

**HELENA BERISTÁIN**

**DICCIONARIO  
DE  
RETÓRICA Y POÉTICA**

**SÉPTIMA EDICIÓN**



**EDITORIAL PORRÚA, S. A.**  
**AV. REPÚBLICA ARGENTINA, 15, MÉXICO, 1995**



DICCIONARIO DE RETÓRICA  
Y POÉTICA

INVESTIGACIÓN REALIZADA  
EN EL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

HELENA BERISTÁIN

DICCIONARIO  
DE RETÓRICA Y POÉTICA

SÉPTIMA EDICIÓN



EDITORIAL PORRÚA, S. A.  
AV. REPÚBLICA ARGENTINA, 15  
MÉXICO, 1995

Primera edición, 1985

Copyright © 1995, por HELENA BERISTÁIN  
Retama (Casa del Nogal 165), 10900, México, D. F.

Esta edición y sus características son propiedad de la  
EDITORIAL PORRÚA, S. A.  
Av. República Argentina, 15, 06020, México, D. F.

Queda hecho el depósito que marca la ley

Derechos reservados

ISBN 968-452-877-9

IMPRESO EN MÉXICO  
PRINTED IN MEXICO

*A Marcelo*





Deseo expresar aquí la gratitud que debo al Instituto de investigaciones filológicas de la UNAM, por el apoyo intelectual, moral y material que, mediante la persona de su director, el Dr. Rubén Bonifaz Nuño, me otorgó de mil maneras para la realización de este diccionario. Agradezco igualmente el amistoso auxilio que me prestaron varios entrañables amigos universitarios, muchos de ellos miembros del mismo Instituto, especialmente César González, que criticó mis artículos de semiótica y teoría de la información, me procuró bibliografía y me prestó diversos materiales; Luisa Puig, que revisó los de lingüística y me encaminó a enriquecer, desde novedosas perspectivas, algunos conceptos tradicionales; Patricia Villaseñor, que leyó los de retórica y me obsequió con inteligentes y útiles comentarios; Henrique González Casanova, mi maestra Conchita Caso, Bertha Aceves, Annunziata Rossi, Luis Sendoya, Cecilia Rojas, Fulvia Colombo, Ramón Arzápalo, Edelmira Ramírez Leyva y los profesores visitantes Cesare Segre, Per Aage Brandt y Claude Gandelman, que me proporcionaron libros, artículos y revistas; Patricia Treviño, que hizo para mí fichas sobre varios tratados; la señora Lilia Castorena que mecanografió limpia y rápidamente todo el libro; Eduardo Pérez Fernández, secretario académico del Instituto, que me resolvió eficazmente todo problema administrativo. La valiosa colaboración de todas estas personas, y las explicaciones y notas del curso que el Dr. Enrique Ballón Aguirre impartió en México en 1984, mejoraron en muchos aspectos este trabajo. Si a pesar de su ayuda queda algún error, desde luego lo reclamo como de mi exclusiva propiedad y responsabilidad.

Para esta segunda edición se corrigen las erratas y se atienden —y agradecen— las observaciones críticas de la Dra. Marlene Rall, sobre todo en los conceptos de *referente* y *sentido*.

H. B.



## ADVERTENCIA

Este diccionario manual ha sido planeado como material de apoyo para la docencia en cursos y seminarios como los de literatura, teoría literaria, análisis de textos, análisis del discurso, corrientes literarias, redacción, etc., que se imparten en el bachillerato o en las escuelas de enseñanza superior. Contiene la gran mayoría de los términos más usuales de la retórica tradicional en lengua española, llegados a ella de distintas procedencias, principalmente de fuentes griegas, latinas y francesas, pero también de fuentes italianas, inglesas y alemanas, éstas sobre todo a través del gran tratado y el manual de Lausberg.

En cada término se ha procurado incorporar, al final, la descripción de la figura —su modo de operación y el nivel de lengua a que corresponde— conforme al enfoque estructural aportado por la *Rhétorique générale* del Grupo "M".

Contiene también la descripción de numerosos conceptos provenientes de diversas disciplinas como lingüística, semántica, semiótica, teoría de la comunicación, teoría literaria.

Estos conceptos no han sido elegidos con el propósito de desarrollar en el diccionario una sola teoría coherente, sino con el objeto de procurar al interesado las definiciones que requiera para el estudio del fenómeno literario, ya sea que dicho estudio esté presidido por un criterio o por otro. Los términos que corresponden a las mencionadas disciplinas proceden de corrientes teóricas distintas y no necesariamente compatibles entre sí. El criterio que ha prevalecido durante la elaboración de este manual ha sido, pues, operativo y didáctico, y diversos conjuntos de nociones establecen internos sistemas conceptuales, unos opuestos, otros que se traslapan entre sí o que se recubren totalmente.

Se ha procurado reunir en un solo artículo tanto los términos que son sinónimos o cuasi-sinónimos, como aquellos que se interrelacionan por su diferencia u oposición formando en conjunto dichos pequeños sistemas conceptuales.

Dentro del paréntesis que sucede al concepto que inaugura cada entrada del diccionario, aparecen los términos que en ese mismo artículo son objeto de una descripción definitoria, generalmente con ejemplo. Este procedimiento ha generado un nutrido sistema de referencias (véase), pero tiene la ventaja de evitar la proliferación de definiciones casi idénticas, acompañadas por los mismos o por similares ejemplos y desarrolladas en diferentes lugares como si no se tratara de términos equivalentes, tratamiento, éste, que reciben los conceptos retóricos en la mayoría de los diccionarios, y que hace que éstos sean innecesariamente farragosos y lamentablemente antipedagógicos, ya que la explicación paralela de términos sinónimos muchas veces no aclara, ni siquiera a través de los ejemplos, que se trata de nombres distintos de una misma figura o de sus variantes. Los términos definidos en un mismo artículo se asocian, pues, entre sí, ya sea porque se refieren a una misma noción o a sus variantes (metáfora o "translatio"), o bien porque se complementan dentro de un mismo campo semántico o porque se distinguen o se oponen (metáfora y metalepsis).

Los términos que aparecen con asterismo en el cuerpo del artículo remiten a otro artículo en el que aparecen o que está destinado a ellos, en el cual quizá son el objeto de la descripción principal y no de una subsidiaria que forma parte de la descripción de otro término. Sólo se ponen en otro idioma los que suelen citarse así en español. Siguiendo el circuito marcado por los asteriscos, el lector puede abarcar la comprensión de un campo mayor donde un cierto número de nociones, al complementarse o contrastar entre sí, se procuran mutua afirmación y coherencia.

De ascendencia lizardiana es la convicción, profesada en México por muchos maestros, de que la actividad docente puede transformar a la sociedad. A pertrechar la diaria tarea

## advertencia

del profesor, con instrumentos que aligeren su esfuerzo y multipliquen sus éxitos, está dedicado este diccionario cuyo proyecto corresponde a la idea de que, el material que apoya la enseñanza, eleva la calidad del aprendizaje al hacer pasar al estudiante de su condición pasiva de oyente de conferencias a su actividad participativa en un aula-laboratorio. La enseñanza moderna de la literatura a partir del acercamiento al texto literario, visto éste como una unidad construida por las relaciones entre sus elementos, y visto también como un punto de intersección entre distintos códigos culturales, es casi imposible sin el auxilio de instrumentos de trabajo del tipo de este manual que, gracias al auspicio del Instituto de investigaciones filológicas de la UNAM, es hoy posible ofrecer a quienes enseñan y a quienes estudian.

H. B.



# A

"AB OVO". V. "IN MEDIAS RES".

## ABISMO (construcción en)

Desarrollo de una *acción* \* dentro de los límites de otra acción, es decir, de la *metadiégesis* \* (ofrecida por un narrador-personaje) dentro del marco de la *diégesis* \* o *narración primaria*. Esto ocurre cuando un *personaje* \* de la *historia* \* relatada toma a su cargo la *narración* \* de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un *personaje narrador* \* (*intradiegético* \*). De este modo, los participantes del proceso de lo *enunciado* \* (la historia) actúan simultáneamente como participantes en un nuevo proceso de *enunciación* \* superponiéndose ambos planos y produciéndose un efecto semejante al del cuadro en que el pintor se pinta a sí mismo en trance de pintarse, viendo su imagen reflejada en un espejo; o al del escudo de armas que se reproduce íntegro en uno de sus propios paneles; o al de la botella de vino que exhibe su propia fotografía sobre su etiqueta, y sobre la etiqueta de la botella de la fotografía, y así sucesivamente. La *Rhétorique générale* pone también el ejemplo de las *matrioshkas* rusas. En todo caso, se trata de un traslape de los niveles de la diégesis y la metadiégesis, mismo con el que muchos escritores, recientemente, se complacen en jugar. (CORTÁZAR, MONTERROSO y LEÑERO, por citar a tres que lo hacen con maestría.) La intención lúdica es el factor que renueva esta antiquísima figura (de *supresión-adición*, según el Grupo "M") al ofrecer sorpresivamente la convergencia de la *intriga* \* diegética y la metadieгética, haciendo que se junten a veces en un espacio que el lector siente como el suyo propio, el de la cotidianidad extraliteraria. El cuento *Continuidad de los parques*, de CORTÁZAR, es un magistral ejemplo.

## ABRUPCIÓN (it. *ex-abrupto*).

Término creado por FONTANIER para nombrar una *figura* \* que él coloca dentro de su apartado de las *figuras de la elocución* \*, debido a que consiste en presentar las ideas de una manera especial

## acataléctico

con el objeto de hacerlas resaltar. Según este autor, tales figuras de la elocución pueden producirse por extensión, por deducción, por *relación* y por *consonancia*. La abrupción está entre las que se producen por *relación* (*liaison*) y está descrita como semejante al *asindeton* \*. Consiste en hacer alternar los parlamentos de los distintos personajes en el *diálogo* \*, o a éste con la *narración* \*, sin introducirlos mediante expresiones explicativas aportadas por el *narrador* \*, de tal modo que se suceden sin transición, de manera brusca. El efecto es de *acercamiento* a la escena, puesto que se suprimen las mediaciones y el diálogo adquiere mayor viveza.

La abrupción siempre había sido utilizada discretamente pero, en el siglo XX, se ha usado con abundancia. Agustín YÁÑEZ señala sólo con guiones las diferentes voces de un diálogo entre dos personajes, rememorado por la conciencia del narrador, e incrustado dentro de un *monólogo* \* de éste, que se distingue de las voces de quienes dialogan porque carece de guión:

Antes de encenderse, el cirio pascual es la imagen de Cristo en el sepulcro; encendido, figura al Salvador iluminando al mundo con los resplandores de su resurrección, como la columna de fuego que iluminó la marcha... —“No leas, te hace daño.” —“Déjenme solo, sálganse.” No han querido contrariarlo nunca.

## ACATALÉCTICO (y cataléctico, braquicataléctico, hipercataléctico, hipermétrico).

En la retórica latina y en la griega, *verso* \* completo al que no le falta ni pie, ni sílaba.

Se opone tanto a *cataléctico* (*verso cortado o truncado* al que le falta una parte del último pie), como a *braquicataléctico* (si le falta entero el último pie) y a *hipercataléctico* (que es *hipermétrico*, pues lleva una sílaba de más).

## ACCIÓN

Hecho, evento, *acto* \* realizado por un sujeto *agente* \*.

En semiótica narrativa, conjunto de los actos encadenados, manifiestos en los *nudos* o *acciones narrativas* (no ejecutadas sino descritas) que en los *relatos* \* se organizan sintagmáticamente conforme al programa de una *intriga* \* (o *argumento* pre-ordenado) y qué se presentan al lector o al espectador como un proceso que transforma y que proviene de una intención.

El desarrollo de la acción es paralelo a la distribución temática a través de divisiones convencionales tales como las *escenas* y los *actos* o *cuadros*, distribución que se da en apartados tales como *exposición*, *nudo* \*, *climax* \* y *desenlace* \*. (V. *ACTO* \* 2.)



**ACCIÓN LINGÜÍSTICA. V. ACTO (1) y ACTO DE HABLA.**

**ACENTO. V. PROSODIA.**

### ACOTACIÓN

Cada una de las notas que preceden a cada *escena* \* en las obras teatrales, y que contienen instrucciones, advertencias y explicaciones acerca de los movimientos de los *actores* \*, del manejo de las luces y los sonidos, y del aspecto y ubicación de los objetos en el escenario.

### ACRONÍA

Ausencia de *dimensión* temporal observable durante el estudio de los hechos lingüísticos.

GREIMAS describe este término como opuesto por igual a *sincronía* \* y a *diacronía* \*, ya que señala “el carácter atemporal de las *estructuras* \* que son lógico-semánticas” pues carecen de *duración* \* a pesar de que en semiótica “todo es temporal” (por ejemplo el *acto de habla* \*). “Desde el punto de vista de la teoría semántica —dice el autor— las estructuras semióticas profundas son acrónicas, mientras que las estructuras discursivas —más superficiales— atraen la temporalización.”

### ACRÓNIMO (y sigla).

El acrónimo es el conjunto de las *siglas* (o letras iniciales con que se abrevian las *palabras* \*) cuando se pronuncian como una palabra: UNAM.

Las siglas pueden pronunciarse también como siglas (y no como acrónimo), en tal caso, lo que se dice es cada uno de los nombres de dichas letras iniciales: u, ene, a, eme.

### ACRÓSTICO

Composición poética cuyas letras iniciales de cada *verso* \* o de cada *hemistiquio* \*, o bien las finales, forman una *palabra* \* o *frase* \* si se leen verticalmente, de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba. Hay acrósticos dobles, en los que el efecto se repite en las letras iniciales y en las medias o finales; o bien acrósticos cruzados, en los que se puede leer una expresión al sesgo, desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho, y a la inversa.

Los acrósticos estuvieron en boga en la Europa de la Edad Media y en la España de los Siglos de Oro, como un juego de ingenio. Hay un famoso acróstico al principio de *La Celestina*, cuyas iniciales de verso dan cuenta de que: *El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en la Puebla de Montalbán.*

## actancial

También se llama acróstico, por extensión, al nombre —nuevo o ya existente— compuesto con las iniciales de otros nombres.

Así las letras de la palabra *pez*, en lengua griega (Ichthys) denominaban simbólicamente a Cristo entre los primeros cristianos, pues las letras eran las iniciales de las palabras *Iesous CHristos THEu Yios Soter* (Jesu Cristo Hijo de Dios Salvador).

**ACTANCIAL** (categoría). V. ACTANTE y FUNCIÓN.

**ACTANTE** (y circunstante, agresor o villano, héroe, objeto, objeto-modal, objeto de valor, donador, destinatario, destinatario, oponente, ayudante, adyuvante, traidor, sujeto, antisujeto, sincretismo, papel, rol, esfera de acción, sujeto de estado, sujeto operador, sujeto pragmático, sujeto cognoscitivo, transformación, actante sintáctico, categoría actancial).

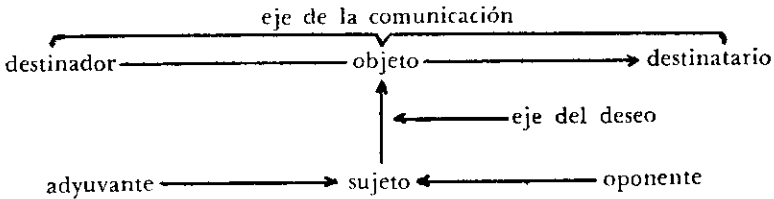
Término tomado de Lucien TESNIÈRE y usado primeramente en la lingüística donde, dentro de cierta concepción de la sintaxis, sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada *oración* \* como un minidrama en cuyo proceso aparecen *actores* y *circunstancias* representados por *actantes* (sustantivos) y *circunstantes* (adverbios). Actantes y circunstantes (sustantivos y adverbios) están subordinados a verbos.

Aplicado al análisis del *relato* \*, un actante es una amplia clase que agrupa en una sola *función* \* los diversos *papeles* de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para GREIMAS, "el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración". Por lo que el actante, para este autor, es la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, y se descompone en papeles actanciales.

PROPP, pionero en el análisis de la *estructura* \* del *cuento* \* maravilloso, intuyó la noción de *personaje* o *dramatis personae* al identificar 31 funciones o papeles que luego agrupó en 7 esferas de acción que corresponden a 7 tipos de papeles o roles. Cada papel actancial es un modelo organizado de comportamiento, cuyas manifestaciones son previsibles, y que está ligado a la posición, en la sociedad, del *personaje* \* que lo desempeña, es decir, que aparece investido por dicho papel. SOURIAU, por su parte, en sus investigaciones sobre el teatro, había llegado a conclusiones semejantes respecto a estas categorías, aunque reduciéndolas a seis. GREIMAS ha propuesto más tarde homologar las categorías actanciales a categorías lingüísticas (provenientes de la *gramática* \* o de la teoría de la *comunicación* \*). La siguiente tabla comparativa presenta los resultados de los tres autores:

PROPP	SOURIAU	GREIMAS
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del Valor orientante	Objeto
3. Donador o Proveedor	Arbitro atribuidor del Bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del Bien (Aquél para quien trabaja el Héroe)	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
6. Villano o agresor	Oponente	Oponente
7. Traidor o falso héroe	_____	_____

GREIMAS propone atribuir las siguientes relaciones recíprocas a los actantes:



Es decir: el sujeto se vincula con el objeto a través del eje del deseo, pues el objeto lo es de su deseo. El donador o destinador se vincula con el destinatario a través del eje de la comunicación; el objeto lo es de su comunicación y los unifica. El adyuvante (auxiliante positivo) y el oponente (auxiliante negativo) son proyecciones de la voluntad del propio sujeto, se vinculan a él como dos fuerzas de signo opuesto que favorecen u obstaculizan, respectivamente, su voluntad, es decir, su deseo. El *agresor* o *villano* de PROPP, antecedente del *oponente*, combate intelectual o físicamente contra el héroe al que procura dañar. GREIMAS ha visto en él un *anti-donador* cuya función esencial consiste en *instaurar la carencia* mediante la cual se desencadena el movimiento del relato.

La línea destinador-destinatario señala, para GREIMAS, una relación general de *saber* (que para TODOROV es de *comunicación*); en la línea adyuvante-oponente, para GREIMAS la relación es de *poder*

(para TODOROV es de *participación*), y en la línea sujeto-objeto, para GREIMAS se da una relación de *querer* que mediante el desarrollo de la acción se convierte en *hacer* (misma que para TODOROV es de *deseo*). Es decir para estos autores, el esquema de las categorías actanciales se ajusta a los que SEGRE llama *vectores existenciales*: los tres tipos más generales de relación posible en la vida cotidiana.

La *homologación* aludida se da como sigue. Las categorías actanciales son:

1) El héroe del relato (agente que desea, ama o busca el objeto) se identifica con el sujeto de la oración.

2) El objeto (que es lo buscado, amado, o deseado por el sujeto), que puede ser un personaje o un *valor* \*, se identifica con la categoría gramatical de objeto directo. Hay dos tipos de objeto: *objeto-modal* y *objeto de valor*. Cuando el propósito perseguido por un sujeto es la adquisición de su propia *competencia* \* para instaurarse como *sujeto operador* (v. aquí adelante) capaz de la *performance* \*, dicho objeto es un elemento de la competencia, es una condición previa y necesaria para la *performance*, y es un *objeto-modal* porque corresponde a las modalidades del hacer (que son deber-hacer, querer-hacer, poder-hacer, saber-hacer). El objeto-modal se opone al *objeto de valor* que es el objeto principal de la transformación (por ejemplo si un sujeto puede adquirir la *riqueza* (objeto de valor) sólo después de adquirir *autorización* de un monarca, o sea, sólo después de adquirir un objeto-modal —la autorización— que lo hace competente).

3) y 4) El destinador es opuesto al destinatario; el primero es el *árbitro distribuidor del bien* o satisfactor (SOURIAU), el “juez que establece el poder justo y el saber verdadero”, o bien el *manipulador* que otorga al sujeto su *competencia* \* para procurarse el *objeto de valor*, el destinador inicial, fuente de los valores, particularmente de los *modales*, llamado también *sujeto modalizador* (GREIMAS); el segundo es el *obtenedor virtual del bien* (SOURIAU). Ambos se homologan a los factores de la comunicación, el *emisor* \* y el *receptor* \*, respectivamente (JAKOBSON), mismos que determinan la función emotiva de la lengua (cuando el *mensaje* \* está orientado hacia el emisor), y la función conativa (cuando está orientado hacia el receptor).

5) y 6) La pareja de actantes *adyuvante* vs. *oponente* es homologada por GREIMAS a las categorías gramaticales que él llama *circunstantes* o *participantes circunstanciales*, que él mismo identifica con el participio presente y con el adverbio. El adyuvante revela voluntad de obrar aportando auxilio en el mismo sentido

del deseo del sujeto; el oponente revela resistencia a obrar y pone obstáculos a la realización del deseo y de la comunicación.

Las acciones son las manifestaciones de un actante. Los actantes se definen pues en el relato, dado su tipo de intervención: es decir, por el papel que representan según la *esfera de acción* en que participan.

Parafraseando el ejemplo que pone GREIMAS resulta sencillo: el protagonista de un relato, enamorado de una dama, es el *sujeto*; ella es su *objeto*, su relación se funda en el amor, deseo o voluntad que impulsa al sujeto a alcanzar su objeto. El *destinador* puede ser el padre de la enamorada (*árbitro distribuidor del bien*) o ella misma, en su defecto; el *destinatario* es el mismo *sujeto* o quien obtenga la posesión del *objeto*. Es adyuvante todo aliado del sujeto que facilita la obtención del objeto. Es oponente todo aquel que estorba o que ofrece resistencia a la voluntad del sujeto. Por lo tanto, también es oponente el *anti-sujeto*, es decir, el *sujeto operador* (v. aquí más adelante) constituido como el adversario de otro sujeto operador en los *programas narrativos* \* desdoblados debido al antagonismo entre ambos sujetos, cuando el mismo objeto adquirido por uno es perdido por el otro.

Se dice que cada personaje o actor, aunque sea secundario, es *el héroe de su propia secuencia*, debido a que cada uno puede ser *agente* \*, tomar la iniciativa para alcanzar un *objeto* que puede consistir en obstaculizar al sujeto, en auxiliario, en rechazar a otro sujeto respecto del cual es simultáneamente objeto, etc. Pues las acciones cambian de función dentro del sistema actancial cuando cambia la perspectiva del agente.

El modelo del sistema actancial corresponde a un nivel de abstracción mayor que el de las funciones (de BARTHES), pues cada actante aparece desvinculado de los rasgos individuales que el tipo de papel ofrece cuando encarna en el personaje de un relato particular. Del análisis de funciones resulta la compleja y matizada caracterización de un actor. Del análisis actancial resultan los tipos de papeles que representa y que, desde luego, están a tono con su idiosincracia y se determinan según su esfera de acción. El papel actancial se define por la posición del actante sintáctico (sujeto del *hacer* o de *estado, objeto*) y por su ser semiótico que corresponde a su estatuto como sujeto de estado, en conjunción con los valores modales o los modos de existencia.

Cada actante o clase de actor o esfera de acción puede ser cubierto por uno solo o por varios personajes, por lo que en ello se identifica un primer tipo de *sincretismo* (fenómeno que consiste en que una forma asuma diversas funciones) por ejemplo: un sujeto antagonista (cuya voluntad se encamina a alcanzar el

dominio de su opositor que es su objeto) puede ser un individuo, un grupo, un ejército, una nación o un bloque de naciones.

Por otra parte, también es frecuente que un solo actor, en una misma historia, esté investido por distintas categorías actanciales pues participa en varias esferas de acción: en *Ganar amigos*, de RUIZ DE ALARCÓN, don Fadrique es sujeto de varios objetos pues desea alcanzar, tanto a su enamorada, como una serie de valores: poder, autorrespeto, honra, etc. Se trata pues de un segundo tipo de sincretismo.

La doble manifestación sincrética de la relación entre actores y actantes se expresa, en resumen,

a) como la acumulación de más de un actor en la función de un solo actante (o la existencia de una esfera de acción compartida por varios personajes),

b) como la acumulación de más de una categoría actancial en un solo actor (o la participación de un solo personaje en varias esferas de acción).

El establecimiento de la noción de actante ha facilitado la elaboración de una lógica narrativa, es un buen fundamento para una tipología de los personajes e intenta, como señala Nicolás ROSA, *despsicologizar* la categoría de *personaje* durante el análisis de relatos.

En el análisis narrativo GREIMAS reconoce dos tipos de sujeto ya no *frásico* (de la oración) sino discursivo, el cual no sólo ocupa una posición actancial sino que mantiene su identidad a través de la *anaforización* \*. a) El *sujeto de estado* es el sujeto del *enunciado* \* de estado (que se enuncia con un verbo del tipo *ser-estar* o *tener*, o sea, con un verbo que significa cualidad o estado), ya que los estados dependen del *ser-estar*. El sujeto de estado se define por su relación con un objeto (de hecho, sujeto y objeto son propiamente los *actantes sintácticos*, porque son los constituyentes de los *programas narrativos*). El enunciado de estado manifiesta la relación entre sujeto y objeto, relación que corresponde al *rol* o papel actancial, es decir, el sujeto de estado define las posiciones correlativas entre el papel de sujeto y el papel de objeto, ya que no hay sujeto sin objeto ni objeto sin sujeto. b) El *sujeto operador* de la *transformación* es el sujeto del *hacer*, el sujeto del enunciado que manifiesta una *transformación* (es el sujeto que realiza la *performance* \* u operación transformadora del estado). El sujeto operador se define por su relación con un *hacer*. La transformación es el paso de una forma de estado a otra, y se enuncia con un verbo del tipo *hacer*, con un verbo que significa *acción* \*. Las transformaciones, pues, son los enunciados del *hacer*, dependen del *hacer*, y son muy importan-

tes porque la *significación* \* de un relato es un efecto de la diferencia entre los estados sucesivos de los personajes.

Por otra parte, si se define por sus *valores* como sujeto de estado y por su *modo de hacer*, el sujeto puede ser *pragmático* (aquel cuyo modo de hacer es somático) o bien, puede ser *cognoscitivo*. Éste es aquel sujeto instalado en el *discurso* \* por el *enunciador* \*, y dotado por él de un *saber*. El sujeto cognoscitivo "permite mediatizar la comunicación del *saber* entre el enunciador y el *enunciario* \* bajo formas muy variables (según que se le suponga saber o ignorar muchas o pocas cosas)" (GREIMAS) y puede presentarse o no en sincretismo con el sujeto pragmático.

