden al mismo fonema: *rosa, poza*.

Otros elementos intensifican o atenúan el efecto de la rima alternando con ella. Por ejemplo su relación con las unidades métrico-rítmicas, o bien el contraste o la semejanza de la categoría

## rima

gramatical de las palabras que riman (sustantivo con sustantivo, sustantivo con verbo, etc.).

La importancia de la rima trasciende el nivel fónico-fonológico de la lengua, pues influye en la distribución sintáctica de las palabras en el verso, y en la selección de las que deben rimar. De este modo, necesariamente influye también en los *significados* \*, ya que la búsqueda de rimas puede encaminar al poeta hacia el hallazgo de nuevas figuras, pues la semejanza de los *significantes* \* da lugar a que se instituya una especie de parentesco o relación semántica entre ellos. La rima cumple la función de organizar el discurso —pues construye un marco revelador de las relaciones constitutivas del sistema donde ellas mismas se manifiestan— y cumple también una función estética y una función icónica (SHAPIRO).

Las combinaciones de rimas son variadas: pueden seguirse sin interrupción (versos *monorrimos*), o aparecer de dos en dos (*pareados*), o alternando: *abad* (rima *cruzada*), o flanqueando cuartetos: *abba* (rima *abrazada*), o sucediendo a otras rimas internas, en el mismo verso (rima *encadenada*), o relacionando *estrofas* \* de tres versos: *aba bcb cdc* (*tercia rima*), o vinculando términos homónimos: “se arrisca y se hace una jota/que brinca al bailar la jota” (rima *equivoca*), o vinculando dos o más palabras finales en el mismo verso: “peligro tiene el más probado vado” —LOPE DE VEGA— (rima *redoblada*, o *refleja*, o con *eco*, o con *repercusión*, o *coronada* en francés).

En suma, la rima es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* (ya que determina la selección de los elementos morfológicos de las palabras), aunque, como JAKOBSON ha señalado, perturba igualmente la sintaxis, afecta al léxico y orienta al poeta en el sentido de hallazgos asociativos afortunados y originales. Se produce por *adición* \* repetitiva que se da en la regular recurrencia de dos o más unidades fónicas equivalentes.

Según el *acento* \*, la rima es masculina u *oxítona* \* cuando riman palabras agudas (pasión, cartón); femenina o *paroxítona* \* cuando riman palabras graves (flores, dolores), dactílica o *proparoxítona* \* cuando riman esdrújulas (enigmática, socrática) e hiperdactílica cuando riman sobreesdrújulas.

La rima *difícil* es aquella que cuesta trabajo hallar debido a la escasez de las palabras que la ofrecen, o bien, debido a obstáculos que presentan las convenciones rigurosas de la forma elegida, o las dificultades que el poeta mismo se plantee como un reto.

En el fenómeno de la rima española se manifiesta históricamente la igualdad de los sonidos finales de los miembros consecu-

tivos en que consistía el “*homoeoteleuton*” u “*homeoteleuton*” latino, especie de rima interna. (V. también PARONOMASIA \*.)

### RITMO (y verso cronémico, cesura, verso libre).

El ritmo, en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno. Conforme a su percepción, hay ritmos visuales (la alternancia de las luces del semáforo), auditivos (la rima), etc. Según su ejecución, hay ritmos físicos (el de remar), fisiológicos (el del latir del corazón), naturales (el de la marea), artificiales (el de la música y el de la *poesía* \* que están relacionados).

En la poesía, en general, el ritmo puede ser cuantitativo, si es producido por la aparición periódica de los *pies* métricos (que resultan de la sucesión de sílabas largas y breves), como en el latín clásico (verso cronémico) o puede ser cualitativo, si resulta de la repetición de los *acentos* \*, como en el *sistema* \* español que, sin embargo, a veces parece fluctuar entre ambas formas.

La *cesura* \* es una *pausa* \* que divide en partes rítmicas cada esquema rítmico en muchos versos de arte mayor; el esquema suele coincidir con la línea versal. Las cesuras, las pausas sintácticas, las pausas finales de *verso* \*, la *rima* \* (sonidos iguales o semejantes de las terminaciones de los versos) y el *tono* \*, realzan el ritmo. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, citando a ALARCOS LLORACH, además del ritmo de fondo (característico de cada *lengua* \* y presente en cualquiera de sus manifestaciones) distingue cuatro especies de ritmo en cuya combinación se basa la *euritmia poética*: una especie proviene del material fónico; otra, de las funciones gramaticales y la entonación que las acompaña; otra más, del esquema métrico —secuencia de sílabas átonas y tónicas— y en fin, otra se funda en los *contenidos psíquicos*, es decir, en los sentimientos, en las impresiones producidas por imágenes, por asociaciones sensoriales, por el entramado lógico de los desarrollos ideológicos, por la *gradación* \* de las cadenas de *argumentos* \*.

En la poesía española, la recurrencia periódica del acento pronunciado con mayor fuerza en ciertas sílabas de toda la línea versal, constituye el esquema o patrón rítmico del verso. Su efecto es de armonía musical:

Se acabaron los días divinos  
de la danza delante del mar  
y pasaron las siestas del viento  
con aroma de polen y sal.

Gabriela MISTRAL

Este esquema se identifica mejor en un diagrama en que se numeren tanto las sílabas como las líneas versales:

## ritmo

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	—	—	/	—	—	/	—	—	/	—
2	—	—	/	—	—	/	—	—	/	—
3	—	—	/	—	—	/	—	—	/	—
4	—	—	/	—	—	/	—	—	/	—

donde vemos que los versos, por su *metro* \*, son decasílabos, y que llevan los acentos en tercera, sexta y novena sílabas.

En los versos *amétricos* (combinación de los de diferentes medidas), también hay ritmo, y lo hay igualmente en la *prosa* \*, aunque es más laxo y resulta más difícil identificar las unidades sintácticas en que se apoya. El patrón es *polirrítmico* si la estrofa contiene una unidad rítmica distinta en cada línea versal.

El ritmo es esencial para la poesía, no así el metro. Cada unidad rítmica se integra, con otras, en una unidad rítmica superior: la estrofa.

La unidad rítmica puede coincidir o no con la métrica y con la sintáctica. Por ejemplo, en los versos citados, coinciden las tres. En ese caso, al final de cada verso se hace una pausa larga en la que se suman la pausa rítmica, la métrica y la sintáctica. Pero también puede ocurrir que los versos estén *encabalgados*, es decir, que la unidad sintáctica (núcleo y modificadores) rebase los límites de la línea versal y abarque una parte de la siguiente. Esto debilita (abrevia) al pausa final del verso y agrega en la línea siguiente una pausa interna, ubicada donde termina la unidad sintáctica (V. ENCABALGAMIENTO \*):

y subir por la vida y por la sombra y por  
lo que no sospechamos y apenas conocemos.

Rubén DARÍO

El ritmo es pues una figura retórica, una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta al *nivel* \* fónico-fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles, pues existe una relación de interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, en la poesía el ritmo influye sobre el *sentido* \* y los fenómenos rítmicos sólo adquieren valor cuando vienen a reforzar el sentido. Se trata de uno de tantos tipos de paralelismo \*, y constituye el principio organizador del lenguaje poético, pues actúa desde su base fónica, ya que es un fenómeno de naturaleza lingüística. En oposición a la prosa y en atención al ritmo, el desarrollo de la *enunciación* \* en el verso está orientado hacia la repetición cíclica de equivalencias rítmicas, pues el ritmo determina la *estructura* \* y a él se adecuan el *significado* \* y la *forma* \*, mientras que en la prosa el desarrollo está dirigido hacia adelante y no ofrece regularidad en las repeticiones acen-

tuales. Por eso la sintaxis del verso y de la prosa son distintas, y por eso en la "*oratio perpetua*" \* (que impulsa el discurso \* hacia la ausencia de regularidad en la recurrencia de los acentos) es característica de la prosa. En ésta, el ritmo resulta de la estructuración semántica y formal (sintáctica y léxica) del discurso.

El verso puede prescindir, como ya se dijo, de las unidades métrica y sintáctica. Cuando así ocurre, las líneas versales varían en extensión y no coinciden con sintagmas cabales; la única unidad que se conserva es la del ritmo: se trata entonces del verso libre.

**ROPÁLICOS, versos. V. METAGRAFO.**

**"ROL". V. ACTANTE.**

**"RHOPALIQUES", vers, fr., V METAGRAFO.**

## RUIDO

Cualquier fenómeno o conjunto de fenómenos capaces de perturbar el proceso de *comunicación* \* evitando o dificultando la transmisión de un *mensaje* \*.

El ruido afecta al *canal* \* de transmisión por el que la *comunicación* se efectúa, y se aplica también este término en el caso de los mensajes percibidos visualmente.

Los fenómenos que constituyen el ruido pueden consistir en emisiones de *señales* \* *parásitas* (POTTIER) que interfieren; o bien en "la irrupción del desorden, de la *entropía* \*, de la desorganización en la esfera de la *estructura* \* y de la información... (pues) ...el ruido anula la información" (LOTMAN). Puede haber fallas de concordancia, mala dicción, irrupción de hechos extrasistémicos (como las *palabras* \* de otra *lengua* \*, por ejemplo), perturbaciones acústicas u omisión de señales sin las cuales a veces es posible, de todos modos, reconstruir el mensaje completo debido a la característica de los *códigos* \* denominada *redundancia* \*.

Según LOTMAN, "todo canal de comunicación posee ruido que absorbe la información", y "si la magnitud del ruido es igual a la magnitud de la información, entonces la comunicación será cero".

La obra de arte sin embargo, dice LOTMAN, posee la capacidad de transformar el ruido en información artística. La irrupción en ella de lo singular, lo casual o lo *único*, aunque por una parte acarrea la destrucción de su semántica, por otra parte "genera... una serie de *significados* \* nuevos". "La obra de arte... hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el medio exterior... lo que se relaciona con el principio estructural

## ruido

que determina la *polisemia* \* de los elementos artísticos; las estructuras nuevas, al entrar en el *texto* \* o en el fondo *extratextual* \* de la obra de arte, no suprimen los significados viejos, sino que contraen con ellos relaciones semánticas". De este modo, "todo lo extraño... que puede establecer una correlación con la estructura del texto... deja de ser ruido". (V. EXTRATEXTO \*.)

## S

**SANCIÓN.** V. PROGRAMA NARRATIVO Y MODALIDAD.

**"SANDWICH",** palabra. V. CRISIS.

**SARCASMO.** V. IRONÍA.

**"SCOMMA".** V. IRONÍA.

**SECUENCIA** (y encadenamiento, sucesión continua o alternancia, enlace o intercalación, enlace u oposición, macroestructura semántica).

La mínima unidad narrativa es la *función* \*. La secuencia, en cambio, es una unidad mayor de *análisis* \*, y comprende una serie de *proposiciones* \* cuyos *nudos* \* guardan entre sí una relación de doble *implicación* \*, de tal modo que juntos constituyen: a) un comienzo, en una situación inicial, en un "estado de equilibrio" —dice TODOROV—; b) una realización, durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; y c) un resultado (en una situación ya modificada, que recupera el equilibrio inicial), de un breve proceso que hace avanzar en algún sentido la *acción* \* del *relato* \*.

La secuencia es, pues, un *segmento* \* que se delimita a partir del hecho de que comienza y termina con nudos que carecen, respectivamente, de antecedente y consecuente solidario, y también se delimita a partir del hecho de que permite advertir la orientación lógica del proceso relatado, que puede ser de *mejoramiento* o *degradación*. El proceso de mejoramiento hace pasar a los protagonistas (a partir de su perspectiva como *sujetos* \*) de una situación insatisfactoria a una satisfactoria. El de degradación, opera a la inversa. En las situaciones de antagonismo hay una doble perspectiva opuesta: lo mismo que mejora a uno de los sujetos, degrada a su contrincante. También hay secuencias paradójicamente sincréticas: de mejoramiento en un orden moral, por ejemplo, y de degradación en un orden material o físico.

Así pues, la sucesión de las acciones relatadas, para ser comprensible, no puede ser arbitraria, y constituye una sintaxis presi-



## segmentación

dida por una lógica que gobierna el comportamiento humano en los momentos de decisión (BARTHES).

Durante el análisis, las acciones que son del orden de los grandes pasos narrativos (“llegó a la ciudad, efectuó el robo, se ocultó en la granja”) se toman tal como el relato las ofrece; pero las que corresponden a *catálisis* \* se resumen en *macroestructuras semánticas —macroproposiciones* \*— (VAN DIJK), y todas reciben una denominación (pacto, robo, persecución, etc.) que las designa a la vez que resume su *significado* \* dentro del conjunto, tanto en el *texto* \* —que puede ser fantástico— como en la sociedad que lo produjo. Es decir, la lógica de las acciones es homóloga de la “del comportamiento real de tiempos y lugares concretos” —que es variable— pero lo es de manera indirecta, a través de las convenciones literarias (SEGRE).

Cada función de la secuencia ofrece una alternativa y la libertad para que la posibilidad se realice o no (BREMOND). El primer nudo corresponde a un proceso posible; el segundo puede corresponder a su realización o a su no realización; el tercero puede corresponder a un resultado obtenido o a un resultado no obtenido.

El *encadenamiento* de las secuencias ofrece distintas modalidades: pueden organizarse los nudos por “sucesión continua” (alternancia constante); pueden hacerlo por *enclave* (intercalación de un proceso en otro, de modo que el segundo impida la culminación del primero); o bien pueden organizarse por *enlace* (en el caso, ya mencionado, de que se opongan los agentes antagónicos de la acción).

En la práctica, la identificación y la etiquetación de las secuencias (que exige la identificación de las diferentes funciones y el aislamiento de las partes narrativas mediante la exclusión de las *catálisis* descriptivas —que son suspensiones de la *narración* \*—, y la síntesis, en *macroproposiciones*, de las *catálisis* desacelerantes) puede realizarse simultáneamente al resumen, de modo que ambos productos resulten de la misma operación de análisis. Las *macroestructuras semánticas* han sido propuestas por VAN DIJK para alcanzar, por etapas, la interpretación global de un texto; pero constituyen también un recurso adecuado tanto para definir las secuencias como para obtener el resumen de la *historia* \*.

### SEGMENTACIÓN. V. SEGMENTO Y NIVELES DE LENGUA.

#### SEGMENTO (y segmentación, suprasegmental).

Conjunto de unidades que resulta de un corte efectuado en la *cadena* \* discursiva al ser identificadas y delimitadas en ella tales unidades de *andlisis* \*, correspondientes a distintos *niveles* \*: *pala-*

*bras* \*, *sintagmas* \*, *oraciones* \*, *secuencias* \* narrativas, etc. El procedimiento para obtener los *segmentos* se llama *segmentación*. Se dice que es *suprasegmental* un *significante* \* no analizable como unidad articulada, por ejemplo la *entonación* \*, fenómeno fónico no segmentable en unidades *discretas* (delimitadas).

#### SELECCIÓN. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA Y ANÁLISIS.

**SEMA** (y *semema*, *lexema*, *paralexema*, *archisemema*, *clasema*, *semantema*, *virtuema*, *semantismo*, *sema nuclear*, *sema contextual*, *figura sémica*, *base clasemática*).

En lingüística y en *semántica* \* estructural, conforme a la terminología de Bernard POTTIER, *sema* es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de *significación* \*; representa, sobre el *plano del contenido* \* lo que el *fema* \* (rasgo fónico pertinente) es al *plano de la expresión* \*. (V. FONEMA \*.)

Un *sema* es un rasgo distintivo de un *semema*. Un *semema* es el conjunto de los *semas*, o sea de los "rasgos semánticos pertinentes" que generalmente se realizan en un *lexema*, esto es, en una *palabra* \*, considerada en un *contexto* \* y una situación de *comunicación* \*. En el *semema* "silla", dice POTTIER, hay cuatro *semas*: "con respaldo", "sobre patas", "para una persona", "para sentarse". Es decir, el *semema* es una unidad de contenido que suele corresponder en un contexto dado, y para producir un efecto de *sentido* \*, a un *lexema*, aunque también puede corresponder a un *morfema* \* o a un *paralexema* (frase equivalente a un *lexema*, como "letra de cambio", "lobo marino", "boca de lobo"), e inclusive a un *sintagma* \* que también es unidad formal. El *archisemema*, en cambio, es el conjunto de los rasgos semánticos comunes a dos o más *lexemas*: "*pez* —dice POTTIER— mantiene una relación de inclusión" con *carpa*, *sardina* o *salmonete*, porque es un *signo* \* que tiene como *semema* la parte común a los otros *sememas*, a su conjunto; en el *archisemema* de *pez*, están los *sememas* de *carpa*, de *sardina* y de *salmonete*.

Para POTTIER, el *semema* está constituido por el *semantema*, el *clasema* y el *virtuema*. a) En el plano de la *denotación*, por el *semantema*, que es el subconjunto de *semas* específicos: en el *semema tragaderas*, el *semantema* contiene los *semas* específicos: *orificio* y *para tragar*. b) En el mismo plano de la *denotación*, por el *clasema*, que es el subconjunto de los *semas* genéricos: en el *semema tragaderas*, el *clasema* está constituido por los *semas* genéricos *material* y *animal*. c) En el plano de la *connotación* \*, el *semema* está constituido por el *virtuema* que es el subconjunto de *semas* connotativos ("propios de un individuo, de un grupo social o de

## semaptema

una sociedad", dice GREIMAS en su *Diccionario...*). En el semema *tragaderas*, el virtuemema connota *popular* si se aplica a lo humano. En otras palabras, para POTTIER, en el *sistema* \*, semema=seman-tema + clasema; y en el *discurso* \*, semema=semantema + clasema + virtuemema.

Para GREIMAS, en cambio, el sema es un elemento no autónomo (no una unidad) cuyo carácter mínimo es relativo —debido a que es una entidad construida—, aprehensible sólo "en el interior de la *estructura* \* elemental de significación", pues es un "punto de intersección de relaciones significantes". Asimismo, los clasemas no son, para este autor, un subconjunto de semas específicos, sino el "conjunto de los semas contextuales que el semema posee en común con los otros elementos del *enunciado* \* semántico", los cuales, al aparecer recurrentemente en el discurso como "haces de categorías sémicas", garantizan la coherencia (*isotopía* \*). En fin, el semema de GREIMAS no es una unidad de significación cuyos límites coincidan con los del signo mínimo, pues en el sistema no es más que una "figura sémica" (es decir, una unidad de las que constituyen separadamente uno de los planos, el del contenido en este caso), hasta que entra en el discurso allí se une a su "base clasemática" (o conjunto de semas contextuales), seleccionando así un *recorrido* o itinerario *semémico* —que "lo realiza como semema" al excluir otros recorridos posibles que "quedan como virtualidades". De donde se infiere que, para GREIMAS, semema=a figura sémica (semas *nucleares*, que caracterizan al semema) + base clasemática (semas comunes o contextuales).

La diferencia establecida por GREIMAS estriba en la consideración de que toda significación discursiva implica connotación, y de que el discurso es un proceso durante el cual se construye la significación a partir de los semas. GREIMAS denomina *semantismo* a la "investidura semántica de un *morfema* \* o de un *enunciado* \*, anterior a su análisis".

En la teoría semiótica de BUYSENS y de PRIETO, sema es una *señal* \* (signo natural o artificial que funciona como un indicio); puede estar compuesto por signos y puede corresponder a un *mensaje* \* (como la luz del semáforo). Dentro de esta teoría, un *código* \* es un sistema de semas.

## SEMANTEMA. V. SEMA y MORFEMA.

## SEMÁNTICA

Disciplina científica cuyo objeto de estudio es el *significado* \* del *signo* \*.

Como el significado es una de las dos fases o de los dos planos del signo lingüístico (para SAUSSURE, para HJELMSLEV, para FREI,

entre otros), la semántica forma parte de la lingüística y su estudio se inscribe dentro de la teoría del *lenguaje* \*. (Hay otros criterios: para los mecanicistas norteamericanos el significado (de los signos lingüísticos naturales o artificiales) es una *sustancia* \* que debe ser estudiada por la psicología.)

En 1897 fue introducido en la lingüística este término por Michel BRÉAL, como correspondiente al estudio de las *significaciones* \*, particularmente a la evolución del *sentido* \* de las *palabras* \*, es decir, con un criterio diacrónico, siendo también, orientado hacia este punto de vista por los trabajos sobre *campos semánticos* \* de J. FRIER y por las lecciones de F. DE SAUSSURE, fundados ambos en la observación de conjuntos léxicos y no de palabras aisladas.

La semántica estructural procede con mayor rigor al estudio del significado producido por la relación entre unidades semánticas de diferente tipo: *semas* \*, *sememas* \*, *isotopías* \*.

El significado de un semema se define por el conjunto de sus rasgos sémicos y por los que provienen de su relación con otros sememas que le preceden y le suceden; relación, ésta, que va creando, durante el proceso discursivo, un *campo isotopo* \* donde se manifiesta la coherencia semántica.

Sin embargo, la cuestión del significado es muy compleja, pues no se limita a la lexicología sino que se extiende a la búsqueda de la coherencia semántica global del *texto* \*, y al de otra coherencia, *semiótica* \*, que agrega los significados estilísticos, sociológicos, etc., y que requiere para su comprensión la inscripción del texto en el marco de una *cultura* \* en una época.

El significado del texto no resulta de la suma de los significados de las *palabras* \* que lo forman, sino que se genera también a partir de las relaciones entre los *niveles* \* de la *lengua* \* [fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico (BENVENISTE)], y a partir de las que establece, cada semema dado, en el *contexto* \* lingüístico, con elementos implícitos en su *paradigma* \*, y en el contexto extralingüístico con el que se relaciona a través del saber y la experiencia de cada lector, mediante las evocaciones que es capaz de desencadenar en él la lectura. Ello depende de su *competencia* \* lingüística y de su dominio de otros *códigos* \*, es decir, de su repertorio de conceptos referidos a otros textos, lingüísticos o no, y a la realidad cotidiana, y de su saber acerca de los diferentes *registros* \* lingüísticos y usos retóricos de los códigos.

Las nociones de *implícito* \*, *implicación* \*, *presuposición* \*, *contrariedad* \*, la teoría de los *actos de habla* \*, la reflexión pragmática procedente de la teoría de la información (tales como la

## semantismo

*situación* \* del *hablante* \* y el registro lingüístico que utiliza), y las consideraciones retóricas que permiten leer los textos *pluri-isotápicos* \*, son importantes auxiliares de la semántica. (V. también SIGNIFICADO \*.)

SEMANTISMO. V. SEMA.

## SEMANTIZACIÓN

Proceso que convierte en *discurso* \* la *lengua* \* al hacer uso de ésta el *hablante* \*, apropiándose la y actualizando en cada momento una de sus alternativas semánticas posibles.

SEMASIOLOGÍA. V. SEMIÓTICA.

SEMEMA. V. SEMA.

SEMIOLOGÍA. V. SEMIÓTICA.

SEMIOSIS. V. SIGNO, SIGNIFICACIÓN y SEMIÓTICA.