"ACTIO". V. "PRONUNTIATIO".

#### ACTO (1) (y acción lingüística).

Hecho que da lugar a que algo sea. Es un *hacer-ser* que, según GREIMAS, "corresponde al paso de la potencialidad a la existencia". Cada una de las acciones narrativas o *nudos* \* narrativos de los *relatos* \*, es un acto sintácticamente manifiesto a través de un *verbo de acción* en uno de los *modos de lo real* (*hizo, trae, etc.*) que "se perciben como designando acciones que verdaderamente han tenido lugar", o bien manifiesto como un acto dado habitualmente, como un existir, mediante el empleo de *verbos de estado* (TODOROV).

El *acto de hacer* uso de la *palabra* \* se llama *acción lingüística*. Es un *hacer*, un *realizar el discurso* \* dentro de una situación en la que un *interlocutor* \* comunica algo a otro. Dentro de la acción lingüística se inscribe el *acto de habla* \* (véase), dentro del *acto de lenguaje* se inscribe la acción lingüística.

#### ACTO (2) (o jornada y desenlace, catástrofe, cuadro).

Unidad dramática que corresponde al desarrollo de la *acción* \* y que abarca un número variable de *escenas* \* correspondiente a una representación. En el teatro clásico español se llama *jornada*. En general, la distribución temática en cada acto es la que cabe en un episodio, y en el transcurso de los actos, suele corresponder, como en los capítulos o partes de muchas narraciones, a: 1) una exposición del asunto, en la que se plantea una situación y se presentan sucesivamente unos personajes; 2) la aparición de un conflicto (o *nudo*, o *tesis* de la obra) que se agudiza originando una tensión que gradualmente va en ascenso; 3) un *clímax* o punto culminante de la tensión (véase *gradación* \*), que muestra la crisis de la problemática planteada y funciona como *antítesis* respecto de la tesis o nudo; 4) un desenlace donde la tensión desciende gradualmente, que sería la *síntesis* (de la tesis y la

## acto de habla

antítesis) y que puede extenderse (en la tragedia antigua) hasta: 5) una *catástrofe* que es el desenlace funesto con que se clausura la acción y es un término que proviene de Aristóteles, quien dividía la obra en *protasis* \*, *epitasis* \*, *catástasis* \* y *catástrofe*.

Entre los actos hay pausas durante las cuales se efectúan los cambios necesarios en el escenario. Cuando éstos son mínimos, las pausas se abrevian y los actos se denominan *cuadros*. Cada acto se divide en *escenas* entre las cuales no hay pausas.

El número tradicional de actos, desde el teatro latino, ha variado de tres a cinco. En la actualidad ofrece mayor variedad y libertad, generalmente va de uno a tres, pero es una convención que ha perdido importancia.

**ACTO DE HABLA** (constativo, declarativo, performativo, locutivo o locutorio, ilocutivo o ilocutorio, perlocutivo o perlocutorio, acto de lenguaje, acción lingüística, *locutor* \*, *alocutario* \*, *interlocutor* \*).

Los modernos lógicos ingleses, dentro de la corriente analítica de la filosofía de la escuela de Oxford, principalmente J. L. Austin, han desarrollado la teoría de los actos de *habla* \*, que se inscribe dentro de la teoría general de la *lengua* \* y versa sobre las relaciones entre la lengua y, sus usuarios, en un terreno semántico y pragmático.

Esta teoría se funda, tanto en la caracterización de la *estructura* \* formal de las expresiones, como en la del *significado* \* que se les asigna y, además, en la del acto que se realiza por el hecho de que la expresión sea proferida ya que, "producir un *enunciado* \* es emprender algún tipo de interacción social" (LYONS).

El acto de habla se inscribe dentro del *acto* en general (*hacer-ser*) y dentro de los *actos de lenguaje* (concepto de mayor abstracción). Puede considerarse *acto de lenguaje* tanto una *acción lingüística* (*hacer gestual significante*), como el hacer específico que consiste en *hacer-saber*, como (en su aspecto cognoscitivo) un *hacer-significación* \*, o sea, un *producir y aprehender diferencias significativas*, o bien como *hacer-hacer: manipulación de un sujeto por otro* mediante el lenguaje. Estas dos últimas acepciones (greimasianas) se relacionan con la de acto de habla, que ya para BÜHLER no es un *hacer* sino un *significar* y que, como veremos, en la teoría de AUSTIN toma en consideración la relación (*manipulación*) entre los *interlocutores*.

Austin ha denominado *performativos* (palabra relacionada con el sustantivo inglés —adoptado también en francés— que significa *realización: performance* \*) a los enunciados (o a sus verbos, aunque estén implícitos) en los que la acción que expresan se rea-



liza por el hecho mismo de ser enunciados, por lo que la realización de esta acción es constitutiva del *sentido* \* mismo de estos enunciados. El verbo performativo “describe una acción del locutor, y su enunciación equivale al cumplimiento de dicha acción” (DUCROT y TODOROV). Los enunciados performativos se oponen a los *constativos* (término relacionado con la palabra *constar*), que también se llaman *declarativos* y poseen un valor descriptivo, de verificación.

Así pues:

a) *Se inaugura la sesión* es un enunciado performativo por cuya formulación misma se realiza el acto de inaugurar. Es un enunciado *auto-referencial* porque se tiene a sí mismo por referente, pues se refiere a una realidad constituida por él mismo, al ser enunciado en condiciones que lo convierten en un acto, ya que es al mismo tiempo una manifestación lingüística (al ser pronunciado) y un hecho de realidad (si lo vemos como realización de un acto social); por lo que el acto se identifica con el enunciado del acto.

Cualquier *verbo de palabra* (como *decir*), explícito o implícito, puede constituir un enunciado performativo si las circunstancias son adecuadas para darle validez *se abre la sesión (digo que...)*, significa *declaro abierta la sesión*, ya que su valor es el de la *realización*.

El enunciado performativo ofrece la peculiaridad de ser un acto individual, único e histórico (localizable en un sitio y en una fecha); “es un acontecimiento porque crea el acontecimiento”, y si bien puede reproducirse no puede repetirse, porque cada reproducción constituye un acto nuevo y distinto, y, si la reproducción es una repetición, pierde su carácter performativo y se trata, entonces, de un enunciado constativo.

b) *La ventana está abierta* es un enunciado constativo o declarativo, por cuya formulación se describe y se hace constar una situación dada.

Unos enunciados performativos significan mandato, acto de autoridad. Se construyen con un verbo declarativo-yusivo (es decir, imperativo) en primera persona del presente, y con un “*dictum*” —algo dicho— (no con un “*factum*”— algo hecho): “*Decreto (o mando, dispongo, ordeno, etc.) la formal prisión del acusado.*” También se construye esta clase de verbos con un complemento directo y un término predicativo: *lo declaro inaugurado, la nombro mi sucesora*. Otra construcción posible es la de voz pasiva cuyo agente queda implícito: *Se nombra coordinador...*, que carece de verbo declarativo (ordeno que...) con lo que se reduce al “*dictum*”, pero que requiere su publicación oficial, firmada por

## acto de habla

la autoridad e iniciada con una fórmula como: *por la presente*, pues cualquier enunciado performativo sólo tiene realidad como tal si las circunstancias lo hacen posible, si es un acto auténtico; si el enunciado es proferido por quien carece de autoridad o en circunstancias que impiden su realización, es decir, su validez, entonces no significa nada, a no ser una broma.

Otros enunciados performativos plantean un compromiso personal para el emisor: *juro, prometo, hago votos, renuncio, denuncia, acuso*; o bien con un significado de reciprocidad: *acordamos que...*

AUSTIN mismo, al exponer su teoría halló en ella muchos puntos débiles (no incluidos aquí) y declaró la necesidad de desarrollar una teoría más general y más precisa. Diferentes investigadores han continuado la búsqueda que él mismo inició en ese sentido, principalmente BENVENISTE (quien considera rescatable y necesaria la parte que hasta aquí queda explicada, y que puntualiza muchos detalles de la misma), o como VAN DIJK y SEARLE. Así, la teoría de los actos de habla ha sido enriquecida (por el mismo AUSTIN) con otras nociones: *acto locutivo* (o *locutorio*), *acto ilocutivo* (o *ilocutorio*) y *acto perlocutivo* (o *perlocutorio*).

Como ya dijimos, el hecho de proferir un enunciado constituye una acción lingüística; pero, además, por la *enunciación* \* misma de un enunciado, se realiza en ciertos casos un acto de naturaleza social como *prometer, solicitar, ordenar*, etc.; es decir, un acto de habla. La acción lingüística es el hacer uso de la palabra. El acto de habla es un acto de diferente naturaleza, que se efectúa por el contenido específico del enunciado. El acto de habla es simultáneamente un *hacer saber* y un *hacer hacer*.

Al enunciar un enunciado se realizan tres tipos de actos:

a) El acto locutivo consiste en enunciar, con apego a reglas sintácticas, *locuciones* o expresiones a las que es posible asignar un significado, por ejemplo:

volví ayer

que es una "locución enunciada a partir de un léxico dado y conforme a reglas gramaticales"; es el acto de producir el enunciado *volví ayer*.

b) El acto ilocutivo es aquel cuya enunciación misma constituye, por sí, un acto que, proveniente del hablante, modifica las relaciones entre los interlocutores, por ejemplo:

*prometo que volveré, o bien  
¿prometes que volverás?*

es una ilocución que, aparte de constituir una acción lingüística al ser enunciada, es una promesa o es una pregunta, un acto social específico cuya simple enunciación establece un vínculo entre *locutor* \* y *alocutario* porque crea un compromiso: promete o interroga. Es decir: el acto de su enunciación es equivalente al cumplimiento de la acción que denota. Yo cumplo la acción de *prometer* al decir *prometo*, y realizo la acción de *decir* al decir *digo*. La fuerza ilocutiva de un enunciado imperativo consiste en el hecho de que realiza la acción de ordenar, en tanto que proveniente del *hablante* \* tiene la *intención* de ordenar; el acto de prometer o de interrogar se cumple en el habla misma, por el propio acto de hablar y no es consecuencia del habla.

c) El acto perlocutivo es aquel en que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el *oyente* \* y quizá un cambio de dirección en sus acciones como cuando se sugiere, se solicita, se aconseja, se suplica, se ordena algo, aunque sea indirectamente:

*¿Puedo pasar?*

ya que su caracterización no está ligada a su *contenido* \* ni a su forma lingüística, sino a su efecto sobre el interlocutor, producido a través del acto de hablar y no en él mismo.

Los actos perlocutivos muchas veces requieren, para ser interpretados como tales, de un amplio *contexto* \* situacional. Por ejemplo, la expresión:

*Hace frío.*

puede significar, o no, una orden o una petición:

*Cierra la ventana.*

La fuerza perlocutiva del enunciado imperativo consiste en el hecho de que el receptor obedece la orden.

Así pues, el acto ilocutivo y el perlocutivo se oponen. Mientras la *ilocución* es realizada por el hablante y ejerce sobre él mismo una presión por una especie de compromiso, la *perlocución* es realizada sobre el oyente y ejerce sobre él una presión porque se traduce en un efecto. Se trata de un *hacer hacer*.

Esta teoría de los actos de habla, desarrollada y aplicada a la literatura por SEARLE, es importante por la claridad que proyecta sobre el problema de la caracterización de lo intrínsecamente literario, ya que por otros medios se ha fracasado al querer comprobar que la literatura es distinta, desde un punto de vista formal y funcional, de las demás actividades verbales. SEARLE, en efecto, llega a la conclusión de que:

## acto de lenguaje

no hay ninguna propiedad sintáctica o semántica que identifique un *texto* \* como obra de *ficción* \*,

sino que lo que lo identifica como tal es el hecho de que, en la obra de ficción, el emisor finge realizar los actos ilocutivos, y el acto de fingir es el que corresponde a la *intención ilocutiva del autor* y denuncia su propósito de crear, como punto de partida para la invención literaria, una situación —entre el autor y sus lectores— de *ficcionalidad* \*.

A ello hay que agregar, en el caso del teatro representado, que lo que cada actor realiza es la imitación de los actos de habla, por lo que, según MOUNIN y según SEGRE, éstos no constituyen verdaderos actos de habla ni pertenecen al lenguaje, sino que forman parte de otro código analógico.

Félix MARTÍNEZ BONATI rebate, sin embargo, los conceptos de SEARLE diciendo que “las oposiciones categoriales fingir-hacer de veras, hacer no serio-hacer serio, actos locutivos-actos ilocutivos, no son apropiadas para definir la naturaleza de la *ficción* literaria y de la actividad creadora del autor” (él sólo se refiere a la narración, no menciona el teatro); y agrega que lo que hace el autor no es fingir sino imaginar dichos y eventos que registra por escrito, produciendo signos lingüísticos reales (no fingidos) que no constituyen actos de habla sino que son signos icónicos que representan los dichos y los hechos imaginarios. Para MARTÍNEZ BONATI no hay pues fingimiento sino *ficción*. (V. también INSTRUCCIÓN \* y CONTRADICCIÓN \*.)

ACTO de lenguaje. V. ACTO DE HABLA.

ACTOR (y personaje, *dramatis personae*).

Personaje individual que representa o actúa en los *dramas* \*. Se dice también de los personajes de los *relatos* \* narrados. El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y *actos de habla* \*, su entrada en escena, su *hábitat* y la nomenclatura que lo designa. Todos estos factores son muchos y variables, y pueden ser objeto de diversas combinaciones y repeticiones. En el actor se particulariza y encarna el papel actancial abstracto, es decir, el tipo de *rol* que juega o cumple. (V. ACTANTE \*.) El de *héroe* (o el de *sujeto* en los términos de GREIMAS) es un tipo de papel que encarna en un actor, por ejemplo Segismundo en *La vida es sueño* o Juan Preciado en *Pedro Páramo*. Cada tipo de papel puede ser representado ya sea por un solo actor, ya sea por un conjunto de actores que, en tal caso, fungen como un solo personaje. El *coro* de la tragedia clásica es caso especial, un per-

sonaje colectivo, constituido por muchos actores, que suele representar la voz del pueblo (de los habitantes del lugar de los hechos); se manifiesta a través del *corifeo*. En *Fuente Ovejuna*, una serie de actores representan al pueblo y, en su calidad de pueblo, cumplen el papel actancial de *sujetos* cuyas acciones persiguen un objeto (que es un valor): la justicia. Se trata, pues, de una unidad discursiva que, dentro de la gramática narrativa, es aquel punto del discurso en el que se concretan y encarnan una o más categorías actanciales, es decir, uno o más papeles o *roles*. Como observa GREIMAS, el término de uso tradicional, personaje, está siendo reemplazado por otros dos "definidos con mayor rigor en semiótica: el de actante y el de actor".

**ACTORIAL**, V. ISOTOPÍA.

### ACTO SÉMICO

Para PRIETO y para BUYSSSENS, el semiólogo toma como punto de partida de sus investigaciones el *acto sémico* descrito como una *señal* \*, o sea, como un hecho perceptible que se ha producido para que sirva como indicio (aunque no todos los indicios son señales: los indicios de fenómenos naturales nos indican la ocurrencia de éstos pero no son señales).

**ACTUACIÓN**. V. "PERFORMANCE".

### ACTUALIZACIÓN

Realización concreta del *valor* \* de una *palabra* \*, al pasar de su existencia abstracta dentro del *sistema* \* de la *lengua* \* al *habla* \*, donde el *contexto* \* selecciona algunos de sus rasgos semánticos pertinentes (V. PERTINENCIA \*), es decir, de sus *semas* \*.

Si tomamos del diccionario un término polisémico (como hay muchos), podemos observar cómo, en diferentes contextos, actualiza diferentes semas, de modo que en cada contexto constituye un *semema* \* distinto:

"Pon el gato en el automóvil, porque es malo el camino."  
Gato: instrumento para levantar grandes pesos.

"Pon al gato su carne en el plato." Gato: animal doméstico, mamífero, carnívoro.

El significado de cada palabra (de cada *lexema* \*) es, dentro del sistema, una simple virtualidad, pero en el proceso discursivo el *significado* \* se realiza en el *semema* \* (GREIMAS).

**ACUMULACIÓN** (o *congeries*, *epímone*, *frecuentación*, *epífrasis*, *atroísmo* o *hatroísmo*, *sinatroísmo*, *conglobación*, *expolición*, "percusio").

Procedimiento discursivo considerado por algunos autores como una *figura* \* retórica (de pensamiento) y que, en general, es des-

## acumulación

crita en términos semejantes a los que se emplean para la *enumeración* \*, o bien se define como figura de la *elocución* \*, de naturaleza *diverstvoca* \* y opuesta, por ello, a la *sinonimia* \*.

Pero también a veces aparece explicada como un procedimiento propio de la *amplificación* \*. En realidad, es aglomerando elementos de alguna manera correlativos —ya sea por su *significado* \*, por su *forma* \* o por su *función* \* gramatical— como se construye, por *adición* \* acumulativa (*epífrasis*).

En el siguiente ejemplo de Bernardo de BALBUENA hay acumulación de elementos correlacionados semántica y sintácticamente; mediante ellos, se producen enumeraciones de rasgos que caracterizan espacio-temporalmente a la Nueva España, y también se produce una *amplificación* \* de la que son miembros las enumeraciones parciales, pues cada una enriquece la misma descripción:

Aquí entre yerba, flor, sombra y descansos,  
las tembladoras olas entapizan  
sombrias cuevas a los vientos mansos.

Las espumas de aljófares se erizan  
sobre los granos de oro y el arena  
en que sus olas hacen y deslizan.

En blancas conchas la corriente suena,  
y allí entre el sauce, el álamo y carrizo,  
de ovas verdes se engarza una melena.

Aquí retoza el gamo, allí el erizo  
de madroños y púrpura cargado  
bastante prueba de su industria hizo.

Aquí suena un faisán, allí enredado  
el ruiseñor en un copado aliso  
el aire deja en suavidad bañado.

Aquí puede observarse cómo la acumulación en contacto produce la enumeración (“el sauce, el álamo, el carrizo”); la acumulación a distancia produce una variedad de la enumeración que es la *distribución* \*, que es de frases y es idéntica a un *isocolon* \*: la *parísisis* (“Aquí suena un faisán, allí enredado / el ruiseñor...”). La acumulación coordinante y la sinonímica es la *congeries*, pues puede ser de sinónimos o de antónimos; la de antónimos o de significados diferentes pero correlativos es el *sinatroísmo*:

Sólo aquí el envidioso *gime* y *calla*,  
porque es fuerza ver *fiestas* y *alegría*  
por más que *huya* y *tema* el encontralla.

de adjetivos:

en *casto*, *limpio*, *liso* y *grave* traje.

de sustantivos:

*Su templo, casa y su riqueza admira...*

de verbos como puede verse en esta distribución:

Aquél *dora* un brazal, éste una greba,  
uno *pavona*, *bruñe*, otro *barniza*,  
otro *graba* un cañón, otro le *prueba*.

de proposiciones completas, como en el mismo último ejemplo. Además de ordenada, como en todos estos ejemplos de BALBUENA, la acumulación puede ser desordenada, como en la enumeración caótica:

para volver a llevarse todas las ramas consigo  
como un cohete como una granada como un vidrio estrellado  
como una noticia como un telégrafo como la sangre  
por las venas rojas y azules como los semáforos regularizados  
como los sistemas de riego de riesgo de rasgo de raso de rizo  
de Diego de ciego de luego de pego de niego...

(SALVADOR NOVO)

o como en la enumeración zeugmática (combinada con *zeugma* \* sintáctica y/o semánticamente complejo):

Las casas juegan a la buena suerte  
y (juegan) a la niña de quince años  
inocente como la muerte.

CARLOS PELLICER

en que "la niña" no es un juego, ni desde el punto de vista semántico ni como construcción gramatical.

Combinada con *gradación* \*, la acumulación puede ofrecer un orden ascendente

magulla, muele y deja derreragados

o un orden descendente:

unos hiere, maltrata, otros retira.

(ERCILLA)

También hay acumulación en todas las formas de la *repetición* \*, ya sea en contacto (*reduplicación* \*, *anadiplosis* \*, *concatenación* \*, etcétera), ya sea a distancia (*epanalepsis* \*, *epanadiplosis* \*, *anáfora* \*, *epífora* \*), y es un tipo de acumulación la *conglobación*, larga *enumeración* \* de *argumentos* \* contrarios a los del adversario. La repetición del mismo pensamiento se llama *epí-mone* \*.

La acumulación enumerativa y coordinante de ideas que po-

## adagio

drían merecer cada una ser tratada con detalle (lo que sería *exposición* \*) pero que no recibe dicho tratamiento, se llama *percurso*.

La enumeración detallada y prolija es el *atroísmo* o *hatroísmo*.  
(V. *EPEXÉGESIS* \*)

**ADAGIO**, V. **AFORISMO**.

**ADICIÓN** (o "adiectio", "pleonasma").

Modo de operación conforme al cual se producen muchas *figuras* \* retóricas en cada uno de los distintos *niveles* \* de la *lengua* \*. Consiste en agregar a la *palabra* \*, al *sintagma* \*, a la *oración* \* o a la línea temática que ofrece unidad y coherencia significativas, elementos ajenos que proceden del exterior, como por ejemplo, *fonemas* \*: Ooooooh (en la figura llamada *insistencia* \*); o *morfemas* \*: "la *planta* se *implanta* en vastas *plantaciones*..." (en la figura denominada *derivación* \*); o *significados* \*:

mucho muy altísimo (en el *pleonasma* \*), etc.

Hay dos tipos de adición: *simple*, como en la *crisis* \*: *musinausicantilena*

que consiste en sumar palabras yuxtapuestas (con o sin pérdida de elementos menores), o bien adición *repetitiva*, como en la *anáfora* \*:

... Quién el arco arrebató, quién un leño,  
quién del fuego un tizón, y quién la espada...

ERCILLA

La adición es uno de los procedimientos o *categorías modificativas* introducidas en la *retórica* \* antigua a partir de *QUINTILIANO*. Su más rigurosa sistematización moderna es una reciente (1970) contribución de los retóricos belgas que colectivamente publicaron la *Rhétorique générale* bajo la autoría del "Grupo M". En latín se llamó *adiectio* y en griego *pleonasma* \*.

Los otros procedimientos son: *supresión* \*, *supresión/adición* o *sustitución* \* y *permutación* \*.

La adición puede ser *simple*, como en la *epéntesis* \* (nivel de los *metaplasmos* \*), o en la *enumeración* \* (nivel de los *metataxas* \*), y puede ser *repetitiva* cuando el mismo elemento agregado se reitera como en la *rima* \* (metaplasmo), en el estribillo (metatasa) o en la *dilogía* \* (*metalogismo* \*).

"ADIECTIO", V. ADICIÓN.

"ADIUNCTIO". V. ADJUNCIÓN, ASÍNDETON e ISOCOLON.



**ADJUNCIÓN** (o "adiunctio").

Nombre asignado por algunos retóricos (como FONTANIER y LAUSBERG) a lo que hoy conocemos como *zeugma* \* (sintáctica o semánticamente) complejo; es decir, a la coordinación de grupos de *palabras* \* sintácticamente dependientes cuya significación es distinta, o sea en aquellos casos en que el término sobreentendido no es sintáctica o semánticamente idéntico al expresado. Para otros es la *acumulación* \* asindética de sustantivos (V. ASÍNDETON \*) y para otros aún es un tipo de *isocolon* \*.

**ADNOMINACIÓN.** V. PARONOMASIA y DERIVACIÓN.

**ADQUISICIÓN,** V. ENUNCIADO y "PERFORMANCE".

"ADYNATA", V. IMPOSIBLE.

"ADYNATON", V. IMPOSIBLE.

**ADYUVANTE.** V. ACTANTE.

**AFÉRESIS**

*Figura* \* de dicción que consiste en suprimir letras al principio de la *palabra* \*. Es abundante en el castellano antiguo, aunque más bien como un fenómeno histórico de evolución de la *lengua* \* (*normala* /por *enhoramala*/) que como una licencia poética. Mediante ella se reduce, sin embargo, muchas veces el número de sílabas de un *verso* \*:

Las Aguas que sobre el Cielo  
forman cristalino hielo,  
y las excelsas Virtudes  
que moran sus *celsitudes*

(por *excelsitudes*), dice Sor Juana, prefiriendo la forma poco usual de la palabra.

Como figura retórica es una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque altera la morfología de la palabra, y se produce por *supresión* \* parcial, pues se omiten letras iniciales. Tiene valor retórico cuando la misma voz, sin aféresis, se utiliza en la *lengua* \* común en la forma autorizada por la costumbre: la que no ha sufrido la supresión.

**AFIJO** (y prefijo, sufijo, infijo, radical).

Partícula lingüística (letra o sílaba) que se agrega antes o después del *radical* (parte esencial de la *palabra* \*) modificando tanto su *sentido* \* como su *función* \* gramatical.

El afijo que antecede al radical se denomina *prefijo* (*desanimar*); el que le sucede se llama *sufijo* (*ancianidad*), y el que incide en el interior del radical es un *infijo* (*vienes*).

## **aforismo**

Se trata más o menos de los mismos elementos que la lingüística estructural, sin atender a su posición relativa, considera *lexemas* \* (o *morfemas* \* lexicales), morfemas gramaticales (o gramemas) y morfemas derivativos.

**AFORISMO** (y *apoteagma*, *sentencia*, *refrán*, *adagio*, *máxima*, *proverbio*).

Breve *sentencia* *aleccionadora* que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión. Resume ingeniosamente un saber que suele ser científico, sobre todo médico o jurídico, pero que también abarca otros campos:

La ley es dura, pero es la ley

Al aforismo moral muchos lo llaman *apoteagma*, *adagio* o *máxima*:

Quien mal anda, mal acaba

sobre todo si proviene de un personaje célebre.

El que encierra una dosis de sabiduría popular, se denomina *refrán*, o también *adagio*, o *proverbio*:

No por mucho madrugar, amanece más temprano

La *oración* \* que expresa un *lugar común* con pretensiones de validez universal como norma de vida, es la *sentencia*.