SEMIÓTICA (y *semiología*, *semiosis*, *macrosemiótica*, *semiótica objeto*, *semiótica científica*, *semiótica del "mundo natural"*).

Semiótica y semiología se emplean, en general, como términos sinónimos que nombran la joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene, por una parte el proyecto de una teoría general de los *signos* \* —su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento— y por otra parte un inventario y una descripción de los *sistemas* \* de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí. Los sistemas de signos son tanto lingüísticos como no lingüísticos. Éstos son, por ejemplo, la señalización ferroviaria, vial, marítima; fluvial, el alfabeto de los sordomudos, los rituales simbólicos, los protocolos, las insignias, etc. Inclusive algunos teóricos, como BARTHES y ECO, consideran que todos los fenómenos de la *cultura* \* pueden ser observados como sistemas de signos cuya función es vehicular; *contenidos* \* culturales, por ejemplo, el culto, la moda, la etiqueta, el maquillaje, las fiestas, los juegos, la arquitectura, etc.

Los *códigos* \* más importantes son los códigos sociales, y en primer lugar está el de la *lengua* \*, pues sólo a través de él funcionan los otros códigos. Todo lo que se expresa mediante otros códigos (como el de la cibernética, o los códigos científicos de la química y de las matemáticas) pasa necesariamente por su recodificación en la lengua. Sólo a través de la lengua nos relacionamos con el mundo; sólo a través de ella pensamos, asumimos nuestras experiencias, formulamos conceptos y nos comunicamos.

A partir de la lingüística Ferdinand de SAUSSURE, y a partir de la lógica y la matemática Charles SANDERS PEIRCE, por primera

vez, y en la misma época, concibieron esta doctrina. SAUSSURE comprendió que el *lenguaje* \* no podía ser estudiado sólo desde el punto de vista lingüístico, aisladamente; pensó que requería integrarse a una disciplina que él no llegó a desarrollar, la semiología, que sirviera como base a la lingüística. La idea saussuriana de la semiología es la de una "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social", por lo que se apoya en factores esencialmente sociológicos y psicológicos, y tiene su lugar dentro de la psicología social.

Para PEIRCE, la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad: es una doctrina *formal* (que pasa de la observación de los signos concretos a la abstracción de sus características generales). La semiótica de PEIRCE forma parte de una lógica de las relaciones a la que él denomina "gramática especulativa" y ésta, de una lógica formal a la que considera como rama de las matemáticas; lógica ésta que, en su teoría de los signos (la semiótica), se ocupa de analizar los procesos de pensamiento y de investigar las condiciones de su *significación* \*. Su semiótica pues, que es una lógica, estudia la naturaleza formal de los signos, y la naturaleza esencial de toda *semiosis* posible (vista la semiosis como el proceso de producción de los signos, proceso basado en el método lógico de la inferencia a partir de los tres elementos necesarios para que cualquier cosa funcione como un signo). (V. SIGNO \*.)

HJELMSLEV, a este respecto, considera necesario establecer un punto de vista común a un gran número de disciplinas (literatura, historia, música, lógica, matemáticas, etc.), desde el cual se concentren ellas mismas en un planteamiento de los problemas definidos lingüísticamente, y de modo que cada una contribuya a la ciencia general de la semiótica.

La teoría semiótica de Charles MORRIS, aunque deriva de la de PEIRCE, es reduccionista, pues se basa en el conductismo. Se trata de un estudio empírico del proceso de la semiosis por el cual los signos afectan la conducta actual y la conducta posible. Este autor ofrece un estudio de las relaciones de los signos entre sí (desde este punto de vista se trata de una semiótica sintáctica) y también de las relaciones de los signos con el objeto (en una semiótica semántica) y con el sujeto que utiliza los signos (en una semiótica pragmática). Es decir, la semiótica de MORRIS posee estas tres dimensiones en virtud de que el *significado* \* de un *texto* \* no es la suma del significado de sus componentes, sino también de su relación con otros signos, lingüísticos y no lingüísticos, que se hallan fuera del texto, por lo que hay que tomar en cuenta tres factores de semiosis: signo, significación (u objeto o denotación) e

## semiótica

*interpretante* \*. A ellos se agregan los elementos que dan su dimensión pragmática a la semiosis, que son: el *contexto* \* y el *intérprete* \* que es el agente del proceso.

Roland BARTHES, partiendo de SAUSSURE, llegó a conclusiones opuestas a las de MORRIS, pues cree en la necesidad de constituir esta ciencia dándole un carácter *extensivo* para que abarque todos los sistemas de signos, todos los hechos significativos, inclusive hechos como la vestimenta. BARTHES ve en la semiología, por un lado una parte de la lingüística, por otro lado una translingüística en virtud de que la realidad no lingüística (objetos, gestos, imágenes, etc.) sólo es accesible al hombre a través del lenguaje verbal.

Eco ha tomado de la teoría general de la comunicación los conceptos que, según él, son los básicos en la semiología, el concepto de *código* \* y el de *mensaje* \*, pues considera que "todo acto de *comunicación* \* constituye un mensaje elaborado según la pauta de un repertorio de signos y de sus reglas de combinación prescritas por un código", y que la semiología no se ocupa sólo de los códigos sino también "del modo como se articulan mensajes en relación con los códigos", tanto cuando se obedecen sus normas como cuando se transgreden.

Para GREIMAS, la palabra semiótica ofrece distintas acepciones en diferentes contextos. En lugar de definir la semiótica como "sistema de signos" (antes de que éstos queden caracterizados), propone describirla como conjunto significante analizable que "hipotéticamente posee una organización, una articulación interna autónoma", definición, ésta, válida para conocer "cualquier magnitud manifiesta" a través de la descripción mediante una *meta-semiótica*. Ésta sería una *semiótica objeto*. "Una semiótica objeto, tratada en el ámbito de una teoría semiótica explícita o implícita", es una *semiótica científica*.

Otra acepción se da cuando se aplica el término semiótica al objeto de conocimiento construido durante el proceso de descripción y que de ésta resulta. La descripción puede ser aplicada a semióticas *naturales* de dos tipos: a) las lenguas naturales, y b) las semióticas del *mundo natural*, es decir, de las "cualidades sensibles dotadas de cierta organización", anteriores al hombre que las advierte y comprueba, y que constituyen *contextos* \* extralingüísticos. GREIMAS hace notar la vaguedad de la frontera entre lo natural y lo artificial (construido ya sea por sujetos individuales, ya sea por sujetos colectivos), y considera que, tanto las lenguas naturales, como el mundo natural, son "vastos almacenes de signos" que constituyen "espacios donde se manifiestan numerosas semió-

ticas". GREIMAS propone sustituir la oposición "natural/construido" por la oposición "semiótica científica/semiótica no científica".

GREIMAS llama, además, *macrosemióticas* a "los dos vastos conjuntos significantes", el de las "lenguas naturales" y también el de los "mundos naturales" (considerando *natural* lo informado por la *cultura* \*). Lenguas naturales y mundos naturales se correlacionan al ser fenómenos del mundo natural convertibles en los procesos lingüísticos que dan cuenta de ellos. En fin, para este autor, la semiosis es una "operación que produce signos al instaurar una relación de *presuposición* \* recíproca entre la *forma de la expresión* \* y la *del contenido* \*". (V. también CONNOTACIÓN \*.)

**SEMIÓTICA NO CIENTÍFICA. V. CONNOTACIÓN.**

### SEMIOTIZACIÓN

Proceso que establece la *significación* \* de un *texto* \* al integrarlo —visto como un *signo* \*— dentro del *sistema* \* significante en el que cumple una función.

**SENTENCIA. V. AFORISMO.**

**SENTIDO** (y triángulo de Ullmann).

Según la tradición *retórica* \*, *sentido* es aquello que el *emisor* \* ha querido expresar.

FONTANIER diferencia ya el sentido, que es un *efecto* (lo que una *palabra* \* nos hace entender, pensar, sentir), de *significación* \* (lo que la palabra manifiesta, lo que señala, aquello de que es *signo* \*). Para SAUSSURE, el sentido es la operación que une al *significante* \* con el *significado* \*, es decir, sentido es sinónimo de *significación*, es la relación de *presuposición* \* recíproca que se da entre significante y significado. POTTIER, en cambio, lo ve como el significado que se puntualiza en el signo por su relación sintagmática con otros signos dentro del *enunciado* \* concreto en que se actualiza, y —podría agregarse, con PRIETO— dentro de la totalidad de los significados que asume en un *contexto* \*, en el conjunto de sus circunstancias: situación, lugar, tiempo, interlocutores, etc.

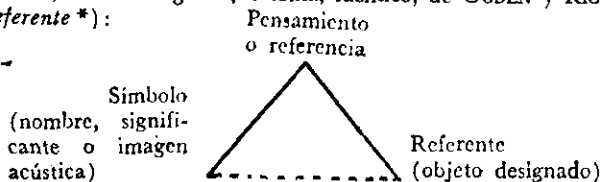
BARTHES describe el sentido como un doble proceso que paralelamente se va delineando en el *texto* \* mediante a) la *articulación* \* —que produce las unidades que dan lugar a una *forma*— (BENVENISTE), y b) la *integración* —que reúne esas unidades en otras de un orden superior de las que resulta el sentido. "El sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás", dice al respecto TODOROV.

Según BLOOMFIELD, para obtener el sentido hay que abarcar el *enunciado*, la *situación* \* o entorno y la respuesta (no necesariamente lingüística) que se produzca.



## sentido

ULLMAN, en el triángulo que toma, idéntico, de OGDEN y RICHARDS (V. *Referente \**):



explica la relación entre pensamiento, significante y cosa. Coloca el pensamiento (es decir: *sentido \** o *significado \**) en el vértice superior, y en los inferiores el símbolo (*significante \**) y el referente (objeto). Entre pensamiento y símbolo y entre pensamiento y referente se dan relaciones causales. La línea de puntos entre significante y objeto indica una relación supuesta, indirecta, que se da realmente mediante el concepto, el pensamiento.

Para GUILLAUME, el sentido es el conjunto de los significados de cada palabra ("unidad significativa") mientras que considera "efecto de sentido" al significado concreto que aparece en el *discurso \** como un enfoque particular del sentido.

Para HJELMSLEV, el sentido es la *sustancia*: un factor común a todas las lenguas, que existe como una masa amorfa, como un "*continuum*" amorfo sin analizar, antes de ser conformado por la "forma de la expresión" \*; como una *entidad \** que se define solamente por su *función \** con cada una de las *frases \** lingüísticas en las que se ordena y articula (es decir, se conforma) en las distintas lenguas, como se observa en el ejemplo de este mismo autor:

- "jeg véd det ikke" (danés)
- "I do not know" (inglés)
- "Je ne sais pas" (francés)
- "En tieda" (finlandés)
- "Natuvara" (esquimal)

Es decir: "No sé", en español; donde se ve que en cada *lengua \** se ha conformado el sentido de una manera distinta, ya sea primero el pronombre, o el verbo, o la negación, o doble negación, etcétera. En cada lengua el sentido lo es de una forma diferente, porque cada lengua da forma al sentido de una manera diferente.

FREGE ha llamado sentido de una expresión al modo específico de presentación del referente. Por ejemplo, un nombre propio posee diferente sentido (*intención*) que la descripción precisa del mismo objeto nombrado. DOLEZEL pone este ejemplo: "Odiseo" (nombre), "Rey de Itaca" (*descripción \**) y agrega: "hay un contraste intensional entre nombres propios y descripciones precisas" (que son, por cierto, las más socorridas estrategias de presentación de *personajes \** ficcionales).

MARTINET, por su parte, señala como una de las acepciones usuales de sentido —próxima a la noción saussuriana de *significado* \*— aquella porción de realidad designada por una palabra, a partir de su relación de oposición con otras palabras que también sean capaces de abarcarla. (V. también FRASE \*, SIGNIFICACIÓN \* y ANÁLISIS \*.)

#### SENTIDO LITERAL. V. FRASE.

#### SEÑAL

En su definición del concepto de semiología, Luis J. PRIETO introduce la *señal* como un tipo de *indicio* (*index* \*) que constituye un elemento esencial del *acto sémico* que, para PRIETO, es el “punto de partida de las investigaciones del semiólogo”. Es decir: el acto sémico se caracteriza por la presencia de una señal. La señal “pertenece a la categoría de los indicios” aunque no todo indicio es una señal.

Una señal es un hecho perceptible que ha sido producido para que sirva de indicio. Cualquier gesto, sonido, anotación, letrero, etcétera, que cumpla ese requisito, es una señal. Un nubarrón, en cambio, es indicio de lluvia, pero no es señal porque en su origen está ausente una intención comunicativa.

Eco describe el proceso de comunicación como el paso de una señal (no necesariamente de un *signo* \*) de un *emisor* \* a un *destinatario* \* o a un punto de destino. En este *contexto* \*, señal es una energía transmitida por un sistema físico. Cuando posee significado es cuando el destinatario es un ser humano.

POTTIER distingue entre dos tipos de señales:

a) Aquella en la que el vínculo entre el *significante* \* y el *significado* \* es “de orden natural”, como en las señales de humo, por ejemplo.

b) Aquella en la que el vínculo es arbitrario o convencional, como en la mayoría de los signos lingüísticos.

Se suele llamar señal, tanto al indicio natural (nubarrón) que produce una reacción en el *receptor* \*, como al indicio voluntariamente destinado a servir de estímulo, como el parpadeo de la luz roja de un auto.

#### SEPARACIÓN. V. PARADIÁSTOLE.

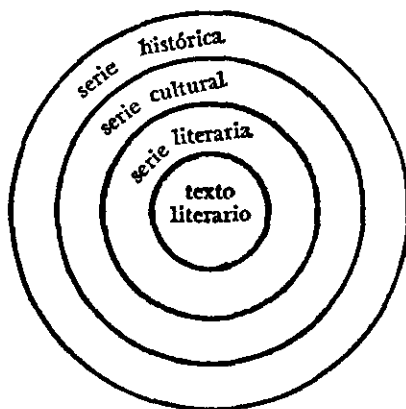
#### “SEPARATIO”. V. PARADIÁSTOLE.

#### SERIE

La *estructura* \* sistemática del *texto* \* remite, a partir de sus diversos planos (de la *expresión* \* y del *contenido* \*) y de sus diversos *niveles* \* (fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico y

## serie,

lógico), a diferentes conjuntos estructurales que son su *contexto* \* y que constituyen un marco de producción que delimita ciertas características de la obra. Tales conjuntos estructurales vecinos son la "serie literaria", la "serie cultural" y la "serie histórica". La obra establece con ellas numerosas correlaciones que alimentan una constante influencia recíproca, por lo cual, según TINIANOV, en quien tiene origen esta noción, los fenómenos literarios no pueden considerarse jamás fuera de tales correlaciones con las series vecinas, es decir, con la vida social; correlaciones que se establecen a través de la actividad lingüística. La *literatura* \* aporta *significados* \* a la *cultura* \*, le ayuda a expresar y a recrear sus valores, sin que el universo de la cultura y el de la literatura sean el mismo universo (HOGGART).



La relación de la obra literaria con la serie más próxima a ella, la serie literaria, consiste en que el escritor encuentra en ella una tradición y unas tendencias institucionalizadas en unos ciertos *modelos* \* de naturaleza lingüística, retórica, temática, genérica, etc.

La relación con la serie cultural consiste en que de ella forman parte los *valores* \*, los *símbolos* \*, los hábitos, las ideas, las actitudes, los comportamientos, es decir, la *visión del mundo* del escritor que en ella está inserto.

En fin, la relación con la serie exterior, la histórica, radica en que de ella proviene un determinismo socioeconómico de la personalidad del autor, que la moldea, ya que éste se forma al entrar en contacto con los problemas, las crisis, las aspiraciones y las conquistas, las frustraciones de la sociedad de su tiempo.

"La existencia de un hecho como hecho literario —dice TINIA-

nov— depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es 'hecho literario' para una época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el *sistema* \* literario con referencia al cual se sitúa este hecho." Es decir, los recados de Cicerón a su mujer tenían en su tiempo un carácter extraliterario, eran hechos de la vida social, pero han sido en nuestra época publicados y estudiados como parte de su obra literaria.

SERMOCINACIÓN. V. DIÁLOGO.

"SERMOCINATIO". V. DIÁLOGO y APÓSTROFE.

"SHIFTER". (ing.). V. EMBRAGUE.

SIBILANTE, sonido. V. FONÉTICA.

SIGLA. V. ACRÓNIMO.

### SIGNIFICACIÓN

SAUSSURE la define como la relación de *presuposición* \* recíproca entre el *significado* \* y el *significante* \*, misma que se da en el interior del *signo* \* lingüístico, y que hace que el significante y el significado sean inseparables e interdependientes, pues cada uno de ellos constituye una cara del signo, que es bifásico, y juntos constituyen el *valor* \* del signo, que es lo que es porque se opone a otros signos.

Para HJELMSLEV, la significación es la *sustancia del contenido* \*, ya que el signo (puesto que es signo de otra cosa) se define porque contrae *función* \*. La función de significación es la función de signo, misma que resulta de la relación entre dos *funtivos* \*: *forma de la expresión* \* y *forma del contenido* \*. Un signo funciona, es decir, designa, denota, es portador de significación (en contraposición a un *no signo*). La significación es una *semiosis* o *función semiótica*, un proceso, un acto que relaciona al *significante* \* con el *significado* \*, una operación cuyo producto es el signo bifásico. Ahora bien, el acto semántico no se agota en esta mera relación, ya que el signo adquiere, además, un valor contextual.

En efecto, la significación atribuible a una unidad mínima es puramente contextual. Por ello DUCKROT y TOBOROV definen la significación como la propiedad que poseen los signos, que les permite establecer diferentes tipos de combinaciones con algunos otros signos (y con otros no) para constituir *frases* \*, ya que los *semas* \* se distinguen unos de otros porque son diferentes, se oponen, y luego se articulan (no ya por su diferencia sino a partir de su semejanza) semánticamente, sobre el eje semántico. Más

## significado

recientemente (1980) DUCROT ha definido la significación como valor semántico atribuido a la *frase* \* y *sentido* \* como valor semántico del *enunciado* \*.

Por otra parte, como hace notar GREIMAS, hay dos niveles autónomos de significación: a) el semántico, "dado por la organización coherente del *discurso* \* y constituido por categorías que no tienen ninguna relación con el mundo exterior tal como es percibido", es decir, el *componente neutro o abstracto o no figurativo*; y b) el nivel semiológico que es el *componente figurativo* del universo semántico o significante, que "está constituido por unidades mínimas del contenido que corresponden, en la semiosis del mundo natural, a las unidades mínimas de la expresión". (V. también VALOR \*.)

### SIGNIFICADO. V. SIGNIFICANTE.

### SIGNIFICANCIA

*Significación* \* externa del *signo* \*, dada por su posición dentro del *sistema* \* de la *lengua* \* y dentro de otros sistemas de signos, es decir, *significación semiótica* \* que se deriva tanto del sistema de la lengua *interpretante* \* como del subsistema de interpretaciones instaurado por cada *texto* \* o clase de textos.

También es significancia semiótica la significación semántica instaurada en un texto por la *homologación* \* de partes de dos o más sistemas sociales interpretados por medio de la significancia en su primera —anterior— acepción. (V. SENTIDO \*.)

**SIGNIFICANTE** (significado, expresión, contenido, plano de la expresión, plano del contenido, sustancia de la expresión, sustancia del contenido, forma de la expresión, forma del contenido, línea de expresión, línea de contenido).

En la lingüística saussuriana, el *significante* es uno de los dos elementos que, asociados, constituyen el *signo* \* lingüístico; es la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos que soportan el contenido o significado; y dicha imagen es la huella psíquica que del sonido testimonian nuestros sentidos, producida en nosotros por el sonido físico, material, por la parte sensible del signo.

El elemento al que se asocia el significante es el *significado*, es decir, el concepto, la idea evocada por quien percibe el significante. Ambos, significante y significado, aparecen vinculados por una relación de *presuposición* \* recíproca que generalmente es, según SAUSSURE, arbitraria. (V. FUNCIÓN \* y ARBITRARIEDAD \*.)

Para que los sonidos constituyan significantes, deben estar articulados o interrelacionados (*vaso* y no *oavs*) de modo que

produzcan la evocación del significado y, por tanto, produzcan el signo, que se caracteriza por su pertenencia al *sistema* \* de la *lengua* \*, dentro del cual adquiere *valor* \* merced a su oposición a los demás signos del sistema. Además, como el significante es de naturaleza auditiva (y gráfica) es también lineal, se desarrolla en el tiempo, en una sucesión o *cadena* \*, por lo que representa una extensión que sólo puede ser medida en una dimensión, en una línea temporal, en tanto que el significado es conocido o imaginado. En cambio la representación visual de los significantes sí puede ser organizada en varias direcciones.

Se dice que el significante se une arbitrariamente al significado porque su relación no es necesaria (V. SIGNO \*) para significar el concepto (puesto que el concepto *casa* es susceptible de ser significado por "house"); pero ya no es arbitrario en su relación con los usuarios de cada lengua, dentro de cada grupo social ni tampoco es arbitrario si se considera la lengua en su desarrollo histórico, según el cual la relación de ambos aspectos dentro del signo lingüístico está determinada etimológicamente. (V. ARBITRARIEDAD \*.)

BENVENISTE adopta una actitud crítica ante la teoría de SAUSSURE al afirmar que la relación entre significado y significante, en el signo, no es arbitraria sino necesaria; puesto que el mismo SAUSSURE dice que la lengua no es sustancia sino forma, es mejor dejar fuera la sustancia y atenerse a la forma, ya que la realidad a la que alude *casa* no es, en última instancia la realidad a la que alude "house", sino que sólo el concepto es el mismo.

HJELMSLEV ha hablado, en cambio, de *expresión* y *contenido* que son *funtivos* \* que contraen la *función* \* de *signo* \* y que son *solidarios* porque necesariamente se presuponen, ya que una expresión solamente lo es en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido solamente lo es en virtud de que es contenido de una expresión; de donde se infiere que no puede haber, ni contenido sin expresión, ni expresión carente de contenido.

HJELMSLEV ha llamado "plano de la expresión" tanto al significante saussuriano como al conjunto de significantes que constituyen todo un plano del lenguaje que recubre con sus articulaciones la totalidad de los significados" (GREIMAS), y lo ha descrito como uno de los dos planos constitutivos de todo lenguaje y de toda *semiótica* \* (aun de aquellas cuyo significante no es de naturaleza auditiva sino olfativa, visual, etc.). HJELMSLEV, asimismo, ha denominado "plano del contenido" al conjunto de los significados que recubre toda la extensión de un *texto* \*. Es decir: "El plano de los significantes constituye el plano de la expresión, y el de los significados el plano del contenido" (BARTHES).