La intención didáctica puede ocultarse o desaparecer detrás de un más evidente propósito humorístico y poético, como ocurre en muchas *greguerías* de GÓMEZ DE LA SERNA, a quien la crítica siempre ha atribuido intención aforística. La *greguería*, como el aforismo, se origina en la experiencia y la reflexión, pero además comunica un aspecto de la realidad que no cualquiera es capaz de ver ("El toro de la tormenta desbanda el gentío"; "El grillo mide las pulsaciones de la noche"), pues es ya un *texto* \* literario.

**AFRICADO**, *sonido*. V. FONÉTICA.

**AGENTE**

*Personaje* \* que toma a su cargo la iniciativa de la *acción* \*. Se opone al personaje *paciente*, que sufre pasivamente las acciones y sus consecuencias.

**AGNICIÓN**. V. ANAGNÓRISIS.

**AGRAMATICALIDAD** (y gramaticalidad).

Para la lingüística generativa y transformacional, algunos *enunciados* \* son *gramaticales* —los aceptables por correctos, porque son generados por una *gramática* \* dada: *dame de comer*—; mientras

otros son *agramaticales* —los inaceptables por incorrectos: *tú darme comer*.

CHOMSKY considera que la facultad de formar juicio acerca de si los enunciados son gramaticales o agramaticales —facultad que es independiente del grupo social a que pertenece el sujeto de la *enunciación* \*, y que tampoco se relaciona con su cultura ni con las circunstancias en que se emiten los enunciados— forma parte de la *competencia* \* lingüística del *hablante* \*.

En los casos de discrepancia de juicios acerca de un enunciado, suele tratarse de variedades distintas de la misma *lengua* \*. El juicio se basa en el reconocimiento de normas generales que fueron interiorizadas durante la adquisición de la lengua, aunque no se recuerden ni se hayan construido antes tales enunciados. Estos, inclusive, no tienen que ser verdaderos, y aun pueden ser imposibles: “la ciudad de México ocupa un kilómetro cuadrado”

La gramática generativa considera que existen grados de agramaticalidad, los cuales todavía no han sido claramente descritos.

Por su parte, GREIMAS define la agramaticalidad no como dependiente de la competencia lingüística del hablante, sino como dependiente de la constitución sintáctica del enunciado, pues dice: “imposibilidad de que los elementos del plano sintáctico estén presentes juntos en una unidad jerárquicamente superior, por lo que se trata de una de las formas posibles de incompatibilidad”.

#### AGRESOR. V. ACTANTE.

#### ALEGORÍA

La *alegoría* o *metáfora continuada* (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas* \* y *comparaciones* \*) se ha descrito como una *figura* \* que en un *nivel* \* inferior de *lengua* \*, se compone de *metasemas* \*, mientras en un nivel superior constituye un *metalogismo* \* (Grupo “M”). Se trata de un “conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un *sentido* \* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* \* en el *enunciado* \* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* \* reconoce sólo una de ellas como la vigente. Dice Juan RUIZ DE ALARCÓN:

Pero ¿qué os sirve que os cuente  
la causa? El efecto ved  
a vuestro honor conveniente:  
si es buena el agua, bebed  
sin preguntar por la fuente?

## alética

En otras palabras: en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acaba con el sentido del *contexto* \*. Se trata, pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos de la escritura. Para DANTE, por ejemplo (*Convivio*), sobre el sentido *literal*, que es el más bajo, aunque indispensable y fundamental, el *discurso* \* ofrece un segundo sentido, el *alegórico*, que consiste en la *verdad oculta* en las fábulas *bajo una mentira* (como cuando Ovidio dice que Orfeo amansa a las fieras con su cítara, queriendo significar que el hombre sabio, con el instrumento de su voz, amansa y endulza los corazones crueles moviendo inclusive a los insensibles e irracionales). Los teólogos —dice DANTE— interpretan este nivel de manera distinta a como lo hacen los poetas. Sobre el alegórico hay un tercer nivel, el *moral*, aquel que el *receptor* va descubriendo como una enseñanza útil para su propia formación (como cuando la escritura dice que Cristo va al monte llevando únicamente a tres de sus discípulos, lo que hay que entender como la conveniencia de andar con poca compañía). En fin, el cuarto y último sentido es el de la *anagogia* \*, que es un *suprasentido* espiritual que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino (como cuando el “Salmo 113” celebra la liberación del pueblo hebreo respecto de los egipcios, lo que debe interpretarse como la liberación alcanzada por el alma, con la muerte, respecto de la esclavitud de la corrupción corpórea y hacia la libertad de la gloria eterna).

Otros retóricos han identificado la alegoría con la anagogia. Además, también se llama comúnmente alegoría a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte), y al *relato* \* de carácter simbólico semejante al apólogo o fábula.

## ALÉTICA. V. MODALIDAD

### ALGORITMO

Concepto que ha pasado a la lingüística proveniente de la matemática. Un *algoritmo* es una fórmula que contiene una serie de símbolos que prescriben el modo de realizar una cadena de operaciones y razonamientos reveladores de relaciones entre elementos, y que servirían para resolver un problema dado. Se aplica sobre todo a los lenguajes de programación y a los procesos de automatización de la traducción, pero también a la *semiótica* \*: GREIMAS habla por ejemplo de algoritmo de *transformación* \*.

aquel que describe el recorrido entre un estado inicial y un estado final, en los *relatos* \*.

ALIANZA DE PALABRAS. V. OXÍMORON.

ALITERACIÓN (o paracresis, "homoeoprophoron").

*Figura* \* de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas *palabras* \* próximas: "Ya se oyen los *claros clarines*" (DARÍO); "el *sabido sabor* de la *saliva*" (VILLAUERRUTIA).

En inglés se llama así principalmente a la repetición inicial de consonantes (el "*homoeoprophoron*" latino). FONTANIER la llama *paracresis*.

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque involucra a los elementos morfológicos de las palabras. Se produce por *adición* \* repetitiva. Relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos. Si éstos reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido, se produce *onomatopeya* \*, como el famoso ejemplo de San Juan de la Cruz:

Y déjame muriendo  
un no sé *qué que queda* balbuciendo,

en que la repetición, entre otros efectos, enfatiza el *significado* \* de *balbuciendo* al imitar la musitación entrecortada, o bien en

El ruido con que rueda la ronca tempestad,

(de ZORRILLA), que se asemeja al sonido de este fenómeno natural.

La aliteración es un fenómeno muy general que puede presentarse como *insistencia* \* (de un solo *fonema* \*), como *redoble* \* (de sílaba), como *paronomasia* \* (de la mayoría de los fonemas de la palabra), como *juego de palabras* \* (cuando la repetición se da como imitación equivocada y humorística, por mal escuchada: aparentar oír *nefritis* por *Nefertitis*, por ejemplo), como *polip-toton* o *derivación* \* (identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los *morfemas* \* derivativos), como *similicadencia* \* (identidad de morfemas derivativos o gramaticales en palabras de distintas familias), como *onomatopeya* \* (mencionada antes), como la *rima* \* misma, ya sea asonante (casa, ala) o consonante (casa, pasa).

La aliteración se emplea quizá con mayor frecuencia en *verso* \* que en *prosa* \*.

Pueden presentarse combinadas varias formas de aliteración:

"...el sueño de anoche triple cuádruple pleno plano Plinio plunii  
secundi leo Leobardo Leopardi lee de cabo a rabo de cabotaje sabo-  
taje salvaje sálvame sargento argento gente gentil genil genital genu-  
flexca general genérico genético frenético sin freno sin fresno sin

## alocutario

fresco sin frasco sin asco sintasco sintáctico sintético simétrico similibus liber libri la pobre mujer se inventaba aventuras matutinas que la dejaban exhausta para cuando los demás llegaban."

SALVADOR NOVO

La aliteración, como en este ejemplo, suele combinarse con otras figuras. Aquí hay aliteraciones de varios tipos: paronomasia (pleno, plano, plinio, etc.), rima asonante (freno, fresno, fresco), juego de palabras (sin freno, sin fresno, sin fresco); mezcladas con otras figuras como la *enumeración* \* (observable en cada serie aliterativa), la *gradación* \* (general, genérico, genético, frenético); y hay también onomatopeya por cuanto el sonido, en su conjunto, imita al de los trabalenguas.

Además del efecto imitativo de la aliteración onomatopéyica, hay otros efectos notables, por ejemplo, puede producir *énfasis* \*, o eufonía; puede suscitar sensaciones como la auditiva y la táctil que se experimentan como evocaciones, agregándose al efecto semántico (ya que el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes) como en el ejemplo de SANTA TERESA:

Está el alma como un niño que aún mama, cuando está a los pechos de su madre, y ella, sin que él paladee, *échale la leche en la boca por regalarle.* \*

o como en éste, de ROA BASTOS, en que se evoca mediante la repetición de la *s* el zumbido de la mosca:

Negra miseria, omisoria, emisaria de las animalias de la noche.

asociándolo a los significados de las palabras en cuya composición figura la *s*. Y un poco después, con la *s* y la *l*:

La mosca se colorea de rescoldo. Aletea feliz. Se *lustra las alas con las patas.*

que sugiere imágenes auditivas y visuales del mismo modo, estableciendo una relación especial entre los *significados* \* de las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos.

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

**ALÓFONO.** V. FONEMA.

**ALOMORFO.** V. MORFEMA.

**ALOTOPIA.** V. ISOTOPÍA.

**ALTERNANCIA.** V. SECUENCIA.

**ALUSIÓN** (o *sinénfasis*, *mitologismo*).

*Figura* \* de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el *receptor* \* entienda otra, es decir, sugieren-

do la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado. En la poesía barroca hay numerosos ejemplos de estilo cargado de alusiones que pueden ser históricas, mitológicas o morales, según puede observarse en este ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz:

Lámina sirva el cielo al retrato,  
 Lísida, de tu angélica forma,  
 cálamos forme el sol de sus luces,  
 sílabas las estrellas compongan.  
 Cárceles tu madeja fabrica,  
 dédalo que sutilmente forma  
 vínculos de dorados Ofires,  
 Tíbares de prisiones gustosas.  
 Hécate, no triforme mas llena,  
 pródiga de candores asoma;  
 trémula no en tu frente se oculta,  
 fúlgida su esplendor desemboza.

en que alude a otras realidades exteriores al *texto* \*, y a otros textos (V. INTERTEXTUALIDAD \*) al emplear un nombre de pastora, Lísida (para la Condesa de Paredes), al citar a Ofir (*dorados ofires*), ciudad mítica de Oriente, donde Salomón enviaba a buscar oro; a Dédalo (intrincado laberinto donde uno se extraviaba fácilmente, relacionado por *metonimia* \* con el que encerraba al Minotauro en Creta, según la leyenda griega) y a la diosa Hécate, afín a Artemis (la luna), ligada al mundo de las sombras, descendiente de los Titanes, dadora de prosperidad y patrona de los magos cuyas hechicerías inventó; representada con cuerpo triple o bien tricéfala.

En este ejemplo el conjunto de las alusiones eruditas, sumado a la elegancia connotada en la época por el uso de esdrújulas (según advierte el título: "en elegantes esdrújulas"), y a la utilización de neologismos culteranos (trémula, fúlgida) y de voces de estricto uso poético (áspides, lid), entre otras cosas, produce un efecto de difícil refinamiento elitista, vela con una aristocrática oscuridad un texto cortesano dedicado a la virreina de una colonia barroca; en fin, revela mucho del *emisor* \*, de su época, de su ubicación en la sociedad, y del *destinatario* \* al que apunta el texto.

La alusión es usual también en el lenguaje familiar; "Todo lo que toca se convierte en oro", suele decirse de las personas hábiles para los negocios, aludiendo a la fábula del rey Midas que poseía esa facultad. "Todo lo que toca se convierte en literatura" escribió, en una alusión menos evidente, acerca del poeta mexicano José Emilio Pacheco, alguno de sus críticos.

## alusión.

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica ordinaria del *significado* \*. Su efecto es de profundidad y densidad, y su interpretación exige un lector erudito.

La alusión puede ser formal, cuando se establece, entre lo dicho y lo sugerido, una relación que puede ir, desde una simple *analogía* \* de *fonemas* \* hasta una similitud entre *estructuras* \* estilísticas complejas. Este tipo de alusión hace evocar el intrincado estilo gongorista y sus forzados *hipérbatos* \* en la *parodia* \* que de él hace QUEVEDO:

La jeri- aprenderá- gonza siguiente

o los rasgos personales y novedosos del estilo de LÓPEZ VELARDE en esta muestra —*pastiche* \*— de su poesía, que se debe a TABLADA y que es un "retablo" a su memoria:

Por los poemas que con miel de flores  
amasó tu alma —monja en penitencia—  
y como los monjiles alfajores  
huelen a mirra y saben a indulgencia.

Un ejemplo de alusión, que podría llamarse paronomásica es el siguiente:

Sólo de los médicos ninguno ha habido con don (Don, como tratamiento), pudiendo tener muchos; mas todos tienen don de matar, y quieren más *din* (dinero) al despedirse que don (tratamiento respetuoso) al llamarlos.

QUEVEDO

en que se sugiere, principalmente, que los médicos son más interesados que respetables.

La alusión puede ser simbólica, si la evocación se produce mediante un atributo o un objeto investido de valores abstractos: así en la fábula de MONTERROSO en que el Zorro se volvió escritor aplaudido y no cayó en la trampa ni en el riesgo de seguir publicando, para no exhibir algún día su decadencia. El hecho de que el escritor encarne en el Zorro es ya una alusión a su carácter sagaz y astuto, pues dicho animal es símbolo de tales virtudes.

La alusión puede combinarse con otras figuras retóricas, por ejemplo con la *metonimia* \*, como en el ejemplo señalado (Dédalo); o con la *sinécdoque* \*:

...sortijón en el pulgar con piedra tan grande, que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa.

(losa por tumba) dice Quevedo en su descripción de los médi-



cos; o con la *metáfora* \*, como cuando agrega el mismo autor, más adelante, que los boticarios

Son armeros de los doctores...

pues les suministran las armas con que matan.

FONTANIER llama *mitologismo* a esta figura cuando se refiere a hechos o a seres míticos.

Igualmente muchos chistes contienen alusiones graciosas o picarescas: la serie de *siglas* \* con que IBARGÜERGOITIA alude a los numerosos partidos políticos que emergen en el panorama nacional post-revolucionario de México, en un momento dado, contienen alusiones groseras, insultantes (que se refieren a textos de *Picardía mexicana*), o bien aluden quizá a la incoherencia o confusión de ideas que priva en ellos: PUC, FUC, MUC, MFRU, CRPT, ya que algunos resultan impronunciabiles.

## AMBIGÜEDAD

Efecto semántico producido por ciertas características de los *textos* \* que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas.

El efecto de *sentido* \* de la ambigüedad es lo más evidente e importante. A veces se basa en una ambigüedad morfológica, producida por la *relación equívoca* \* existente entre lexemas homófonos u homógrafos; es decir, debida a la propiedad polisémica que poseen muchos *lexemas* \*, de ofrecer potencialmente varios *significados* \*, lo que permite su *disemia* \* o *polisemia* \* en el *sintagma* \*. Pero el fundamento de la ambigüedad puede ser también sintáctico, en construcciones en que no aparecen claramente las *funciones* \* gramaticales ni, por ello mismo, los significados contextuales de las *palabras*:

—Y tengo mi ejecutoria y soy libre de todo y no debo pagar pecho.

—Pues pagad espalda —dijo mi diablo.

QUEVEDO

En este ejemplo coinciden la ambigüedad morfológica (la misma en que se basa la *dilogía* \*) y, naturalmente, la de significado que es su efecto. Al responder el diablo "pagad espalda", interpreta simultáneamente "pecho" como *antónimo* \* de espalda y como "tributo", que es como lo entiende el lector, antes de leer su respuesta.

La ambigüedad tiene base sintáctica y constituye un defecto del lenguaje práctico en la *oración* \*:

llegan docenas de jóvenes del gimnasio

## ambigüedad

pues no se sabe si desea comunicar que los jóvenes llegan procedentes del gimnasio, o que pertenecen a él pero llegan de otra parte, o que pertenecen al gimnasio y de él proceden.

Es, en cambio, una marca deliberada, específica de la función literaria de la lengua, y una virtud, en los *versos* \* de Octavio PAZ:

Los ríos de tu cuerpo  
país de latidos...

donde *país de latidos* podría ser, tanto el predicado nominal de *ríos*, como el de *cuerpo* (*los ríos* [son] un *país de latidos*) (*tu cuerpo* [es] un *país de latidos*).

El efecto semántico de ambigüedad puede aparecer como la unión, en un significado, de dos o más que también se ofrezcan como alternativas, ya sea que se presenten como desconectados, como opuestos y aparentemente contradictorios, o como fingida confusión del *emisor* \* que el *receptor* \* resuelve.

En todos estos casos la ambigüedad constituye una marca deliberada del uso literario de la lengua y una característica positiva de la misma, pues ofrece la posibilidad de captar más de un sentido en el texto, creando una atmósfera de incertidumbre que es un hecho de estilo. En cambio en el lenguaje práctico constituye uno de los peores defectos porque produce confusión y obstaculiza la *comunicación* \* que es su propósito esencial.

La ambigüedad puede producirse de manera no intencional tanto en el lenguaje poético como en el referencial; en tal caso es posible que no pueda ser reducida. Deliberada o no, la tradición la consideró más bien un defecto, un exceso o una audacia opuesta a las características preconizadas desde la antigüedad como máximas virtudes para toda clase de textos (y en nuestros días sólo para los de carácter práctico) a saber: claridad, precisión y concisión, cuyo efecto es contrario al de la ambigüedad.

La ambigüedad es posible, pues, debido a que la comunicación humana no es unívoca por naturaleza pues no siempre ofrece una sola *isotopía* \*. En el ejemplo que usa GREIMAS para explicar este problema:

El perro del comisario aúlla,

un contexto más amplio permitiría resolver la ambigüedad integrando los *semas* \* *animal* o *humano* a una sola de las isotopías posibles: a) el perro que posee el comisario, aúlla; b) el comisario posee un secretario (metafóricamente *perro*) que (metafóricamente) *aúlla*, quizá para alejar a los importunos; c) metafóricamente el comisario es un perro y por lo tanto aúlla (solución que no observa GREIMAS en el texto francés pero que resulta

posible en español). Pero además hay otra solución, *d*) que el *contexto* \* más amplio no permita resolver la ambigüedad debido a que no dé pie para elegir entre la acepción metafórica y la literal, porque sigan repitiéndose tanto los semas que se refieren a *lo humano* como los que se refieren a *lo animal*.

Cuando la incertidumbre semántica no es generada por disemia ni por equívoco sintáctico, sino por falta de *determinación contextual* únicamente, pues se han omitido las expresiones necesarias para encauzar la significación en una dirección precisa, no se trata de ambigüedad sino de falta de cabalidad del *enunciado* \*. El ejemplo de DUCROR y TODOROV:

Esta tienda abre el lunes,

dada una situación específica, concreta, puede interpretarse como:

- a) Esta tienda es la única que abre el lunes, cuando las demás cierran;
- b) Esta tienda abre únicamente los lunes y cierra los demás días;
- c) Esta tienda abre el lunes, además de los otros días.

Es decir, falta completar el enunciado; no es realmente ambigüedad porque no existe fundamento ni en la disemia de un lexema ni en la equívoca disposición de los elementos del sintagma.

La *polisemia* \* de las palabras no necesariamente produce ambigüedad pues, generalmente, en cada contexto se actualizan con precisión exclusivamente unos semas dados, inclusive cuando las acepciones son figuradas. Al decir ERCILLA:

Cuando los *corazones* nunca usados  
a dar señal y muestra de flaqueza  
se ven en lugar público afrentados,  
entonces manifiestan su grandeza...

no tenemos duda acerca del significado de palabras como *corazones* o *usados* (avezados), aunque se emplean como metonimias (si bien es cierto que, al menos la primera, es catacrética).

Como efecto característico de los textos literarios, la ambigüedad acompaña a muchas figuras retóricas, por ejemplo, a la ya citada dilogía, a la *supresión de la puntuación* \* en el ejemplo de PAZ, al *hipérbaton* \*, a la *reticencia* \*, a la *elipsis* \*, al *calembur* \*, al *juego de palabras* \*, etc.

Hay una ambigüedad no lingüística sino de las *estructuras* \* narrativas (RASTIER), es decir, fundada en la combinación de las estructuras del relato literario. Se trata de una incertidumbre semántica que proviene del juego de elementos tales como los *nudos* \* narrativos o descriptivos, la dirección de las *secuencias* \*,

## àmetría

las categorías actanciales \*, las *anacronías* \*, etc. En el cuento *Un disparo al vacío*, de Rafael F. MUÑOZ, la doble orientación lógica de las secuencias permite inferir que cada uno de los antagonistas es vencedor —de alguna manera— y es vencido —de alguna otra— en la misma batalla.

### AMETRÍA. V. METRO Y PROSA.

**AMPLIFICACIÓN** (o dilación, conmoración —“commoratio”— exposición —“expolitio”— epífrasis, “regressio”, “incrementum”, “congeries”).

Para algunos, procedimiento retórico, para otros *figura* \* retórica que consiste en realzar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos como la *repetición* \*, la *acumulación* \*, la *digresión* \*; o bien a través del empleo de otras figuras como la *paráfrasis* \*, la *metáfora* \*, la *enumeración* \*, la *perífrasis* \*, la *comparación* \*, etc. Obsérvese el amplio despliegue de la idea contenida en la primera proposición de un párrafo de LÓPEZ VELARDE:

La inmoralidad del escritor consiste en su continua humillación a los necios gustos del público. Un tendero barrigón lee un producto intelectual vuestro, os encuentra, os acaricia protectoramente en el hombro, sonríe y os felicita. Como al mismo tiempo que esclavo de la multitud, es el escritor el orgulloso más intratable (y éste es otro signo patente de su inmoralidad) puede ocurrir que, dando vuelo a vuestra altivez, os rebeléis contra el tendero y le llaméis imbécil. Mas en tal evento ¿no tendría el tendero derecho a enfurecerse contra vos, como aquel a quien arrebatan una cosa de su propiedad? ¿No es el tendero vuestra fama? ¿No os la otorga él graciosamente? ¿Valen algo, por ventura, los hijos de vuestra pluma, independientemente de la apreciación ajena? ¿Unos versos y una prosa son como un puente o como un par de zapatos, realidades que significan por sí mismas y que dentro de sí mismas llevan su fin? Un editorial, un endecasílabo, una prosa rimada, no son de los entes que constituyen por sí la razón de su existencia, aparte de cualquier concesión extraña.

La amplificación, pues, es una *metábola* \* cuya pertenencia a una clase está en relación directa con los procedimientos aplicados a la expansión de la idea inicial con el objeto de elevarla gradualmente, por lo que suele abarcar más de un *nivel* \* lingüístico. Si se da sólo por *sinonimia sin base morfológica* \* (“acude, corre, vuela” —Fray Luis de LEÓN—), se trata de un *metaplasmo* \*; si contiene *perífrasis* \*, o *enumeraciones* \* estamos ante un *metatáxa* \*; si el desarrollo del tema se logra con el empleo de

## amplificación

*tropos* \*, es un *metasemema* \*; si abarca *hipérboles* \*, *ironías* \* o *gradaciones* \* por ejemplo, es un *metalogismo* \*. Y, según su dimensión, puede implicar varias clases de figuras, por lo que su complejidad es muy grande, ya que hay muchas maneras de retomar una idea para repetirla en parte, y en parte complementarla, aclararla, detallarla, profundizar en ella, explicarla:

El caraña que ha tejido esta tela *caerá por sí solo*. Tropezará en una frase, en una coma. Lo negro de su conciencia lo engañará en el delirio de la semejanza.

ROA BASTOS

En este ejemplo todo lo que sigue del predicado “caerá por sí solo” es la explicación detallada de cómo y por qué caerá.

Mediante la amplificación, según LAUSBERG, también es posible atenuar, minimizar, disminuir, pues dice que se desarrolla en dos direcciones opuestas; pero en la mayoría de los tratados no aparece con este sentido.

Cuando hay *sinonimia* \* parcial de las *oraciones* \* es cuando se denomina *conmoración* o *explición* como en el siguiente ejemplo que también pertenece a ROA BASTOS (*Yo el Supremo*):

Su señoría sabe mejor que yo que los puntos nunca son del todo redondos, así como en las letras más parecidas siempre hay alguna diferencia. Un rasgo más grueso, un rasgo más fino. Los bigotes de la *t* más largos, más cortos, según el pulso de quien los marcó. La colita de chancho de la *o*, levantada o caída. Ni hablar del empeine, de las piernas retorcidas de las letras. Los fustes, los florones, los lances a dos aguas. Las cabezas de humo. Los techos de campanillas de las mayúsculas. Las enredaderas de las rúbricas dibujadas en un sola espiral sin un respiro de la pluma, como es la que su excelencia traza debajo de su Nombre Supremo trepado a veces por la tapia del escrito...

Algunos distinguen la amplificación (viendo en ella el desarrollo necesario de la idea) de la conmoración (considerada como figura, es decir, como desarrollo excesivo, innecesario). Desde una perspectiva estructuralista no es posible establecer tal distinción pues existen ambas posibilidades, elaborar el desarrollo explicativo o dejar de hacerlo; el artista tiene la opción y cualquier decisión que adopte constituirá un hecho de estilo, producirá un estilo de características opuestas.

Cuando las ideas amplificadas son accesorias, la adición acumulativa se denomina *epifrasis*. Se trata de la agregación de un complemento, sin que haya habido preparación mediante la *prótasis* \*, a una oración sintácticamente acabada. Puede consistir en un *epifonema* \*.

## anacético

En la antigüedad se consideraron cuatro clases de amplificación: *incrementum*, *comparatio*, *ratiocinatio* y la mencionada *congeries*.

1) El *incrementum* es la amplificación mediante sinónimos cuya distribución ofrece grados de intensificación ascendente o descendente; es decir, es la amplificación combinada con gradación.

2) En la *comparatio* la amplificación se combina con una comparación \* de la que sale con ventaja el objeto a partir del cual se desarrolla esta parte del discurso.

3) En la *ratiocinatio* se da una amplificación indirecta, ya que el objeto de la amplificación son las circunstancias que lo acompañan, de modo que hacen el efecto de digresiones. Si se está describiendo un paisaje, por ejemplo, consiste en retroceder a dar razón del aspecto que tenía en otro tiempo, o a dar cuenta de sus dueños sucesivos, o de los hechos acaecidos allí en otra ocasión, etcétera.