## significante

En general, el plano del contenido es el plano *lleno* o *plere-mático* \*, de los *pleremas* \* y los *morfemas* \*. En cambio el plano de la expresión conforma el sentido de la expresión. Es la sustancia física —sonidos o grafías—, el plano *vacío* o *cenemático*, de los *cenemas* \* y los *prosodemas* \*. MARTINET describe el contenido como “aquello manifestado por el *mensaje* \*”, mientras la expresión es “aquella que manifiesta al mensaje”, sea cual sea la sustancia fónica o gráfica del mismo.

Ahora bien: para HJELMSLEV, cada plano implica dos estratos: forma y sustancia.

El plano del contenido abarca la “sustancia del contenido” y la “forma del contenido” y el plano de la expresión también comprende sustancia y forma de la expresión. HJELMSLEV introduce, pues, la forma y la sustancia dentro de la expresión y dentro del contenido; introduce una dicotomía en otra, operando, desde luego, con magnitudes semánticas y no con objetos reales. La sustancia del contenido es el “*continuum*” amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido, antes de que en cada *lengua* \* reciba distinta forma, el “*continuum*” amorfo que en cada lengua es ordenado, articulado, conformado de manera diferente: “no hace calor”; “*il ne fait pas chaud*” (“ello no hace no calor”, literalmente) en francés; “*es ist nicht warm*” (ello hace no calor, literalmente) en alemán. La sustancia del contenido aparece conformada de tres maneras diferentes en tres lenguas diferentes; es decir, aparece conformada de una manera diferente en cada lengua. La forma del contenido es la conformación específica que en cada lengua recibe la sustancia del contenido. Leña, madera, bosque, selva, son cuatro formas del contenido que en español corresponden a una sola sustancia del contenido. En francés sólo dos formas del contenido (“*bois*” y “*forêt*”) corresponden a esa misma sustancia. Lo que caracteriza al signo lingüístico concreto, es la forma del contenido, puesto que la sustancia es la misma, sea cual fuere la forma. La forma del contenido es pues el concepto, la imagen mental, el significado saussureano, el interpretante peirceano, el objeto semiotizado.

El plano de la expresión también comprende, como ya se dijo, la sustancia de la expresión y la forma de la expresión. La sustancia de la expresión es la masa fónica, es decir, “en una esfera de movimiento fonético-fonológico, ... el “*continuum*” (de sonidos) que es el mismo para todas las lenguas, no analizado pero analizable; la zona amorfa en que cada lengua distinta incluye arbitrariamente cierto número de figuras o *fonemas* \*. En otras palabras: la sustancia de la expresión es la materia acústica de los sonidos, el sistema fonológico, aquel cierto número de posibi-

lidades acústico-articulatorias dadas en una lengua sin que la precedan en el tiempo ni en un orden jerárquico o viceversa; las que ella elige y sistematiza, porque dependen de la forma pues no existen independientemente ni la sustancia ni la forma. La forma de la expresión es, en cambio, la sustancia de la expresión ya estructurada en los significantes de la lengua: los fonemas; es decir, la materia sonora ya organizada, la cual, vinculada con la forma del contenido (el significado ya estructurado) por una relación de *presuposición* que es recíproca, constituye el signo. Son pues, interdependientes, pues son los dos fúntivos de la *función* \* de *signo* \*. Sólo en virtud de ellas (la forma de la expresión y la del contenido) existen la sustancia de la expresión y la sustancia del contenido, pues éstas se manifiestan, según HJELMSLEV, por la proyección de la forma sobre el sentido, de igual forma que una red abierta proyecta una sombra sobre una superficie sin dividir. En resumen:

Forma del contenido = significado.

Forma de la expresión = significante.

Sustancia del contenido = pensamiento o referente extralingüístico o paradigmas ideológicos manifestados en la lengua.

Sustancia de la expresión = diferentes realizaciones potenciales que de las *invariantes* \* fonológicas pueden actualizarse en un *acto de habla* \*.

La expresión lo es siempre de un contenido, y a la inversa. Para HJELMSLEV, expresión y contenido son designaciones de los fúntivos que contraen la función de signo; esta función es una *solidaridad* \* (V. SIGNO \*) pues, repetimos, "una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión. Por ello dice HJELMSLEV "tanto el estudio de la expresión, como el del contenido, son un estudio de la relación entre la expresión y el contenido, porque se presuponen mutuamente, son interdependientes".

También proceden de HJELMSLEV los conceptos de "línea de expresión" y "línea de contenido". La línea de expresión está constituida "por aquellos elementos resultantes de la partición de los *periodos* \* en *frases* \*, de las frases en *palabras* \*, de los grupos de sílabas en sílabas, y de las partes de sílabas en *figuras* \* más pequeñas. La línea de contenido está formada por *entidades* \* que forman parte de inventarios ilimitados de contenido (como los sustantivos) y que son analizables en entidades (signos mínimos) que formen parte de un inventario limitados de contenido (como



## signo

los pronombres, que pertenecen a una categoría relacionamente definida y con un número limitado de miembros).

En el análisis literario no se toma en cuenta como significante sólo aquello que corresponde al nivel \* de la fonología \*, sino también el nivel de la sintaxis y el diagrama de la organización del sentido.

**SIGNO** ("representamen", representante, intérprete, interpretante, semiosis, cualisigno, sinsigno, legisigno, icono, iconograma, índice o index, símbolo).

En general, todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referirsele. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc., por ejemplo un síntoma) que, al representar (pues es *representante*) algo no percibido, permite advertir lo *representado* (por ejemplo la enfermedad).

SAUSSURE, en su teoría lingüística, reemplazó el representante y lo representado por el *significante* \* y lo *significado* \*, y reservó la palabra signo, especializándola, para designar el conjunto de ambos aspectos. Así, significante y significado son los dos términos de la relación de *significación* \*, y el significante difiere del significado en que es un término mediador.

Un signo lingüístico no relaciona un nombre con una cosa, sino un concepto con una imagen acústica, entendiendo por imagen acústica no el sonido material sino su huella psíquica. Para SAUSSURE, la unión de estos dos aspectos dentro del signo es arbitraria, pues no es necesario que el concepto *casa* se exprese mediante el significante *casa*, ya que puede ser expresado mediante cualesquiera otros significantes como, de hecho, se expresa en casi cada lengua \* distinta: *house*, *maison*, etc.

La forma sonora del signo lingüístico hace que éste sea de naturaleza lineal, es decir, que se desarrolle dentro de la dimensión temporal: un signo aparece antes o después de otro signo.

El *valor* \* del signo es relativo a la existencia de los otros signos que se oponen a él; es aquello que lo delimita como signo, que lo hace ser él mismo y no otro; y se conserva como signo debido a que es aceptado, comprendido y utilizado por todos los miembros que una comunidad, a pesar de que no es inmutable, pues a través del tiempo su significante o su significado sufren desplazamientos o alteraciones.

Lo que para SAUSSURE es *significante* y para PEIRCE es *signo* o *vehículo de signo* o "*representamen*", para HJELMSLEV es *expresión*.

En la teoría lingüística de HJELMSLEV (V. SIGNIFICACIÓN \*),

hay dos clases de signos lingüísticos: la *palabra* \* y la *proposición* \* (u *oración* \*), que son, respectivamente, símbolos del concepto y del juicio. Para este autor, el signo es una entidad generada por la relación entre la *forma de la expresión* \* (el significante) y la *forma del contenido* \* (el significado); cada signo se define por su doble funcionamiento, pues posee una *función* \* de *relación* respecto a otros *términos* del *sintagma* \*, y una función de *corrección* respecto a otros *miembros* del *paradigma* \*.

Para HJELMSLEV, lo característico del signo es ser signo de otra cosa. "Un signo funciona, designa, denota; un signo, en contraposición a un no signo, es el portador de una significación", dice este autor, y agrega: "la construcción del signo a partir de un número limitado de *figuras* \*... (es) característica básica esencial de la *estructura* \* de cualquier lengua". Signo, para HJELMSLEV, es una "unidad de expresión a la que está ligado un contenido, como por ejemplo una palabra o un elemento flexional" (un *morfema* \* gramatical).

Frente al concepto saussuriano de signo, basado en la lingüística, frente al que se deriva de la teoría matemática de la información de SHANNON y WEAVER (cuyo objeto no es el signo sino la unidad de información), o bien frente al concepto pragmático y conductista de Charles MORRIS, hallamos en el norteamericano Charles SANDERS PEIRCE una importante concepción del signo, fundada en la situación *signica* general, en la *semiosis* o proceso de producción *signica*, debida a que todo pensamiento se realiza mediante signos, por lo cual el conocimiento se sustenta en una serie infinita de signos, puesto que cada concepto exige ser explicado por otros que, a su vez, requieren ser explicados por otros.

En su *semiótica* \* (teoría general del funcionamiento de los signos, de su naturaleza y de sus relaciones entre sí) PEIRCE considera que el signo representa *algo* porque está en lugar de ese *algo*, no simplemente sustituyéndolo, sino mediando entre los objetos del mundo y sus intérpretes. Ese *algo* representado por el signo se llama *objeto*.

El signo no representa al objeto en todos sus aspectos, sino en cuanto a una especie de idea general llamada *fundamento* del "*representamen*" o signo. El signo —puntualiza PEIRCE— no necesariamente es distinto de su objeto: una auténtica reliquia podría representarse a sí misma, como pieza de utilería, por ejemplo, en un *drama* \*.

Para PEIRCE, toda relación *signica* es triádica, y éste es un principio esencial de su *semiótica*, que involucra al *hablante* \*: el signo se dirige a alguien en cuya mente crea un signo equivalente, o quizá un signo de otro tipo, más desarrollado. Este signo

## signo

creado es el *interpretante* del primer signo, y desempeña la función mediadora entre el objeto y el intérprete.

Según este autor, si un signo es distinto de su objeto, debe existir (en el pensamiento o en la expresión) alguna explicación, o argumento, u otro *contexto* \* que revele por qué razones, y fundado en qué *sistema* \*, tal signo representa al objeto al que se refiere. El signo peirciano —dice Floyd MERRELL— es “algo que representa algo para alguien. Nada es un signo para sí mismo. Para ser un signo se requiere que alguien lo entienda como tal: el signo requiere su interpretante. Pero todos los signos son interpretados sólo en términos de otros signos, y éstos, en términos de otros, y así, “*ad infinitum*”.

Conforme a esta idea, PEIRCE desarrolla su teoría de las relaciones triádicas de los signos. El signo es, por una parte, una “especie de emanación de un objeto”; por otra parte, el signo y su explicación constituyen otro signo. Y puesto que la explicación es también un signo, forzosamente requiere otra explicación que, junto con el signo que la precede, constituya, a su vez, un signo más amplio. Es decir, cada interpretante es signo de su objeto y, a su vez, requiere otro signo para su interpretación. De modo que un signo sólo significa dentro de un sistema de signos y sólo en virtud de que los demás signos del sistema también significan. Este proceso de signos o semiosis está constituido por la relación entre los tres elementos:

1. El signo o vehículo de signo o “*representamen*”: una cosa que se diferencie de las otras, que exhiba cualidades materiales por las que se distinga.

2. El objeto a que el “*representamen*” se refiere; todo signo o “*representamen*” debe tener un objeto que puede ser *inmediato* (que está dentro de la relación signica, pues es el objeto tal como el signo lo representa, el objeto cuyo ser depende de su representación en el signo), o puede ser *dinámico* o *mediato*: la realidad o el objeto exterior al signo, aquello que determina al signo para ser representado por él, con el objeto de que cause en el intérprete un afecto similar a él mismo.

3. El interpretante, que es el signo interpretativo creado en la relación, es decir, es el efecto que el signo produce en la mente del intérprete. (JAKOBSON identifica *significado* \* e interpretante.) El interpretante es determinado por el signo, y se da dentro de un cuarto elemento (que PEIRCE no considera indispensable) que es el *intérprete* (el que emite o recibe el signo).

PEIRCE define el signo como aquello determinado por otra cosa llamada su objeto, de modo que determina un efecto (el interpretante) sobre una persona. El objeto es la razón por la que el

signo actúa como signo. El proceso de signo puede continuar así hasta desembocar en un "signo de sí mismo" que contenga su propia explicación y la de todas sus partes significantes, cada una de las cuales tendrá a otra parte como objeto.

El signo alude al objeto y lo representa, dice PEIRCE, pero no puede procurar conocimiento o reconocimiento acerca de él. Objeto es aquello respecto de lo cual el signo presupone un conocimiento para que pueda proporcionarse acerca de ello alguna información adicional. De donde se infiere que todo signo debe relacionarse con un objeto conocido, aunque sea imaginario.

En suma, para PEIRCE, un signo sólo es signo a condición de que pueda convertirse, dentro del sistema de signos, en otro signo en el que se desarrolla más.

La teoría de PEIRCE no ha recibido la atención ni la difusión que merece. La parte más estudiada y conocida es ésta, de las relaciones triádicas de los signos o representámenes, con sus objetos y sus interpretantes.

Una división, a grandes rasgos, de las relaciones triádicas nos las presenta en el plano de las categorías ontológicas, como: *cualidad, hechos reales, y ley*:

1. Las relaciones triádicas de *comparación* son aquellas cuya naturaleza es la de las *posibilidades lógicas*. Dan lugar a tres clases de signos: el *cualisigno* (que es una cualidad que es un signo, por ejemplo una percepción de rojo, cualquier cualidad en la medida en que es un signo de algo). El *sinsigno* (una cosa o un hecho real, materialmente único, que es signo si involucra un *cualisigno* pues es un signo a través de sus cualidades, y depende del lugar y del tiempo: determinada palabra, de cierta línea, de cierta página de un libro). El *legisigno* (una ley o norma que es un signo; toda convención establecida por las personas para su convivencia).

2. Las relaciones triádicas de *funcionamiento* son aquellas cuya naturaleza es la de los *hechos reales*. La división se basa en la clase de fundamento, y da lugar a la tricotomía: *icono, índice y símbolo*. Esta tríada, que surge de las relaciones de funcionamiento, hace posible un análisis de la estructura semiótica (*significación \* y comunicación \**) debido a que se refiere a los hechos. Se verá con mayor detalle más adelante.

3. Las relaciones triádicas de *pensamiento* son aquellas cuya naturaleza es la de las *leyes*. Esta división se basa en la clase de objeto y da lugar a tres clases de signos: el *rema*, signo, para su interpretante, de posibilidad cualitativa que representa una clase de objeto posible; se entiende como representación de su objeto solamente en sus caracteres. El signo *dicente*, que es, para su in-

## signo

interpretante, signo de existencia real. Es un signo que se entiende que representa a su objeto con respecto a la existencia real. El *argumento* que es un signo que para su interpretante es un signo de ley; se entiende que representa a su objeto en su carácter de signo. Las subdivisiones del argumento son las *deducciones*, las *inducciones* y las *abducciones* o inferencias hipotéticas. El argumento es representado por su interpretante como una instancia de una clase general de argumentos que siempre tiende a la verdad. Este *instar* es lo propio de los argumentos. En el argumento hay un símbolo (pues su objeto es una ley general) e involucra una *premisa* o proposición (que es un símbolo dicente), y también contiene una *conclusión* o proposición que representa al interpretante con el que guarda una relación peculiar pues, aunque representa al interpretante, es esencial para la completa expresión del argumento.

En toda relación triádica hay, pues, tres correlatos:

El primero es el de naturaleza más simple, quizá una mera posibilidad; es el que no llega a ser ley, a menos que los tres correlatos lo sean.

El tercero es el correlato más complejo; es una ley siempre que otro de los correlatos lo sea; no es mera posibilidad sino cuando los otros dos correlatos lo son.

El segundo correlato es de complejidad intermedia, así, es una existencia real cuando uno de los otros es de la misma naturaleza (ya sea posibilidades, existencias reales o leyes).

Las relaciones triádicas se dan entre el signo, su objeto y su efecto o interpretante: A ésta por B para producir el efecto C. En otras palabras: B determina A como medio para producir un tercer elemento: el efecto C. El signo A es producido para determinar el interpretante C; en eso consiste su utilidad. Estas relaciones son las específicamente semióticas.

Las relaciones triádicas son divisibles por tricotomía (porque tricotomía es el método de división) de tres maneras: según el primero, el segundo o el tercero de los correlatos sean una mera posibilidad, o un existente real, o una ley. Las tres tricotomías en su conjunto dividen todas las relaciones triádicas en diez clases. Según el recopilador de las obras de PEIRCE, las diez clases de signos derivadas de las tres tricotomías fueron representadas diagramáticamente por PEIRCE en 264 clases. El mismo recopilador informa que PEIRCE descubrió más tarde, hacia 1906, que son diez las tricotomías y sesenta y seis las clases cuyas combinaciones calculó en 59, o 49 tipos de signos, pero nunca completó el análisis de las divisiones adicionales.

Un *representamen* es pues, un signo, es algo que para alguien

representa algo. Es el sujeto de una relación triádica, con un objeto, por medio de un interpretante. Un *representamen* es el primer correlato de la relación triádica, el segundo correlato es su objeto; el tercer correlato es su interpretante. Por la relación triádica, el posible interpretante es determinado como primer correlato de la misma relación triádica con el mismo objeto y por medio de algún posible interpretante o sea: "un signo, en el *representamen* del cual algún interpretante es cognición de alguna mente"; lo que significa que el signo es un *representamen* cuando cumple los requisitos necesarios para establecer la relación triádica. El (signo) *representamen* determina que el (signo) (que es su) interpretante mantenga a su vez una relación triádica con el mismo objeto mediante algún (signo) interpretante.

PEIRCE diseñó un plano completo de la semiótica, pero sólo elaboró en detalle una pequeña parte: la de los símbolos intelectuales, los que funcionarían en un argumento.

Según la segunda tricotomía, la considerada básica y más conocida, que se refiere a las relaciones triádicas de funcionamiento, cuya naturaleza es la de los hechos reales, un signo puede ser denominado: *icono* (el que está fundado en la *similitud* entre el representante y lo representado), *índice* (el que resulta de la "contigüidad entre el representante y lo representado) o *símbolo* (aquél cuya existencia se basa en una convención)". Esta es la triada que hace posible un análisis de la estructura semiótica (significación y comunicación) porque se refiere a los hechos.

PEIRCE concede un papel central a esta parte de su teoría que se basa en la relación signo-objeto, en virtud de que, para él, un signo *representa* (luego es icono), y "remite a realidades extralingüísticas" (luego es índice), y "está en lugar de" (luego es símbolo). Cada signo se produce sobre tres referencias:

1. en relación con el pensamiento que lo interpreta,
2. en relación con un signo del objeto respecto al que es equivalente en dicho pensamiento,
3. en relación con un aspecto o cualidad que lo pone en relación con su objeto. De donde, atendiendo a los signos en su relación con el objeto:

a) la relación entre cualidades (o generalización) produce la función icónica,

b) la referencia a un objeto (o condición de verdad) da la función indicial,

c) la comunicación (o razonamiento) da la función simbólica.

El *icono* es un signo en la relación signo-objeto. Opera por la similitud entre dos elementos, por ejemplo, el dibujo de un objeto y el objeto dibujado. Se refiere al objeto denotado en virtud de

caracteres que le son propios por una cualidad o propiedad que lo vuelve capaz de ser un *representamen*, cualidad que el signo posee independientemente de la existencia del objeto, si bien se requiere la existencia del objeto para que se establezca la convención conforme a la cual el icono actúa como signo; ya que lo designa al reproducirlo o imitarlo, es similar al objeto. Cualquier cosa (cualidad, individuo existente o ley) es un icono de alguna otra cosa en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella, pues un signo es un icono cuando existe semejanza parcial entre el representante y el representado, es decir, cuando existe una relación de semejanza entre la estructura relacional del icono y la estructura relacional del objeto representado. El representante es un estímulo visual, auditivo, gestual; es un modelo imitativo, perceptible, que ofrece una serie de rasgos propios del objeto representado y otros que no lo son.

Constituyen iconos las representaciones figurativas que, a través de conceptos, nos hacemos de los objetos; es decir, los cuadros sinópticos, esquemas, dibujos, mapas, diagramas. En los diagramas, dice PEURCE, la semejanza entre el representante y lo representado sólo se refiere a las relaciones entre sus partes. Cualquier cosa de forma esférica puede ser icono del planeta Tierra, si produce esta imagen (interpretante) en la mente del intérprete: aunque un icono tendría el carácter que lo vuelve significativo, inclusive cuando su objeto no tuviera existencia.

Hay iconos verbales (que son iconos *degenerados* o iconos de iconos, porque se derivan de otros iconos que son inmediatamente perceptibles —no a través de conceptos—, por ejemplo el adjetivo *blanco*, que designa el color blanco, o las voces onomatopéyicas —como *chirrido*, *borboteo*— o las *metáforas* \* —“cadera clara de la costa” (de NERUDA) para designar el litoral de un continente—; o bien la descripción que, con gestos, hace un mimo de un significado; o el discurso directo, el *diálogo* \*. El lenguaje poético procura, de manera sistemática, motivar icónicamente la asociación de los elementos del signo —cosa que ocurre en las mencionadas *onomatopeyas* \*, en los *tropos* \*, o en la representación figurativa, espacial, de los significados en los *caligramas* \*—, lo que representa un esfuerzo realizado por el lenguaje para rebasar sus propios límites como signo.

Según sea la naturaleza de los rasgos icónicos que concuerdan en el representante y lo representado, hay:

1. Iconos funcionales, si algunos de sus rasgos concuerdan con la función del objeto representado, como los signos algebraicos;
2. iconos estructurales, si representan la estructura del objeto, como una narración lineal;

3. iconos topológicos, los que reproducen imágenes espaciales, abstracciones visuales, como los mapas;

4. iconos materiales, aquellos que reproducen características como el color, lo corpóreo, la sustancia palpable, como los retratos o las esculturas.

Las representaciones figurativas de *enunciados* \* se llaman *iconogramas*. Son muy usadas en los *textos* \* mixtos de las series cómicas, en que una aureola dibujada en torno a la cabeza de un personaje significa que es un santo o que se le conoce como "El Santo"; o bien, sapos y culebras, surgiendo de la boca de un personaje, significan que éste pronuncia vulgaridades u obscenidades.

Según Eco, solamente los objetos reconocidos por una cultura pueden funcionar como iconos. Además, los elementos icónicos sólo poseen un valor que les viene del contexto.