4) En la *congeries* (enumeración de sinónimos), en fin, los antiguos mezclaron la amplificación con la *enumeración* \* y la *sinonimia* \*, y también con la *gradación* \*, es decir, con el ya explicado *incrementum*. En la ya mencionada conmoración (*commoratio*) o expolición (*expolitio*), dice LAUSBERG que se relaciona con la *paráfrasis* \*: "se pule y redondea un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva, insistiendo en la idea principal o pensamiento central" cuando ese pensamiento central es el de todo el discurso, por lo que recibe un tratamiento detallado. En la *regressio* se da una "profundización deferenciadora", una "reasunción ulterior, complementaria, detalladora y aclaratoria".

## ANACÉCLICO. V. ANAGRAMA y PALINDROMA.

### ANACOLUTO (o anacoluta, anapódoton, anantopódoton).

Ruptura del *discurso* \* debida a un desajuste sintáctico provocado por la *elipsis* \* de los términos concomitantes o subordinantes o coordinantes. Puede deberse a una confusión entre *parataxis* \* e *hipotaxis* \*; o bien a que la *apódosis* \* o la partícula correlativa no es la adecuada. En cualquier caso produce la impresión de que se abandona inconclusa una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el *emisor* \*, por causa de la emoción y la prisa:

... y le tenían ahorcado, si Pedro de Alvarado, que se halló junto a Cortés, que le cortó la sogá con la espada y medio muerto quedó el pobre soldado.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

donde a la *prótasis* \* ("si Pedro de Alvarado") no le sucede la *apódosis* \* esperada ("no le hubiera cortado la soga con la espada"). O bien, la *prótasis* debería ser: "si no hubiera estado Pedro de Alvarado", para que todo lo que sigue tuviera *sindéresis*.

El anacoluto varía, según lo presentan diversos autores, desde la solución de continuidad y la falta de coherencia gramatical, como en el anterior ejemplo, hasta la simple falta de concordancia de género o número que es para otros la *silepsis* \*.

El *anapódoton* es una variedad del anacoluto que consiste en interrumpir una oración intercalando una incidental, y luego retomarla repitiendo lo ya dicho con una expresión sinónima: "por cortesía consentiré, aunque no lo merecen, por urbanidad condescenderé a estar presente".

El anacoluto ha sido señalado por muchos retóricos como un *solecismo* \*, es decir como un vicio de la construcción (lo mismo que el *zeugma* \* complicado, el *paréntesis* \*, o el *apóstrofe* \*). Sin embargo, puede ser un procedimiento estilístico que produzca un efecto de mimesis de la lengua hablada, utilizable, por ello, para caracterizar, en su singularidad expresiva, a los personajes. Se utiliza, pues, en ocasiones, al llevar al *texto* \* las construcciones propias de la *lengua* \* hablada. El *anantopódoton* es un anacoluto que resulta de suprimir uno de dos términos correlativos. (V. también *silepsis* \*.)

#### ANACRONÍA (orden, *analepsis* o retrospectión, *prolepsis* o anticipación o *prospección* y homodiegético, heterodiegético).

Orden no canónico del relato. Consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de *enunciación* \* que da cuenta de ellos.

Gérard GENETTE, en *Figures III*, describe el juego retórico de las estrategias de la *narración* \* y la representación que corresponden a los conceptos contenidos en el término anacronía: a partir de un hipotético *grado cero* \*, que sería un estado de perfecta coincidencia del orden temporal entre *discurso* \* e *historia* \* (o *relato* \* y *diégesis* \*), el discurso presenta los hechos relatados en un orden diferente a aquel en que supuestamente ocurrieron, va sea porque el discurso nos anticipa lo que sucede hasta después en la diégesis o historia relatada, en cuyo caso se trata de la anacronía llamada *prolepsis*, *prospección* o *anticipación* (según TOMACHEVSKI, lo que los alemanes llaman *nachgeschichte*); ya sea porque el discurso pospone el momento de informarnos acerca de ocurrencias habidas con anterioridad, en cuyo caso se trata de la

## anacronía

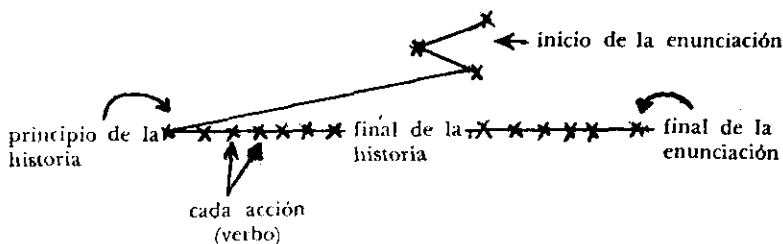
anacronía denominada *analepsis* o *exposición retardada* o *retrospección* (*vorgeschichte* en alemán). (V. FÁBULA \*.)

Sobre todo la narración —pero también la representación— explota estos desajustes que fácilmente se producen debido a que el discurso es unidimensional (pues se desarrolla sobre la línea de la relación temporal o sucesividad; y la de la relación lógica-causa/efecto) mientras que la historia es pluridimensional (ya que en ella hay simultaneidad).

La anacronía es *homodiegética* cuando el orden artístico se introduce dentro de los límites de la diégesis, en su mismo nivel. Es, en cambio, *heterodiegética*, cuando antecede o sucede a la narración primaria, es decir, cuando corresponde a la narración secundaria o *metadiégesis* \*, pues las rupturas del orden sirven tanto para el desarrollo de lo pretérito o lo futuro, como de lo simultáneo ocurrido en otra historia relatada a partir de la narración primaria.

Idealmente, se supone que la historia tendría que ser contada empezando por su comienzo (*ab ovo* \*); sin embargo, desde hace siglos existe casi una tradición, la de comenzar el relato (sobre todo en la poesía épica y en la novela) por enmedio (*in medias res* \*), al grado de que esta estrategia narrativa es considerada por GENNETE como uno de los *topoi* formales, es decir, uno de los lugares comunes formales del *género* \* épico. (V. también ANTICIPACIÓN \*.) La combinación de las distintas anacronías se capta con facilidad a través de la elaboración de un diagrama, durante el análisis:

pretérito de la enunciación	presente de la enunciación	futuro de la enunciación
duración de la historia		



donde se consignan las acciones atendiendo a las modalidades de los verbos que las expresan. La lectura de arriba hacia abajo y



de izquierda a derecha permite seguir el transcurso de la *fábula* \*, el itinerario ideal, la dimensión cronológica, temporal, de la historia. La lectura de la línea en zig-zag ofrece, en cambio, la dimensión temporal del *discurso* \*, es decir, la *intriga* y su orden artificial, introducido por el *narrador* \*.

**ANACRUSIS**

Sílaba (s) de un *verso* \* anterior(es) al primer *acento* \* de su esquema rítmico. Generalmente no se cuenta para poder obtener, convencionalmente, un número exacto de pies en el modelo cuantitativo (en que cuenta la cantidad de las vocales):

*Del rosal vengo, mi madre*

o bien:

*Aquel árbol que mueve la hoja*

GIL VICENTE

Puede decirse que el período rítmico interior del verso comprende desde el primer *acento* \* rítmico hasta la sílaba que precede al último, y que la anacrusis no forma parte de él.

La anarquía con que se establece la anacrusis para proceder a identificar el tipo de verso según el *ritmo* \* basado en la cantidad, hace necesario reconocer que se trata de un elemento arbitrario y convencional, sobre todo en el sistema del español que no se basa en el pie ni en la cantidad sino en la sílaba y el acento. (V. METRO \*, VERSO \*, RITMO \* y EPÍPLOCE \*.)

**ANADIPLOSIS (o conduplicación).**

*Figura* \* de la *elocución* \* o construcción del *discurso* \* que se produce mediante la *repetición* \*, al principio de una *frase* \* (o de una proposición o de un *verso* \* o de un *himistiquio* \*) de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final. Algunos la llaman también *conduplicación*.

Cansa el estar todo el día  
hora tras hora,  
y día tras día un *año*  
y *año* tras año una vida  
dando vueltas a la noria.

LEÓN FELIPE

Es una variedad de la *reduplicación* \* (o *geminación* o *epizeuxis*); /XX.../, ya que la repetición se da en contacto, entre expresiones contiguas, aunque una pertenezca al final de un *sintagma* \* y la otra al principio del sintagma siguiente: /... X / X .../

El panadero hacía *pan*,  
*pan* de dulce,  
*pan* de sal.

MIGUEL N. LIRA

## anadiplosis progresiva

por lo que, a diferencia de la reduplicación, la anadiplosis abarca dos miembros.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*. Se produce por adición repetitiva. Su descripción en los diccionarios y tratados de *retórica* \* generalmente se presta a que se confundan sus límites con los de otras *figuras* \* como la mencionada reduplicación o geminación, o bien con el recurso general de la repetición.

**ANADIPLOSIS PROGRESIVA. V. CONCATENACIÓN.**

**ANADIPLOSIS QUIÁSTICA. V. EPANADIPLOSIS.**

**ANAFONÍA. V. ANAGRAMA.**

**ANÁFORA** (o epanáfora y anaforización, catáfora \*, epífora \*).

*Figura* \* de construcción porque afecta a la forma de las *frases* \*. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta *función* \* (gramatical), pero también otras clases de *palabras* \* como los adverbios, por ejemplo. Dichas palabras se llaman *anafóricos* cuando su periódica aparición en el *discurso* \* va desarrollando un proceso (de *anaforización*) que significa la intervención de los participantes y constituye la *isotopía* \* llamada por GREIMAS *actorial*. Su empleo sistemático con intención estilística en los *textos* \* literarios, hace de éste un recurso retórico:

Tales son, Señor, las providencias que la sociedad espera...

JOVELLANOS

*Tales* significa las ya explicadas antes.

En esta acepción, anáfora se opone a *catáfora* \*. Estas figuras se basan en la relación de identidad parcial dada entre dos términos (nombre y pronombre) sobre el eje sintagmático del discurso. GREIMAS menciona la anáfora sintáctica (la relación, por ejemplo, entre pronombre y antecedente) y la anáfora semántica (como la "denominación que retoma una definición anterior"). La sustitución de los nombres por los pronombres anafóricos procede de una voluntad de elegancia, ya que disimula una repetición semánticamente necesaria pero morfológicamente indeseada. La anaforización es un procedimiento que permite atenuar la *redundancia* \* y mantener la *isotopía* discursiva, es decir, desarrollar la línea de significación como una relación interoracional, mediante un elemento "capaz de referirse a menciones anteriores, posteriores" o exteriores al texto (BARTHES).

También se llama anáfora (o epanáfora) la repetición de ex-

presiones al principio de varias frases o de varios *versos* \* consecutivos:

*Bien* mi obligación quisiera  
 daros, en dorados hilos,  
 las pálidas ricas venas  
 de los minerales finos;  
 ...  
*bien*, el luciente topacio;  
*bien*, el hermoso zafiro;  
*bien*, el crisólito ardiente;  
*bien*, el carbunco encendido.

SOR JUANA

En esta acepción, anáfora se opone a *epifora* \* y, en el caso de estas figuras, la relación de identidad en que se fundan es total.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* y se produce por adición repetitiva de palabras o frases, a distancia. Afecta al nivel morfosintáctico de la *lengua* \*.

El efecto acumulativo, a distancia, de la anáfora (y de la epífora) fue considerado por los antiguos parte de otra figura denominada *isocolon*.\*

Su principal efecto suele ser el *énfasis* \* precisamente acumulativo, según puede observarse en este fragmento:

Sacudiendo el pesado y torpe sueño,  
 y cobrando la furia acostumbrada,  
*quién* el arco arrebató, *quién* un leño  
*quién* del fuego un tizón, y *quién* la espada,  
*quién* aguija al bastón de ajeno dueño,  
*quién* por salir más presto va sin nada,  
 pensando averiguarlo desarmados,  
 si no pueden a puños, a bocados.

ERCILLA

#### ANAFORIZACIÓN. V. ANÁFORA.

#### ANAGNORISIS (o agnición, reconocimiento).

Proceso retórico —considerado de gran importancia— que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito reconocimiento de un *personaje* \*, de un objeto o de un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público (ya que éste puede recibir mayor información que algunos protagonistas que no participen en ciertas escenas), si bien LAUSBERG considera este último tipo de reconocimiento sólo como una aproximación a la anagnórisis.

La anagnórisis se da en las narraciones, sobre todo en la epo-

## anagoge

peya y en la novela, y también en las representaciones dramáticas, principalmente en la tragedia y en la comedia. Se consideraba más eficaz la *anagnórisis* combinada con una *peripecia* \*: un accidente, un hallazgo, un hecho casual, puesto que el reconocimiento presupone la existencia de un secreto, una ignorancia, un error, creadores de tensión y de suspenso. Este caso es más propio de la tragedia y causa deterioro de la suerte de los personajes.

El reconocimiento, pues, puede serlo de un hecho, de un objeto, de la identidad o la calidad de un personaje. Puede ser unilateral o recíproco, de dos personajes. Puede producirse debido a señas particulares de los personajes o los objetos, o a otros indicios (que pueden ser acciones), o a declaraciones o confesiones que circunstancias accidentales o planeadas propician y que, en todos los casos, deben ser *verosímiles* \*.

El reconocimiento provoca un cambio en el curso de la *acción* \*, pues modifica la orientación lógica de las *secuencias* \* hace que el proceso de deterioro de la suerte de un personaje se convierta en proceso de mejoramiento o a la inversa, por ejemplo, "la relación personal del protagonista se modifica al comprobar una amistad (o un parentesco de sangre) en vez de la enemistad anterior...", dice LAUSBERG.

En los *cuentos* \* de hadas, en las *novelas* \* de caballerías, es donde más abundan los casos de *anagnórisis*. En la *Odisea* también son frecuentes; en la *tragedia* \* son famosos los reconocimientos mutuos de Orestes y Electra, y de Orestes e Ifigenia; también en la literatura moderna menudean en las novelas policíacas.

### ANAGOGE. V. ANAGOGIA.

### ANAGOGIA (o anagoge).

Exégesis o explicación e interpretación de un *texto* \* bíblico o poético, misma que, del *sentido* \* literal, se eleva al sentido espiritual o sentido anagógico. Algunos identifican el sentido anagógico con el sentido alegórico que tiende a manifestar la dualidad de lo material y lo anímico en la vida humana.

Para DANTE (*Convivio*) era una forma superior del lenguaje, capaz de trascender al terreno de lo sublime, de la vida eterna, y está en un cuarto *nivel* \* de análisis e interpretación. (V. ALEGORÍA \*.)

En *semiología* \*, recorrido de los diversos *códigos* \* de significación o de los diversos niveles del sentido sin ningún presupuesto respecto a su jerarquía. Es decir: recorrido de la polisemia, o sea, de la multiplicidad de los sentidos cubiertos por el significante (MARCHESE).

Para RASTIER la anagoge es la conjunción de *isotopias* \*, en lo

poético y en lo místico, que produce un efecto anagógico-pues sugiere una isotopía jerárquicamente superior en la que las otras isotopías se confunden.

Además significa extensión posible en las imágenes visuales o sonoras, por ejemplo: los diversos aspectos de un mismo *personaje* \*.

**ANAGRAMA** (o hipograma, paragrama, anafonía, anacíclico, metagrama, "contrepet" o "contrepeterie").

*Figura* \* que afecta a los *fonemās* \* de la *lengua* \* pues se produce al intercambiar éstos sus posiciones de manera indistinta: los que se presentan en un orden dado, en una o en varias *palabras* \*, se reacomodan de otra manera y pasan así a constituir otra (s) palabra (s). Salvador DALÍ formó con las letras de su nombre el anagrama *avida dollars*, aludiendo así al vicio de la codicia que él mismo se atribuye.

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* cuando se produce dentro de una misma palabra, y de la clase de los *metataxas* \* cuando altera a la *frase* \*. La permutación de los fonemas es *indistinta* debido a que el intercambio de ellos no está regido por *simetría* \* o regularidad alguna.

Hay otras variedades del anagrama. Podríamos decir que una de ellas es la *paronomasia* \* en general, y otra el *metagrama*, que se da cuando sólo se sustituye la letra inicial: masa, tasa.

Una variedad más es el *hipograma*, que consiste en la diseminación de las letras de una palabra, indistintamente, en las diferentes palabras de una frase con la que se relaciona por su *significado* \*. Por ejemplo, se ha visto la palabra inglesa *spleen* (melancolía) en el melancólico verso de BAUDELAIRE: "Sur mon crane incliné PLantE son drapEau Noir" (Sobre mi cráneo inclinado planta su bandera negra).

En fin, también hay otro tipo de anagrama, denominado con el término saussuriano *anafonía*, descrita por MOUNIN como "asonancia de una palabra dada, más o menos desarrollada y más o menos repetida, pero sin llegar a ser hipograma": habría anafonía de *esperanza* y de *desesperanza* en *despertar*. Es decir, se produce por adición parcial de fonemas o sílabas que aparecen repetidos indistintamente en diversas partes de palabras próximas.

El término *paragrama*, creado, como *anafonía* e *hipograma*, por SAUSSURE, los abarca a todos. En este autor (que reflexionó prolongadamente acerca de la naturaleza lúdica y el grado de intervención de la conciencia en estos fenómenos) son variedades del paragrama el anagrama y el anacíclico. Éste puede leerse de dere-

## analepsis

cha a izquierda, aunque sin conservar —como el *palindroma* \*— el mismo sentido: rama/amar. El anagrama que opera sobre sílabas en una o en más palabras se llama en francés *contrepét* o *contrepéterie*. ANALEPSIS. V. ANTICIPACIÓN, ANACRONÍA Y TEMPORALIDAD.

**ANÁLISIS** (lingüístico, textual, y deducción, inducción, texto \* o decurso o proceso, paradigma \*, miembro, elemento, clase, componente, jerarquía, derivado, cadena, parte, partición, desmembración, determinación, selección, especificación, párrafo).

Análisis, en general, es el procedimiento que permite identificar las unidades de un conjunto y también las relaciones que las determinan y las definen. Para HJELMSLEV, el análisis lingüístico es la descripción de un objeto por las dependencias uniformes de otros objetos respecto de él y entre sí.

El análisis lingüístico realiza la división de un todo en sus partes, de tal manera que permite dar cuenta de la interdependencia de las partes que hace posible la existencia de éstas y la del todo. La totalidad está constituida, más que por las partes, por la interrelación dada entre las partes, y entre las partes y el todo.

El análisis estructural del texto se basa en un método inspirado en la lingüística, que parte de SAUSSURE (aunque él no empleó la noción de *estructura* \*), que aplica el análisis no al proceso (*texto* \*) sino al *sistema* \* (*lengua* \*), y que procura describir formas de ordenamiento, elementos estructurales, oposiciones, analogías, combinaciones, y las reglas que gobiernan el funcionamiento y la *significación* \* de los *signos* \*. La escuela danesa de la *glosemática* plantea en la obra de HJELMSLEV el más riguroso método lingüístico aplicable al texto para el análisis semiótico del mismo. Alarcos LLORACH ha realizado una estricta aplicación de dicho método a la descripción de la lengua española. En ambos autores y en las observaciones de BENVENISTE acerca de los *niveles* \* del análisis lingüístico, nos apoyamos aquí.

El análisis consiste en un "conjunto de procedimientos utilizados para describir un objeto semiótico" —dice GREIMAS—, en reconocer y registrar las relaciones dadas entre los términos, y dar cuenta de ellas, de qué tipo de relaciones son. Las partes de un todo se definen como puntos terminales de intersección de haces de líneas de dependencia dada, tanto entre las mismas partes, como entre éstas y el todo. El procedimiento de análisis se basa en dos operaciones que se gobiernan recíprocamente y que subordinan a todas las demás, que son la *segmentación* y la *sustitución*. Las partes, segmentadas cada vez en porciones más reducidas hasta llegar a elementos no susceptibles de segmentación, paralelamente se identifican según las sustituciones que admiten. Así, cada ele-

mento se define, tanto por el *contexto* \* en que se presenta dentro del *enunciado* \* (por su relación sintagmática y su *función* \* *distribucional*), como por su relación (*paradigmática*) con los demás elementos sustituibles, entre los cuales cumple una función *integrativa* \*.

El objeto de análisis (texto) se llama *clase*. Los objetos que forman parte de él y que dependen entre sí y también dependen con respecto a él, se llaman *componentes* de la clase. Los objetos registrados en una sola de las divisiones, y que son homogéneamente dependientes entre sí, y dependientes de la primera clase, se llaman *elementos* de la clase en cuestión. El conjunto de elementos sucesivos identificados en la división continuada de un objeto o clase, es el de los *derivados* de la clase dada. El conjunto de esta clase con todos sus derivados sucesivos es una *jerarquía*. Una *clase de clases* se llama pues, *jerarquía*. Los derivados pueden ser de primer grado (los que son descubiertos por una sola operación de división); de segundo grado (cuando para obtenerlos han sido necesarias dos divisiones); etc. Por ejemplo, un texto dividido en *periodos* \*, y éstos en *oraciones* \*, éstas en *palabras* \*, y éstas en sílabas, contiene derivados de primer grado del texto: los periodos; derivados de primer grado de los periodos, y de segundo grado del texto: las oraciones; derivados de primer grado de las oraciones, de segundo grado de los periodos, y de tercer grado del texto: las palabras; derivados de primer grado de las palabras, de segundo grado de las oraciones, de tercer grado de los periodos y de cuarto grado del texto: las sílabas.

Además, las sílabas son partes o elementos de las palabras, pero no del texto ni de los periodos, ni de las oraciones; las palabras son partes o elementos de las oraciones pero no del texto ni de los periodos; las oraciones son parte de los periodos pero no del texto; los periodos son partes del texto.

La primera operación del análisis consiste en "realizar la partición del proceso textual. El texto es una cadena y todas sus partes (las oraciones, las palabras, las sílabas, y así sucesivamente) son igualmente cadenas, excepto aquellas eventuales partes últimas que no pueden someterse a análisis", en las cuales éste se detiene por ello.

Hay dos tipos de *jerarquía*: *decursos* (o *procesos*) y *sistemas*. (V. FUNCIÓN \* EN GLOSEMÁTICA.)

En un sistema lingüístico (lengua), las clases se llaman *paradigmas* \* y los componentes o elementos de los paradigmas se llaman *miembros*.

En un proceso lingüístico (texto), las clases se llaman *cadena*s y sus componentes o elementos son *partes*.

## análisis

El análisis de un proceso se llama *partición*; el análisis de un sistema, *desmembración*.

El análisis textual es un procedimiento que consiste en la partición continuada o sucesión de particiones mínimas aisladas.

Durante el procedimiento, se da entre los componentes una relación de *determinación*, porque los componentes precedentes no presuponen, pero los sucesivos presuponen siempre la existencia de los precedentes.

La determinación dada entre las operaciones de análisis, a veces es una *selección* (cuando se refiere al proceso), a veces una *especificación* (cuando se refiere al sistema).

Esta manera de proceder al analizar el texto, mediante una división proseguida que presenta determinación entre las divisiones particulares que de ella forman parte, se llama *deducción*.

La deducción es el procedimiento analítico adecuado para buscar en el decurso o proceso del texto su sistema subyacente. La deducción considera al texto como una clase divisible en elementos que a su vez son clases que se dividen en otros elementos, y así, hasta que la división se agota. Es decir: el método deductivo avanza de la clase al elemento, en movimientos especificativos; de lo universal a lo particular. Deducción es conclusión lógica. En el análisis deductivo "las conclusiones son en cada etapa objetos uniformemente dependientes entre sí y de las premisas", dice HJELMSLEV.

La deducción se opone a la *inducción* (método utilizado antiguamente para el estudio de la lengua y el texto). La inducción avanza de lo especial a lo general, desde el componente a la clase, en un movimiento sintetizador y generalizador que no conduce a la identificación de las constantes de un fenómeno, sino sólo al casuismo, es decir, a los casos particulares y especiales que ofrece la práctica y de cuyo conocimiento aislado no se infiere una aplicación genérica.

El procedimiento que HJELMSLEV propone consta, como él mismo dice en sus *Prolegómenos*... "tanto de análisis como de síntesis", y añade, "la relación entre el análisis y la síntesis será siempre una determinación en la que la síntesis presupone el análisis pero no viceversa; consecuencia inmediata de que el dato más inmediato sea el todo sin analizar", es decir, de que el punto de partida para el análisis sea el texto, "resultado de una síntesis". También HJELMSLEV afirma que "el método deductivo no impide que la jerarquía sea recorrida después en dirección contraria", o sea en forma inductiva, "no para obtener nuevos resultados sino un nuevo punto de vista cuya adopción puede a veces ser adecuada para las mismas resultantes".



El análisis tiende a lograr la definición de su objeto, y esto se logra únicamente indicando el conjunto de las dependencias. Las partes segmentadas durante el análisis de un texto, se definen mediante las líneas de conexión constatadas entre cada una de ellas y otras próximas; entre cada una de ellas y el conjunto de las partes; y entre cada una de ellas y las partes que le anteceden y le suceden. Cada parte es un punto de intersección de las líneas de conexión, y el texto (es decir, el todo) es a su vez un punto de intersección de las líneas de conexión que se identifican en un corpus de análisis más amplio, inscrito dentro de otro proceso mayor, que es el de la *literatura* \*.

La existencia de los objetos está dada, así, en un conjunto de relaciones internas y externas, contraídas entre las partes y el todo.

En distintas partes de sus *Prolegómenos*, HJELMSLEV puntualiza y matiza acerca del método de análisis, haciendo, inclusive, recomendaciones. El análisis, dice, debe tener en cuenta un principio de economía y llevar a cabo la descripción mediante un procedimiento ordenado de tal manera que el resultado sea lo más simple posible, por lo cual el análisis sólo debe detenerse allí donde ya no sea posible simplificar más. Así, cada operación repetirá, hasta que se agote, la descripción, y de este modo conducirá en cada etapa a registrar el menor número posible de objetos.

Con vista al análisis, HJELMSLEV formula así el principio de reducción: "cada análisis o complejo de análisis en el que se registren *funtivos* \* con una función dada como base del análisis se hará de tal modo que conduzca a registrar el menor número posible de elementos". Y presenta así el principio empírico de análisis: "la descripción habrá de estar libre de contradicción (es decir, habrá de ser autoconsecuente), habrá de ser exhaustiva y tan simple cuanto sea posible. La exigencia de falta de contradicción tiene preferencia sobre la de exhaustividad. La exigencia de exhaustividad tiene preferencia sobre la de simplicidad".

HJELMSLEV recomienda realizar el análisis a partir de las funciones del mismo y teniendo en cuenta en todo momento la estructura del signo lingüístico. En cuanto a este problema, dice BENVENISTE:

"Los caminos del análisis van, en direcciones opuestas, al encuentro o de la forma, o del sentido, en las mismas entidades lingüísticas..."

"La *forma* de una unidad lingüística se define como su capacidad de disociarse en *constituyentes* \* de nivel inferior. El sentido de una unidad lingüística se define como su capacidad de integrar una unidad de nivel superior"; siendo forma y sentido (aproximi-

## análisis

madamente *expresión* \* y *contenido* \* en términos hjelmslevianos; *significante* \* y *significado* \* en términos saussureanos) propiedades necesarias e inseparables de las unidades lingüísticas, cuya interrelación se descubre, durante el análisis, en la estructura de los niveles lingüísticos, "gracias a la naturaleza articulada del lenguaje". (*Sentido* \* es aquí, en BENVENISTE, una propiedad que poseen las unidades lingüísticas en tanto unidades significantes, propiedad que permite su distinción respecto a otras unidades y su identificación por los hablantes de la lengua a que pertenece.) (V. también SENTIDO \*.)

Para HJELMSLEV, "la primera misión del análisis no es la división del objeto en partes, sino la conducta del análisis, de modo que se acomode a las dependencias mutuas entre esas partes y nos permita dar cuenta adecuada de ellas" de tal manera que refleje "la naturaleza del objeto y de sus partes". Y agrega: "...tanto el objeto sometido a análisis, como sus partes, tienen existencia sólo en virtud de estas dependencias; la totalidad del objeto sometido a examen puede sólo definirse por la suma total de las mismas; y cada una de sus partes puede sólo definirse por las dependencias que la unen a otras partes coordinadas, al conjunto y a sus partes del grado próximo, y por la suma de las dependencias que estas partes del grado próximo contraen entre sí". Así, las partes del todo resultan ser "intersecciones de grupos de tales dependencias".

La *oración* \* constituye el límite del análisis lingüístico; pero, aunque el texto está hecho de oraciones, el análisis textual trasciende el límite de la oración (y de la *gramática* \*).

El texto es el objeto del saber a cuyo estudio tiende la lingüística discursiva.

El texto puede consistir en una oración, en un *parágrafo* (unidad tipográfica que abarca varias oraciones) o en un libro entero. Según DUCROT y TODOROV, el texto se define por su *autonomía* (ya que se basta a sí mismo para ser significativo) y también por su *clausura* \* (aunque ambos requisitos pueden ser objeto de transgresión con un propósito artístico).

El texto constituye un *discurso* \* o proceso construido a partir del sistema de la lengua natural. En él subyace a su vez un sistema que, en términos hjelmslevianos es *connotativo* y en términos lotmanianos es un sistema *modelizante secundario* \* debido a que es un sistema *segundo* con respecto a otro sistema de significación que es la lengua. Esto significa que los componentes de la oración, aunque son componentes del texto, al ser registrados en éste no están ya situados en el mismo plano.

Al analizar el texto se procede a su segmentación en unidades

de análisis delimitadas a partir de las relaciones que las unen; unidades sintáctico-semánticas, que constituyen proposiciones dentro de las cuales se identifican unidades menores que se sitúan en otros niveles lingüísticos conforme muestra **BENVENISTE**. Los elementos sintáctico-semánticos aparecen, así, superpuestos a elementos morfológicos y éstos, a elementos fónico-fonológicos. La ordenación y combinación por contigüidad de los elementos de cada nivel entre sí, intersecta la ordenación y combinación paradigmática de los elementos de distintos niveles entre sí, es decir, dada de nivel a nivel. Según el nivel de que se ocupa, el análisis recibe distintos nombres: el distribucional y el sintagmático corresponden al plano sintáctico; el sémico o componencial corresponde al plano semántico.

El análisis de las proposiciones como tales (y no de sus constituyentes) puede estar orientado hacia la búsqueda del orden dominante, ya sea lógico (relaciones de causalidad, disyunción, conjunción, inclusión o exclusión); del orden temporal (antecedente-consecuente), o del orden espacial (que se da por semejanza o desemejanza y crea un *espacio*, V. **ESPACIALIDAD** \* que es fácilmente observable en el fenómeno del *ritmo* \* poético).

El actual análisis del texto poético se basa, sobre todo cuando se trata de la lírica, en los trabajos de los formalistas rusos llevados a un punto culminante muchos años después por **JAKOBSON** y sus discípulos, y consiste en un análisis semántico-retórico que paralelamente rastrea en los otros niveles de la lengua (señalados por **BENVENISTE**) los elementos estructurales cuya *semantización* \* concurre a conformar el *sentido* global del poema en sus propios niveles (literal, figurado, simbólico), dada la *poliisotopía* \* característica de este tipo de texto literario. (**GREIMAS**).

El análisis del relato contiene un procedimiento semejante pero, dadas sus peculiaridades, consiste además en una numerosa serie de operaciones señaladas por muchos investigadores que han partido de los trabajos de **PROPP** (sobre el *cuento* \*) y de **LEVI-STRAUSS** (respecto al *mito* \*). Atendiendo en todo momento, conforme a la recomendación de **HJELMSLEV**, a la estructura del signo lingüístico, el análisis del relato procede por etapas que corresponden a planos. El primero, el plano de la *forma del contenido* \*, analiza lo *enunciado* \*, la *estructura profunda* \*, los *hechos relatados*, la *historia* \* (análisis de funciones y de acciones). En este nivel se analizan las relaciones de los signos con sus "*denotata*" \*. El segundo, el plano de la *forma de la expresión*, analiza la *enunciación* \*, la *estructura superficial* \*, el *proceso de la escritura*, el *discurso* \* que vehicula los hechos relatados. En este nivel se atiende a las relaciones que establecen los signos en-

## análisis

tre sí. Y se estudia también, en un tercer nivel *pragmático*, las relaciones de los signos con sus usuarios: el intérprete y su *contexto* \*. El significado (o, mejor, el *sentido*) de un texto resulta ser, así, la suma del significado de sus componentes, más la suma del significado de sus relaciones con otros signos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, y exteriores con respecto al texto. Visto así, el análisis (semiótico) posee tres dimensiones porque toma en cuenta los signos, los objetos denotados y el *interpretante* \*.

El *relato* \* (*narración* \* o representación dramática) a diferencia de la *lítica* \*, ofrece la particularidad de que cuenta una *historia* \* que comienza en una situación dada y que, después de un *proceso de mediación* que la transforma, acaba siendo otra situación.

Numerosos teóricos han elaborado diversos desarrollos parciales de la problemática del relato. KÖNGÄS y MARANDA han estudiado los relatos atendiendo al resultado del proceso de mediación, al papel que cumple en éste un *mediador* y al manejo que se hace de la *tensión inicial*.

BARTHES ha propuesto un análisis de *funciones* identificadas como elementos de la *historia* del relato, basado en la teoría de BENVENISTE y en los desarrollos anteriores de TOMACHEVSKI (*motivos* \* dinámicos y estáticos, libres y asociados) y de PROPP, en el cual identifica y caracteriza, por su interrelación, unidades distribucionales e integrativas (o integradoras).

BRÉMOND ha llevado el análisis a un nivel mayor de abstracción al investigar la orientación lógica de las acciones cuya cadena constituye la historia relatada, orientación que se traduce en la oposición de procesos de mejoramiento a procesos de degradación o deterioro. Las acciones se agrupan en *secuencias* \* que dan cuenta de procesos y que se organizan y combinan conforme a diversas estrategias (*encadenamiento, enclave, alternancia*).

TODOROV ha estudiado este mismo problema atendiendo a que las relaciones entre los personajes, por una parte, caracterizan cada situación, y por otra parte promueven el cambio y determinan su orientación de una situación a otra. Todo lo cual constituye un *sistema* puesto de relieve por el análisis; sistema constituido por *predicados* (acciones) y por reglas que gobiernan la transformación de unos predicados en otros, en el sentido de alguno de "los más generales tipos de relación en que los seres humanos pueden comprometerse" (como desear, comunicar y luchar o participar).

Del orden artístico de las acciones resulta la *intriga* \*, opuesta a la *fábula* \* en la que preside un posible orden cronológico, como

han señalado muchos importantes teóricos entre los cuales destacan GENETTE y SEGRE.

De la caracterización de la infinita variedad de los personajes, puesta al descubierto por el análisis de funciones, se ha pasado, en un nivel jerárquico superior del plano de la *historia*, a una tipología de los *papeles* (reducidos a seis categorías semánticas) que cumplen los *actores* \* —individuales o colectivos— en los relatos. GREIMAS, basándose en investigaciones de TESNIÈRE, PROPP y SOURIAU, ha elaborado una matriz *actancial* (V. ACTANTE \*) en la que homologa los tipos de papeles a categorías gramaticales (sujeto, objeto, adyuvante, oponente) o del circuito de la comunicación (destinador y destinatario), y ha construido sobre ella un *modelo* \*, que constituye la extrapolación de la estructura sintáctica de las acciones, en el que se revelan los ejes semánticos sobre los que se da la relación entre los “*roles*” o papeles que se identifican a partir de la perspectiva de los actores. El tipo de relación determina la investidura actancial del actor. El sujeto se relaciona con el objeto sobre el eje del deseo; el destinador con el destinatario a través del objeto, que es objeto de la comunicación, y el oponente y el adyuvante se vinculan al sujeto sobre el eje de la participación al favorecer u obstaculizar su deseo.

FRIEDMANN ha elaborado una tipología de la intriga atendiendo al predominio, en oposiciones binarias o ternarias, sea de la acción, o del personaje, o del pensamiento.

El plano del discurso ofrece al análisis los problemas de la espacialidad (representación del espacio en el discurso y distribución del discurso en el espacio), aspecto en el que son importantes algunos trabajos de JAKOBSON, sobre versificación y *paralelismo* \*, la *Poética* de TODOROV y la *Rhétorique générale* del Grupo “M”; así como los problemas relativos a la temporalidad (de la historia, de la enunciación y de la lectura), donde descuellan investigadores como GENETTE, SEGRE, los miembros del Grupo ‘M’, TODOROV; los problemas de las estrategias de la presentación (narrada o representada) que de la historia hace la enunciación, en cuya solución participan sobre todo JAKOBSON, GENETTE, POUILLON, KAYSER, TODOROV, STANZEL, LUBBOCK, FRIEDMAN y BOOTH, entre otros muchos.

El Grupo “M” ha elaborado un sistema de *figuras retóricas* \* cuyos constituyentes no son las expresiones lingüísticas sino las unidades estructurales de los diferentes niveles del plano de la historia y el plano del discurso; figuras que se producen en el juego de las combinaciones de dichos elementos, y que son homologables a las figuras retóricas del lenguaje verbal, porque resultan de operaciones similares: *supresión* \*, *adición* \*, *supresión-adición* o *sustitución* \* y *permutación* \*.

## analogía

LOTMAN ha explicado con gran lucidez el sistema de relaciones dentro del texto artístico (no sólo literario) y fuera de él, con respecto a otros textos, literarios o no, y con respecto a otros signos del contexto histórico-cultural, tanto desde el punto de vista de la teoría de la información como desde una perspectiva semiótica. (V. TEXTO \*.)

**ANALOGÍA.** V. HOMOLOGÍA.

**ANALÓGICO,** razonamiento. V. HOMOLOGÍA.

**ANANTOPÓDOTON.** V. ELIPSIS, SILEPSIS y ANACOLUTO.

**ANAPESTO.** V. METRO.

**ANAPÓDOTON.** V. ANACOLUTO.

**ANAPTÍCTICA,** vocal. V. EPÉNTESIS.

**ANAPTIXIS.** V. EPÉNTESIS.

**ANÁSTROFE.** V. HIPÉRBATON.

**ANFIBOLOGÍA.** V. DILOGÍA.

**ANFIBRACO.** V. METRO.

**ANFIDIORTOSIS.** V. CORRECCIÓN.

**ANISOCRONÍA** (y duración, escena \*, resumen, pausa, elipsis \*).

Desfasamiento de la *duración* dado entre la temporalidad de la *historia* \* relatada y la temporalidad del *discurso* \* que da cuenta de ella.

La duración de la historia puede ser convencionalmente considerada *igual* a la duración del proceso discursivo que la relata: lo que GENETTE llama *escena*, que es el *estilo directo* \* del *diálogo* \*, es decir, la ilusión mimética, aceptada voluntariamente por el espectador en el teatro y por el lector en la *narración* \*.

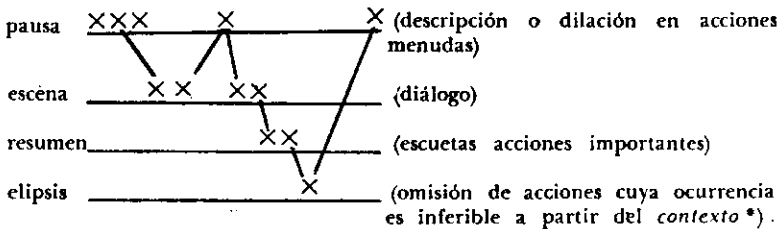
La duración de la historia puede ser, por otra parte, inferior a la del discurso que da cuenta de ella: se trata entonces del *resumen* o de lo que, observado desde una perspectiva barthiana, es el efecto de una *catálisis* \* reductiva que resulta del predominio de los *nudos* \* narrativos correspondientes a un tipo de acciones abarcantes de muchas otras acciones implícitas que se omiten.

Cuando la duración de la historia es, en cambio, mayor que la del discurso, se da lo que GENETTE denomina *pausa*, que puede ser descriptiva o puede contener acciones menudas. En este caso predominan los nudos descriptivos, a partir del empleo de los verbos que significan cualidad o estado, o bien de verbos de acción en los modos de la hipótesis (según TODOROV) que corres-

ponden a acciones puramente discursivas debido a que no se cumplen en el *aquí/ahora* del relato \*. Así, la pausa es siempre, al contrario del resumen, un fenómeno de expansión del discurso puesto que es más extenso que la historia. Además, hay dos tipos de pausas: la pausa suspensoria: la descripción que suspende la narración; y la pausa desacelerante o dilatoria, que no suspende la narración pero hace más lento su transcurso.

Por último, cuando hallamos que se suprime el tiempo de la historia mientras sigue transcurriendo el del discurso ("dos meses después regresó a la finca"), lo cual se da solamente cuando la ocurrencia de la historia es inferible a pesar de su omisión, nos hallamos ante la *elipsis*. Es frecuente, y muy efectista, este recurso. Suelen omitirse las acciones culminantes en los momentos de climax de los relatos, para que el lector o espectador las imagine.

La alternancia sucesiva de los diferentes tipos de desfasamiento de la duración produce variaciones en el ritmo, y de este juego retórico se derivan efectos estéticos relacionados muchas veces con el *suspense*. (V. también *temporalidad* \*, *anacronía* \* y *catáclisis* \*.) La alternancia de los diversos tipos de anisocronía puede diagramarse así, identificando los verbos que expresan acciones:



ANISOSILÁBICO. V. ISOSILABISMO.

"ANNOMINATIO". V. PARONOMASIA.

ANTANACLASIA. V. DILOGÍA.

ANTANACLASIS. V. DILOGÍA.

ANTANAGOGE. V. RECRIMINACIÓN.

ANTAPÓDOSIS (o "redditio", "redditio" contraria).

Variedad del *paralelismo* \* que consiste en la relación de correspondencia directa o inversa que, en cuanto al orden de sus componentes, guardan entre sí dos proposiciones cuyo contenido se relaciona, que por ello se presentan como un fenómeno de *bimembración* \* en la *estrofa* \*. La antapódosis es directa cuando el orden de las dos es semejante:

## anteclema

1. Los pueblos azules de Siria  
donde no hay más que miradas y sonrisas.
2. *Donde me miraron*  
*y miré.*  
*Donde me acariciaron*  
*y acaricé.*

PELLICER

es en cambio, inversa ("*reditio*" *contraria*), cuando la segunda oración invierte el orden de la primera:

*Tiene la noche un árbol*  
1            2            3

con frutos de ámbar

*tiene una tez la tierra,*  
1            3            2

ay, de esmeraldas.

GOROSTIZA

También se ha llamado "*reditio*" a la repetición en que los términos repetidos enmarcan un conjunto, en forma de *paréntesis* \*, como en la *epanadiplosis* \*. (V. también ISOCOLON.)

ANTECLEMA. V. RECRIMINACIÓN.

ANTEOCUPACIÓN. V. ANTICIPACIÓN.

ANTEPIFORA. V. ESTRIBILLO.

ANTICATEGORÍA. V. RECRIMINACIÓN.

ANTICIPACIÓN (o preparación, prolepsis, hipóbole, ocupación, antecupación).

*Figura* \* dialéctica de pensamiento, "frente al asunto". Consiste en anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al *emisor* \* o al *receptor* \*, con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del *discurso* \*. La anticipación o *preparación* se funda en el cálculo previo, tanto de los propios *argumentos* \*, como de los que pueden provenir de la otra parte.

La retórica antigua considera, en el discurso oratorio, la anticipación o *refutación* (que es una parte de la "*dispositio*" \*). Constituye una respuesta anterior a los argumentos del contrario, a los cuales objeta. (V. "*dispositio*" \* y *reyección* \*.)

Referida al discurso oratorio, puede considerarse que esta figura se produce en cada parte para alistar la que sigue: así el



*proemio* \* sería la *preparación* del discurso en su conjunto; la *narración* \* sería la *preparación* para la *argumentación* \*. A lo largo de la *narración*, la *preparación* consiste en ir sembrando velada o enfáticamente partes del razonamiento:

El reino de Egipto, fecundísimo de granos, no produciría una arista si no derivase por muchos canales a sus tierras las aguas del Nilo. Estas sangrías de los ríos no sólo traerían la conveniencia de fertilizar los campos, mas también otra de bastante consideración, que es la de evitar algunas inundaciones. Daña en unas partes la copia; en otras, la falta; y a uno y a otro daño se puede ocurrir en algunos ríos con una misma providencia.

*Es verdad que esta providencia es operosísima y costosísima.* Pide, por la mayor parte, inteligencia muy superior a la que tienen los labradores, y caudal mucho más grueso que el de los particulares.

FEIJÓO

Cuando la *preparación* consiste en refutar previamente argumentos contrarios, es cuando se denomina *anticipación* o *hipóbole*. Ésta es, pues, en una de sus acepciones: un tipo de *preparación*.

A veces la *preparación* se combina con la *corrección* \*, cuando ésta se anticipa para suavizar expresiones que podrían resultar chocantes.

En suma, esta es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica del discurso con el objeto de producir un efecto sobre el ánimo y la opinión del receptor, a semejanza de como lo hacen las otras *figuras dialécticas* \*.

En cuanto a la acepción moderna de la palabra *prolepsis* (sinónimo de *preparación* en la antigüedad), GENETTE ha denominado así a la presentación anticipada de las acciones llamadas *nudos* \* en la cadena que constituye el *relato* \* narrado o representado, y ha llamado *analepsis* \* al fenómeno opuesto, es decir, a la retrospección. Ambas constituyen figuras retóricas que no resultan sólo del manejo de los elementos de la lengua sino del manejo de los elementos estructurales del relato. Tanto la *analepsis* como la *prolepsis* rompen el orden cronológico y lógico de la cadena de acciones (rompen el orden de la *fábula* \*) e introducen un desorden que constituye en realidad otro orden, el orden artístico, el orden propio de la *intriga* \*. (V. ANACRONÍA \* y TEMPORALIDAD \*.)

ANTICLEMA. V. RECRIMINACIÓN.

ANTICLIMAX. V. GRADACIÓN.

ANTIESTROFA. V. METÁTPSIS.

## antífrasis

ANTÍFRASIS. V. IRONÍA.

ANTILOGIA. V. OXÍMORON y PARADOJA.

ANTIMETÁBOLA. V. QUIASMO.

ANTIMETALEPSIS. V. QUIASMO.

ANTIMETÁTESIS. V. METÁTESIS, QUIASMO e IRONÍA.

## ANTINOMIA

Contradicción entre dos principios racionales o entre dos preceptos o dos leyes. También se dice de la oposición de caracteres o sentimientos.

## ANTIPARÁSTASIS

Figura retórica que consiste en defender a un acusado aduciendo que, aun si fuera culpable del hecho que se le imputa, más merecería por ello premio que castigo. Es *figura* \* de pensamiento que afecta a la lógica de las expresiones; en otras palabras, se trata de un *metalogismo*. \* Dice CERVANTES en el episodio de los galeotes:

Pasó don Quijote al cuarto, que era un hombre de venerable rostro, con una barba blanca que le pasaba del pecho, el cual oyéndose preguntar la causa porque allí venía, comenzó a llorar y no respondió palabra; mas el quinto condenado le sirvió de lengua, y dijo:

—Este hombre honrado va por cuatro años a galeras, habiendo paseado las acostumbradas vestido en pompa y a caballo.

—Esto es —dijo Sancho Panza—, a lo que a mí me parece una vergüenza.

—Así es —replicó el galeote—, y la culpa por que le dieron esta pena, es por haber sido corredor de oreja y aun de todo el cuerpo; en efecto, quiero decir que este caballero va por alcahuete y por tener así mismo sus puntas y collar de hechicero.

—A no haberle añadido esas puntas y collar —dijo don Quijote—, por solamente el alcahuete limpio no merecía ir a bogar en las galeras, sino a mandallas y a ser general dellas, porque no es así como quiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos, y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida, y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja. Y desta manera se excusarian muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento, como son mujercillas de poco más o menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de muy poca experiencia, que a la más necesaria ocasión, y cuando es menester dar una traza que importe, se les hielan las migas entre la boca y la mano, y no saben cuál es su mano derecha.

## ANTIPTOSIS

*Figura* \* retórica que resulta de sustituir un caso por otro en las lenguas que poseen declinación. En español quizá sea equivalente la sustitución, frecuentada por algunos modernistas, de la preposición de uso común por la rara, arcaica o inhabitual:

El dedo en alto y el ojo fijo  
cuenta las curvas de adorno *al* techo

dice DÍAZ MIRÓN. Las curvas están de adorno *en* el techo. El cambio de preposición produce ambigüedad y podría interpretarse como *hipérbaton* \*: "cuenta al techo las curvas...", o como una *elipsis* \*: "las curvas (que sirven) de adorno al techo".

ANTIÍSTASIS. V. DISIMILITUD Y DERIVACIÓN.

ANTIÍSTROFA. V. METÁTESIS.

ANTISUJETO. V. ACTANTE.

ANTIÍTESIS (o *enantiosis* o *contraste*).

*Figura* \* de pensamiento (*tropeo* \* de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, *semas* \* comunes:

*Ayer naciste y morirás mañana*

GÓNGORA

*nacer* y *morir* por una parte, *ayer* y *mañana* por otra, comparten semas de *significación* \* temporal.

*El blanco lirio y colorada rosa,*

escribió GARCILASO. Los elementos que poseen en común son el pertenecer a una clase del reino vegetal y tener color.

A diferencia de lo que ocurre en el *oximoron* \* y en la *paradoja* \*, la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer *contradicción* \*, por lo que en ella la *isotopía* \* (coherencia) no se ve afectada.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* y se produce por adición repetitiva de la idea común, que sirve de fundamento y conserva su coherencia al contraste.

La disposición de los miembros de la antítesis suele ofrecer la polaridad combinada con *simetría* \*. Algunos autores afirman que esta figura puede estar fundada en dos *hipérboles* \*, o bien, que suele tener ella misma un carácter hiperbólico.

Entre los miembros antitéticos suele haber coordinación, pero también puede darse la subordinación. Su *contenido* \* puede ofre-

## antonimia

cer un carácter adversativo o disyuntivo. Su base léxica son los antónimos.

La antítesis puede adoptar un carácter dialéctico en la *sermo-cinatio* \* dialógica en que el orador finge un diálogo con su contrario o con el público. También se puede combinar con *quiasmo* \* y puede profundizarse semánticamente con *subnexio* \*, dentro de la figura de *amplificación* \*:

... venir un bien tras otro es muy dudoso,  
y un mal tras otro mal es siempre cierto;  
jamás próspero tiempo fue durable,  
ni dejó de durar el miserable.

El ejemplo tenemos en las manos  
y nos muestra bien claro aquí la historia  
cuán poco les duró a los araucanos  
el nuevo gozo y engañosa gloria;  
pues llevando de rota a los cristianos  
y habiendo ya cantado la victoria,  
de los contrarios hados rebatidos  
quedaron vencedores y vencidos.

ERCILLA

La yuxtaposición antitética de los términos refuerza sus *significados* \*, los aclara y los presenta con viveza.

Tanto el oxímoron como la paradoja ofrecen semejanza con la antítesis pero ambos se diferencian de ella en que la oposición de los significados, a diferencia de como ocurre en la antítesis, llega a la contradicción, al menos en apariencia.

La antítesis, el oxímoron y la paradoja son figuras predilectas de los escritores del Barroco. En ellos suelen hallarse formando parte de *amplificaciones* \*, mediante el procedimiento de *acumulación* \*.

En esto entró una que parecía mujer muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado y vestida y desnuda de todos colores. Por el un lado era moza y por el otro vieja. Unas veces venía despacio y otras apriesa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera.

QUEVEDO

## ANTONIMIA (o enantiosema).

Oposición semántica dada entre pares de *palabras* \*. Es el caso extremo de relación *diverstivoca* \* (que es un caso de relación no univoca); se da entre las palabras cuando no hay coincidencia ni entre sus *significantes* \* ni entre sus *significados* \*:

blanco — negro  
 bondad — maldad  
 antes — después  
 trabajar — holgazanear.

“Ofrece dos sentidos contrarios”, dice de ella BARTHES, pues los términos antónimos mantienen una relación de *presuposición* \* semántica recíproca, ya que la presencia (o la ausencia) de uno de ellos presupone la presencia (o la ausencia) del otro.