Un *índice* o "*index*" es un signo que, en la relación signo-objeto, mantiene un vínculo causal, directo y real, con su objeto, al cual denota en virtud de que es realmente modificado por dicho objeto. Desde el punto de vista psicológico se trata de una asociación por contigüidad (no por semejanza ni por convención intelectual) entre dos elementos, por ejemplo el humo y el fuego; está en conexión dinámica (inclusive la espacial) con el objeto individual por una parte, y con los sentidos o la memoria del intérprete (la persona para quien es un signo), por otra. El índice está ligado a personas o seres vivos; no es arbitrario, sino que remite a objetos que son cosas o hechos concretos, reales, singulares, de los que depende su existencia, que no depende en cambio de la existencia del interpretante (ya que un índice perdería su carácter de signo si se suprimiera su objeto, pero no si se suprimiera su interpretante). Son índices los síntomas, la aguja del reloj —que indica la hora—, un número ordinal, un nombre propio, un pronombre demostrativo, golpear una puerta cerrada, cualquier ruido relacionable con su causa (tormenta, terremoto, riada, colisión, movimiento de ferrocarril, incendio). Una veleta es índice de la dirección del viento; un pronombre posesivo es un doble índice porque alude al poseedor y a lo poseído. Son índices las preposiciones (*desde*, *contra*) y las frases preposicionales (*a la derecha de*). Los índices, como los iconos, no aseveran nada. En el análisis del relato (BARTHES), los índices son unidades funcionales de naturaleza paradigmática (porque no se relacionan con otras en el sintagma, ya que tienen su correlato en otro *nivel* \*, el de las acciones); ofrecen información acerca de las características físicas, psicológicas e ideológicas de los *personajes* \*, y se ofrecen al lector, o al espectador en el drama, mediante *descripciones* \* o mediante *acciones* \* de las que es posible inferirlas. Cuando la relación entre el índice y el



## signo

objeto es existencial, el índice es *genuino* —como lo es el síntoma—; si la relación es referencial, el índice es *degenerado* —como el pronombre relativo, que se refiere a una imagen mental creada por palabras precedentes. Los índices carecen de todo parecido significativo con su objeto, se refieren a entes o unidades o continuidades individuales, y dirigen la atención hacia sus objetos por una compulsión ciega, dice PEIRCE.

Un *símbolo* es aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. En otras palabras: el representamen sólo se relaciona con su objeto por mediación del interpretante (ya que perdería el carácter que lo convierte en símbolo si careciera de interpretante), como consecuencia de una asociación mental que para PEIRCE, desde el punto de vista de las categorías, es una ley, y desde el punto de vista psicológico es un hábito nacido de una convención, y es símbolo prescindiendo de los motivos que lo originaron como tal. Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto. La de los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención. (Convención que es especialmente arbitraria en el caso de los símbolos químicos, matemáticos, etc. —BENSE). El símbolo, pues, opera por contigüidad instituida o aprendida. El símbolo es, él mismo, una norma o ley que determina a su interpretante; designa a su objeto independientemente de su parecido o concordancia con él, pues depende de que el interpretante elija un medio para designar el objeto y lo utilice de manera convencional (no por similitud ni por contigüidad). El objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo no lo reproduce, no lo señala de manera directa. El símbolo perdería su estatuto de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del intérprete. Los signos lingüísticos, como la mayoría de las palabras o las oraciones, son, respecto a su objeto, signos convencionales o símbolos, los más socializados y los más abstractos. Casi cualquier palabra implica que somos capaces de imaginar algo que hemos asociado a ella; eso hace que sea símbolo. "Pensamos sólo en símbolos —dice PEIRCE—, la parte simbólica del signo es el concepto, y cada nuevo símbolo se ha originado en otros símbolos." El símbolo que tiene un significado general es *genuino*; el que es *singular* (porque su objeto es individual) y

el que es *abstracto* (pues su objeto único es un carácter) son símbolos *degenerados*. SEBEOK considera que los emblemas y las insignias son símbolos ya que el símbolo puede incluir al icono y al índice (TORDERA). En realidad, para que funcione en procesos de comunicación, el símbolo debe contener un icono y un índice. El símbolo es el signo más perfecto para PEIRCE, porque en él se realizan los caracteres icónico, indicativo y simbólico. JAKOBSON retoma esta idea y concluye que todos los signos verbales son símbolos por su convencionalidad y porque contienen elementos icónicos e indiciales.

En la teoría de SAUSSURE, mientras —como ya dijimos— el signo lingüístico es casi siempre arbitrario porque la relación entre significante y significado no es necesaria, el símbolo, en cambio, es lo no arbitrario, pues siempre es motivado porque existe algún vínculo natural entre sus aspectos: la cruz simboliza el cristianismo; la paloma simboliza la paz, por ejemplo. Para SAUSSURE, las onomatopeyas muestran el origen simbólico del lenguaje verbal.

Es muy fructífera la aplicación a la *literatura* \* de la teoría del signo de PEIRCE, aunque ese desarrollo se desprende de la semiótica reduccionista de MORRIS. TODOROV utiliza también, sin embargo, este planteamiento acerca de las funciones del signo: la *sintáctica* (relación de los signos entre sí); la *semántica* (relación de los signos con lo designado por ellos mismos, con el referente), y la *pragmática* (relación de los signos con quienes los utilizan).

#### SILENCIO. V. ELIPSIS Y BORRADURA.

#### SILEPSIS (o anacoluto \* anantopódoton, anapódoton).

*Figura* \* de construcción porque afecta a la *forma* \* de las *frases* \*. Se presenta como una falta de concordancia gramatical —de género, persona, tiempo o número, aunque algunos han considerado esta última como *sinécdoque* \*— entre los *morfemas* \* respectivos de las *palabras* \* en la frase u *oración* \*:

“La *juventud* acudirá; *ellos* proveerán”.

“Su *Santidad* está enfermo”.

“Hidalgo llegará (no *llegó*) al día siguiente”.

“Un gran número de personas *llegaron*”.

“*Ustedes* (segunda persona) *desean*” (tercera persona).

Es decir, hay una concordancia “*ad sensum*”, de ideas pero no formal. Los casos de discrepancia entre los semas de temporalidad del verbo y los de los adverbios u otros elementos de la oración, son considerados por algunos autores como silepsis, por otros como *translación* \* o *enálage*.

Un tipo de silepsis es el *anacoluto* \*, considerado antiguamente

## silepsis

como *solecismo* \* que ocurre por una ruptura de la construcción cuando un *sintagma* \* previsto —porque lo hacían suponer los primeros elementos de la frase— es sustituido por otro de concordancia diversa, de modo que la construcción comenzada parece continuarse con otra (por confusión de las relaciones paratácticas e hipotácticas) o bien es omitido, en cuyo caso el anacoluto es el resultado de una *elipsis* \*. Ello puede provenir de una gran vehemencia y precipitación del discurso, que hace atropellarse las palabras debido a que el hablante, dejándose arrastrar por el rápido curso de su pensamiento, se aparta del rigor sintáctico de la frase; muchas otras veces porque la *apódosis* \* no es la esperada, o porque la falta de partícula correlativa en la apódosis, o en la *prótesis* \* o en ambas (cuando se debe a tal supresión se trata del *anantopódoton*, un tipo de elipsis). Es un ejemplo el bellísimo comienzo de la biografía de Bolívar escrita por RODÓ:

Grande en el pensamiento, grande en la acción, grande en la gloria, grande en el infortunio; grande para magnificar la parte impura que cabe en el alma de los grandes, y grande para sobrellevar, en el abandono y en la muerte, la trágica expresión de la grandeza.

donde falta la apódosis y está elíptico el verbo.

Hay un anacoluto, llamado *anapódoton*, que consiste en que una frase, interrumpida por un inciso, se repite después de él, pero dándole otra forma.

Ya en DUMARSAIS aparece esta figura denominando dos fenómenos diferentes. En efecto, algunos tratadistas han llamado silepsis a la *dilogia* \* o *antanaclasis*. En esta acepción —que según FONTANIER debería llamarse mejor *síntesis*— se denominan silepsis los *tropos* \* mixtos en que la dilogia se combina con *metonimia* \* (“Roma ya no está en Roma; está donde yo estoy”; es decir, el gobierno de Roma —sentido figurado— ya no está en la ciudad de Roma —sentido recto—); o bien cuando se relaciona con *sinécdoque* \* (“el mono siempre es mono y el lobo siempre es lobo”; o sea: el mono —sentido recto— conserva sin alteración su naturaleza, sus rasgos característicos —sentido figurado—; y el lobo, lo mismo); y también cuando se mezcla con *metáfora* \*, como cuando RACINE —ejemplo de FONTANIER— hace decir a Pirro en su *Andrómaca*:

Sufro todos los males que he causado ante Troya. Vencido, cargado de hierros, consumido por remordimientos, quemado por más fuegos que los que encendí.

ejemplo en que la equivalencia se da entre *fuegos* en que se consume el enamorado (sentido figurado) y *fuegos* que destruyen la ciudad (sentido recto). Es decir, la *síntesis* o *tropo mixto*, o este

tipo de *silepsis*, parece ser en realidad lo que hoy llamamos dilogía y los antiguos, con mayor frecuencia, *antanaclasis*. (V. también ANACOLUTO \*.)

**SILOGISMO.** V. "INVENTIO".

**SÍMBOLO.** V. SIGNO.

**SIMETRÍA** (o **bimembración**).

*Figura* \* de construcción porque afecta a la *forma* \* de las expresiones. Consiste en dividir el *verso* \* o la *estrofa* \* en partes sintácticamente iguales, que pueden estar vinculadas sólo por una *pausa* \* o *cesura* \*, o bien por una *palabra* \* (frecuentemente un verbo o una conjunción) que funciona como eje de la *estructura* \* bipartita o bimembre:

Que todo lo ganaron y todo lo perdieron...

Manuel MACHADO

Y a costa y precio de su sangre y vidas

ERCILLA

Esta figura es característica del lenguaje figurado, pues la *sintaxis* normal tiende a evitarla; hace que la atención se oriente hacia el *mensaje* \*, y es más frecuente en verso pues acentúa el *ritmo* \*. Fue un recurso muy usado durante el Renacimiento y el Barroco. Suele combinarse con la *enumeración* \* sinonímica:

¡Qué soledad augusta! ¡Qué silencio tranquilo!

URBINA

pero también con frecuencia se une a la *antitesis* \*:

Al bien se acerca, al daño se desvía

LOPE

La correlación entre las partes del todo también puede ser *cuatrimembre* o *trimembre* como en la estrofa:

Qué lejana visión en ti se afina:  
 Cuando eras ciudadina...  
 Cuando eras pueblerina...  
 Cuando eras campesina...

Francisco GONZÁLEZ LEÓN

o como en la distribución de los nombres en cada uno de estos versos de "La Araucana":

Ongolmo, Lemolemo y Lebopía,  
 Caniomangue, Elicura, Mareguano,  
 Cayocupil, Lincoya, Lepomande,  
 Chilcano, Leucotón y Marcande.

## símil

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* y se produce por *adición* \* repetitiva del esquema distributivo de los elementos sintácticos.

### SÍMIL. V. COMPARACIÓN.

#### SIMILICADENCIA

*Figura* \* que algunos tratadistas consideran de dicción y otros de *elocución* \*. Ocurre cuando aparecen en una situación de proximidad diferentes verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o bien distintas clases funcionales de *palabras* \* de diferentes familias, pero con terminaciones iguales o semejantes. En ambos casos la repetición de sonidos equivalentes produce un efecto similar al de la *rima* \*:

¿Cómo se debe venir  
a la Mesa del Altar?  
¡Yo digo que han de llorar!  
¡Yo digo que han de reír!

SOR JUANA

y en latín al del "*homoeoptoton*" y el "*homoeoteleuton*", especie de antecedentes históricos de la rima española.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la morfología de las palabras. Se produce por *adición* \* repetitiva. Hay semejanza de una parte del cuerpo fonético de la palabra (el *morfema* \*) y desemejanza de la otra (el *lexema* \*). En latín abarcaba las semejanzas de los casos (para unos autores) o de sus terminaciones (para otros) en la declinación y en la derivación. En español resulta equivalente pues incluye los casos de igualdad fonológica y gramatical de las terminaciones de palabras que pertenecen a una clase: sustantivos abstractos, por ejemplo: *bondad*, *ansiedad*, *impiedad*.

Suele combinarse con otras figuras, como por ejemplo con la *derivación* \* y la sustitución de *morfemas* \* en:

Guardo mi pena en el penario.  
Guardo mi alma en el almarío.

Nicolás GUILLÉN

Según Lázaro CARRETER, la similitudencia corresponde a un momento de transición entre la rima románica y la de la *literatura* \* de la decadencia latina.

### SIMILITUD. V. COMPARACIÓN.

### "SÍMPLOCE". V. COMPLEXIÓN.

### SIMULACIÓN. V. IRONÍA.

**SINALEFA** (o sinalifa).

*Figura* \* que en la poesía española consiste en pronunciar en una sola sílaba, como si se tratara de un diptongo, la vocal final de una *palabra* \* y la vocal inicial contigua de la palabra siguiente:

Sobre pupila azul con sueño leve  
tu párpado cayendo amortecido...

Juan AROLAS

Cada sinalefa resta, pues, una sílaba a la unidad métrica.

Algunas veces no se produce la sinalefa, como cuando una de las vocales pertenece a un monosílabo, o está acentuada, o es pronunciada enfáticamente:

*Qué arte dominas,  
qué cielo gobiernas...*

En las palabras que comienzan con h se hace caso omiso de ella, excepto cuando la sucede un diptongo (hueso):

*y la humanidad le decía...;  
de hiedra negra en medio del perfume...*

En poesía griega y latina se produce por la contracción de una vocal larga o un diptongo al final de una palabra, con una vocal o diptongo de una sílaba larga al principio de la siguiente palabra.

Se trata en todo caso de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* y se produce por *supresión* \* parcial.

**SINALIFA. V. SINALEFA.**

**SINATROFISMO. V. ACUMULACIÓN.**

**SINCOPA** (y "ecthlipsis").

*Figura* \* de dicción que consiste en abreviar una palabra suprimiendo en ella letras intermedias: *Navidad* (por *Natividad*). Su empleo suele registrar un fenómeno histórico de evolución de la lengua \*: *calidus, caldus, caldo*.

En su uso retórico es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la morfología de la *palabra* \*. Se produce por *supresión* \* parcial pues se omiten letras en medio de la misma, generalmente con el objeto de reducir el número de las sílabas de un *verso* \* para que se ajuste al *metro* \*.

Cuando la síncopa consiste en la "expulsión de una consonante que forma parte de un grupo" (de consonantes), se llama "*ecthlipsis*" (L. CARRETER): "camp[s]are" (latín) *cansar* (español).

**SINCREISIS. V. HIATO.**

**SINCRETISMO. V. ACTANTE.**

## sincronía

### SINCRONÍA (y diacronía).

Estado de *lengua* \* en un momento dado de su historia, es decir, conjunto de hechos lingüísticos simultáneos, que aseguran la *comunicación* \*, fundados en la *estructura* \* propia de una lengua en un momento dado sobre el eje del tiempo y sin consideración de los fenómenos de evolución de la misma.

Este término y, el que se le opone, *diacronía*, fueron introducidos por Ferdinand de SAUSSURE. La lingüística sincrónica es pues una lingüística descriptiva de una fase de la lengua, de un estado del *sistema* \*, es decir, de la organización sistemática de los fenómenos lingüísticos, sin atender a su carácter evolutivo. La lingüística diacrónica describe el encadenamiento de las transformaciones que sufre una lengua durante su evolución, es decir, describe, dice MAROUZEAU, "el carácter de los hechos observados desde el punto de vista de su evolución a través de la duración" (MARTINET). La lingüística diacrónica es, así, el equivalente moderno de la gramática histórica, puesto que estudia los fenómenos sucesivos, la evolución.

Posteriormente al establecimiento de estos conceptos, se ha procurado relacionar la diacronía con la sincronía, es decir, los cambios evolutivos de una lengua en su transcurso histórico, con el estado que la misma ofrece en cada sistema sucesivo.

### SINÉCDOQUE (y antonomasia).

*Figura retórica* \* que forma parte de los *tropos* \* de dicción (*metasemas* \*) y que se basa en "la relación que media entre un todo y sus partes" (LAUSBERG). FONTANIER la describe como la "designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro", de tal modo que las sinécdoques "dan a entender o más o menos de lo que las *palabras* \* significan literalmente". Para COLL y VEHÍ, por otra parte, la relación entre las ideas (propia y figurada) consiste en que "una idea debe formar parte de la otra" (mientras que en la *metonimia* \* y en la *metáfora* \* las ideas corresponden a dos objetos distintos que son "dos todos completos que en la metáfora se relacionan por semejanza y en la metonimia por cualquiera otra causa"). TODOROV dice que la sinécdoque "consiste en emplear la palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra".

Hay dos tipos de sinécdoque: a) La sinécdoque generalizante que por medio de lo general expresa lo particular; por medio del todo, la parte; por medio de lo más, lo menos; por medio del género, la especie; por medio de lo amplio, lo reducido. Es una

sinécdoque deductiva que opera en las relaciones: parte-todo, género-especie, obra-materia, y en la relación numérica: plural-singular; es decir, al expresar la parte por medio del todo: "el mundo entero lo dice" ("cada persona lo dice"); el género por medio de la especie: "no tiene camisa" ("vestido"); la obra mediante la materia de que está hecha: "sacó el acero" ("la espada"); o el número singular por medio del empleo del plural: "la patria de los Virgilio" (sólo hay un Virgilio).

Estas mismas relaciones operan en la dirección inversa en la sinécdoque inductiva en que lo amplio es expresado mediante lo reducido. Es la sinécdoque particularizante en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género; por medio del singular, el plural, como en los ejemplos respectivos: "tiene quince primaveras" ("años"); "el hombre es mortal" (el género humano, que comprende a la mujer); "el español martirizó mi planta" (dice Cuauhtémoc en un poema de NERVO, en lugar de decir "los españoles").

Algunos tratadistas (como FONTANIER, COLL y VEHÍ, etc.) han considerado otra sinécdoque, la de *abstracción*, que consiste en expresar lo concreto mediante lo abstracto, como al decir "la juventud" en lugar de "los jóvenes", lo que constituye una sinécdoque de abstracción *absoluta* porque presenta la cualidad "como existente por sí misma, ya que hay también una sinécdoque de abstracción *relativa*, que presenta la existencia de la cualidad como dependiente de algo más: "vestía la 'manta' de los pobres" (en lugar de "la tela de manta", "el traje de manta"). FONTANIER considera que este tipo de sinécdoque está "basado en una metáfora", como en las expresiones: "el marfil de sus dientes" (sus dientes de marfil) o "el mármol de su cuello".

La mayoría de los autores considera sinécdoque la *antonomasia*, que es —dice FONTANIER— "frecuentemente metafórica y alusiva", y que manifiesta al individuo mediante la especie: "entró el Insurgente (el Cura Hidalgo) al palacio de gobierno"; "es un Demóstenes" (un excelente orador).

Según FONTANIER, la antonomasia se produce: a) al tomar un nombre común por un nombre propio: decir "el Cartaginés", en lugar de Aníbal. b) Al tomar un nombre propio por un nombre común: el ejemplo anterior de Demóstenes. c) Al tomar un nombre propio por otro nombre propio: al decir a un rey o a un juez dado: "me someto a tu juicio, Salomón" (sin el artículo, para que mayor sea la identificación). d) Al tomar un nombre común por el propio del individuo o por el común de la especie, como al decir que es "un epicúreo" el voluptuoso que vive para el pla-



## sinéfnasis

cer, o al llamar "el estoico" al severo y firme en sus principios. La antonomasia, dice el Grupo "M", "va de lo particular a lo general, de la parte al todo, de menos a más, de la especie al género".

LAUSBERG observa que muchos epítetos también funcionan como sinécdoques. Por ejemplo, si llamamos "africano" a un hombre moreno, nombramos el todo de su persona a través de una parte, de una de sus cualidades. Y este mismo autor menciona que la sinécdoque también puede verse como un caso de *elipsis* \* de las partes del todo que no se mencionan.

En cuanto a la operación por la que se producen en general las sinécdoques, las generalizantes resultan de una *adición* \* simple (decir "bronce" por "campana"), mientras que las particularizantes resultan de una *supresión* \* parcial (decir: "tres inviernos", por "tres años").

En la tradición, la descripción de la sinécdoque ha sufrido diversos cambios, siempre dentro del marco general de los *tropos* \* y en su relación con la metáfora y la *metonimia* \*. Muchas veces la sinécdoque ha sido vista como un tipo de metonimia (desde DU MARSAIS hasta GREIMAS), pues ambas figuras están demasiado próximas ya que entre ellas existe una relación "entre el objeto de que se habla y aquel del que se toma prestado el nombre" (LE GUERN). En la sinécdoque se toma lo más por lo menos y lo menos por lo más (sinécdoque de lo amplio y de lo reducido, las llama LAUSBERG) que la considera un tropo de circunloquio, emparentado con la *perífrasis* \*.

Esta relación entre sinécdoque y metonimia sigue pues siendo tomada en cuenta por muchos. LAUSBERG todavía explica la sinécdoque como "una metonimia de relación cuantitativa entre la palabra empleada y la significación mentada". LE GUERN ve en ambas figuras procesos semejantes. JAKOBSON, por su parte, hace notar que en el interior de ninguna de ellas se altera la constitución sémica, sino que ocurre un deslizamiento de la *referencia* \* manifestado por el *contexto* \* por lo que la relación es externa, de contigüidad (V. también METÁFORA \* y METONIMIA \*.)

SINÉNFASIS. V. ÉNFASIS y ALUSIÓN.

SINERESIS. V. HIATO.

SINESTESIA (o transposición sensorial).

Tipo de *metáfora* \* —o grado de la metáfora, según COHEN— que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia

en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido.

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive".

dice BORGES, asociando *resbalar*, experiencia física, táctil, percibida corporalmente, con *tarde*, que es de orden temporal, con *cansancio*, que también es experiencia física, con *piedad*, que es de naturaleza emotiva, psíquica, y con *declive* que se percibe tanto táctil como visualmente.

En la sinestesia, según POTTIER, se traslada el eje temático pero se conserva el *sema* \* esencial, y el procedimiento es una "fuente de aparente asemantismo". Este autor pone ejemplos como éste:

Pesa diez años de más

donde se asocian *peso* y *tiempo*.

MORIER la llama también "transposición sensorial".

"SINGULA SINGULIS REDDITA". V. SÍNQUISIS.

SINGULARIZACIÓN. V. METÁFORA y FIGURA RETÓRICA.

SINGULATIVO, relato (y competitivo, repetitivo, iterativo, frecuencia).

Fenómeno de *frecuencia* relativo a la relación de *temporalidad* \* que se da entre la *historia* \* relatada y el *discurso* \* que la vehicula. Según Gérard GENETTE, consiste en relatar una sola vez lo que ocurre una sola vez. Se opone al relato *competitivo* o *repetitivo*, que se da cuando una ocurrencia se cuenta varias veces, completa o parcialmente, por medio de un *narrador* \* o de varios. Se opone también al relato *iterativo* que es aquel que narra X número de veces lo que ocurre una sola vez o bien varias ocurrencias muy semejantes.

La *frecuencia*, que engloba todos estos fenómenos, es la mayor o menor coincidencia entre el número de ocurrencias de la historia y el número de ocurrencias discursivas que la relatan.

SINICESIS. V. HIATO.

SINONIMIA (con o sin base morfológica).