ANTONOMASIA. V. SINÉCDOQUE.

ANTORISMO. V. CORRECCIÓN.

APAREAMIENTO. V. PARALELISMO.

APELATIVA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

APICAL, sonido. V. FONÉTICA.

APÓCOPA. V. APÓCOPE

APÓCOPE (o apócopa y elisión).

Fenómeno de dicción (de uso correcto o bárbaro) que consiste en suprimir letras al final de la *palabra* \*: *algún* (por *alguno*).

Su empleo suele corresponder a un requerimiento sintáctico:

*algún hombre, hombre alguno*

Como *figura* \* retórica, 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 finales con el propósito, generalmente, de reducir el número de sílabas de un *verso* \* para que se ajuste al *metro* \* elegido por el poeta:

*do* (por *donde*).

Como fenómeno del *habla* \* común, carece de valor retórico porque no se produce de manera sistemáticamente deliberada ni posee una intención estilística (como cuando un niño dice “ma” a su madre), a menos que se introduzca en un *texto* \* literario. En este caso adquiere una función simbólica pues sirve, por ejemplo, para caracterizar a un *personaje* \*: su formación, edad, extracción social, etc.

Quando la letra que se pierde es la vocal final de una palabra en contacto con la vocal inicial de la palabra siguiente, el fenómeno se llama *elisión*: *Polla*. Cuando lo que se pierde es la vocal inicial de la segunda palabra, se trata de una *elisión inversa*, que es una variedad de la *aféresis* \*: “opus est” = “opust”. (LÁZARO CARRETER).

## apodiosis

### APODIOSIS

*Figura* \* retórica que consiste en rechazar como absurdo un *argumento* \* propio o del contrario; rechazo que puede revelar indignación (real o fingida), que tiende a presentar la idea repudiada como inadmisibles por absurda, y al que suelen suceder argumentos para demostrar lo contrario de la idea así refutada. Se trata de un *metalogismo* \*:

... En mal punto os empuñastes de sus promesas, y en mal hora se os entró en los cascos la ínsula que tanto deseáis.

—Yo no estoy empuñado de nadie —respondió Sancho— ni soy hombre que me dejaría empuñar, del rey que fuese, y aunque pobre, soy cristiano viejo, y no debo nada a nadie; y si ínsulas deseo, otros desean cosas peores; y cada uno es hijo de sus obras; y debajo de ser hombre, puedo venir a ser papa, cuanto más gobernador de una ínsula, y más pudiendo ganar tantas mi señor, que le falte a quien dallas.

CERVANTES

### APÓDOSIS

*Oración* \* principal, subordinante, pospuesta a la subordinada (*prótasis* \*) en los *períodos* \*, con mayor frecuencia en los de oraciones condicionales:

#### *Contrarios*

Un mirlo se paró en el almendro:  
en busca de lo blanco, lo negro.

Todos vamos  
con ansia de complemento,  
si somos tierra,  
en busca del cielo; (vamos)  
si somos aire,  
en busca de encierro;  
si somos quietud,  
en busca de tormento;  
si somos fuerza,  
en busca de blando misterio.

JOSÉ MORENO VILLA

En estos ejemplos, las subordinadas (*prótasis*) comienzan con "si" y cada una de las que les suceden es su *apódosis*.

### APOFONÍA

En gramática histórica, variación que sufren los *fonemas* \* durante la evolución de las *palabras* \*. Puede ser vocálica: *arthriticus* → *artrítico*, o consonántica: *Hamicellus* (diminutivo de *Hamus*) → *Hamiciolus* → *anzuelo*.

APOFÓNICA, fórmula. V. REDUPLICACIÓN.

APÓLOGO. V. FÁBULA.

APORESIS. V. DUBITACIÓN.

**APOSICIÓN**

Yuxtaposición de un modificador puramente explicativo (*palabra \**, *frase \** u *oración \**) a su núcleo, siendo ambos de la misma categoría gramatical (dos sustantivos, dos adjetivos, dos adverbios):

Subió a su *habitación*, EL GRANERO. ...

Así está *buena*, TIBIA.

*Aquí*, ENCIMA, queda bien.

El segundo miembro está en aposición respecto al primero, del cual se separa mediante una pausa indicada por coma, y cumple una función explicativa del mismo. Obsérvese su empleo literario.

“... Y así, me pasé de claro a *Barcelona*, ARCHIVO DE LA CORTESÍA, ALBERGUE DE LOS EXTRANJEROS, HOSPITAL DE POBRES, PATRIA DE LOS VALIENTES, VENGANZA DE LOS OFENDIDOS Y CORRESPONDENCIA GRATA DE FIRMES AMISTADES, y en sitio y en belleza, única.”

CERVANTES

FONTANIER considera la aposición como una *figura \** de construcción “por exuberancia”.

APOSIOPESIS. V. ELIPSIS Y RETICENCIA.

**APOSTILLA**

Anotación agregada al margen de un *texto \** impreso o manuscrito. Puede aclarar, explicar, ampliar o parafrasear su *contenido \** o su *forma \**.

APÓSTROFE (o exclamación \*, tipo de “aversio” o metátesis, “sermocinatio”, *digresión \**).

*Figura \** de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) “patéticas” o “formas propias para expresar las pasiones”. Consiste en interrumpir el *discurso \** para incrementar el *énfasis \** con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el *receptor \** al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un *valor \** o un bien, o puede ser el *emisor \** mismo.

RODRÍGUEZ GALVÁN, por ejemplo, pasa de la *descripción \** del fantasma de Cuauhtémoc, a apostrofarlo:

—Rey del anáhuac, noble varón, Guatimocztín valiente,  
indigno soy de que tu voz me halague, ...

## apóstrofe

Observando un criterio estructural, el apóstrofe es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \*, pues afecta a la lógica del discurso. Se produce en general, por *supresión/adición*, es decir, por *sustitución* \* de unos *semas* \* por otros que producen mayor *énfasis* semántico, mismo que en la oratoria suele acompañarse con ciertas señales en la pronunciación, tales como el refuerzo de la voz y de los gestos, por lo que desde la Edad Media muchos lo han identificado con la "exclamación" que expresa vehemencia. Cuando se cambia de interlocutor también hay *supresión/adición* del sujeto receptor.

Tradicionalmente, el apóstrofe ha sido considerado una de las variedades de la "*aversio*" latina o de la *metábasis* griega, que consisten en modificar la dirección del discurso; cambio, éste, que puede darse con respecto a tres elementos de la situación en que el discurso se produce:

a) Con respecto al *emisor*, en la *sermocinatio*, cuando se finge el estilo directo o *diálogo* \*;

b) con respecto al *contenido* \* del discurso, en la *digresión* \* cuando se desarrolla un paréntesis temático;

c) con respecto al *receptor*, cuando se alude o interpela explícitamente y con énfasis al auditorio, al interlocutor, al lector, etcétera, en el *apóstrofe*. En este caso, suele adoptar la forma del vocativo y puede presentarse como pregunta o como mandato:

Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
con su ojo lánguido.  
¡Anda putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo!

José Gorostiza

En este ejemplo el emisor pasa, de hablar de la muerte, a hablar con ella.

Muchos poemas de distintas épocas han adoptado la forma del apóstrofe dirigido, por ejemplo, al escenario de la naturaleza como a un testigo, confidente, aliado o contrario.

El neoclásico José Joaquín PESADO se apropia de esta estrategia que estaba en boga entre los románticos y dice en su soneto *A un río*:

Tú, cuyas aguas bajan sonoras  
en crecido caudal de la montaña  
y dilatas tu curso en la campaña  
coronada de selvas espaciosas:

Deja que en tus orillas venturosas  
mi pena explaye. El llanto que me baña,



mezclado a tus corrientes, te acompaña  
hasta el salado mar donde reposas.

“APPLICATI, VERSI”. V. SÍNQUISIS.

APOTEGMA. V. AFORISMO.

APROPIACIÓN. V. ENUNCIADO.

“APTUM”

En la tradición retórica clásica, adecuación del *discurso* \*, tanto a su mismo propósito como a la situación en que se produce. Así, hay un “*aptum*” interno y otro externo. El primero, ajusta los elementos estructurales para que el discurso se logre como totalidad, en atención a un propósito. El segundo, ajusta la totalidad a la opinión pública en una situación dada, con el fin de persuadir.

### ARBITRARIEDAD

Ferdinando de SAUSSURE postuló, dentro de su teoría lingüística, el principio de que la relación entre las dos fases del *signo* \* lingüístico, el *significante* \* y el *significado* \*, es arbitraria o no necesaria, lo que quiere decir que el significado “*mesa*” puede ser comunicado igualmente por medio de otros significantes como “*table*” o “*tabola*”, en otros sistemas lingüísticos, porque no existe un lazo naturalmente dado, o intrínseco al signo, que determine su asociación.

Sin embargo, la *onomatopeya* \*, tipo de signo que corresponde al *ícono* \* de PEIRCE, es una excepción en que la relación arbitraria deja paso a una relación de *homología* \* entre la forma fónica de la palabra y su *referente* \*, lo que ha originado que tradicionalmente se diga que la *onomatopeya imita* el sonido por ella significado.

Además, dentro de cada *sistema* \* de *lengua* \* se da una “motivación relativa” del signo, que es de carácter social (en la relación del signo con los usuarios de la lengua, dentro de cada grupo humano) y de carácter etimológico o histórico (si se considera la lengua a través de su evolución).

En relación con este concepto, SAUSSURE habla de “inmutabilidad” y de “mutabilidad” del signo. Es inmutable porque, al ser arbitrario, “no puede ser puesto en tela de juicio en nombre de una norma razonable”. Es mutable porque, al ser arbitrario, “siempre es susceptible” de sufrir alteración. Este doble razonamiento es aceptado por BENVENISTE, pero no como dado dentro de la relación “significante-significado” (donde la relación es “necesaria”, pues el concepto o significado es idéntico, en nuestra conciencia, al conjunto fónico o significante), sino dentro de la relación “signo-objeto”, por lo que es una verdad acerca de la sig-

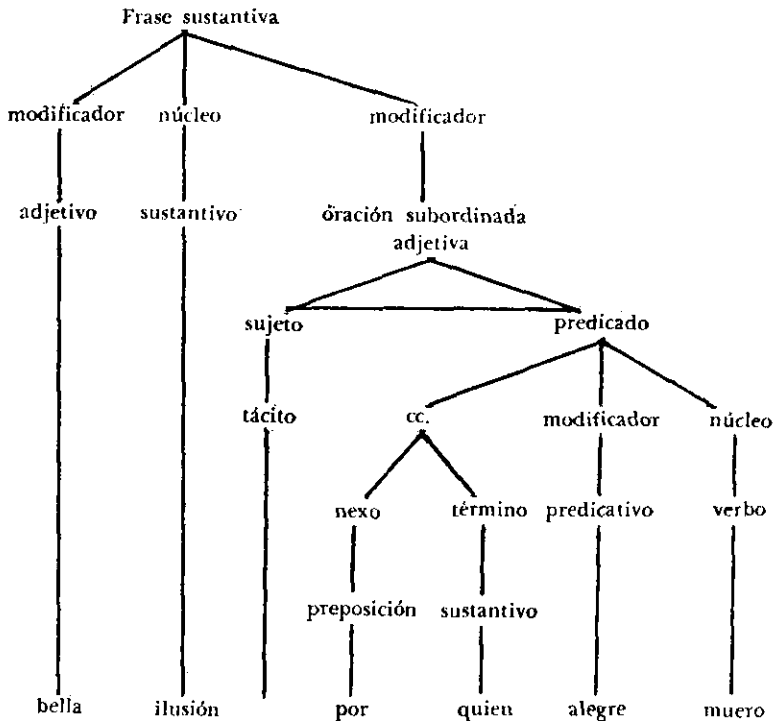
## árbol

*nificación* \* y no acerca del signo, ya que se trata de "la motivación objetiva de la designación, sometida, como tal, a la acción de diversos factores históricos".

Por otra parte no sólo podemos hablar de arbitrariedad del signo lingüístico dado en una lengua, en atención al modo como en él se relacionan sus dos fases: significante y significado, sino también de la arbitrariedad del *significado* debido a que cada lengua lo conforma de manera distinta (el significado que el francés conforma como "bois" y "forêt", el español lo conforma como "bosque", "floresta", "selva", "leña" y "madera"); y, además, podemos hablar de la arbitrariedad del *significante* debido a que cada lengua divide de manera distinta el "continuum" del sonido y produce así diferentes unidades significantes. (V. también *significante* \*.)

## ÁRBOL

En lingüística generativa se llama así a la gráfica que representa los elementos en que se descomponen, decrecientemente, las



*clases* \* semánticas presentes en la *oración* \*. Se trata de un diagrama que ofrece el aspecto de ramificaciones. En el siguiente ejemplo la arborización representa una *frase* \* sustantiva con un complemento que es una *oración* \* subordinada adjetiva: "bella ilusión por quien alegre muero" (de SOR JUANA).

## ARCAÍSMO

*Figura* \* que consiste en preferir el empleo de una expresión anticuada en lugar de otra de uso contemporáneo al escritor:

*dello por de ello*

Conforme a un punto de vista actual, se trata de una *metá-bola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la forma de las *palabras* \*. Se produce por una operación de supresión/adición (*sustitución* \*) completa en la que se da una relación de oposición: forma anticuada, forma actual.

Al utilizar arcaísmos se reviven usos desaparecidos de la *lengua* \* común o de la literaria, con ello es posible lograr efectos de enriquecimiento (ya sea del léxico, ya de las posibilidades sintácticas) y efectos de caracterización de ambientes, épocas, *personajes* \* o convenciones literarias pretéritas a las que se subordina el escritor.

El arcaísmo puede considerarse un caso particular de *sinonimia* \* con fines estilísticos.

Rubén DARÍO intensifica el significado de *poemas* \* en que alude al pasado, y pone en ellos un aire de época, ya sea la de los autores primitivos castellanos:

Éste vale una copa de champaña  
como aquél vale un vaso de *bon* vino.

o la del Renacimiento (en "Recreaciones arqueológicas"):

"*Dezires*, y *layes* y *canciones*" "a la manera de *Johan* de *Duenyas*",

o en composiciones de modelo arcaico que se titulan:

*F finida*, *F fin*, *Copla Esparça*.

También hay arcaísmos de sintaxis. Jimena, la noble nodriza de *Los pechos privilegiados* de Juan RUIZ DE ALARCÓN, dice al galán Rodrigo de Villagómez:

que en toda muesa montaña  
non ye león bravo e fiero  
a quien yo con *los mis* brazos  
non dé la muerte sin fierro.

Por su lenguaje queda caracterizada como montaña de León, es decir, como un ama de leche, villana, en quien el uso de ar-

## archifonema

caísmos sugiere rusticidad, aunque para el lector enterado tal lenguaje arcaico no pasa de ser una convención del *género* \* en esa época pues, como dice MILLARES CARLO, se trata de una "fabla" que "no se fabló nunca", ya que constituyó un recurso de los dramaturgos hispánicos del siglo XVII.

El arcaísmo ha llegado a ser utilizado de manera constante y exclusiva en toda una obra extensa y con el propósito de imitar un estilo dentro de un *contexto* \* social, literario, temático, etc.; magno esfuerzo generalmente considerado como un alarde estéril, que ofrece un producto falso y, al menos, objeto de encontradas opiniones. Tal sería el caso de la novela *La gloria de don Ramiro*, del argentino Enrique LARRETA, o de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, del ecuatoriano Juan MONTALVO.

Los antiguos retóricos consideraban que el empleo de arcaísmos constituye una *desviación* \* respecto del uso común de la lengua, y que "peca" contra la pureza ("puritas") del léxico al ser introducidos "cuerpos léxicos no idiomáticos" o "contenidos léxicos no idiomáticos".

### ARCHIFONEMA (o arquifonema).

Conjunto de los rasgos distintivos que son comunes a dos *fonemas* \* son miembros de una *oposición* \* neutralizada. Por ejemplo: los rasgos de *labialidad* y de *oralidad* en los fonemas /p/ y /b/ (y no, en cambio, el rasgo de *sonoridad* que sólo posee la /b/, ni el de *sordera*, que sólo posee la /p/). (V. NEUTRALIZACIÓN.)

### ARCHILECTOR

Conjunto de informaciones proveniente de las observaciones, interpretaciones y reacciones de muchos lectores ante una obra literaria y que tiende a caracterizarla; por ejemplo las de los críticos de una época o a través de la historia. A este conjunto se refiere siempre un nuevo crítico, y en él vierte sus propias aportaciones.

### ARCHIMORFEMA (o arquimorfema).

De la *fonología* \* ("archifonema") se ha extendido a las unidades significativas esta noción de conjunto de rasgos comunes a dos o más *morfemas* \* que se oponen. Por ejemplo, la categoría de "edad" es el archimorfema de "joven" y "viejo"; la de "distancia", es el de "cerca" y "lejos".

ARCHILEXÍA. V. LEXÍA.

ARCHISEMEMA. V. SEMA.

ARGOT. V. JERGA.

**ARGUMENTACIÓN**

Cadena de razonamientos. Parte —la más importante— del discurso \* oratorio porque en ella se concentra y resume la materia de que trata el discurso, la cual consta de una o más pruebas deductivas ("probationes" o "argumenta") que se basan en los datos de la causa y que sirven para demostrarla. Se ha discutido la forma que adopta la argumentación: de diálogo \* o de monólogo \*. Algunos piensan que la argumentación dialógica puede ser reducida a monólogo. Puede emplearse como método de conocimiento o como arma para la controversia. (V. "dispositio" \* y dialéctica \*, inventio \*.)

**ARGUMENTO (1)**

Razonamiento utilizado para demostrar algo durante la argumentación \* que es una de las partes del discurso \* oratorio.

**ARGUMENTO (2) (y asunto).**

Serie de los hechos principales, narrados o representados, que constituye el resumen de la historia \* relatada en las novelas \*, los cuentos \*, los dramas \*, las epopeyas, etc., considerados en el orden que ha establecido en el relato el narrador \* —autor—, esto es, en la intriga \*. Es el sumario del asunto o tema de que trata la obra. (V. DIÉGESIS \* y MOTIVO \*.)

**ARGUMENTO (3)**

En semiótica \*, es una de las clases de signos \* pertenecientes a la tercera tricotomía de los mismos, según la teoría de PEIRCE.

**ARQUIFONEMA.** V. ARCHIFONEMA.

**ARQUIMORFEMA.** V. ARCHIMORFEMA.

**ARTICULACIÓN (doble) del lenguaje.**

Se llama articulación, en fonética \*, a la producción de los sonidos del lenguaje \* en un punto dado de los órganos anatómicos involucrados (labios, dientes, paladar, lengua, laringe, etc.), los que funcionan conforme a ciertas características fisiológicas durante el trayecto del aire en dicho proceso (aspiración, fricción, oclusión, etc.).

En lingüística, la articulación es la característica, exclusiva del lenguaje verbal humano, así denominada por el lingüista francés André MARTINET. Consiste en la organización simultánea y paralela que se da entre dos tipos de elementos durante la producción de cualquier enunciado \*. Los dos tipos de elementos así elegidos y relacionados por el emisor \* son:

a) En la primera articulación, unidades formales dotadas de sentido o monemas \* que pueden ser lexemas \* o "morfemas léxicos" —es decir, monemas considerados desde el punto de vista

## articulación

léxico: casa—; o bien *morfemas* \* —que son monemas considerados a partir de un criterio gramatical: *casita*. Los monemas se ordenan conforme a reglas sintácticas y morfológicas.

b) En la segunda articulación, unidades lingüísticas mínimas cuya forma carece, en sí misma, de significado, pero cuya presencia acarrea una diferencia de significado, que se denominan *fonemas* \*, cuya *función* \* es distintiva y que se organizan conforme a reglas que conciernen a la *fonología* \*. Por ejemplo, si sustituimos un fonema por otro, observamos el cambio de significado:

m e n t e  
g e n t e  
m e n t a  
r e n t a  
r e s t a  
r e s t e  
p e s t e  
p o s t e

En otras palabras, cuando hablamos, vamos poniendo en una doble relación ambas clases de unidades lingüísticas: por una parte los fonemas, por otra parte los morfemas y lexemas (o morfemas gramaticales —gramemas— y derivativos, y los morfemas léxicos). El lenguaje humano así producido, en el plano de la segunda articulación contiene unidades formales sólo distintivas de *significado* \*, mientras en el plano de la primera articulación contiene unidades formales poseedoras de *sentido* \*.

La identificación y descripción de este hecho permite diferenciar el lenguaje humano de otros lenguajes más pobres y menos eficaces.

En la expresión;

Llegaban lentamente

cada letra representa un fonema, pero hay gran número de monemas:

Lleg-aba-n lent-a-mente

que respectivamente designan: una acción (llega); el tiempo y el modo de la acción (aba); el sujeto —plural— de la acción (n); una modalidad de su cumplimiento (lent); el género del adjetivo a partir del cual se forma el adverbio (a); y el indicador de la función adverbial (mente). De modo que a la *estructura* \* dada por la relación de los fonemas se superpone simultáneamente la estructura dada por la relación de los lexemas (Lleg; lent) y los morfemas (aba-n; a-mente).

ASÍNDETON (o disyunción, disolución, adjunción, dialiton).

*Figura* \* de construcción opuesta al *polisíndeton* \*. Afecta a la forma de las frases \* al yuxtaponer en series enumerativas ya sea palabras \* o grupos de palabras omitiendo entre ellas los nexos que las coordinan. Se le ha llamado también *disolución*. Donato le llama "dialyton". CICERÓN y FONTANIER la llaman *disyunción* —"disiunctio"—, término que QUINTILIANO aplica a la "sinonimia \* a distancia":

otra cruza, otra vuelve, otra se enriza

BALBUENA

y que también es un tipo de *isocolon* \*. Cuando los términos acumulados asínteticamente son nombres, es una figura que algunos llaman *adjunción* —"adiunctio"— y para otros es *zeugma* \*:

al fin, ninfas, jardines y vergeles  
cristales, palmas, yedra, olmos, nogales  
almendros, pinos, álamos, laureles.

BALBUENA

Igualmente es frecuente entre verbos:

pidas, sueñe, imagine, trace, intente.

BALBUENA

lo que también es un tipo de *isocolon* \* en el que cada elemento es una *oración* \*.

Si se omite un nexo causal o consecucional entre oraciones paratácticas o coordinadas (cesó la lluvia, (luego) echamos por el campo, a buscarla, (y) la hallamos en una cueva), el efecto puede llegar a ser de *ambigüedad* \* del significado como en "regresó el padre, huyó la hija, se desintegró la familia", en que no se sabe si falta el nexo copulativo que manifiesta simple adición (y), o si hay una yuxtaposición continuativa que, además, expresa consecuencia lógica, o si se da una adversación ("regresó el padre (pero) huyó la hija (luego) se desintegró la familia").

Es pues, el asíndeton, una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta a la vinculación entre elementos gramaticales que pueden ser palabras, frases u oraciones.

En cuanto al efecto que produce su empleo, se ha dicho que se aviene al "lenguaje de la pasión", que consiste en una intensificación "patético encarecedora" que da al discurso \* un "efecto martillante", que da "fluidez al estilo", que es un "indicio de fuerza, un signo de autoridad" o un simple "procedimiento de aglomeración de sustantivos o epítetos".

(La *disiunctio* latina es la correspondencia sintáctica entre unos términos sinónimos y otros que no lo son.)

## Asociación

### ASOCIACIÓN (y *cleuasm*o).

*Figura* \* descrita ampliamente sobre todo por FONTANIER, quien la considera *tropo* \* de pensamiento (*metalogismo* \*). Consiste en hacer extensivo a sí mismo el *emisor*\*, algo que en realidad es aplicable a otros, o bien, a la inversa, en atribuir a los demás lo que sólo corresponde al emisor, o en aplicar a muchos lo que toca a uno solo. Puede tratarse de virtudes y alabanzas o de vicios, reproches, reprimendas y advertencias.

Toda nuestra perdición está en que todos deseamos ser virtuosos y, por otra parte, empleamos todas nuestras fuerzas en vicios.

ANTONIO DE GUEVARA

El efecto es de atenuación, tanto del elogio propio cuando se comparte, como de la censura ajena cuando, asimismo, se comparte.

Si al atribuirse a sí mismo el emisor las faltas ajenas, o al atribuir a otro sus propias virtudes hay intención irónica, la asociación se llama *cleuasm*o. (V. IRONÍA \*.)

ASOCIATIVO, plano. V. CAMPO ASOCIATIVO.

ASONANCIA. V. RIMA.

ASPECTO (relato). V. NARRADOR.

ASPECTO verbal (durativo o imperfectivo, perfectivo, incoactivo, iterativo, frecuentativo, modal).

Fenómeno semántico que consiste en la expresión de los matices no temporales del desarrollo de la acción verbal, mismos que se manifiestan: a) mediante recursos léxicos, cuando el verbo en sí posee un significado aspectual como "anochecer", verbo *incoactivo* que significa "acción incipiente": "comenzar la noche". b) Mediante recursos sintácticos, cuando el verbo reafirma o modifica su *significación* \* aspectual primitiva al combinarse con la *significación* aspectual que aporta su auxiliar en una perífrasis, o que aportan otras expresiones del contexto, como en "toqué cinco veces", en que el aspecto es *iterativo* porque el *enunciado* \* significa acción que se produce reiteradamente y se compone de una serie de actos repetidos, cada uno de los cuales es acabado y perfecto. c) Por medios morfológicos cuando el verbo reafirma o modifica su *significación* aspectual léxica al cambiar de tiempo y de modo, es decir, al conjugarse; así, el verbo *brillar*, que significa acción durativa, que transcurre sin que se indique su principio ni su fin por lo que su aspecto en el infinitivo es *imperfectivo*, en el pretérito (*brilló*) se transforma en aspecto *perfectivo* porque expresa acción completa, acabada, de realización momentánea y de duración limitada.



Las principales modalidades del aspecto que se expresan en español son dos: *a)* aspecto perfectivo, que expresa acción acabada o proceso terminado cuyo final se subraya (nacer), y *b)* aspecto imperfectivo, que expresa proceso en curso o acción durativa, sostenida, que en parte queda por realizar (narrar).

En general, tienen aspecto perfectivo el pretérito de indicativo (*pinté*), todos los tiempos compuestos de la conjugación (*he pintado*) y el participio (*pintado*) que confiere ese aspecto a las formas compuestas. Tienen en cambio aspecto imperfectivo todas las formas simples de la conjugación excepto el pretérito de indicativo y el participio.

Hay otras modalidades que son variantes de las anteriores: *a)* El aspecto incoactivo ya mencionado (florecer). *b)* El aspecto iterativo igualmente descrito y ejemplificado (hojear). *c)* El aspecto "frecuentativo" que expresa acción habitual, que se produce con frecuencia. Se trata de una acción durativa o imperfectiva, hecha de momentos (tutear, sestear). *d)* El aspecto suele producirse por la combinación del auxiliar (llamado verbo "modal") con el verbo principal. Se trata de una significación aspectual ocasional, que depende de los verbos que se combinen, de las flexiones que para ello adopten y de otros elementos del *contexto* \* como los adverbios: "temer" es imperfectivo y "morir" es perfectivo pero en "temió morir" es al contrario, temió es perfectivo y morir es imperfectivo.

La identificación y el análisis de los matices aspectuales expresados en los *relatos* \*, facilita la descripción e interpretación de los *textos* \*, sobre todo narrativos, y concierne a todo lo que atañe a la *temporalidad* \* de la *historia* y a su relación con la temporalidad del *discurso* \*.

**ASTEÍSMO.** V. IRONÍA.

**ASUNTO.** V. ARGUMENTO (2).

**ATENUACIÓN.** V. LÍTOTE.

**ATRIBUCIÓN.** V. ENUNCIADO.

**ATROÍSMO.** V. ACUMULACIÓN.

**AUMENTACIÓN.** V. GRADACIÓN.

**AUTODIEGÉTICO.** V. NARRADOR.

**AUTOMATISMO**

Escritura que trata de producirse eludiendo el control de la conciencia. Es una técnica que, unida, entre otras cosas, a la investigación del inconsciente y a la explotación de lo onírico

## **autonimia**

como filón literario, constituye el conjunto de las características principales del movimiento literario de vanguardia (siglo xx) denominado "surrealismo". En 1924, en el "primer manifiesto" que respecto a esta tendencia publica André BRETÓN, se define el "automatismo psíquico puro" como un medio para "expresar el funcionamiento real del pensamiento... dictado (éste) con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral", ya que "el surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento".

Es más probable que el automatismo sea posible bajo la influencia de algunas drogas o durante ciertos estados de hipnosis.

### **AUTONIMIA (y autónimo).**

Empleo de un nombre de modo que se signifique a sí mismo, es decir, citándolo en su calidad de unidad lingüística, siendo su *referente* \* el *código* \* de la *lengua* \*, por ejemplo al decir: "en-callar es un verbo intransitivo". Un término "autónimo" es, pues, un término que se cita y del que se dice algo.

**AUTÓNIMO.** V. AUTONIMIA.

**AUTONOMÍA.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

### **AUTOTÉLICO**

Obra o trabajo que halla en sí mismo su finalidad.

**AUXILIO.** V. ACTANTE.

**"AVERSIO".** V. APÓSTROFE y DIGRESIÓN.

**AXIOLOGÍA.** V. IDEOLOGÍA.

**AXIOLÓGICO.** V. FICCIÓN.

**AYUDANTE.** V. ACTANTE.

## B

**"BARBAROLEXIS".** V. PRÉSTAMO.

**BASE.** V. SINTAGMA.

**BASE CLASEMÁTICA.** V. SEMA y METASEMEMA.

**BATOLOGÍA.** V. PLEONASMO.

**BI-ISOTOPIA.** V. ISOTOPIA.

**BILABIAL,** sonido. V. FONÉTICA.

**BILINGÜISMO.** V. DIGLOSIA.

**BIMEMBRACIÓN.** V. SIMETRÍA y ANTAPÓDOSIS.

**BLANCO**

*Figura* \* retórica que consiste en dejar sobre la línea, "como si faltaran palabras", un espacio vacío que simboliza un silencio que, al no estar marcado por algún signo de puntuación (que sería lo usual), adquiere un "valor psicológico". Henri MORIER pone este ejemplo tomado de Paul CLAUDEL: "Poeta, tú nos traicionarás! Portavoz, a dónde llevas la voz que te hemos confiado." (Traducción de la autora.)

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de *metaplasmos* \*. Se produce por *supresión* \* completa. La pausa correspondiente al blanco, según el autor citado, será de carácter estético cuando de ella sea inferible una expresión semejante a "¡es hermoso!"; será de índole intelectual si su duración se emplea en sondear un problema planteado por los términos explícitos del *texto* \*, lo que se realiza "mediante un esfuerzo de inteligencia", y en fin, será de tenor sentimental "cuando se traduce en un sentimiento como la piedad, el respeto, etc."

En *Tres tristes tigres*, CABRERA INFANTE deja un espacio de tres páginas en blanco, donde se supone que deberían estar "algunas revelaciones" halladas en las memorias del fallecido (personaje) Silvestre.

En francés se llama "*blanchissement*".

## borradura

### BORRADURA (y braquilogía, silencio).

*Figura* \* retórica que consiste en la omisión de una *palabra* \* completa representada gráficamente por tres puntos suspensivos y manifestada, durante la lectura del *texto* \* explícito, por una inflexión de voz: "Esta fatiga de mi cuerpo comienza a ser tan larga... / Confiará bajo el sol tan penosamente las nubes... /" (Alfonso GUTIÉRREZ HERMOSILLO).

Se diferencia de otras figuras por omisión en que lo que se sobreentendiendo no aparece en otra parte del mismo texto. Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* y producida por *supresión* \* completa. Es una variedad del *silencio*. Éste tiene la característica de que puede corresponder a cualquiera de los distintos *niveles* \* de la *lengua* \*, según afecte a la morfología de la expresión (*metaplasmo* \*) a su sintaxis (*metatáxa* \*), a su plano semántico (*metasemema* \*) o al lógico (*metalogismo* \*). En cada uno de estos casos recibe, respectivamente, un nombre distinto: *borradura* o *blanco* \* *elipsis* \*, *asemia* (que mencionan, sin describirla, los miembros del Grupo "M" en su *Rhétorique générale*), o *reticencia* \*, pues varían el efecto de la supresión, las circunstancias en que se produce, y la naturaleza de los elementos omitidos. En todos los casos, la figura se funda en un alto grado de *redundancia* \* gramatical que permite sobreentender que hay omisión. En francés se llama "*délectation*" la borradura.

Lázaro CARRETER describe la *braquilogía* como el empleo de una expresión abreviada cuando podría elegirse una más extensa: "me creo honrado" (por: "creo que soy honrado"), y MOUNIN, como una *elipsis* de términos explícitos en el *contexto* \*.

### BRAQUICATALÉCTICO. V. ACATALÉCTICO.

### BRAQUILOGÍA. V. BORRADURA y ELIPSIS.

## C

### CACOFONÍA (y parenquema).

Sonido desagradable, discorde, que resulta de la contigüidad de *fonemas* \* cuya combinación es inarmónica. Puede, sin embargo, procurarse deliberadamente para subrayar o reforzar el *significado* \*. En tal caso se trata de una *figura* \* retórica (*metaplasmo* \*) cuya denominación dependerá de su *estructura* \*, es decir, de la forma en que se combinen los sonidos. Por ejemplo, en la famosa *onomatopeya* \* de San Juan de la Cruz.

un no sé qué que quedan balbuciendo.

la composición fonémica produce un efecto fónico que a su vez desemboca en un efecto semántico (el del balbuceo mismo), con lo que se conforma una especie de *unidad* semejante a una *palabra* \* balbuceada:

qué que que (dan)

que parece construida a base de la repetición de un elemento, por lo que podríamos ver esta cacofonía (que en este *texto* \* es una figura retórica) como un caso de *redoble* \*.

El *parenquema*, para algunos, es la cacofonía de vocales. Para LAUSBERG es igual a nuestra descripción anterior, pues la considera "un caso particular de la '*annominatio*' (*paronomasia* \*), caracterizado por la sucesión inmediata de sílabas de igual sonido".

CADENA. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA Y ANÁLISIS TEXTUAL.

CALAMBUR. V. CALEMBUR.

### CALCO

Tipo de *préstamo* \* que consiste en utilizar no las palabras sino los esquemas sintácticos de otra *lengua* \*, por ejemplo, decir en español "en base a" (del inglés "*in base to*") en lugar de decir "con base en".

También se llama calco a otro tipo de *préstamo*, el de la *sig-*

## calembur

nificación \*, que se da al utilizar la traducción de una *palabra* \* o *frase* \*. Por ejemplo, decir "sala de estar" a la habitación llamada por los ingleses "*living room*" (el verdadero "préstamo" sería llamarle, en español, "*living room*").

Los lingüistas alemanes distinguen con diferentes denominaciones el calco del esquema sintáctico y el de la significación.

(V. también PRÉSTAMO \*.)

### CALEMBUR (o calambur, "traductio").

*Figura* \* que constituye tanto un tipo de *juego de palabras* \* como un tipo de *paronomasia* \*, pues consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y difieran por el *sentido* \* como en: "a este Lopico lo pico" (de GÓNGORA). Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque altera la *forma* \* de las expresiones por supresión-adición (*sustitución* \*) parcial, ya que se basa en una *articulación* \* distinta de los mismos elementos de la cadena sonora por lo que resultan diferentes unidades léxicas, es decir, diferentes *significantes* \* y, naturalmente sus correspondientes distintos *significados* \*:

Y mi voz que madura  
Y mi voz quemadura  
Y mi bosque madura  
Y mi voz queema dura.

XAVIER VILLAURRUTIA

en que hay una aparente *homonimia* \* de *oraciones* \* completas.

Además de la sustitución de unidades léxicas se produce también en este último ejemplo un fenómeno de *adición* \* repetitiva pues, a lo largo de las continuidades fónicas, casi idénticas, se produce el cambio de *significación* \* fundado en una distribución diversa que en cada repetición va introduciendo el cambio en los *significantes*. En otras palabras, cada emisión de una serie fónica es segmentada de manera distinta que es fácil advertir por escrito, en la diferencia de los *lexemas* \*, pero que en el *habla* \*, aunque se observa una leve diferencia en la *entonación* \* y en las *pausas* \*, se escucha como una *ambigüedad* \* que propicia más de una interpretación pues, debido a las varias posibilidades de segmentación del sonido, los *significantes* no continúan siendo claramente distintos, ya que presentan una homofonía casi perfecta.

Es la antigua "*traductio*", figura considerada de *elocución* \* y también descrita como producida por "adición" combinada con "relajación de la igualdad de significación de las *palabras* \*".

Los juicios acerca de esta figura han sido muy variados. La *Rhétorique générale* considera al calembur como un metaplasmo, sin embargo, parece más acertado el juicio de Todorov que lo

considera figura de pensamiento. Para FREUD, por otra parte, el calembur es una variedad "inferior" del juego de palabras, puesto que se produce por una simple aproximación de cadenas paronomásicas; aunque reconoce que una operación tan sencilla engendra efectos de sentido.

**CALIGRAMA.** V. METAGRAFO.

**CALÓ.** V. JERGA.

**CAMPO ASOCIATIVO** (o plano asociativo o plano paradigmático).

Conjunto estructurado de relaciones entre los diferentes elementos del *sistema lingüístico* \*. Tales relaciones asociativas pueden ser muy variadas y afectan tanto al *plano de la expresión* \* como al del *contenido* \*. Es posible que se den, por ejemplo, entre los *fonemas* \* como en la *paranomasia* \*: paso, peso, piso, pico, rico; que sean morfológicas como entre los *gramemas* \*: estaba, amaba, corría, temía; que sean semánticas como entre los *sinónimos* : bello, hermoso, lindo, o entre los *antónimos* \*: bello, feo.

Las relaciones asociativas (que no son de naturaleza subjetiva) se establecen dentro del sistema de la lengua, en los *paradigmas*,\* en un tiempo y un orden no determinados y en número indefinido por lo cual SAUSSURE las opone a las relaciones sintagmáticas que se dan en la cadena discursiva, temporal, conforme a un número limitado y un orden instituido por la *función gramatical* \* de cada elemento y por la atracción semántica que el *contexto* \* ejerce sobre ciertos elementos asociables y elegibles. "Sobre el eje sintagmático dice POTTIER ... " 'revolución' se encontrará frecuentemente asociada a 'progreso' o a 'socialismo' ... ", etc. (V. PARADIGMA,\* SINTAGMA \* y CAMPO LÉXICO \*.)

**CAMPO CONCEPTUAL.** V. CAMPO SEMÁNTICO.

**CAMPO ISOTÓPICO**

En contraste con otros *campos* que agrupan expresiones relacionadas paradigmáticamente dentro del *sistema* \* de la *lengua* \*, como son los *campos asociativos* \* (de *fonemas* \*, de *morfemas* \*, de sinónimos, etc.), o los *campos léxicos* \* (cuyos términos se refieren a una cierta zona de la realidad) o bien los *campos semánticos* \* (cuyos significados se organizan en torno a un concepto-base común, que los abarca), el campo isotópico es el campo virtual donde se desenvuelve el proceso que el *discurso* \* va estableciendo durante el desarrollo de su línea de *significación* \* al asociar sintagmáticamente los *semas* \* y los *sememas* \* en cuya *redundancia* \* descansa la coherencia del *texto* \*; coherencia que se denomina *isotopía*.\*

## campo léxico

Así pues, el campo isotópico no es de naturaleza paradigmática sino sintagmática; es un campo de relaciones horizontales, lineales, temporales, que resulta de las asociaciones que se construyen discursivamente. (V. ISOTOPÍA \*.)

Sin embargo, en los discursos cuya lectura no es uniforme o unívoca, debido a que simultáneamente se desarrollan dos o más líneas de significación (*poliisotopía* \*), por ejemplo en los discursos literarios, los *trópos* \*, a través de un término *conector* de isotopías, relacionan los campos isotópicos establecidos por el discurso con los campos semánticos a los que pertenecen los sememas en el sistema. De ahí que la lectura del texto literario sea simultáneamente horizontal y vertical.

## CAMPO LÉXICO

Conjunto estructurado de relaciones dadas entre todos aquellos términos que se refieren a una misma porción de la realidad, por ejemplo el vocabulario de una disciplina científica como las ciencias naturales, el de una técnica como la pesca o la agricultura.

El campo léxico puede ser estudiado sincrónicamente (el vocabulario amoroso en la *literatura* \* romántica) o diacrónicamente (formación y evolución del vocabulario médico en la *lengua* \* española).

## CAMPO NOCIONAL. V. CAMPO SEMÁNTICO.

### CAMPO SEMÁNTICO (o campo nocional, campo conceptual).

Corpus léxico constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organiza en torno a un concepto-base que es común a todos los *lexemas* \* debido a que abarca el conjunto de los *semas* \* nucleares (los característicos de cada *semema* \*).

Por ejemplo: "carne", "soya", "leche", "pan", "huevo", "fruta", "verdura", "golosina", se organizan en torno al semema "alimento" porque éste es un concepto-base, ya que engloba a todos los demás pues encierra semas comunes a todos (todos son comestibles) aunque cada semema posee, simultáneamente, otros semas que lo diferencian de los demás.

Así pues, en el campo semántico hay a la vez un campo *léxico* \* constituido por el conjunto de los lexemas, y un campo conceptual o nocional, que es el de las ideas denotadas.

A diferencia del campo isotópico \*, que se desarrolla fundado en asociaciones sintagmáticas, dadas en el *habla* \*, el campo semántico es intemporal y se basa en asociaciones dadas en la *lengua* \*, es decir, en el *sistema* \*, a partir de una elección que para



MOUNIN es arbitraria y se apoya en la experiencia extralingüística. (V. PARADIGMA \*.)

**CANAL**

Medio de transmisión de un *mensaje* \* entre el *emisor* \* y el *receptor*, \* durante el proceso de *comunicación*. \* Puede ser acústico, óptico, táctil; o bien eléctrico, químico, físico, etc., y también es canal la conexión psicológica entre ambos protagonistas del acto de comunicación.

**CAPICÚA.** V. PALINDROMA.

**CARÁCTER.** V. DESCRIPCIÓN.

**CARACTERÍSTICA.** V. MORFEMA y SINTAGMA.

**CARICATURA.** V. IRONÍA.

**CARIANTISMO.** V. IRONÍA.

**CATACRESIS.** V. TROPO.

**CATÁFORA** (catafórica, función).

*Figura* \* de construcción porque afecta a la *forma* \* de las *frases* \*. Consiste en anunciar anticipadamente una idea que se expresará después como repetición:

Y ése fue el mal: que con esta broma nos quedamos rezagados.

BENAVENTE

Los pronombres demostrativos suelen desempeñar esta función deíctica o "catafórica", que estriba en señalar lo que viene después en el *discurso* \*. La catáfora se opone a la *anáfora* \*, respecto de la cual opera en sentido inverso.

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de las *metataxas* \* pues afecta al orden de los elementos de la frase, y se produce por *adición* \* simple. (V. también ANÁFORA \*.)

**CATAFÓRICA, función.** V. CATÁFORA.

**CATALÉCTICO.** V. ACATALÉCTICO.

**CATÁLISIS**

Unidades semánticas de *análisis* \* de los *relatos* \*, de carácter *distribucional* \* (BARTHES), constituidas: a) a veces por "nudos descriptivos": las que se construyen con verbos que significan cualidad o estado (TODOROV); b) y a veces por "nudos narrativos": las que se construyen con verbos de *acción* \* en los modos de lo real, que significan acciones menudas, resumibles en *macroproposiciones* \* (VAN DIJK); c) otras veces aún, las que se construyen con verbos de acción en los modos de la hipótesis, para narrar, por ejemplo, sucesos *metadieéticos* \* (TODOROV, GENETTE).

TOMACHEVSKI, en 1925, es el primero en identificar y clasificar, con un criterio sintáctico-semántico, las unidades funcionales a las que llama *motivos* \*. Éstos son proposiciones que se clasifican: a) según su capacidad operativa durante el proceso de desarrollo de la *historia* \* relatada, en motivos "dinámicos" —aquellos que cambian la situación— y motivos "estáticos" —los que, no la modifican—; y b) desde el punto de vista de las relaciones que establecen entre sí, en motivos "asociados" —los que no son prescindibles— y motivos "libres" —aquellos cuya omisión deja indemne la sucesión lógico-temporal de los hechos relatados.

Estos problemas han sido luego replanteados por los estructuralistas franceses —BARTHES, TODOROV, GENETTE— sobre la base de los trabajos de TOMACHEVSKI y de PROPP (1928) llamando, como este último autor, *funciones* \* a este tipo de unidades. BARTHES sin duda se basa en los motivos asociados al establecer las "unidades distribucionales" —*nudos* \* y *catálisis*, y en los motivos libres al definir las "unidades integradoras" —*informaciones* \* e *índices* o *indicios* \*. (V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA \*.)

BARTHES toma, además, de HJELMSLEV (1943) la caracterización de las funciones como relaciones de "interdependencia" o "solidaridad" o "doble implicación" —las que privan entre los nudos, que son de naturaleza recíproca—; y como relaciones de "implicación simple" las que se dan entre nudos y catálisis. Y toma, en fin, de BENVENISTE (1962) el procedimiento de identificación de tales unidades funcionales, según operaciones de segmentación y de sustitución. (V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA \*.)

La relación de las unidades —nudos y catálisis— con los verbos se debe a TODOROV. Los verbos que significan cualidad o estado están en descripciones que suspenden la acción. Se trata de catálisis que corresponden a lo que GENETTE llama *pausa* \*, es pues un tipo de pausa: la pausa "suspensoria". Los verbos de acción en los modos de lo real (las acciones menudas que detallan y dan pormenores de otra acción) producen catálisis equivalentes a otro tipo de pausa: la pausa desacelerante, que hace amainar el ritmo de la acción. Por último, los verbos de acción en los modos de la hipótesis, significan acciones puramente discursivas, que no ocurren en el "aquí y ahora" de la historia relatada (la *narración* \* en primer grado) sino que entran en relatos "metadieгéticos" (narraciones de segundo grado) (GENETTE).

La relación de las unidades con los fenómenos de distorsión de la *temporalidad* \* puede ser vista con claridad sólo a partir de las investigaciones de GENETTE. Así, pensamos que es posible decir que la naturaleza de las catálisis es "reductiva" cuando, al afec-

tar la temporalidad en su aspecto de "duración" (medida en términos de extensión del discurso \*) producen el *resumen* \* (contracción del tiempo de la historia) o la *elipsis* \* (omisión del tiempo de la historia), y también cuando, al afectar el aspecto de la *frecuencia* \* producen el relato "iterativo" (que implica condensación de la historia pues narra una sola vez lo ocurrido varias veces).

La naturaleza de las catálisis es, en cambio, "expansiva" cuando, al alterar la duración producen pausas (ya sea suspensorias o desacelerantes); cuando al afectar al "orden", producen *anacronías* \* (ya sea "analepsis" o "prolepsis" que expanden el tiempo del discurso mediante el empleo de un mayor número de elementos de la enunciación tales como *anafóricos*,\* *deicticos*,\* etc.); y cuando, al modificar la "frecuencia", de ello resulta el relato "repetitivo" (que narra más de una vez lo ocurrido una sola vez).

Los fenómenos que alteran la duración: resumen y elipsis —es decir, las catálisis reductivas—, así como la suspensión y la desaceleración, es decir, ambos tipos de pausa —catálisis expansivas— forman el grupo de las *anisocronías* \* de GENETTE. (Él agrega la "escena": equivalencia convencional de temporalidades del discurso y la historia, donde, supuestamente, no habría catálisis al no haber desfase temporal; en otras palabras, no habría reducción ni expansión del discurso en relación con la historia).

En la teoría de HJELMSLEV, catálisis es una operación del análisis sintáctico que consiste en la explicitación de los elementos oracionales implícitos, interpolándolos como *funtivos* \* para hacerlos accesibles al reconocimiento; es decir, se restituyen así *magnitudes* \* no expresas. ALARCOS pone un ejemplo: en la oración "a mí me interesa aunque a ti no", debemos catalizar "aunque a ti no te interesa" debido a que la presencia de la magnitud "aunque" exige la presencia de *morfemas* \* verbales.

## CATARSIS

ARISTÓTELES introdujo en la *poética* \* este término que denomina al efecto purificador de las pasiones (temor, odio, compasión) que producen en el *receptor* \* la poesía y el *drama* \*, especialmente la *tragedia* \*. Dicho efecto posee a la vez implicaciones psicológicas, estéticas, éticas, y también religiosas, pues aparece en distintos cultos y en ARISTÓTELES procede de la religión griega donde corresponde a una purgación espiritual por medio de un ritual purificador que elimina las reliquias de experiencias perturbadoras de la conciencia.

## catástasis

### CATÁSTASIS en retórica.

En ARISTÓTELES, "clímax" o punto culminante de la acción dramática, misma que produce, por ello, la máxima tensión debido a que los problemas planteados en la *építasis* \* que le antecede, entran en crisis. La catástasis antecede al desenlace llamado *catástrofe* en la tragedia por este mismo autor. (V. ACTO \* [2].)

### CATÁSTASIS en lingüística.

En la lingüística, por extensión, se ha tomado este nombre, extraído de la *retórica* \* aristotélica, para designar el momento de mayor tensión que se da en la *articulación* \* de las consonantes oclusivas. MOUNIN llama así al primer momento de toda articulación fónica, el que corresponde a la colocación adecuada de los órganos que en ella intervienen.

CATÁSTROFE. V. ACTO (2).

CATEGORÍA ACTANCIAL. V. ACTANTE.

CATEGORÍA SEMÁNTICA. V. CUADRADO SEMIÓTICO y ENUNCIACIÓN.

CENEMA. V. FONEMA y GLOSEMA.

CENEMATEMA. V. GLOSEMA.

CENEMÁTICA. V. GLOSEMA y FONOLÓGIA.

CENÉMICA. V. GLOSEMA.

CESURA. V. METRO y RITMO.

CEUGMA. V. ZEUGMA.

CEUMA. V. ZEUGMA.

CIERRE (o clausura).

Se dice de ciertos *textos* \* que están *clausurados* o que son *cerrados*; de otros, se afirma que son *abiertos*. Estos conceptos pueden referirse por separado ya sea a la *historia* (los *hechos relatados*), ya sea al *discurso* \* (relación de tales hechos), y pueden darse en uno y otra, tanto simultánea como separadamente. El discurso es cerrado, por ejemplo, cuando él mismo manifiesta su propio *remate* mediante un *signo* \* de clausura, como en los *corridos*, que generalmente acaban expresando conceptos como: "ya con ésta me despido", etc. Puede suceder que los límites fijos de una *forma* \* dada funcionen como *señal* \* de cierre, por ejemplo, el *verso* \* decimocuarto de un soneto —cuya distribución espacial consistente en dos cuartetos y dos tercetos permite advertir desde el principio de la lectura su calidad de soneto. También la repetición de ciertas unidades formales o semánticas de un texto —*extríbillo* \*, *leitmotiv* \*, *recapitulación*, *conclusión*, etc.,

puede ser el signo de que el texto se cierra, ya que tales unidades sirven de remate del mismo. Los signos de clausura pueden estar dispersos ampliamente en el texto y son de muy distinta naturaleza, por ejemplo el manejo de los tiempos verbales; el juego semántico de las *secuencias* \* de acciones (su *gradación* \*): el empleo de una estrategia que sea un rasgo *constante* y personal del autor; moralejas, uso de ciertas frases finales —“y vivieron muy felices...”— que también pueden provenir del *género* \*; la colocación de una sorpresa última cuando el *receptor* \* relajó su *atención* pues ya no espera efectos, etc.

El cierre puede estar prolongada y firmemente estructurado, tanto en el plano del *contenido* \* como en el de la *expresión* \*, por ejemplo a través del programa de las *secuencias* \* que ofrecen la *acción* \*.

Sin embargo, la clausura de un texto no es indispensable y es frecuente que se prescindiera de ella, así, “el discurso acaba sin decir que acaba”, dice M. ARRIVÉ.