*Figura* \* considerada tradicionalmente como de *elocución* \*. Consiste en presentar equivalencias de (igual o parecido) *significado* \* mediante diferentes *significantes* \*: "acude, corre, vuela" (Fray Luis de LEÓN). Es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* pues, aunque se advierte en ella una operación de *adición* \* repetitiva de significados análogos, afecta a la *forma* \* de las *palabras* \* mediante una operación de supresión-adición (*sustitución* \*) de

## sinonimia

significantes, la cual puede ser parcial —cuando se da en términos con parentesco etimológico como *desesperación* y *desesperanza*—, o puede ser completa —si carece de base morfológica como en *exigir* y *reclamar*. El significado es simplemente semejante o casi idéntico, pero algunos o todos los elementos del significante se suprimen y se reemplazan por otros, o bien se repiten. Sin embargo, en un *análisis* \* sémico encaminado a descubrir la *connotación* \*, es posible advertir una diferencia semántica:

Que dicen que es su *hermosura*  
*imán* de los corazones.

que es mayor cuando el sinónimo es metafórico, como en este ejemplo.

Es decir, que la repetición se da paralelamente a cierto grado de relajación de la igualdad del cuerpo léxico.

En la diferencia semántica puede darse un *gradación* \*, ya sea ascendente o descendente:

Juegan, retozan, saltan placenteras (las ninfas)  
sobre el blando cristal que se desliza  
de mil trazas, posturas y maneras.

BERNARDO DE BALBUENA

El efecto general de esta figura es el de reforzamiento del significado, es encarecedor. El *arcsismo* \* es un caso particular de la sinonimia, así como el *préstamo* \* y la *paráfrasis* \* (sinonimia de oraciones).

CABRERA INFANTE en *Tres tristes tigres* hilvana en cadenas enumerativas los sinónimos, de donde resulta una especie de letanía. Allí dice Mornard (el asesino de Trotsky): "Lo siento viejo León / Lion, Löwe, Leone Lev / Davidovich Trotsky né / Bronstein. Estás como Napoleón, / Lenín, Enjels, Carlomar. / Estás más muerto que el Zar: / Kaputt tot, dead, difunto, / mandado pal otro mundo, / ñampiado, mort, morto profundo. / Diste la patada al cubo."

También los *tropos* \*, como ya se vio en los ejemplos, se utilizan como sinónimos, por su eficacia como intensificadores afectivos.

Hay sinonimia bímembre, trimembre, con *asíndeton* \* o con *polisíndeton* \*, anafórica o epifórica, con *geminación* \* y con *gradación*, etc.

Según Bernard POTTIER las palabras (*sememas* \*) se clasifican según las relaciones de inclusión o de exclusión dadas entre sus *semas* \*: 1) Cuando no poseen ningún sema en común (casa/charco) la relación es de exclusión recíproca; 2) cuando los semas en común se dan en cantidad insignificante (tractor/buey; que sólo tienen en común ser auxiliares en la labranza) la relación

es de intersección; 3) cuando los términos son reconocibles como sinónimos imperfectos (casa/domicilio) la relación es incluyente, de inclusión; 4) cuando la relación es de identidad perfecta, sólo es concebible teóricamente ya que no es posible que se realice.

La sinonimia considerada como figura retórica tiene una tradición muy antigua, fue registrada primeramente por CASIODORO. FONTANIER la llamó *metábola* \*.

**SÍNQUISIS** (o poemas correlativos, “*mixtura verborum*”, “*vers rapportés*”, “*versus rapportati*”, “*versi applicati*”, “*singula singulis redita*”).

Orden caótico de las *palabras* \* en una *frase* \*. Es una variante de la “*transmutatio*” latina: *permutación* \* del lugar que los elementos ocupan semántica y sintácticamente en la *oración* \*. Es la “*mixtura verborum*” que hace peligrar la claridad o “*perspicuitas*” por el caos que produce el *hipérbaton* \* que, sin embargo, ofrece un orden interno identificable:

*Ni en este monte, este aire, ni este río,  
corre fiera, vuela ave, pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío.*

dice GÓNGORA en este fragmento de un *poema* \* cuyos dos primeros *versos* \* ofrecen ejemplo de esta *figura* \*, pues la relación sintáctica se da entre *monte* y *fiera*, *aire* y *ave*, *río* y *pez*.

Este tipo de sínquisis en el que cada uno de los *sintagmas* \* del primer verso se relaciona sintáctica y semánticamente con los sintagmas del segundo verso, corresponde a un procedimiento retórico que se encuentra ya en VIRGILIO:

Pacé (A1), cultivé (A2), vencí (A3),  
pastor (B1), labrador (B2), soldado (B3),  
cabras (C1), campos (C2), enemigos (C3),  
con hoja (D1), azadón (D2) y mano (D3).

y al que Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO analizan como un “esquema de correlaciones” que sistematiza la “*mixtura verborum*” que es de manierismo formal para CURTIUS.

Las otras variantes de la “*transmutatio*” —no caóticas— son las *anástrofe* \* (que se da entre elementos contiguos), el *hipérbaton* \* (entre elementos no contiguos), y el *quiasmo* \* (en el que la *permutación* \* se transforma en una *inversión* \*).

LAUSBERG cree que generalmente la sínquisis se produce por el uso repetido de la *anástrofe* y del *hipérbaton* \*, y que es más frecuente con adjetivos; pero también se construye con verbos y

## sinsigno

complementos o con sujetos y predicados, etc. Además, no sólo hay ejemplos en verso, sino muchos en *prosa* \*.

Las distribuciones mezcladas que dan origen a la sínquisis se conocen en latín como "*versus rapportati*", o "*singula singulis red-dita*", y en francés como "*vers rapportés*". MORIER registra también el nombre de "*versi applicati*".

Las correlaciones pueden ser también *reiterativas* (a distancia, de *estrofa* \* a estrofa); la reiteración puede ser *progresiva*; el esquema correlativo puede resultar *diseminativo recolectivo* (con una recapitulación final), etc., variantes, todas ellas, estudiadas por ALONSO y BOUSOÑO.

### SINSIGNO. V. SIGNO.

**SINTAGMA** (y *sintema*, *paralexema*, *constituyente*, *exponente*, *base*, *característica*).

La combinación, en la *cadena* \* del *habla* \*, de unidades lingüísticas pertenecientes a la primera *articulación* \*, es decir, de unidades significativas (*palabras* \* hechas de *morfemas* \*, *frases* \* hechas de palabras, *oraciones* \* hechas de frases). Sin embargo, es más frecuente aplicar este término a las frases, de las que, en *gramática* \* generativa, se distinguen diferentes clases atendiendo a la *función* \* de sus *componentes* \* (nominales, adjetivas, verbales, adverbiales, preposicionales). La oración es, en todo caso, un sintagma muy especial, una frase con características peculiares.

Para SAUSSURE, el sintagma obtiene su *sentido* \* de las relaciones sintagmáticas de sus elementos articulados, aquellos que están presentes en el *discurso* \*, en la cadena producida por la relación temporal (antes/después), por oposición a las relaciones asociativas, "*in absentia*", que se dan en el *paradigma* \*, "el cual es virtualmente simultáneo o, más exactamente, intemporal" (dice el Grupo "M"). Es dentro del sintagma donde cada *signo* \* adquiere un *valor* \* gramatical debido a su *función* \* que depende de su relación (sintagmática) con los otros signos presentes. El dominio del sintagma es el de la *combinación* \*, y se opone al paradigma cuya definición prescinde completamente de la dimensión temporal, y cuyo dominio es el de la *selección* \* dentro de un saber almacenado conforme a un orden. Podría decirse que el sintagma es sucesivo, mientras el paradigma es simultáneo.

MARTINET sólo considera sintagmas aquellos provenientes de la labor selectiva del *locutor* \* ("compramos un lobo joven") y no las frases hechas (*paralexemas*) a las que él llama *sintemas* ("boca de lobo"), y que según él constituyen "*segmentos* \* de discurso que se comportan como *monemas* \*". Para MARTINET, además, hay sintagmas *autónomos* y sintagmas *predicativos* o *independientes*. Los

primeros contienen unidades significativas (monemas) especializadas en la indicación de las funciones de otros monemas del sintagma (monemas funcionales). La función del sintagma autónomo no depende del lugar que ocupa en la totalidad del *enunciado* \*, sino que depende del monema indicador de función que contiene. En: "vendrán sin nuestro dinero", el monema funcional *sin* asegura la función de "nuestro dinero", y hace del sintagma "sin nuestro dinero" un sintagma autónomo.

Los sintagmas *predicativos* constituyen el núcleo de la oración (del "enunciado mínimo", dice MARTINET) y transmiten la información básica. En torno a los sintagmas predicativos se organizan todos los demás; los sintagmas predicativos "no tienen que marcar sus relaciones con los demás elementos, pues gozan de una autonomía central y pueden considerarse como *independientes*.

En HJELMSLEV, el sintagma es una unidad que comprende, en la cadena, *constituyentes* y *exponentes* (*magnitudes* \* del *contenido* \*: *pleremas* \* y *morfemas* \*, y *magnitudes* de la *expresión* \*: *cenemas* \* y *prosodemas* \*). Dentro de un sintagma se distinguen dos elementos: la *base* y la *característica*. Base es el constituyente o el conjunto de constituyentes del sintagma (los *fonemas* \*). Característica es el exponente, o el conjunto de los exponentes del sintagma (los *morfemas* \*). (V. también PARADIGMA \*, MORFEMA \* y SISTEMA LINGÜÍSTICO \*.)

SINTAGMÁTICA. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA, CÓDIGO y TEXTO.

SINTEMA. V. SINTAGMA.

SINTONEMA. V. GLOSEMA.

## SISTEMA

Conjunto organizado de elementos relacionados entre sí y con el todo conforme a reglas o principios, de tal modo que el estado de cada elemento depende del estado del conjunto de los elementos, y la modificación introducida en un elemento afecta a todo el sistema.

En el sistema es donde se integra el todo, el conjunto de los elementos.

## SISTEMA LINGÜÍSTICO (y lengua, habla).

En el sistema lingüístico, que es un sistema semiótico, un sistema de *significación* \* y de *comunicación* \*, se integran todos sus elementos, que son los *signos* \* lingüísticos o verbales, regidos por principios generales conforme a los cuales se ordenan y se combinan para dar lugar a un *proceso* \* de comunicación.

Los elementos del sistema lingüístico están doblemente articu-

## sistema modelizante secundario

lados, porque en él se combinan primeramente unidades fonológicas (los *fonemas* \*) que se definen recíprocamente por *oposiciones* \* binarias (*a* no es *o*) y que en sí mismas carecen de *significado* \*; y en segundo lugar unidades dotadas de significado y llamadas *morfemas* \* (en la lingüística americana, o *monemas* \* léxicos en MARTINET, o *lexemas* \* —las *palabras* \* consideradas en un *contexto* \* y en una *situación* \* de comunicación) que también se definen mutuamente y cuya relación —no discursiva— de significado establece *campos semánticos* \*. Estas unidades del plano de la expresión poseen las correspondientes unidades del *plano del contenido* \* (*semas* \*, *sememas* \*), que coexisten con ellas en los *signos* \*. Éstos se vinculan entre sí, a diferentes *niveles* \*, mediante distintos tipos de relaciones: fonológicas, morfológicas, sintagmáticas, semánticas.

Llamamos también *lengua* \* al sistema lingüístico. Lengua se opone a *habla* (SAUSSURE), que es la realización individual de cada sujeto *hablante* \* al hacer uso del sistema de la lengua, que es el repertorio codificado (o *código* \*) que contiene los elementos necesarios para, conforme a reglas, producir *enunciados* \*.

La existencia, la naturaleza y la función de los elementos de la lengua dependen de su relación mutua llamada *solidaridad* \*, la cual se da de dos maneras, según sea su *jerarquía* \*: de *proceso* \* o de sistema:

a) *Sintagmáticamente*, dentro de la *cadena* \* lineal de la sucesión temporal de los elementos presentes (relación “antes-después”), como cuando construimos una *frase* \*:

en la tarde soleada

o una *oración* \*:

llegaron a tiempo.

Son, pues, relaciones sintagmáticas, el orden y la concordancia.

b) *Paradigmáticamente*, cuando se asocia mentalmente un elemento explícito con otros no explícitos que se evocan debido a alguna relación de semejanza o de oposición que existe entre sus *significantes* \* o entre sus *significados* \*:

en la tarde  
por las tardes  
con esas tardecadas  
sin tales atardeceres.

(V. CÓDIGO \* y ANÁLISIS TEXTUAL \*.)

## SISTEMA MODELIZANTE SECUNDARIO

Uno de los tres tipos de *lenguaje* \* existentes junto con los lenguajes naturales (como el español o el francés, por ejemplo) y los

lenguajes artificiales (como el sistema telegráfico “Morse” o el álgebra).

Yuri LOTMAN desarrolla esta noción afirmando que se trata de un “sistema semiótico construido sobre la base de un lenguaje natural pero que posee una *estructura* \* más compleja”. Así, el arte, los rituales, las costumbres, las creencias religiosas, el comercio, etc., son sistemas modelizantes secundarios que se funden en la *cultura* \* vista como “una totalidad *semiótica* \* compleja”.

La *literatura* \* (arte verbal) es un sistema modelizante secundario; un lenguaje particular superpuesto a una lengua natural y poseedor de su propio sistema de *signos* \* de diferente tipo que los lingüísticos, así como de reglas para su combinación. Tal sistema es capaz de transmitir informaciones que no sería posible comunicar por otros medios.

Las otras artes (pintura, arquitectua, escultura, etc.) son también sistemas modelizantes secundarios pero, a diferencia de la literatura, no tienen como base la lengua natural.

#### SISTÉMICO. V. CÓDIGO y TEXTO.

#### SÍSTOLE

En español llamamos así a una *figura* \* de dicción que puede ser viciosa o puede usarse como licencia poética. Consiste en transferir el *acento* \* de una sílaba a la anterior, por requerimientos métrico-rítmicos:

y el campo era figura de una canción de Tibulo

SALVADOR DÍAZ MIRÓN

(y no de Tibulo, como es en latín).

En griego consiste en la abreviación, que también puede ser bárbara o *retórica* \*, de una sílaba larga.

Como figura es pues una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque altera la morfología de la *palabra* \*. Cuando es *contracción* \* —como en griego— se produce por *supresión* \* parcial; cuando es por transferencia del acento —como en español— se produce por *permutación* \*, en las sílabas, de las cualidades tónica y átona.

#### SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN

Conjunto de las precisas circunstancias espaciotemporales en que se produce el acto de *enunciación* \*, es decir, el acto discursivo durante el cual el *emisor* \* transmite un *mensaje* \* al *receptor* \*.

#### SITUACIÓN NARRATIVA. V. NARRADOR.

“SLANG” (ingl.). V. JERGA.



## sobrentendido

**SOBRENTENDIDO.** V. CONTRADICCIÓN e INSINUACIÓN.

**SOCIOLECTO.** V. IDIOLECTO.

**SOLECÍSMO.** V. FIGURA RETÓRICA.

**SOLIDARIDAD.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**SOLILOQUIO.** V. MONÓLOGO y DIÁLOGO.

**SONORO, sonido.** V. FONÉTICA.

**SORDO, sonido.** V. FONÉTICA.

**SORITES.** V. "INVENTIO".

**"STREAM OF CONSCIOUSNESS"** (ingl.). V. MONÓLOGO.

**SUB-TEXTO.** V. TEXTO.

**"SUBIECTIO".** V. MONÓLOGO.

**"SUBIUNCTIO".** V. ISOCOLON.

**SUBJUNCIÓN.** V. ISOCOLON.

**"SUBNEXIO".** V. PROSAPÓDOSIS e ISOCOLON.

**SUCESIÓN continua.** V. SECUENCIA.

**SUFIJACIÓN.** V. PARAGOGE.

**SUFIJO.** V. AFIJO.

## SUJECIÓN

*Figura de pensamiento* \* que consiste en subordinar el *emisor* \* sus aseveraciones a interrogaciones formuladas por él mismo, de manera que funcionen como respuestas. Se presenta, pues, como una cadena de preguntas seguidas de sus respectivas contestaciones:

¿Qué es la vida? Un frenesí;  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
Una sombra, una ficción,  
Y el mayor bien es pequeño;  
Que toda la vida es sueño,  
Y los sueños, sueños son.

CALDERÓN

Es pues un *metalogismo* \*, ya que afecta a la organización lógica de las expresiones.

**SUJETO.** V. ACTANTE.

**SUJETO COGNOSCITIVO.** V. ACTANTE.

**SUJETO DE ESTADO.** V. ACTANTE.

**SUJETO OPERADOR.** V. ACTANTE.

**SUJETO PRAGMÁTICO.** V. ACTANTE.

**SUPRASEGMENTAL.** V. SEGMENTO.

**SUPRESIÓN** (o “*detractio*”, o “*endeia*”).

Modo de operación por el que se producen muchas de las *figuras retóricas* \* en cada uno de los diferentes *niveles* \* de la *lengua* \*. Consiste en eliminar, de manera parcial o completa, algún elemento formal y semántico que pertenece a la expresión y queda así fuera de ella.

Puede ser un *fonema* \*, como en la *aféresis* \*: *celsitudes*, por *excelsitudes*; o bien *palabras* \*, como en la *elipsis* \*.

las casas muy altas; los árboles, más

que en este ejemplo es del adjetivo (altas), y que puede omitir cualquier categoría gramatical excepto la interjección; o bien puede ser un *significado* \*, como en el *zeugma* \* de complejidad semántica:

vestidas de andrajos y desaliento

(invadidas, llenas, cubiertas de desaliento) que es el tipo de *elipsis* \* del verbo en la que el término omitido posee un significado diverso al del término explicitado, y existe entre ambos una oposición *lenguaje recto/lenguaje figurado*.

También pueden suprimirse *oraciones* \* completas, cuyo sentido se sobreentiende, naturalmente.

El procedimiento de supresión (“*detractio*”) era una de las “categorías modificativas” introducidas en la retórica por QUINTILIANO (además existen la *adición* \*, la *sustitución* \* y la *permutación* \*). Su moderna presentación sistemática se debe a la *Rhétorique générale* del Grupo “M” (1970), que permite una comprensión cabal de los fenómenos retóricos sin recurrir a clasificaciones menos ordenadas ni a la revisión de una excesiva nomenclatura.

**SUSPENSE. V. SUSPENSO.**

**SUSPENSIÓN. V. ELIPSIS.**

**SUSPENSO** (o *suspense*).

Actitud tensa y expectante producida en el *receptor* \* por efecto de la *estructura* \* del *relato* \* narrado o representado. Recursos como la *gradación* \*, la *anacronía* \*, la *anisocronía* \*, suelen cumplir un importante papel en la agudización de la espera angustiosa de los hechos subsiguientes. (V. también *TEMPORALIDAD* \*.)

**SUSTANCIA DEL CONTENIDO. V. SIGNIFICANTE.**

**SUSTANCIA DE LA EXPRESIÓN. V. SIGNIFICANTE.**

**SUSTITUCIÓN** (o “*immutatio*”).

Modo de operación por el que se producen muchas de las *figuras retóricas* \*. Su mecanismo es doble, pues consiste en una *supre-*

## sustitución

*sión* \* a la que sucede una *adición* \*, como ocurre en el caso del *calembur* \* en que se sustituye un modo de *articulación* \* de los elementos de la *cadena* \* sonora, por otro:

a este Lopico lo pico

GÓNGORA

con lo que también se sustituye un *sentido* \* por otro.

La sustitución se llamaba "*immutatio*" entre los antiguos, y era la "categoría modificativa" fundamental en cuanto que afectaba lo cualitativo.

La sustitución puede ser parcial, completa o negativa. Es parcial cuando opera sobre una o varias de las unidades menores contenidas en una unidad mayor, como en la *metáfora* \* "*in absentia*" (Grupo "M"):

vidrio animado (mariposa)

SANDOVAL ZAPATA

La sustitución es completa cuando una unidad es reemplazada con todos sus elementos como en el caso de la *dilogia* \*, cuyo sentido es sustituido, en una segunda lectura, por otro; o como en los *arcaísmos* \*, los *neologismos* \*, las *invenciones* \* y los *préstamos* \*: escribir "*chapeau*" en vez de *sombrero*.

La sustitución es negativa cuando la unidad suprimida es reemplazada por otra que constituye su negación, como ocurre con el *significado* \* en el caso de la *ironía* \* o de la *paradoja* \*:

muerdo porque no muerdo

equivalente a: experimento un vivo deseo de vivir más intensamente, no en esta vida, sino en la otra, a la que sólo puedo acceder muriéndome. (V. también NIVEL \*.)

### SUSTITUCIÓN de morfemas \*

*Figura* \* que afecta a la morfología de las palabras y consiste en derivar una *palabra* \*, por analogía con otra, mediante un *morfema* \* que no le corresponde:

Confiesa tus envidias,/tus temores, tus ideas ofidias, todos tus desamores, resquemores,/venganzas y olvidores.

FAYAD JAMÍS

A veces responde no solamente a un juego de semejanzas y oposiciones de sonido y de *sentido* \*, sino también a una exigencia *métrica* \*:

ahora me castigo cada día  
de tal selvaticueza y tal torpeza

(GARCILASO)

## sustitución

Es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \*. Se produce por *supresión* \*/*adición* \* (*sustitución* \*) parcial de morfemas. VALLEJO frecuenta esta figura, habla, por ejemplo, de un establo "excrementido".

Aunque es un metaplasmo, no deja de producir un indeterminado, vago, efecto semántico, una especie de contaminación del sentido de la palabra con el que proviene del morfema, sobre todo cuando sugiere un cambio de categoría funcional:

... en el largo ladrar tardecino de los perros.

ALBERTO QUINTERO ÁLVAREZ

Aquí se advierte que el *significado* \* del sustantivo (tarde) se ve alterado por el que porta el morfema propio de un adjetivo y que, de hecho, cambia su función gramatical.

# T

**TABULAR** (lectura). V. ISOTOPÍA.

## **TAUTOGRAMA**

*Poema* \* o *verso* \* construido con *palabras* \* que empiezan, todas, con la misma letra. Tales composiciones han sido frecuentadas por los escritores en la antigüedad latina, en la Edad Media, y en los siglos XVI y XVII. Se han escrito poemas tautogramas de más de cien versos.

**TAUTOLOGÍA**. V. PLEONASMO.

**TAXEMA**. V. FONEMA.

**TAXINOMIA** (o *taxonomía*).

Teoría que concibe la actividad científica como un trabajo de observación, identificación y clasificación de los hechos. En lingüística está representada principalmente por los distribucionalistas, quienes basan su clasificación en "el orden posicional de las unidades lingüísticas" (GRELMAS), y son objeto de críticas por parte de los transformacionalistas que desean tener en cuenta la *competencia* \* que permite la producción de *frases* \* y la producción de *modelos* \* capaces de prever hechos nuevos.

También se llama taxinomia el procedimiento de clasificación propiamente dicho.

"**TAXIS**". V. "DISPOSITIVO" y ENUNCIADO.

**TAXONOMÍA**. V. TAXINOMIA.

**TEATRO**. V. DRAMA.

**TEMA**. V. MOTIVO.

**TEMPORALIDAD** (y duración, orden, frecuencia).

La temporalidad es una de las instancias en que se desarrolla el *proceso* \* discursivo, además de la *espacialidad* \* y de la *acción* \* de los actores. Todas estas instancias ofrecen dos facetas pues se refieren, por una parte a la *enunciación* \* del *discurso* \* y, por

otra, a lo *enunciado* \*, es decir a los hechos relatados por el discurso. En otras palabras, la *historia* \* relatada tiene una instancia espacial, una temporal, y unos protagonistas: los *personajes* \*; pero también el proceso discursivo transcurre en una instancia temporal, otra espacial, y existen unos protagonistas del hecho discursivo: el *emisor* \* o sujeto de la enunciación (*narrador* \*) y el destinatario de la misma, el *receptor* \* (*narratario* \*, personaje a quien va dirigida la enunciación, y virtual lector del *relato* \*).

Tanto la historia, como el discurso que da cuenta de ella, se desarrollan paralelamente sobre la instancia temporal; pero mientras el tiempo discursivo se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional. La correspondencia entre ambas dimensiones temporales no es constantemente exacta; sus desajustes afectan tanto a la *duración* \* como al *orden* \* y a la *frecuencia* \*. Entre el momento en que se inicia la historia y el momento en que termina, tienen lugar las acciones que la constituyen. Entre esos dos momentos transcurre su duración. Por otra parte, entre el momento en que se inicia y el momento en que se termina el relato de la historia, transcurre la duración del discurso, es decir, su extensión. La relación de paralelismo entre ambas duraciones no es exacta ni constante. Por lo contrario, lo más frecuente es que ocurra una variedad de desfasamientos o irregularidades en esta relación. Estas faltas de correspondencia han sido estudiadas con ahinco desde los formalistas rusos, y, sobre todo, recientemente por Gérard GENETTE, quien las denomina *anisocronías* \* y las ordena en tres clases: *pausa* (expansión mayor del tiempo de la historia), *resumen* (comprensión del tiempo de la historia, dentro del tiempo —mayor— del discurso), *elipsis* (supresión del tiempo de la historia, inferible a partir del discurso) opuestas a *escena* (igualdad convencional de ambas temporalidades, sin anisocronía). La alternancia de los distintos tipos de anisocronía produce variaciones del *ritmo* \* interior del discurso, semantizables como elementos formales que acentúan el *significado* \* de los elementos semánticos, ya sea por analogía o por contraste (V. CATÁLISIS \*). Las anisocronías pueden ser objeto de un diagrama elaborado a partir de la identificación de los verbos (V. ANISOCRONÍA \*). En principio, es posible afirmar que la instancia que da cuenta de la *historia* generalmente es de duración inferior a la historia relatada.

La correspondencia entre ambas instancias temporales se relaciona también con el *orden*. Es frecuente la falta de coincidencia, es decir, que el discurso no ofrezca los hechos de la historia en un supuesto orden cronológico (*fábula* \*), sino que introduzca en ellos un desorden, que en realidad es otro orden: un orden artificial, artístico (*intriga* \*). Esto ocurre cuando se presentan los aconte-

## temporalidad

cimientos comenzando por el final o por en medio, e intercalando tanto *anticipaciones* \* (o *prolepsis* o *prospecciones*) como *retrospecciones* (o *analepsis* \*). Esto es tan importante que puede dar lugar a *géneros* \* literarios; hablando de la novela policial dice TODOROV que se dividen en "novela de misterio" —la que comienza el relato por el final para terminar por el principio— y "novela de terror" —la que empieza por las amenazas y llega a su término presentando los cadáveres. El conjunto de estas estrategias también ha sido estudiado principalmente por GENETTE, quien las llama *anacronías* \*. El juego de las distintas anacronías también permite elaborar un diagrama, tomando en cuenta los verbos. (V. ANACRONÍA \*.)

También es problema de orden el de la combinación de diferentes historias, lo que puede hacerse mediante una relación de coordinación, yuxtaponiéndolas (*encadenamiento*), mediante una relación de subordinación, incluyendo una dentro de otra (*intercalación*), o bien contando las historias simultáneamente, interrumpiéndolas y retomándolas por turnos (*alternancia*).

La frecuencia, en cambio es, según este mismo autor, la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias dadas en la historia y el número de ocurrencias discursivas que dan cuenta de ellas, la frecuencia ofrece tres variantes: el relato es *singulativo* \* cuando la cadena de acciones relatadas corresponde a una sola historia: se relata una sola vez lo que ocurre una sola vez, o bien, se relata x número de veces lo que ocurre x número de veces. El relato es, en cambio, *competitivo* o *repetitivo* cuando se relata x número de veces lo ocurrido una sola vez. En fin, el relato es *iterativo* cuando se relata una sola vez lo ocurrido x número de veces.

La coincidencia mayor o menor entre ambas instancias temporales se organiza a partir del *presente* en que se efectúa el acto de relatar, ya sea narrado o representado, pues a partir de él se delimita el *pretérito* de la historia, ya sea en la *diégesis* \* o en la *metadiégesis* \* (GENETTE). La eficacia de la estrategia elegida depende en alto grado del manejo de los verbos y adverbios, así como de los *conmutadores* o *embragues* \*, que permiten el juego de *niveles* \*. La variedad de posibilidades es infinita, por ejemplo, pueden ser relatados los hechos pretéritos en presente histórico que sitúe al narrador aparentemente en el presente de los sucesos narrados, acentuando así el efecto de actualización temporal. Es muy importante en este asunto la consideración de TODOROV acerca de los verbos de estado y los verbos de acción en los modos de lo real y en los modos de la hipótesis (V. CATÁLISIS \*), así como la del *aspecto* \* verbal. También produce efectos notables la

combinación de la temporalidad de diferentes historias y sus niveles, el modo como se entretajan. Así, entre las distintas historias puede darse una relación de *coordinación* o encadenamiento, dentro de cualquiera de los niveles; puede darse una relación de *subordinación* o intercalación (entre los niveles diegético y meta-diegético), y puede, en fin, darse una relación de *alternancia* o *contrapunto* (también dentro de cualquier nivel de la historia).

La temporalidad de la enunciación (el proceso discursivo) puede convertirse en un elemento de la historia, cuando se explicita y se alude a ella, llamando la atención del lector acerca de su transcurso. El narrador cita, en tal caso, el desarrollo de su propia escritura, y manifiesta (intercalando datos que informan al respecto) la duración de la misma. Esta estrategia puede extremarse al grado de que el discurso únicamente dé cuenta de la historia de su propia construcción.

Por último, la temporalidad de la lectura, es decir, la duración de nuestra percepción del *texto* \*, como lectores, también puede cumplir un papel en el texto mismo, de igual manera que la temporalidad de la enunciación: al introducirse en el *relato* \* mediante indicaciones relativas a ella. La temporalidad de la lectura "es irreversible por convención", dice TODOROV. El modo "normal de leer", respetándola, es de principio a fin, para *descubrir* la información en el orden previsto. No habría *suspense* \*, ni misterio, ni sorpresa, si se transgrediera esta convención que, sin embargo, puede cambiarse por otra que obligue al lector a modificar el orden de su lectura, como ocurre con RAYUELA, de CORTÁZAR.

La representación teatral ofrece ciertas peculiaridades relativas a la temporalidad pues, por ejemplo, predomina la escena (es decir, el *diálogo* \*), lo que significa que se da la máxima identidad entre ambas temporalidades. Esto se debe a que la temporalidad de la acción dramática (*historia* \*) se compone de una "sucesión de momentos presentes" (SEGRE) transcurridos en el escenario exactamente en el lapso que dura la percepción de la obra por el espectador, por lo que la coincidencia es triple. Ahora bien, el tiempo de la acción dramática corresponde generalmente a una previa reducción artificiosa de la historia, lograda mediante la selección rigurosa de acciones, *situaciones* \* y parlamentos, para eliminar lo inesencial: las repeticiones, los rodeos, los titubeos, los silencios (a menos que sean significativos, pues así se volverían esenciales). La famosa regla de las tres unidades del teatro clásico manifiesta un esfuerzo por reducir la falta de coincidencia entre ambas temporalidades. En el filme la selección de lo esencial se realiza durante el *montaje*. La narrativa es la que permite una



## testificante

mayor diferencia y una mayor complejidad en el juego entre las temporalidades.

En el teatro las anacronías y el nivel metadieгético son también frecuentes, suelen combinarse y quedan a cargo de narraciones proferidas por personajes que, mediante *actos de habla* \* presentes, agregan periodos correspondientes al pretérito de la historia, o intercalan otras historias.

En fin, los datos acerca de la temporalidad pueden ser objeto de un empleo retórico cuando se combinan, principalmente, con datos espaciales. Tal es el caso de las informaciones acerca del tiempo, procuradas mediante la descripción de gestos, del aspecto de objetos, o del paisaje. El Grupo "M" ha teorizado ampliamente en sus trabajos sobre esta materia.

### TESTIFICANTE. V. ENUNCIACIÓN y EMBRAGUE.

**TEXTO** (y textualidad, sistémico, extrasistémico, sintagmática \*, subtexto).

La *textualidad* es el carácter de *texto* que presenta una *estructura* \* (SCHMIDT). Ésta puede ser considerada desde dos puntos de vista: el del aspecto del *lenguaje* \* y el del aspecto social. Así, presentan el carácter de texto (noción, ésta, introducida en la *semiótica* \* por LOTMAN) "todos los *enunciados* \* verbales que poseen una función comunicativa". La forma de manifestación de tales enunciados es la textualidad. En otras palabras, la textualidad es el modo de manifestación lingüística requerido para realizar la *comunicación* \*. Este modo de manifestación es universal y social. Desde este punto de vista —de la teoría de la información— cada texto (unidad básica cultural) es la realización concreta de la estructura llamada textualidad. Esta manera de concebir el problema implica la convicción de que un *mensaje* \* no es solamente, ni una serie de oraciones yuxtapuestas, ni la suma de sus *significados* \*, sino una compleja red de estructuras dadas en diferentes *niveles* \* interrelacionados, y un *sentido* \* global en el que quedan integradas (en el texto literario) las estructuras retóricas (en los niveles fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico y lógico de las *figuras* \*) mediante una serie de regularidades y equivalencias. De este modo, en el texto se relacionan, una semántica interna apoyada en el *eje sintagmático* \* en que se correlacionan todos los niveles (*fonemas* \*, *morfemas* \*, *lexemas* \*, *sintagmas* \*, *oraciones* \*), y una apoyada en el *eje paradigmático* \* al establecer relaciones externas cada elemento desde un nivel dado.

En LOTMAN, cuya reflexión semiótica abarca no sólo la *literatura* \* sino el arte en general, éste constituye un lenguaje y cada particular obra de arte constituye un texto. En el texto literario

se unen diferentes sistemas opuestos (convenciones genéricas, estilísticas, etc.). Así, el texto resulta ser un "punto donde se intersecan varios *códigos* \* culturales o *sistemas* \* que configuran una compleja red de relaciones *intertextuales*" (C. GONZÁLEZ). Es decir, una red de relaciones entre el texto en cuestión y otros textos consciente o inconscientemente evocados —viejas lecturas o fragmentos escuchados y rememorados— que se hacen presentes en el texto como elementos —reelaborados— de los que éste se nutre. (V. también INTERTEXTO \*.)

El texto literario se define por su *función lingüística* \* pero también por su función social, por el papel que cumple en la sociedad. Tal función es doble. Consiste, por una parte, en transmitir significados (papel que cumple en mayor medida el texto unívoco), y, además, en generar nuevos significados ("*rol*" óptimamente cumplido por el texto ambiguo). "El modelo mínimo de este último tipo de texto —dice LOTMAN— es el *tropo* \*", que genera un "nuevo significado no presente, por separado, en ninguno de los subtextos que lo constituyen".

Hasta aquí, el texto está visto como *enunciado* o conjunto de enunciados, como opuesto a *discurso* \* (discurso sería proceso semiótico, discurso literario sería semiótica literaria). Pero a la definición de este concepto han contribuido, desde diversas perspectivas, y aportando numerosos matices, muchos teóricos.

Por ejemplo, desde un punto de vista lingüístico, para HJELMSLEV el texto o discurso es un proceso semiótico (una *sintagmática* \*) que, como objeto de estudio de la teoría lingüística, es una *clase* \* dividida en *componentes* \* que, a su vez, son clases sucesivamente divididas en componentes hasta agotar el *análisis* \* progresivo que siempre va, deductivamente, de la clase al componente. El texto es, así, una *cadena* \*, y sus partes, que sólo existen por su interrelación, son a su vez cadenas, excepto las últimas, no susceptibles ya de análisis.

Para KRISTEVA el texto, que es *productividad* (es decir, capacidad de transformación; actividad semiótica que abarca las operaciones de producción y transformación del texto cuyas propiedades semióticas se toman en cuenta tanto en la *enunciación* \* como en el *enunciado* \*) se observa como objeto de análisis, previa elección de un nivel de *pertinencia* \*.

Desde la perspectiva artística, el texto es observado como un organismo mucho más complejo y original. Por ejemplo, para GENETTE, se trata de: "un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado", que posee "su equilibrio, sus tensiones internas", mismas que hay que analizar "antes de relacionarlo con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él".

## texto

El texto es un organismo, cada uno de cuyos elementos condiciona a los otros y se confronta con ellos produciendo así su coherencia en cada nivel. Todo texto, además, contiene, explícitas o no (pero siempre presentes aunque sea como ausencias que significan expectativas frustradas), las marcas necesarias para su comprensión.

Para DOLEZEL, los textos literarios son "sistemas semióticos altamente organizados, de producción significante, creativa e imaginativa".

En una de las reflexiones más profundas y ricas acerca del texto artístico, la de LOTMAN, la lectura de un objeto de esta clase —texto polisémico por estar repetidamente codificado, por lo cual es imparafraseable e intraducible— puede producir, por una parte, la comprensión de su *contenido* \*; por otra parte, una experiencia: la del placer estético. De la comprensión proviene el placer intelectual que se genera al obtener información a partir de la sistematicidad. El placer estético, de naturaleza sensorial, se genera en otra fuente, al obtener otra información a partir del material que no es *sistémico* (porque aplica diferentes *códigos* \*).

Para LOTMAN el texto artístico, aunque no es un juego (porque no es como una actividad que sólo consista en la observancia de unas reglas, sino que es "la verdad de la vida misma, manifestada mediante un lenguaje de reglas convencionales"), posee ciertos rasgos de naturaleza lúdica y cierto parentesco con "el juego (que) modeliza lo contingente, lo determinado de un modo incompleto, la probabilidad de procesos y fenómenos". La creación y la percepción de la obra de arte son conductas similares a la conducta lúdica, en la cual se respetan reglas que, por ejemplo, permiten al lector llorar ante la desgracia de un personaje sin intentar acudir en su auxilio, debido a que siempre mantiene la conciencia de que están presentes "otros significados disjuntos a los que se perciben en un momento dado".

Además, cada detalle del texto artístico adquiere más de un significado y más de una posible interpretación, debido a que está inserto en diferentes sistemas de relaciones. Por ello el texto artístico posee una sobresignificación que se advierte más fácilmente, como una pérdida, al no poder traducirlo cuando se transcodifica a un texto no artístico. Esto se debe a que, entre un texto literario (es decir, artístico) que ofrece dos o más planos, y un texto no literario que ofrece un solo plano, no puede darse una correspondencia unívoca, luego no puede realizarse la transcodificación. Por esta misma razón, la interpretación del texto literario es plural. Hay una serie de interpretaciones posibles y admisibles debido a

que nuevos códigos, de nuevas conciencias lectoras, "revelan en el texto estratos semánticos".

En el texto no artístico, la transgresión a una regla gramatical constituye un error y es también un *ruido* \* en el *canal* \* de *comunicación* \*; ruido y error que a veces pueden ser contrarrestados gracias a la *redundancia* \*. Pero el texto artístico está simultáneamente regido por dos *gramáticas* \*, y en él está previsto el mecanismo de transgresión de la sistematicidad por lo individual extrasistémico. La obra de arte es capaz de transformar el ruido en información haciendo su estructura más compleja al relacionarse con lo externo. Lo externo se introduce en la obra, se correlaciona con su estructura y genera polisemia. LOTMAN pone un ejemplo escultórico: el fuste de una columna —parte que media entre el capitel y la basa— es recto, eso es lo sistémico. Su rectitud corresponde a una ley estructural que organiza de manera regular la columna. Ahora bien, un abultamiento en el fuste se percibe como un elemento individual y extrasistémico, que en el arte resulta polisistémico. Nosotros podemos pensar en un ejemplo literario, el de la *metáfora* \* que se produce cuando se combinan (o sea, se relacionan por contigüidad) elementos cuya impertinencia predicativa (composición alótopa) es el fundamento de muchos *tropos* \* (V. *isotopía* \*), lo que es posible debido a que en el texto artístico se suprimen las prohibiciones que en los distintos niveles privan para los textos no artísticos.

Como el texto literario presenta distintos niveles estructurales, es posible que entre ellos se den relaciones de complementaridad, reforzándose, por ejemplo, la *rima* \*, cuando se relaja el *ritmo* \*.

La obra de arte —dice LOTMAN— "es una estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersectadas, con repetidas penetraciones de un mismo elemento en distintos *contextos* \* constructivos". Y más tarde agrega: "cuanto mayor es el número de regularidades que se intersectan en un punto estructural dado, tanto más individual parece ese texto".

Según este mismo autor, el mecanismo del texto artístico se basa en que al unirse entre sí los segmentos de la cadena, "se forman significados complementarios", y en que los segmentos "se nivelan... como resultado de la co-oposición de las unidades del texto... y se convierten en sinónimos estructurales" que están en un juego en el que "en lo diferente se revela la semejanza y en lo semejante se revela la diferencia de los significados". Más tarde añade: "los niveles semejantes organizan los desemejantes estableciendo igualmente en ellos semejanzas", mientras que "los niveles desemejantes" descubren "la diferencia de lo semejante". Por ejemplo: elementos semánticamente diferentes se expresan me-

## textualidad

diante elementos fonológicos y morfosintácticos equivalentes. Las relaciones de *equivalencia* \* activan las relaciones de diferencia y a la inversa. Un caso en que el funcionamiento de este mecanismo se ve muy claramente es el de la rima, que abarca distintos niveles: fonológico, morfosintáctico y semántico, tal como lo describe JAKOBSON.

Además, la construcción del texto artístico se basa en dos tipos de relaciones: la co-oposición de elementos equivalentes que se repiten (como el esquema rítmico que nivela unidades, a diferencia de como ocurre en la *lengua* \* práctica); y la co-oposición de elementos contiguos no equivalentes (como en la metáfora que combina elementos que en la lengua práctica no suelen ser combinados). De todo ello resulta que el texto artístico posee una *semántica* \* nueva y distinta a la de los textos no artísticos.

Ello no significa que la *retórica* \* o el lenguaje figurado no estén presentes en los otros tipos de textos, sino que su presencia en el texto artístico es deliberada, constante y sistemática. Por ello se dice que el texto artístico está sobretrabajado, sobreestructurado, y posee una gran densidad, un exceso de *significación* \*. (V. también ANÁLISIS \*.)

En el *teatro* \*, el *sub-texto* es el conjunto de los significados que, implícitos en el texto, infiere el espectador (no el lector) a partir de la puesta en escena y de la interpretación realizada por los *actores* \*, quienes manifiestan así, con mayor o menor relieve, los matices de sus intenciones, móviles, temores, estados de ánimo, etc.

### TEXTUALIDAD. V. TEXTO.

### TEXTURA

Conjunto de características particulares que diferencian un *texto* \* dado respecto de otros textos; es decir, la textura se determina en atención a las modalidades peculiares del estilo. Este término ha sido usado por críticos como RANSOM y por semióticos como MIGNOLO, y se ha tomado en préstamo del vocabulario que se refiere a las artes plásticas.

### TIPO DE DISCURSO O DISCURSIVO. V. GÉNERO, DISCURSO LINGÜÍSTICO, VEROSIMILITUD, FICCIÓN e ISOTOPÍA.

### "TMESIS". V. HIPÉRBATON.

### TONO. V. PROSODIA.

### "TÓPICA". V. MEMORIA.

### "TÓPICO". V. MOTIVO y MEMORIA.

### TOPOFESÍA. V. DESCRIPCIÓN.

**TOPOGRAFÍA.** V. DESCRIPCIÓN.

"**TOPOI**" V. "INVENTIO" y MEMORIA.

"**TRADUCTIO**". V. UNIVOCIDAD y CALEMBUR.

**TRAGEDIA.** V. GÉNERO.

**TRAIADOR.** V. ACTANTE.

**TRAMA.** V. MOTIVO.

**TRANSCODIFICACIÓN.** V. TEXTO.

**TRANSFERENCIA DE CLASE.** V. METÁFORA SINTÁCTICA.

**TRANSFORMACIÓN.** V. ACTANTE y ENUNCIADO.

**TRANSICIÓN.** V. REVOCACIÓN y REYECCIÓN.

**TRANSLACIÓN** (o *enálage*).

*Figura* \* de construcción que consiste en que ciertas *palabras* \* no adoptan la forma gramatical que habitualmente concuerda con las demás de la *oración* \*. Entra aquí el uso de algunos adjetivos como adverbios:

se mueve muy *lento* (lentamente)

y la sustitución de una forma verbal por otra:

mañana *vamos* (iremos) a verte;

*Te vas* (vete) de aquí inmediatamente.

o bien los casos de concordancia "*ad sensum*" o *silepsis* \*:

Su *Santidad* (forma femenina) está *enfermo* (forma masculina)...

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*.

Algunos autores han llamado traslación a la metáfora.

"**TRANSLATIO**". V. METÁFORA.

"**TRANSMUTATIO**". V. METÁTESIS, PERMUTACIÓN e HIPÉRBATON.

**TRANSNOMINACIÓN.** V. METONIMIA.

**TRANSPOSICIÓN SENSORIAL.** V. SINESTESIA.

"**TRANSUMPTIO**". V. METALEPSIS.

**TRIÁNGULO DE ULLMAN.** V. SENTIDO.

**TROPO**

*Figura* \* que altera el *significado* \* de las expresiones por lo que afecta al *nivel* \* semántico de la *lengua* \*, ya sea que involucre pa-

## tropo

labras completas (tropos de dicción o de palabra \*, siempre más de una), como los *metasememas* \*: la *metáfora* \*, la *sinécdoque* \*, la *metonimia* \*, la *hipálage* \* o el *oximoron* \*); ya sea que comprenda *oraciones* \* (tropos de pensamiento, es decir, algunas de las "*figurae sententiarum*" o "*schemata dianoioon*"), es decir, algunos *metalogismos* \* como la *antítesis* \* \*, la *paradoja* \*, la *ironía* \*, o la *lótote* \*. En todo caso, el cambio producido en el tropo es de significado. (V. FIGURA RETÓRICA \*.)

La relación entre los tropos de dicción o metasememas y los tropos de pensamiento o metalogismos, consiste en que en ambos casos se modifica el significado (por lo que suelen presentarse asociados en ellas ambos tipos de figuras). En el metasemema hay una ruptura de la *isotopía* \* (sobre el plano semántico) seguida por una reevaluación (prospectiva o retrospectiva):

El linquen de la piedra, enredadera  
de goma verde, ...

NERUDA

pero la descodificación del metalogismo requiere el *análisis* \* del *referente* \*, pues su sentido abarca también una realidad ubicada más allá del *texto* \*, en un *contexto* \* que puede ser discursivo o extralingüístico. En la expresión: "mi casa es un palacio" hay un metasemema, la *metáfora* \*: transferencia de denominaciones que se produce por analogía (BENVENISTE): *palacio* por *casa*: es decir, cambio de significado de la expresión. Pero además hay un metalogismo, la *hipérbole* \* que adiciona significado (*palacio* es más que *casa*); y quizá también hay otro metalogismo, la *ironía* \*, en el caso de que, analizado el referente, revele la condición de *choza* de mi *casa*. En el metalogismo pues, lo que cambia no es el significado de la expresión en el nivel lexemático, sino nuestro criterio acerca del referente, como resultado de que se modifica el valor lógico de la oración. (V. también METALOGISMO \*.)

TROQUEO. V. METRO.

## U

**UNIVOCIDAD** (o relación unívoca y equivocidad o relación equívoca o “traductio” y multivocidad o relación multívoca y relación diversívoca).

La relación *unívoca* (*univocidad*) se da entre los *lexemas* \* que coinciden tanto por su *forma* \* como por su *contenido* \* conceptual. En cambio la relación se llama *equivoca* (*equivocidad*, la “*traductio*” latina) si hay coincidencia en la forma pero no en los contenidos conceptuales, como ocurre en el caso de los *homónimos*, en los que a un *significante* \* corresponden dos *significados* \*: *paso*: estrecho geográfico; *paso*: episodio; *paso*: pieza dramática, entremés; *paso*: movimiento de la pierna al avanzar. La equivocidad puede ser originada por la igualdad fonética aunque no gráfica (*casa* y *caza*), o bien por la introducción de una nueva acepción con calidad de neologismo (*remarcar*: volver a marcar, y *remarcar*, galicismo recientemente muy utilizado como sinónimo de *advertir* o *notar*. (V. HOMONIMIA \*.)

La equivocidad, como *vicio*, atenta contra la claridad del lenguaje (“*perspicuitas*”) y, como *virtud*, es de naturaleza trópica y se realiza en la *dilogía* \* o *antanaclasis*.

Por otra parte se da una relación de *multivocidad* o multívoca cuando coinciden los contenidos conceptuales pero no las formas de los *lexemas*: es el caso de los *sinónimos*, en los cuales dos *significantes* coinciden en el mismo significado: *mira*, *ve*, *divisa*. (V. SINONIMIA \*), y, en fin, se trata de la relación *diversívoca* si los *lexemas* no ofrecen coincidencia ni en sus formas ni en sus contenidos; es decir, cuando se trata de *palabras* \* diferentes: *casa* y *zapato*. (V. también FIGURA RETÓRICA \*.)



# V

## VALOR

SAUSSURE es quien mejor explica este concepto del modo como, en general, continúa siendo utilizado:

*Valor* es la diferencia que distingue entre sí dos *fonemas* \* (que son "entidades opositivas, relativas y negativas"): /p/ /b/, y por lo mismo distingue también dos términos (*pala/bala*) y sus respectivas ideas (idea de *pala*/idea de *bala*). El valor hace, pues, que los *signos* \* se opongan entre sí y se limiten recíprocamente, pues "el valor de todo término está determinado por lo que lo rodea". "La parte conceptual del valor —agrega SAUSSURE— está constituida por sus conexiones y diferencias con los otros términos de la *lengua* \*, y otro tanto puede decirse de su parte material." Es decir, son las diferencias fónicas (puesto que en ellas reside la *significación* \*) las que permiten distinguir a cada *palabra* \* de todas las otras, de modo que no se confundan. La lengua tolera una gran elasticidad en la pronunciación, pero mantiene una única exigencia (para la comprensión), y es "que los sonidos sigan siendo distintos unos de otros". En otras palabras, la lengua sólo pide que haya *diferencia*.

El valor posee una cualidad diferencial, hace que los términos se definan no positivamente (por su *contenido* \*) sino negativamente, "por sus relaciones con los otros términos del *sistema* \*", ya que "su más exacta caracterización es la de ser lo que los otros no son". Lo cual quiere decir que, si se atiende al concepto de valor, "cada fragmento de la lengua está fundado en su no coincidencia con el resto, en su diferencia.

Valor no es lo mismo que *significación* pues, por ejemplo, las palabras "*sheep*" (inglés), "*mouton*" (francés) y *carnero* (español) poseen la misma *significación* pero existe en "*sheep*" una diferencia de valor, pues al referirse a la vianda ya cocinada y servida, el inglés no dice "*sheep*" sino "*mutton*", lo que no ocurre ni en francés ni en español.

Así, aunque la *significación* sea la misma, los "valores que emanan del sistema" hacen que las entidades gramaticales no coincidan

exactamente de un idioma a otro. Por ejemplo, en unas lenguas hay número singular y número plural, en otras hay además número dual. Y este principio esencial del valor también rige las grafías (esos signos también arbitrarios por la carencia de conexión entre ellos y el sonido que representan), pues en cada una lo único esencial es su "valor negativo y diferencial, que hace que no se confundan" con los otros signos gráficos que son similares. E igualmente está presente el valor en muchos fenómenos diacrónicos en los que "la alteración del *significante* \* acarrea la alteración de la idea"; o cuando dos términos "se confunden por alteración fonética" y las ideas respectivas asimismo tienden a confundirse; o cuando se diferencia un término ("*chaise*" y "*chaire*" —de "*cathedra*"—) y la diferencia que resulta "tiende a hacerse significativa" (aunque no siempre llegue a serlo). En fin, según este autor, "toda diferencia percibida por el espíritu tiende a expresarse por significantes distintos, y dos ideas que el espíritu deja de distinguir tienden a confundirse en el mismo significante".

Por otra parte, dentro de la *axiología* \*, el concepto de valor tiene un sentido filosófico. Es aquella cualidad de orden moral, inmaterial, relativa a la persona, a su *ideología* \*, a su *cultura* \*; o bien es un valor ideal, una idea que norma juicios (de valor) encaminados a orientar la actividad desde un punto de vista ético.

**VARIABLE.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**VELAR, sonido.** V. FONÉTICA.

**"VERBUM PEREGRINUM".** V. PRÉSTAMO.

**VERIDICTORIA.** V. MODALIDAD.

**VERLEN**

*Figura* \* que constituye un tipo de *anagrama* \*. Se produce cuando dentro de las *palabras* \* intercambian su lugar, ya no los *fonemas* \*, sino las sílabas: "medi qué saspíen" (por "dime qué piensas"), lo que suele hacerse por juego, para utilizarlo como *jerga* familiar, caló o lenguaje secreto.

Es pues una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la *forma* \* de las palabras, y resulta de la *permutación* \* de sílabas que consiste en su inversión silábica.

**VEROSIMILITUD** (y *realismo*, tipo de discurso \*, formación discursiva).

Ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su *estructura* \* con las convenciones características de un *género* \* en una época, sin necesidad de guardar

## verosimilitud

correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralíngüística.

El realismo literario no descansa sobre la veracidad de lo que se enuncia, sino sobre su verosimilitud. La obra de *ficción* \* obedece a convenciones distintas de las de la realidad "*in vivo*" (TODOROV) y "hace parecer verdadero" (GREIMAS). En ella no se persigue la "adecuación con el *referente* \* sino la adhesión del *destinatario* \*" para que acepte algo como verdadero al percibirlo (JAKOBSON) pues, aunque la obra indique "las características y el estado de la sociedad" no por eso constituye "un subproducto automático de su estructura" (MUKAROVSKY). En la *literatura* \* (dice BARTHES) el *sentido* \* no depende de la conformidad a un *modelo* \*, sino de "las reglas culturales de la representación".

La obra literaria establece una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva. Esa realidad se basta a sí misma, pero también mantiene, en diversos grados, una *relación* con el mundo, porque consigna datos provenientes de una *cultura* dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza atendiendo a otras consideraciones como son las reglas y convenciones a que obedece el género literario al que se adscribe la obra en un momento dado, dentro de una *época*, una *sociedad*, una *corriente* literaria, etc.

Así, la verosimilitud resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero. Esta idea (que "el lenguaje supone al *otro*", como dice BENVENISTE) ya está en una antigua tradición. Ya, por ejemplo, en el Siglo de Oro PINCIANO se aproxima a este criterio cuando dice que la verosimilitud es "una reacción puramente subjetiva ante un contenido presentado" (una *reacción* del *receptor* \*, se entiende), agregando luego que no se dice la verdad sino que se finge para que nazca en el lector un convencimiento subjetivo y no un criterio de verdad objetiva. En la época de este preceptista, el arte se proponía la "imitación de la naturaleza mediante la aplicación de una regla: la verosimilitud, que es la misma regla que rige la escritura de Cervantes" (Antonio MARTÍ). Y para LITRÉ igualmente, la verosimilitud "consiste en que las diversas partes de la acción se sucedan de modo de no contrariar en nada la creencia o el juicio de los espectadores, de acuerdo con los preliminares" (de una pieza dramática). Tales preliminares son —para GENETTE— el sistema de referencia determinado por factores como las "leyes del género", por ejemplo. Pero el efecto de verosimilitud indudablemente también depende de la experiencia del lector acerca del mundo. Así, según LEECH, la expresión "mi tío duerme siempre sobre la punta del pie", nos parece falsa, absurda e increíble debido a la contradic-

ción existente entre los *significados* \* de *dormir* y de *estar despierto*; pero podría resultar verosímil "referida a un mundo posible —onírico, novelesco, metafórico en el que tal cosa pudiera suceder".

La ilusión de realidad se produce, dentro de este marco, mediante el manejo de recursos tales como la *mimesis* \*, la *descripción* \* (*hipotiposis* o "*evidentia*"). Dicho manejo está sujeto a la dialéctica de la tradición (aceptación o rechazo de la misma) y de las convenciones. Por eso el realismo es una tendencia, una ambición de que lo ficcional sea percibido como real dentro del marco de convenciones vigente para el autor y para sus lectores. Por ejemplo, en la tragedia clásica, *debe* haber algún elemento maravilloso y *puede* haber lo sobrenatural. En la literatura fantástica cabe lo sobrenatural, siempre que se presente gradualmente, mediante una estratégica distribución de ciertos indicios (ТОВОРОВ). En la literatura hispanoamericana del siglo xx —principalmente— lo raro —aunque de probable ocurrencia— y lo increíble, aparecen conforme a otro marco de convenciones. Lo que es verosímil para unos puede no serlo para otros, inclusive puede ocurrir que en una misma época existan diferentes convenciones para distintos tipos de lectores. LUZÁN señala que pueden coexistir dos clases de verosimilitud: la *popular*, que convence al vulgo, y la *noble*, que persuade a los doctos. Además, las viejas convenciones se sustituyen cada vez, al innovar —dice TOMACHEVSKI—, por otras que todavía no se perciben como cánones literarios.

Así pues, cuando se dice que el *realismo* en la historia del arte aspira a reproducir la realidad de la manera más fiel posible, eso significa que "aspira al máximo de verosimilitud", y llamamos realista a una obra que ha sido "proyectada como verosímil" y también "percibida como verosímil" (JAKOBSON). Así, los elementos que la ficción toma de la realidad cotidiana (*caracteres* \*, *situaciones* \*, eventos), son utilizados para inventar otra realidad que revela, "a la luz de la suprema dialéctica de las *contradicciones* \*\*", como dice LUKACS, las fuerzas que operan en la sociedad, las tendencias en que esas fuerzas se manifiestan y los derroteros que siguen. Lo que ocurre es que el *discurso* \*, conforme a una organización que le es propia, aporta unos datos (*Informaciones* \*, *indicios* \*, *acciones* \*, *catálisis* \* descriptivas o desaceratantes —BARTHES— en el caso del *relato* \* por ejemplo); datos pertinentes para organizar mentalmente la evocación de referentes posibles que se presentan como "efecto de realidad" y que también se deben a que el discurso literario se apega a unos cánones —admitidos por el escritor y sus lectores— que determinan la configuración de su estructura. Por eso el realismo de cada época varía, pues se logra por diferentes medios. Así las crónicas de los frailes y conquista-

## verso

dores españoles, colmadas de milagros inadmisibles para nosotros si las consideramos ejemplos de prosa historiográfica, eran no sólo realistas sino verdaderas para los lectores que eran sus contemporáneos, y pueden hoy ser leídas como sugestivas ficciones que parecerían antecedentes del realismo mágico (y de hecho son estudiadas también como *literatura*, no sólo como historia, debido a que los *tipos de discurso* \* han sido objeto de una redistribución en las *formaciones discursivas* \*: la literaria y la historiográfica). (V. GÉNERO \*.)

## VERSO

Serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al *ritmo* \* y al *metro* \* principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica. El verso no necesariamente coincide con una sola unidad métrica, pues dentro de la línea versal pueden sumarse diferentes unidades métricas menores, como ocurre, por ejemplo, en una variedad del heptadecasílabo, compuesto por un octosílabo y un eneasílabo separados por una pausa:

Entre el sopor de la siesta que duerme Galicia lozana,  
junto a la fuente que ronda zumbando clamante abejorro...

SALVADOR RUEDA

Por otra parte la combinación de líneas versales de distintas medidas produce *estrofas* (conjuntos) de *versos amétricos*:

Aquella mora Garrida,  
sus amores dan pena a mi vida

La alternancia de distintos metros en los versos, uno diferente para cada estrofa o para cada serie de ellas, se llama *polimetría*.

El verso no necesariamente coincide con la unidad sintáctica. Cuando esta unidad rebasa la línea versal se dice que el verso está *encabalgado*. (V. METRO \* y ENCABALGAMIENTO \*.)

La unidad rítmica siempre existe, es esencial para el verso, pero puede abarcar una línea versal o más:

Ay de cuanto conozco  
y reconozco  
entre todas las cosas  
es la madera  
mi mejor amiga.

En este fragmento de la "Oda a la madera" de Pablo NERUDA se advierte que el ritmo de las cinco líneas corresponde a un endecasílabo (las dos primeras), un heptasílabo (la tercera) y otro endecasílabo (la cuarta y la quinta).

Los versos no sometidos a esquema métrico ni rimados se lla-

man versos *libres*; siempre están regidos por el principio del ritmo, se organizan *conforme* a un esquema rítmico, aunque esté disimulado como en el anterior ejemplo.

Como tipo de discurso, el verso se opone a la *prosa* \*. Mientras el principio que rigé la construcción del verso es la tendencia a la repetición de esquemas rítmicos, métricos, sintácticos, fonológicos —en *aliteraciones* \* como la *rima* \*— y semánticos, el principio que rigé la construcción de la prosa es la tendencia a la *combinación* \*.

**VERSO LIBRE.** V. RITMO.

**VILLANO.** V. ACTANTE.

**VIRTUEMA.** V. SEMA.

**VISIÓN.** V. NARRADOR.

**VISIÓN DEL MUNDO.** V. TEXTO.

**"VOLUNTAS".**

En la *tradición retórica* \* grecolatina, intención del autor durante el proceso de creación de su obra.

La "*voluntas*" del poeta (y de su obra) es artística, consiste en mostrar algo que el público debe contemplar con el objeto de producir en él dos efectos: el deleite y la enseñanza. El deleite se debe a la alegría con que el hombre contempla los *mimémata*, es decir, aquello imitado (V. *MIMESIS* \*). La enseñanza se produce en dos formas: a) mediante el *relato* \* narrativo, con su *estructura* \* característica, la "*oratio perpetua*" \*, y b) mediante la *argumentación* \* conclusiva que se basa en la "*oratio concisa*" propia del *diálogo* \* y de la pregunta dialéctica. Para que por perseguir el propósito de enseñanza ("*docere*") la obra no caiga en el aburrimiento ("*taedium*") es para lo que se acompaña con el deleite ("*delectatio*"). Para captar la simpatía del público, disponiéndolo al deleite, la "*voluntas*" se vale de la variedad ("*variatio*") de *temas* \* y de estrategias.

**VOZ.** V. NARRADOR.

# Y

**YAMBO. V. METRO.**

## Z

**ZEUGMA** (o ceugma, ceuma, zeuma, "adjunción"\*, protozeugma, me-sozeugma, hipozeugma).

*Figura* \* de construcción que consiste en manifestar una sola vez y dejar sobreentendidas las demás veces, una expresión —generalmente el verbo— cuyo *sentido* \* aparece en cada uno de dos o más miembros coordinados, como en:

Tejidos sois de primavera, amantes,  
de tierra y agua y viento y sol (sois) tejidos.  
La sierra (está) en vuestros pechos jadeantes,  
en los ojos (están) los campos florecidos.

ANTONIO MACHADO

El zeugma es, pues, una variedad de la *elipsis* \*, es decir, una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque altera la sintaxis. Se produce por *supresión* \* completa de un elemento de la *oración* \*, el cual aparece en una posición única y bajo una forma idéntica o análoga a las formas omitidas, siendo una forma común a otras proposiciones contiguas en una coordinación plurimembre. Si bien es verdad que al omitirse el verbo, aunque desaparece el núcleo del predicado se conserva un predicado de otra naturaleza —el predicado nominal—, se considera de todos modos que hay supresión porque no se mantienen los elementos indispensables en la *estructura* oracional por *autonomasia* \*: sujeto y predicado verbal.

Se dice que el zeugma es *sintácticamente complejo* cuando el término sobreentendido no es sintácticamente idéntico al expresado, como en:

Los niños corren, las palomas vuelan.  
Carreras, relámpagos blancos, infimas desbandadas

SARTRE

en que la idea de volar, que se sobreentiende en el segundo miembro coordinado, se desprende de expresiones de naturaleza sustantiva, y no de las de naturaleza verbal como en el primer miembro.

Por otra parte, el zeugma se llama *semánticamente complejo* cuando la expresión sobreentendida no es idéntica, desde el punto



## zeugma

de vista semántico, a la explicitada, como cuando los *semas* \* se oponen, por ejemplo en la *significación* \* propia y la *metafórica*. Eso ocurre también en el ejemplo anterior, que posee una doble complejidad. Este es otro ejemplo:

Parecían verse dos hembras grises, vestidas de andrajos y desaliento.

La desigualdad semántica del zeugma también puede no estar condicionada por *metáforas* \*:

Verter mi sangre después de mis lágrimas.

Este tipo de zeugma es *metasemema* \*; se trata de un *tropo* \*.

Cuando el término omitido sólo aparece hasta la *proposición* \* final, se denomina hipozeugma; mesozeugma, si ocupa un lugar intermedio; protozeugma, si inicial.

Al zeugma de complejidad semántica también suele llamársele *adjunción* \*.

**ZEUMA. V. ZEUGMA.**

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática estructural*. Madrid, Gredos, 1951.
- ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Milano, Rizzoli, 1952.
- ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. *Seis Calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.
- *Retórica*. Madrid, Aguilar, 1968.
- AUSTIN, J. L. *Palabras y acciones; cómo hacer cosas con palabras*. Compilado por J. O. Urmson. B. Aires, Paidós [c. 1971].
- AUZIAS, Jean-Marie. *Clefs pour le structuralisme*. Paris, Seghers, 1967.
- BALE, Mike. "Narration et focalisation" en: *Poétique* 29. Paris, Seuil, 1977: 107-127.
- BALLÓN A., E. y GARCÍA R., M. "Análisis del mito de Núnkui" en *Amazonia Peruana*. Vol. II N° 3. Lima, Centro Amazónico de antropología y aplicación práctica, 1978.
- BALLÓN A., E. y SALAZAR B., F. "Estructura elemental de la significación espacio. (Trilce de César Vallejo)". Ponencia sustentada en el "Congreso internacional sobre semiótica e hispanismo" en Madrid, en junio de 1983.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique. "Introducción al estudio semiótico de la literatura étnica en el Perú" en: *Amazonia peruana*, Vol. II, N° 3. Lima, Centro Amazónico de antropología y aplicación práctica, 1978: 53-98.
- *Notas sobre el curso de semiótica: (La escuela de París) impartido en México en 1984*.
- BANFIELD, Ann. "The formal coherence of represented speech and thought" en *P. T. L.* 3, Amsterdam, North-Holland, 1978: 289-314.
- BARBUT, Marc. "Sobre el sentido de la estructura en matemáticas" en *Problemas del estructuralismo de Jean Pouillon et al.* México, Siglo XXI, 1967 (1966): 94-119.
- BARTHES, Roland. "L'ancienne rhétorique" en *Communications* 16. Paris, Seuil, 1970: 172-229.
- *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, 1972.
- "Le discours de l'histoire" en *Poétique* 49. Paris, Seuil, 1982: 13-21.
- "El efecto de realidad" en *Lo verosímil, Comunicaciones* 11. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972 [1968]: 95-102.
- "Elementos de semiología", en *La semiología*. B. Aires, Tiempo contemporáneo, 1972 (1964).
- *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973 (1964).
- "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*, por R. Barthes et al. B. Aires, Tiempo contemporáneo, 1970 (1966).
- BASTIDE, Françoise. "Variations sur la véridiction" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 20-23.

## bibliografía

- BAZÁN, José. *Análisis de narraciones*. México, Edicol, 1978.
- BÉNAC, H. *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*. Paris, Hachette, 1961.
- BENSE, M. y WALTHER, E. *La semiótica, guía alfabética*. Barcelona, Anagrama, 1975 (1973).
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. 2 v. México, Siglo XXI, 1976-77 (1966-74).
- BOOTH, Wayne C. "Distance et point de vue. Essai de classification" en *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970: 511-524.
- BOUDON, Raymond. *A quoi sert la notion de "structure"*. Paris, Gallimard, 1968.
- BOUSUÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1966.
- BREMOND, Claude. "Comment concevoir un index des motifs" en *Le motif en ethno-littérature, Le bulletin* 18. Paris, Inst. de la Langue Française, 1980: 15-29.
- "La lógica de los posibles narrativos" en *Análisis estructural del relato*. B. Aires, Tiempo contemporáneo, 1970 (1966).
- BRUCE, Bertram. "Analysis of interacting plans as a guide to the understanding of story structure" en *Poetics* 9, La Haya, North-Holland, 1980: 295-311.
- BUELNA, Elvira. *La retórica de Aristóteles y el tratado de retórica de Alejandro*. México, UAM, 1981.
- BUTOR, Michel. *Sobre literatura II*. Barcelona, Seix Barral, 1967 (1964).
- CAMPILLO y CORREA, N. *Retórica y poética*. México, Botas, 1958.
- CICERÓN. *De l'invention*. Paris, Garnier, S. A.
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1974 (1966).
- COHEN, Ted, et al. *On metaphor*. Chicago and London, Sheldon Sacs ed., 1980 (1978).
- COLIN, Cherry. *On Human Communication*. New York, Wiley, 1961.
- COLL y VEHI, José. *Elementos de literatura*. Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1904.
- COLLADO, Jesús-Antonio. *Fundamentos de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1974.
- COLLOT, Michel. "La dimensión du déictique" en *Littérature* 38. Paris, Larousse, 1980: 62-76.
- COMBET, Georges. "Cinq ans après" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 32-35.
- CONTE, Giuseppe et al. *Metafora*. Milano, Feltrinelli, 1981.
- COQUET, J. C. "L'École de Paris" en *Sémiotique de l'École de Paris*, Paris, Hachette, 198 : 49-50.
- "Les modalités du discours" en *Langages* 43. Paris, Didier-Larousse, 1976: 64-70.
- CORTI, M. y SEGRE, C. antol. *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino, Eri/Edizioni Rai, Radiotelevisione italiana, 1975.
- CORREA, C. E. y LÁZARO, C. F. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid, Anaya, 1968, 1966.
- COURTES, Joseph. *Introduction a la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*. Paris, Hachette, 1976.
- "Le motif en ethno-littérature" en *Le bulletin* 18. Paris, GRSL-ILF, 1980.
- "Le motif selon S. Thompson" en *Le bulletin* 16. Paris, GRSL-ILF, 1980.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms*. New York, Doubleday and Co. Inc., 1976.
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978 (1975).

- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad media latina*. México, F. C. E., 1975 (1955).
- CHABROL, Claude. "La quadrature... du carré" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 10-15.
- CHARLES, Michel. "Le discours des figures" en *Poétique* 15. Paris, Seuil, 1973: 340-364.
- CHEVALIER-Jean-Claude. "L'analyse du discours et sa signification" en *Frontières de la rhétorique. Littérature* 18. Paris, Larousse, 1975: 63-78.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974 (1969).
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde "Les figures du récit dans 'Un coeur simple'" en *Poétique* 3. Paris, Seuil, 1970.
- DELAS, D. et FILLIOLET, J. *Linguistique et poétique*. Paris, Larousse, 1973.
- DELAS, Daniel. *Poétique-pratique*. Lyon, CEDIC, 1977.
- DUBOIS, Philippe. *La rhétorique des jeux de mots*. Documents de travail et pré-publications, 116-117-118. Urbino, Centro internazionale di semiotica e di linguistica, 1982.
- DUCROT, Oswald. *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona, Anagrama, 1982 (1972).
- DUCROT, O. y TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. B. Aires, Siglo XXI, 1974 (1972).
- DUCROT, Oswald et al. *Les mots du discours*. Paris, Minuit, 1980.
- Eco, Umberto. "La crítica semiológica" en *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino, Eri/ed. Rai, Radiotelevisione italiana, 1975: 370-383.
- La estructura ausente. *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen, 1975 (1968).
- "La vida social como un sistema de signos" en; *Introducción al estructuralismo*, de Eco, U. et al. Madrid, Alianza Editorial, 1976 (1973).
- ELIADE, Mircea. *La prueba del laberinto*. Madrid, Cristiandad, 1980.
- ENKVIST, N. E. et al. *Lingüística y estilo*. Madrid, Cátedra, 1974 (1964).
- ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral, 1974 (1969).
- FAGES, Jean-Baptiste et al. *Dictionnaire des media. Technique, linguistique, sémiologie*. France, Mame, 1971.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968.
- FRANÇOIS, Frédéric. "Caracteres generales del lenguaje" en *El lenguaje. La comunicación. Tratado del lenguaje* dirigido por André Martinet. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 (1965): 37-60.
- "El lenguaje y sus funciones" en *El lenguaje. La comunicación. Tratado del lenguaje* dirigido por André Martinet. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 [1965]: 21-36.
- FRYE, Northrop. "Littérature et myte" en *Poétique* 8. Paris, Seuil, 1971: 489-516.
- FUBINI, Mario. *Crítica e poesía*. Bari, Laterza, 1966.
- GARVEY, James. "Characterization in narrative en *Poetics* 7, La Haya, North-Holland, 1978: 63-78.
- GANDELMAN, Claude. "The metastability of signs" en *Semiótica* 28. Mouton, The Hague, 1979: 83-105.
- GENETTE, Gérard. "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* de Tasso" en *Lo verosímil, Comunicaciones*, 11. B. Ai-

## bibliografía

- res, *Tiempo contemporáneo*, 1972 (1968): 31-61.
- *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- “*Genrès, -types, ‘modes’*” en *Poétique* 32. Paris, Seuil, 1977: 389-421.
- “La rhétorique restreinte” en *Communications* 16. Paris, Seuil, 1970: 158-171.
- GENINASCA, Jacques. “Solidarité vs. (compatibilité ou incompatibilité)” en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 28-31.
- GÓMEZ HEMOSILLA. *Arte de hablar en prosa y verso*. Paris, Ch. Bouret, 1877.
- GONZÁLEZ, César. *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, UNAM, 1982.
- “Ideologías y literatura: un análisis” en *Casa del tiempo*, 7. México, UAM, 1981: 25-29.
- “La semántica de Jakobson” en *Acta poética* 1. México, UNAM, 1979: 71-90.
- GOODMAN, Paul. *La estructura de la obra literaria*. B. Aires, Siglo XXI, 1971 (1968).
- GREIMAS, A. J. “El contrato de veridicción” en *Lingüística y literatura*. Xalapa, Univ. Veracruzana, 1978: 27-36.
- “Contre-note” en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 42-46.
- *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971 (1966).
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette-Université, 1979.
- *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermes Campodónico Carrión. Madrid, Gredos, 1982 (1979).
- GREIMAS, A. J. et al. “Semiotique dictionnaire” en *Le bulletin* 7, 1979. Paris, GRSL-ILF, 1979.
- GRICE, H. Paul. “Logique et conversation” en *La conversation. Communications* 30. Paris, F. Didot, 1979: 57-72.
- GRUPO “M”. *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.
- “Rhétoriques particulières” en *Communications* 16. Paris, Seuil, 1970: 70-124.
- *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles, Complexe, 1977.
- GUESPIN, L. “Les embrayeurs en discours” en *Langages* 41. Paris, Didier-Larousse, 1976.
- HAMON, P. “Pour un statut sémiotique du personnage” en *Littérature* 6. Paris, Larousse, 1972.
- “Qu’est-ce qu’une description” en *Poétique* 12. Paris, Seuil, 1972: 465-485.
- HENDRICKS, William O. *Semiología del discurso literario*. Madrid, Cátedra, 1976.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974 (1943).
- HOGGART, Richard. “Los estudios culturales contemporáneos: literatura y sociedad” en *Crítica contemporánea* por Bradbury M. y Palmer D. (antol.). Madrid, Cátedra, 1974: 187-208.
- HUTCHEON, Linda. “Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l’ironie” en *Poétique* 46. Paris, Seuil, 1981: 140-155.
- IVANOV, V. V. et al. “Tesi per un análisis semiótica della cultura (in applicazione ai testi slavi)” en *La semiótica nei Paesi slavi*. Milano, Feltrinelli, 1979: 194-220.
- JAKOBSON, Roman. “Aspects linguistiques de la traduction” en *Essais*

- de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 78-86.
- "L'aspect phonologique et l'aspect grammatical du langage dans leurs interrelations" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 161-175.
  - JAKOBSON, Roman. "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 43-67.
  - "La dominante" en *Questions de poésie*. Paris, Seuil, 1973: 145-151.
  - "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 176-196.
  - "Linguistique et poétique" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 209, 248.
  - "Linguistique et théorie de la communication" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 87-99.
  - "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 234-279.
  - "Phonologie et phonétique" en *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963: 103-149.
  - "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 219-233.
  - "Principes de versification" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 40-55.
  - "Qu'est-ce que la poésie" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 113-125.
  - "Du réalisme en art" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 31-39.
  - "Structures linguistiques sublimes en poésie" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 280-292.
  - JAKOBSON, Roman y LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les chats' de Charles Baudelaire" en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973: 401-419.
  - JOHNSON, N. S. and MANDLER, J. M. "A tale of two structures: underlying and surface forms in stories" en *Poetics* 9. La Haya -North-Holland, 1980: 51-84.
  - KAHN, J. S. *El concepto de cultura*. Barcelona, Anagrama, 1975.
  - KALINOWSKI, Georges. "Carré sémiotique et carré logique" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 5-9.
  - KATZ, Chaim S. et al. *Diccionario básico de comunicación*. México, Nueva Imagen, 1980 [1975].
  - KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1961.
  - "Qui raconte le roman?" en *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970 (1958).
  - KERBRAT - ORECCHIONI, Catherine. "L'ironie comme trope" en *Poétique* 41. Paris, Seuil, 1980: 108-127.
  - KIBEDI VARGA, A. *Rhétorique et littérature* (Études de structures classiques). Paris, Didier, 1970.
  - "Le roman est un anti-roman" en *Texte contre texte. Littérature* 48. Paris, Larousse, 1982: 3-20.
  - KINTSCH, Walter. "Learning from text, levels of comprehension or: why anyone would read a story anyway" en *Poetics* 9. La Haya, North-Hoolland, 1980: 87-98.
  - KLINKENBERG, Jean-Marie. "El análisis retórico. Contribución a la poética" en *Acta poética* 3. México, UNAM, 1981: 57-82.
  - KRISTEVA, Julia. "La productividad llamada texto" en *Lo verostmil. Comunicaciones* 11. B. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968): 63-94.
  - *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974 (1970).

## bibliografía

- LAPESA MELGAR, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Anaya, 1968.
- LAURENT, Jenny. "Structures et fonctions du cliché" en *Poétique* 12. Paris, Seuil, 1972: 495-517.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975 (1963).
- *Manual de retórica literaria*. 3 v. Madrid, Gredos, 1966-1968 (1960).
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1973.
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1978 [1973].
- LEECH, Geoffrey. *Semántica*. Madrid, Alianza Editorial, 1977 (1974).
- LEPSCHY, G. C. *La linguistique structurale*. Paris, Payot, 1968.
- LEVARIE SMARR, Janet. "Some considerations on the nature of plot" en *Poetics* 8, La Haya, North-Holland, 1979: 339-349.
- LÉVI-STRAUSS, Claude et al. *Aproximación al estructuralismo*. B. Aires, Galerna, 1970 (1967).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "La estructura y la forma" en *Estructuralismo*, B. Aires, Nueva Visión, 1972 (1960): 115-151.
- LEVIN, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974 (1961).
- LEWANDOWSKI, Theodor. *Diccionario de lingüística*. Madrid, Cátedra, 1982 (s. a.).
- LIGOT, Marie-Thérèse. "Ellipse et présupposition" en *Poétique* 44. Paris, Seuil, 1980: 422-436.
- LOPE BLANCH, Juan M. *Análisis gramatical del discurso*. México, UNAM, 1983.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1974.
- LOTMAN, YURI, M. e USPENKY Boris. "Postscriptum alle tessi collettive sulla semiotica della cultura" en *La semiotica nei Paesi slavi*. Milano, Feltrinelli, 1979: 221-224.
- LOTMAN, Juri M. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- "Proposte per il programma della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari" en *La semiotica nei paesi slavi*. Milano, Feltrinelli, 1979: 191-193.
- "The content and structure of the concept of literature" en *PTL*. Amsterdam, North-Holland, 1976: 339-356.
- "La estructura del texto artístico". México, s. XXI, 1980.
- LUXÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva" en *Problemas del realismo*. México, F. C. E., 1960.
- "El reflejo artístico de la realidad" en *Textos de estética y teoría del arte*. Antol. por A. Sánchez Vázquez. México, UNAM, 1972: 95-104.
- LUNA TRAILL, Elizabeth. "Estructuras sintácticas del soneto 'Detente, sombra de mi bien esquivo', de Sor Juana Inés de la Cruz" en *Acta poética*. México, UNAM, 1979: 109-118.
- LYONS, John. *Semántica*. Barcelona, Teide, 1980 (1977).
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética*. Madrid, Cátedra, 1974.
- MAIAKOVSKY, Vladímir. *Poesía y revolución. ¿Cómo hacer versos?* Barcelona, Península, 1971.
- MAKOWIECKA, Gabriela. *Luján y su poética*. Barcelona, Planeta, 1973.
- MALMBERG, Bertil. *Los nuevos caminos de la lingüística*. México, Siglo XXI, 1967 (1959).
- MANSOUR, Mónica. "Segmentación e integración en el análisis semántico" en *Acta poética* 1, México, UNAM, 1979: 119-136.
- MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retórica e di stilística*. Milano, Mondadori, 1981.
- MARTÍ, Antonio. *La preceptiva retó-*

## Bibliografía

- rica española en el Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1972.
- MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1974.
- *La lingüística. Guía alfabética*. Barcelona, Anagrama, 1972 (1969).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "El acto de escribir ficciones" en *Dispositio* 7-8. Michigan, Univ. of Michigan, 1978: 137-144.
- MARZADURI, Marzio. "La semiótica dei sistemi modelizzanti in URSS" en *La semiótica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979: 343-380.
- MATHIEU, Michel. "Les acteurs du récit" en *Poétique* 19. Paris, Seuil, 1974: 357-367.
- MC HALE, Brian. "Free indirect discourse: a survey of recent accounts" en *PTL* 3. Amsterdam, North-Holland, 1978: 249-287.
- MEIJSSING, Monica. "Expectations in understanding complex stories" en *Poetics* 9. La Haya, North-Holland, 1980: 213-221.
- MERRELL, Floyd. "Of metaphor and metonymy" en *Semiótica* 31, 1980: 289-308.
- "Some signs that preceded their times or, are we really ready for Peirce?" en *Ars semeiotica*, v. II, N° 2. Amsterdam, John Benjamins B. V., 1979: 149-172.
- METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, 1973.
- MIGNOLO, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Grijalbo, 1978.
- "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana" en *Modern Language Notes* 96. J. Hopkins University Press, 1981: 359-402.
- "¿Narrador en la ficción o espacio enunciativo ficticio?" *Notas del curso impartido en México*, 1982.
- "¿Qué clase de textos son los géneros? Fundamentos de tipología textual" en *Acta poética* 4-5. México, UNAM, 1982-83: 25-52.
- "Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas". Ponencia elaborada en la Universidad de Michigan (s. a.).
- "Sobre las condiciones de la ficción literaria (How can a discourse be both fictional and literary)" en *MLA Convention*, Houston, 1980.
- "Semantización de la ficción literaria" en *Dispositio* 15-16. Michigan, Univ. of Michigan, 1981: 85-127.
- MINGUET, Philippe. "Análisis retórico de la poesía" en *Acta poética*, 2. México, UNAM, 1980: 27-39.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- MOUNIN, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- MUECKE, D. C. "Analyses de l'ironie" *Poétique* 36. Paris, Seuil, 1978: 478-494.
- "Irony markers" en *Poetics*. Vol. 7, N° 4. Amsterdam, North-Holland, 1978: 363-376.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, G. Gili, 1977 [1975].
- MÜLLER, Udo. *Diccionario Rioduero de literatura*. Versión del alemán y adaptación por José Sagredo. Madrid, Rioduero, 1977 [1973].
- NATTIEZ, J. J. "Problèmes et méthodes de la sémiologie" en *Langages* 35. Paris, Didier Larousse, 1974.
- NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. Madrid, Guadarrama, 1972.
- OGDEN, Ch. K. and RICHARDS, T. A. *The meaning of meaning*. London, P. Trench, Trubner and Co., 1938, 4ª ed.



## bibliografía

- PAGNINI, Marcello. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra, 1975.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1983 (1980).
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, Siglo XXI, 1976.
- PETITOT, Jean. "Carré sémiotique et schématisation de la structure" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 36-41.
- PLATON. "Eutidemo" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972: 468-498.
- "Fedro" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972: 853-886.
- "Gorgias" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972: 356-414.
- "Ion" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972: 143-154.
- "Protágoras" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972: 160-198.
- POTTIER, Bernard. "Du carré sémiotique 'flou' au cycle" en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17. Paris, GRSL-ILF, 1981: 16-19.
- *Le langage*. Paris, Retz-C. E. P. L., 1973.
- *Lingüística general*. Madrid, Gredos, 1977 [1974].
- *Lingüística moderna y filología hispánica*. Madrid, Gredos, 1970.
- POUILLON, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós, 1970 (1946).
- PRIETO, Luis J. "La semiología" en *El lenguaje. La comunicación*. Tratado del lenguaje dirigido por André Martinet. B. Aires, Nueva Visión, 1973 [1965]: 105-153.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1977 (1928).
- *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires, R. Alonso, 1972.
- PUGLISI, Gianni. *Qué es verdaderamente el estructuralismo*. Madrid, Ponce, 1972.
- PUIG, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, UNAM, 1978.
- "En torno a la teoría de la enunciación" en *Acta poética* 1. México, UNAM, 1979: 23-69.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid, Alcalá, 1969.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire* 4 v. Trad. introd. et notes par Henri Borneque. Paris, Garnier, s. f.
- RASTIER, F. *Le développement du concept d'isotopie. Documents de recherche*. III. 29. Besançon, Centre national de la recherche scientifique, 1981.
- "Sur les structures élémentaires de la signification", en *Le carré sémiotique, Le bulletin* 17, Paris, GRSL-ILF, 1981: 24-27.
- RÉCANATI, François. "Insinuation et sous-entendu" en *La conversation. Communications* 30. Paris, Seuil, 1979: 95-106.
- RETÓRICA DE PAULYS. *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Trad. del alemán de Silvia Pappé. México, UAM, 1981.
- REVISTA DE OCCIDENTE. *Diccionario de Literatura española*. Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- REY, Juan. *Preceptiva literaria*. Bibliotheca comillense. Santander, Sal Terrae, 1952.
- REY-DEBOVE, Josette. *Lexique sémiotique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- *Rhétorique a Hérennius*, trad., introduction et notes par Henri Borneque. Paris, Garnier, s. a.
- RICARDOU, Jean. "Nouveau roman, Tel Quel" en *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970: 434-447.

- RUFFATERRI, Michael.** "Le poème comme représentation" en *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970.
- RIMMON, Salomith.** "A comprehensive theory of narrative Genette's "Figures III" and the structuralist study of fiction" en *PTL* 1. Amsterdam, North-Holland, 1976.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco.** *Lingüística estructural*. Madrid, Gredos, 1969.
- RODWAY, Allan.** "La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase" en: *Crítica contemporánea* por Bradburg, M. y Palmer D. (antol.). Madrid, Cátedra, 1974: 99-126.
- ROMERA CASTILLO, José.** "Teoría y técnica del análisis narrativo" en: *Elementos para una semiología del texto artístico* de Jenaro Talens et al. Madrid, Cátedra, 1978.
- ROSA, Nicolás.** *Léxico de lingüística y semiología*. B. Aires, Centro editor de América Latina, 1978.
- RUPRECHT, H. G.** *Du formant intertextuel. Remarques sur un objet ethnosémiotique. Documents de Recherche III*, 21. Paris, Groupe de recherches semico-linguistiques, 1981.
- SAINZ DE ROBLES, F. C.** *Diccionario de la literatura*. Madrid, Aguilar, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de.** *Curso de lingüística general*. B. Aires, Losada, 1978 (1945).
- SCHMIDT, Siegfried, J.** *Teoría del texto*. Madrid, Cátedra, 1977 (1973).
- SEARLE, John R.** *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1980.
- "El estatuto lógico del discurso de ficción" en *Lingüística y literatura*. Xalapa, Univ. Veracruzana, 1978: 37-50.
- SEGRE, Cesare.** "A contribution to the semiotics of theater" en: *Poetics Today* 3. Tel Aviv, B. Hrushovski, 1980.
- "Principios de análisis del texto literario". Barcelona, Grijalbo, 1985 (1985).
- *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta, 1976.
- SENDOYA, Luis Enrique.** "La lengua poética según Mukarovsky" en *Acta poética* 1. México, UNAM, 1979: 155-169.
- SHAPIRO, Michael.** "Sémiotique de la rime" en *Poétique* 20. Paris, Seuil, 1974: 501-519.
- SHKLOVSKI, Víctor.** *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo, Comunicación*, Madrid, A. Corazón, 1973.
- SPITZER, Leo.** *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1974.
- TINIANOV, J. e JAKOBSON, R.** "Problemi dello studio della letteratura e della lingua" en *La semiotica nei Paesi slavi*. Milano, Feltrinelli, 1979: 114-117.
- TINIANOV, Yuri.** *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- "Sobre la evolución literaria" en Todorov T. (antol.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. B. Aires, Siglo XXI. 1970: 89-101.
- TODOROV, Tzvetan.** "El análisis estructural en la literatura. Los cuentos de Henry James" en *Introducción al estructuralismo* de Umberto Eco et al. Madrid, Alianza Editorial, 1976 (1973).
- "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. B. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (1966).
- "La herencia metodológica del formalismo" en *Estructuralismo*. B. Aires, Nueva Visión, 1972 (1965): 153-179.

## bibliografía

- *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia, 1980.
- *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967.
- "Poética" en *¿Qué es el estructuralismo?*, de O. Ducrot et al. B. Aires, Losada, 1971 (1968).
- *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971.
- "Synecdoques" en *Communications* 16. Paris, Seuil, 1970: 26-35.
- "Les transformations narratives" en *Poétique* 3. Paris, Seuil, 1970: 322-333.
- "Lo verosímil que no se podría evitar en *Lo verosímil. Comunicaciones* 11. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968): 175-178.
- TOMACHEVSKI, Boris. "Temática" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. B. Aires, Siglo XXI, 1970 (1925).
- *Teoria della letteratura*. Milano, Feltrinelli, 1978 (1928).
- TORDERA, Antonio. *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia, Fernando Torres, ed., 1978.
- ULLMANN, Stephen. *The principles of semantics*. Oxford, B. Blackwell, 1963.
- VAN DIJK, Teun. A. "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario" en *Acta poética* II. México, UNAM, 1980.
- "Story comprehension: an introduction" en *Poetics* 9. La Haya, North-Holland, 1980.
- *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid, Cátedra, 1980.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. "Point de vue et perspective narrative" en *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970.
- VICTOR, Karl. "L'histoire des genres littéraires" en *Poétique* 32. Paris, Seuil, 1977: 490-506.
- WEINRICH, Harold. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974.
- WELLEK, R. y WARREN, A. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1974.

ESTA OBRA SE ACABÓ DE IMPRIMIR  
EL DÍA 15 DE DICIEMBRE DE 1995, EN LOS TALLERES DE

*OFFSET UNIVERSAL S.A.*  
*Calle 2, 113 Granjas San Antonio*  
*09070, México, D.F.*

LA EDICIÓN CONSTA DE 1,000 EJEMPLARES  
MÁS SOBANTES PARA REPOSICIÓN



**LIBRERÍA PORRÚA**

1900-1995

JUSTO SIERRA Y ARGENTINA

CIUDAD DE MÉXICO