Desde el punto de vista del receptor un texto puede ser visto como abierto o como cerrado, por ejemplo la *Biblia* —dice GREIMAS—: colección de textos judíos (*Antiguo testamento*), o colección de textos cristianos (*Nuevo testamento*). También la suspensión momentánea de la lectura, o el sacar un fragmento (por ejemplo un *microrrelato* \*) de su *contexto* \*, pueden considerarse como cierres provisionales que hacen surgir “una gama de lecturas virtuales”. (GREIMAS.) En francés se llama *clôture*.

**CIRCUNLOCUCIÓN.** V. PERÍFRASIS.

**CIRCUNSTANTE.** V. ACTANTE.

**CLASE.** V. PARADIGMA y ANÁLISIS.

**CLASEMA.** V. SEMA.

## CLÁUSULA

“Expresión con autonomía sintáctica derivada de su plenitud conceptual” (LOPE BLANCH), es decir, que se define tanto por su independencia (al no ser un *constituyente* \* de otra expresión mayor) como por su cabalidad desde el punto de vista semántico.

Hay cláusulas *unimembres* (“¡Alto!”) y *plurimembres*, ya sea que incluyan varias *oraciones* \*:

—Calla, niña —dijo la Ventera—; que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto.

CERVANTES

o *prooraciones* \*:

—Y dígame vuesa merced, señor don Alvaro, ¿parezco yo en algo a ese don Quijote que vuesa merced dice?

## clausura

—No, por cierto —respondió el huésped—; en ninguna manera.

CERVANTES

Desde otra perspectiva se dice que hay cláusulas oracionales (las que contienen oraciones gramaticales) y cláusulas no oracionales (las que contienen *palabras* \* o *frases* \*, como: "¡Jesús!", "Hasta luego").

**CLAUSURA.** V. CIERRE.

**CLEUASMO.** V. IRONÍA y ASOCIACIÓN.

**CLICHÉ** (o *clisé*).

Galicismo (del fr.: *cliché*) ya admitido en la *lengua* \* española, que se utiliza como sinónimo de *lugar común* \*, es decir, expresión lingüística marchita por el uso excesivo. Hay clichés temáticos y clichés formales y, en cada *discurso* \*, proceden de otros discursos, por lo que siempre cumplen un doble papel: al integrarse a un *texto* \*, por un lado participan en su construcción, y por otro lado lo desbordan porque también participan en otro texto de donde proceden. Por esta misma razón el cliché es un elemento connotado (V. CONNOTACIÓN \*). Su función consiste en poner de relieve la *forma* \*, en hacerla perceptible, pues se denuncia a sí mismo como un elemento retórico que remite a la *retórica* \* y que es también un *metlenguaje* \* (J. LAURENT). (V. desautomatización \* e intertexto \*.)

**CLÍMAX.** V. GRADACIÓN.

**CLISÉ.** V. CLICHÉ.

**CODIFICACIÓN.** V. CÓDIGO.

**CÓDIGO** (y codificación, *sistémico*, *extrasistémico*).

La noción de código, introducida por JAKOBSON, es actualmente objeto, en las distintas ramas de la *semiótica* \*, de un uso muy diversificado y poco claro. No sólo se denomina código lingüístico al *sistema* \* de la *lengua* \*, sino también se aplica este término a los sistemas de los *signos* \* propios del cine, la pintura, la escultura, la arquitectura, la publicidad, las series de dibujos cómicos, etc.

Cualquiera de estos tipos de códigos es un sistema que, histórica y geográficamente, pertenece a una *cultura* \*. Un código se basa en convenciones que poseen un doble carácter ya que, por una parte, son repertorios de unidades establecidas conforme a la *pertinencia* \* de un tipo de *análisis* \*, y por otra parte son conjuntos de normas constitutivas, también sujetas a convenciones. Los antecedentes de esta definición de código están en la historia de

sus acepciones al ser utilizada en el campo del derecho, de la teoría de la información, la lingüística, la *semiótica* \*, etc.

Código y derecho. Una de las más antiguas acepciones de código es la que adquiere el término cuando se usa en el campo del derecho, donde se entiende como un sistema de normas.

Código y teoría de la información. El concepto de código pertenece al campo de la teoría de la información, que es donde ha sido forjado y donde es objeto de un uso técnico estricto (según COLIN CHERRY): conjunto de transformaciones acordadas y comunes al *emisor* \* y al *receptor* \*, que usualmente se realizan término a término, y que permite pasar los *mensajes* \* de un sistema de signos a otro.

También existe otro concepto de código, igualmente derivado del anterior y alusivo al aspecto social de un sistema significativo, pues significa "consenso social" o "conjunto de normas institucionales" que hace posible la *comunicación* \*. Algo así como un bien común del que participarían todos los usuarios de un sistema de signos, equivalente a la convención que fija las relaciones entre *significante* \* y *significado* \*.

Código y lingüística. La anterior noción de código, procedente de la teoría de la información, resulta insuficiente si se traslada al campo de la lingüística, excepto cuando, a su luz, consideramos la facultad que posee el *lenguaje* \* de transmitir información, es decir, cuando consideramos su funcionamiento como instrumento de comunicación. Ello se debe a que la noción de código, en esta acepción, no manifiesta el hecho de que pueden ser codificados mensajes ya expresados mediante signos. En otras palabras: la existencia del código presupone la existencia de una lengua; el mensaje lingüístico basado en un determinado sistema, se transforma en otro mensaje basado en otro diferente sistema. La transformación opera mediante un conjunto de reglas, o sea, mediante el empleo de un código en el sentido de la teoría de la información. Este código se aplica, en casos como el del código Morse, en un nivel previo al del significado, pero siempre sobre la base de una convención.

En lingüística también se extiende la denominación de código al repertorio de los signos, al repertorio de las correspondencias entre los signos, y al conjunto de las reglas de combinación que permite efectuar la transformación.

También se emplea el concepto de código como sinónimo de *lengua* \*, o bien, en una acepción más amplia, como conjunto de restricciones que define la naturaleza significativa de un sistema dado, sea lingüístico o no lingüístico. De esta manera, la noción de código designa el carácter sistemático de un conjunto

## código

significante, y pierde su carácter relacional pues se asocia a la idea de un conjunto de unidades preexistentes (concebidas conforme al modelo de signo saussuriano) que se combinan para formar los mensajes. En esta acepción está, pues, ausente, la idea original de la teoría de la información, en la que código es un conjunto de transformaciones entre dos sistemas. Sin embargo, JAKOBSON utiliza los términos *código* y *mensaje* \* dentro del dominio de la teoría del lenguaje, considerándolos más precisos y mensurables que *lengua* \* y *habla* \*, aunque donde ofrecen tales cualidades es en el dominio de la teoría de la información.

Así pues, un código no es algo equivalente a una lengua natural. Según VERÓN un código es un "conjunto artificial de reglas de transformación" de un conjunto de signos a otro conjunto de signos. Vista así, la noción de código nada nos dice acerca de las "propiedades de los sistemas significantes complejos".

Por ello, la lingüística requiere construir su propio concepto de código; un concepto adaptado al conjunto preciso de fenómenos respecto de los cuales opera en condiciones de aplicación igualmente precisas ya que, por ser parte de una teoría, un concepto es un elemento relacional en el *contexto* \* de su formación y de su uso.

En el sentido de la teoría del lenguaje, código resulta ser un conjunto limitado de signos y de procedimientos para, con ellos, al organizarlos sintácticamente, producir *mensajes*.

Umberto ECO, como JAKOBSON, postula el concepto de código procedente de la teoría de la información; pero ECO lo precisa en mayor medida al decir que, sistemas como la organización sintáctica (conforme a reglas internas de combinación) o la organización semántica (de los *contenidos* \* de una comunicación), o como la serie de posibles respuestas del *destinatario* \* del mensaje, no son códigos, sino, en conjunto, son sistemas o *estructuras* \* independientes del propósito significativo o comunicativo que los asocia entre sí. Es, en cambio, código, la regla que asocia algunos elementos sintácticos con algunos de los semánticos y con algunas posibilidades de respuesta por parte del destinatario. Esta precisión es importante para no identificar código y sistema; ya que todo código es un sistema (una organización lógica subyacente) pero no todo sistema es un código, porque el sistema es un principio de coherencia, una virtualidad y, si se realiza, es un objeto construido por el análisis. Un código es, pues, un sistema no ligado a algún *texto* \* particular.

Desde la perspectiva de la lingüística estructural, en la que suelen hacerse equivalentes al de código términos como lengua, sistema y *paradigma* \*, el código es una entidad lógica que establece



la inteligibilidad tanto del *sintagma* \* como del paradigma, pues sirve para explicitar y dilucidar el funcionamiento, lo mismo de las relaciones paradigmáticas que de las relaciones sintagmáticas en los textos. El código no se relaciona con lo *sintagmático* (que es lo dado en el sintagma, las relaciones sintagmáticas dadas), pero sí se relaciona con la *sintagmática* \* (que es la organización no dada sino construible a partir de las copresencias manifestadas en el texto). Desde este punto de vista, un código es un conjunto formado por una *paradigmática* \* y una sintagmática "articuladas entre sí". El analista no se propone localizar los sintagmas que constituyen el texto (aunque así comience su tarea), sino establecer las regularidades sintagmáticas y las paradigmáticas que no están en el texto sino que tienen, ambas, que ser construidas a partir de la identificación de las unidades del código. Tales unidades, en el caso del código de la lengua, son fácilmente delimitables en los niveles en que no interviene el *significado* \*, debido a su carácter discreto y observable. Pero cuando el *sentido* \* está presente en el *lenguaje* \* articulado, o en cualquier otro dominio significante translingüístico, la noción de unidad se hace relativa, porque involucra de distinta manera al significante \* y al significado, de tal modo que resulta insuficiente la noción de *signo* \* (como entidad producto de una relación biunívoca entre significante y significado) para dar cuenta de la significación en cualquier tipo de texto —incluyendo los que tienen una base lingüística— dada su complejidad, ya que la producción de *significación* \* es, según VERÓN, una "relación entre relaciones", "una función compleja que pone en juego un número 'n' de términos". Acierta Christian METZ, al decir que las unidades son discernibles en los códigos, pero en un lenguaje coexisten varios códigos por lo que hay en él varios tipos de unidades mínimas. Cada tipo de análisis puede postular cierto tipo de signo o unidad mínima, por lo que no podemos hablar de signos en los lenguajes, y sí, solamente, en los códigos.

Si por otra parte consideramos el código como el conjunto de las normas que regulan los procesos de significación, es útil atender la diferencia que SEARLE establece entre las reglas constitutivas (aquellas que lo son respecto a una forma de actividad cuando su violación priva a esa actividad de su carácter distintivo, por ejemplo las reglas que definen al ajedrez como tal, ya que, si no se obedecen, lo que se juega no es ajedrez), y las reglas normativas (aquellas que rigen formas de comportamiento pre-existentes o que existen de manera independiente, como las reglas técnicas que aconsejan lo que debe hacer un buen jugador para ganar al jugar ajedrez). SEARLE piensa que la estructura de

una lengua puede considerarse como la *actualización* \*, conforme a ciertas convenciones, de un código o conjunto de reglas constitutivas subyacentes. Los *actos de lenguaje* \* se caracterizan por ser realizados mediante la *enunciación* \* de expresiones que obedecen a dicho código, a dicho conjunto de reglas constitutivas.

Código y semiótica. También es necesario modificar tanto el concepto de código que procede de la teoría de la información, como el concepto de sistema (para incluir en él las nociones de dinámismo y de historia), si deseamos aplicarlos al campo de la semiótica de la cultura.

Las investigaciones acerca de la semiótica de la cultura toman en cuenta el doble carácter del código al que se alude aquí, al principio, en el segundo párrafo. Los distintos sistemas que conforman una cultura son códigos. Para LOTMAN, un fenómeno sólo puede ser signo, es decir, sólo puede convertirse en portador de significado, si entra a formar parte de un sistema, o sea, si se convierte en sistémico. La diferencia entre lo *sistémico* \* y lo *extrasistémico* \* no es una cualidad intrínseca de los elementos analizados, sino que depende del punto de vista que se adopte. Los elementos extrasistémicos son inestables e irregulares, y se descartan en el curso de la descripción; en cambio, la única realidad en que se funda la descripción estructural es la estructura invariante, constituida por los elementos y las relaciones del sistema "que se mantienen invariables a través de todas las relaciones homomorfas del objeto". Lo extrasistémico es ajeno al pensamiento analítico, pero puede adquirir carácter sistémico gracias a la organización que le da la descripción, es decir, merced a que el mismo proceso de descripción lo transforma en un hecho del sistema. Lo extrasistémico, por otra parte, no es caótico, y guarda con lo sistémico relaciones de complementariedad, porque cada uno de estos dos conceptos sólo "reviste la totalidad de sus significados mediante la relación de su correspondencia recíproca", dice LOTMAN. (V. EXTRATEXTO \*.)

Un sistema semiótico puede ser descrito por medio de elementos de ese mismo sistema, que constituye un subsistema interno, como ocurre en la descripción de la lengua. El subsistema para la autodescripción es una metalengua que así se convierte en extrasistémica, aunque proviene de dentro del sistema. Pero también puede ser descrito un sistema semiótico por medio de elementos extrasistémicos que provienen de otro sistema, como ocurre en todos los sistemas semióticos cuyos elementos propios no son lingüísticos, y que son descritos mediante elementos que provienen de la lengua hablada.

La *codificación* (producción del *mensaje* \* a partir del código

de la *lengua* \*) es un proceso que consiste en seleccionar los *constituyentes* \* en el *paradigma* \* y combinarlos en el *sintagma* \*. Para JAKOBSON, el proceso de la codificación va del *sentido* \* al sonido, y del nivel léxico-gramatical al nivel fonológico, mientras que el proceso de descodificación "presenta la dirección inversa, del sonido al sentido y de los elementos a los símbolos...".

**COHESIÓN. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.**

**COLON**

En la tradición retórica clásica, cada miembro —no delimitado por pausa— de una *oración* \*, de un *periodo* \* o de un *verso* \*. Por ejemplo, cada miembro del *isocolon* \*. Puede cumplir la función de *prótasis* \* o de *apódosis* \* y también la de oración independiente.

**COLOQUIO. V. DIÁLOGO.**

**COMBINACIÓN. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.**

"**COMMA**" (o "komma", plural: "commata" o "kommata").

Miembro (*palabra* \* o sucesión de palabras —dos o tres— u *oración* \*) separable de una construcción gramatical que no reclama, por sí, estar integrado necesariamente al conjunto para tener algún sentido:

"Vine, vi, vencí."

"**COMMATA**". V. "COMMA".

"**COMMORATIO**". V. AMPLIFICACIÓN.

"**COMMUNICATIO**". V. INTERROGACIÓN RETÓRICA.

"**COMMUTATIO**". V. QUIASMO.

**COMPARACIÓN** (o *símil*, *similitud*, *disimilitud* \*).

La comparación retórica es una figura que no siempre se clasifica entre los *tropos* \*. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología* \*, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos.

En la comparación de términos denotativos no hay cambio de *sentido* \*; expresa una analogía, es decir, una relación lógica, no hay tropo, se trata de un *metalogismo* \*, de una *figura* \* de pensamiento:

a dónde se fue su gracia,  
a dónde fue su dulzura,  
porque se cae su cuerpo  
como la fruta madura.

VIOLETA PARRA

## comparación

Y se trata de un *tropo* o *metasemema* \* cuando la comparación se combina con la *metáfora* \* porque uno de sus términos es, o ambos son, una metáfora, como en este ejemplo de SOR JUANA:

Diócela un estudiante (la comedia, al autor)  
que en las comedias es tan principiante,  
y en la poesía tan mozo,  
que le apuntan los versos como el bozo.

donde la expresión "le apuntan los versos" es metafórica.

Y también puede tratarse de una comparación entre dos metáforas:

Resbalo por tu tarde como el cansancio  
por la piedad de un declive.

BORGES

La comparación resulta ser un elemento casi imprescindible para la *descripción* \* en sus distintos tipos (*etopeya* \*, *topografía* \*, etc.); sin embargo, las comparaciones llamadas *verdaderas* ("María es tan hermosa como su madre"), aunque aparezcan en descripciones, no constituyen figuras retóricas, pues la comparación, como figura retórica, es siempre falsa. En el ejemplo anterior, sólo habría figura (la *ironía* \*) si el *contexto* \* permitiera entender que la madre de María es horrible.

Tampoco son figuras las comparaciones estereotipadas ("largo como un chillido"), pues no se salen de lo convencional. Un verdadero tropo produce un efecto de *extrañamiento* \*:

Como el coral sus ramas en el agua  
extiende mis sentidos en la hora viva.

OCTAVIO PAZ

y constituye un metasemema porque produce un cambio en el significado, afecta al *nivel* \* semántico de la *lengua* \*.

La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en ese caso se llama *simil* o *similitud*, o entre los rasgos que difieren y entonces se denomina *disimilitud* \*. La adición complementadora que permite profundizar en la comparación es un tipo de repetición de igualdad relajada que se llama *prospódosis* \*, como puede observarse en la extensa comparación de un mar que se modifica ante los cambios del viento, con un ejército que reacciona ante los cambios de la suerte:

Como por sego mar de manso viento  
siguen las graves olas el camino  
y con furioso y rico movimiento  
salta el contrario Coro repentino,  
que las arenas del profundo asiento

las saca arriba en turbio remolino,  
 que las hinchadas olas revolviendo  
 el tempestuoso Coro van siguiendo.  
*De la misma manera* a nuestra gente  
 que el alcance sin término seguía,  
 la súbita mudanza de repente  
 le turbó la victoria y alegría:  
 que, sin se separar violentamente,  
 por el mismo camino revolvía,  
 resistiendo con ánimo esforzado  
 el número de gente aventajado.

ERCILLA

Hay comparaciones, relacionadas con la *sinécdoque* \*:

En la rama el expuesto cadáver se pudría  
 como un horrible fruto colgante junto al tallo.

S. DÍAZ MIRÓN

En ellas, los términos comparados y sus características guardan entre sí una relación semejante a la de las partes de un todo (en este caso "todo lo corruptible"). El primer término ("cadáver putrefacto") está, respecto al segundo, en una relación de sinécdoque generalizante (que va de lo particular a lo general, de la especie al género), mientras el segundo término ("horrible fruto") particulariza al primero por *adición de semas* \*: el cadáver putrefacto forma parte de la totalidad de lo corruptible como cualquier fruto (horrible en cuanto putrefacto).

Las comparaciones gramaticales combinadas con *ironía* \* ("María es tan hermosa como su madre" —que es horrible—) son a menudo hiperbólicas y son *metalogismos*, porque necesariamente implican al *referente* \* del *mensaje* \* y su interpretación depende de la lectura de un contexto mayor.

La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la *metáfora* \* y que cuando se omite el término comparativo aparece la metáfora "en presencia":

tu spleen, niebla límbica...  
 .....  
 gitana, flor de Praga...

NERVO

La fuente: *computera de azulejos*

RIVA PALACIO

en la que están explícitos los dos términos comparables. Ello se debe a que la metáfora, como la similitud, expresa una analogía. Pero la analogía se manifiesta, en la similitud, mediante el recurso de la comparación que produce un acercamiento de los términos comparables. En la metáfora, en cambio, sólo recurrien-

## comparación

do a la analogía podemos subsanar la incompatibilidad semántica entre elementos que en el texto \* aparecen identificados a pesar de que pertenecen a realidades ajenas entre sí.

También en el fondo de la metáfora "en ausencia" se ha visto una comparación, uno de cuyos dos elementos está implícito:

la aromática menta que coloca  
sus verdes banderillas en la boca.

RAMÓN SUÁREZ

La comparación omitida aquí, que, sin embargo, se entiende, se da entre *sabor* (término suprimido) y *banderillas*:

*Sabor de menta como verdes banderillas clavadas en la boca.*

No hay que confundir la comparación retórica con la gramatical que agrega la idea de grado en series de "menos que", "tanto como", "más que", que implica cantidad, y que se da a partir de elementos análogos, luego evidente y lógicamente comparables. Pueden, sin embargo, combinarse ambas, agregándose la idea de cantidad a la de cualidad:

nuestro valle tan espléndido como un vasto jardín.

RAFAEL LÓPEZ

Los elementos de la construcción comparativa aparecen explícitos en este ejemplo:

Se cuadró Martín Fierro ante el negro y le dijo como cansado:  
—Deja en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contra punto.

Los dos se encaminaron a la puerta. El negro al salir murmuró:

Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

—En el primero no te fue tan mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo.

BORGES

donde se compara gramaticalmente el grado de mala suerte para ejecutar un *contrapunto* de la guitarra, en sentido recto, con un *contrapunto* figurado que consiste en la alternancia de las puñaladas que los contrincantes planean asestarse mutuamente. La comparación se combina aquí con la metáfora de uno de sus términos.

Por lo demás, la simple comparación gramatical ("vale más que todos") o la de términos que denotan cualidades ("el lago,

limpio y terso, como una verde alfombra" —URBINA), a semejanza de lo que ocurre con el lenguaje coloquial, o periodístico, o administrativo, etc., adquiere valor retórico, aun sin ser tropo, pues su empleo constituye una estrategia estilística en cuanto se convierte en elemento de un texto literario dentro del cual forzosamente cumple una función.

En resumen, pueden darse juntas o separadas:

a) La comparación gramatical que relaciona términos análogos, agregando idea de cantidad y equiparando el término que se describe al desarrollar la línea temática del *discurso* \*, con otro que se introduce para enriquecer la descripción:

María es tan bella como su madre

b) La comparación de cualidades análogas que no implica cantidad, ya sea que se acompañe, o no, con una transferencia de sentido:

el lago, limpio y terso, como una verde alfombra

c) La comparación de metáforas (una o dos) en que interviene la abstracción porque simultáneamente se da una operación metasemémica:

1. Cuando uno de los términos es una metáfora:

la aromática menta que coloca  
sus verdes banderillas en la boca

2. Cuando ambos términos son metáforas:

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive

En los textos literarios es frecuente el empleo de nexos comparativos inusuales:

Es diáfano el crepúsculo. *Parece*  
de joyante cristal. Abre en el cielo...

El horizonte extiende su azul brumoso y vago  
*lo mismo que* las aguas su gris opalescencia

...*cual iracundo amago,*  
la nube mancha un cielo de suave transparencia

URBINA

Y mientras yo agonizo, tú, sedienta,  
*finjes* un negro y pertinaz vampiro  
que de mi sangre ardiente se sustenta

EFRÉN REBOLLEDO

La homologación de los términos, en la comparación, aparece apoyada en *equivalencias* \* de *formas* \* y/o de *funciones* \*; equiva-

## competencia

lencias que la refuerzan, pues el nexo comparativo es el eje de una construcción bimembre: aquella cuyos términos se equiparan:

A es a B como C es a D

*El horizonte extiende su azul brumoso y vago*

A B

*lo mismo que*

EJE

*las aguas (extienden) su gris opalescencia*

C D

### COMPETENCIA lingüística.

Saber lingüístico del sujeto *hablante* \* que para algunos teóricos resulta de poseer cierta cantidad de hábitos gramaticales, es decir, un conocimiento implícito en el grado de dominio que el *emisor* \* posea de su *lengua* \* y que abarca la posibilidad de comprender y la de construir un número infinito de *oraciones* \*. La competencia supone pues el conjunto de condiciones necesarias para la interpretación (aun de expresiones jamás oídas) y para el ejercicio de la *enunciación* \*. Abarca, tanto el preexistente repertorio de las formas susceptibles de ser enunciadas, como la gramática esencial para la construcción de cadenas de *enunciados* \*, es decir, comprende el conjunto de reglas y *estructuras* \* que caracterizan los *mecanismos mentales* que debe poseer una persona que sabe una lengua.

La competencia actúa mientras un *interlocutor* \* está comprendiendo los *enunciados*, disponiendo y gobernando las formas *discursivas*, juzgando acerca de la *gramaticalidad* \* de las oraciones, reconociendo las que son incorrectas, detectando las *ambigüedades* \*, etc.

Según CHOMSKY, podemos representar la competencia lingüística como un *sistema* \* cuyos elementos dan lugar a procesos negativos; un sistema de las reglas explícitas que constituyen aquella *gramática* \* que, aprendida por un interlocutor dado (emisor/receptor), es puesta en juego durante la creación y la realización *discursiva* (*performance* \*) a través de las *acciones lingüísticas* \*. Es decir, así como *lengua* \* se opone a *habla* \*, competencia se opone a *performance* (actuación, desempeño, ejecución, realización); el acervo del saber lingüístico se opone al empleo que el *hablante* \* hace de él.

### COMPETENCIA en semiótica.

En GREMAS la competencia es el conjunto de condiciones necesarias para la realización de la *performance* \*; es decir, para que se efectúe la operación del *hacer encaminada* a realizar una *trans-*



*formación* \* de estado, ya que la realización de la transformación presupone que el *sujeto operador* \* es capaz de llevarla a cabo. La competencia del sujeto operador consta de cuatro elementos: el "deber-hacer", el "poder-hacer", el "querer-hacer" y el "saber-hacer". Por ejemplo, si el sujeto operador *puede* hacer algo, el *poder* es un elemento de su competencia. Para realizar la *performance* el sujeto operador debe estar provisto de alguno de estos elementos de la competencia, pues el *hacer* se realiza según el "querer-hacer", según el "deber-hacer", etc.

La competencia es un *programa-narrativo* \* (PN) "de uso", en el que los *valores* \* son *modales*. Hay dos tipos de competencia: cuando el *ser* modaliza al *ser* se trata de la competencia cognoscitiva; cuando el *ser* modaliza al *hacer*, se trata de la competencia pragmática. (V. también ACTANTE \* y ENUNCIADO \*.)

La noción chomskiana de competencia (*lingüística*) pone pues el énfasis en el aspecto sintáctico, al ver la *lengua* \* como un *sistema* \* capaz de producir un número infinito de *enunciados* \*. GREIMAS, en la *semiótica* \*, lleva más lejos el concepto al considerar que, mientras la "performance es un *hacer*", la competencia es un "saber-hacer" que posibilita el *hacer*.

**COMPETITIVO**, relato. V. SINGULATIVO.

**COMPLEMENTARIEDAD**. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA Y CONTRADICCIÓN.

"COMPLEXIO". V. COMPLEXIÓN.

**COMPLEXIÓN** (o "complexio", *símploce*).

Es la combinación de la *anáfora* \* y la *epífora* \*:

¿Qué ama quien a esta Verdad no ama?

¿Qué teme quien a esta Majestad no teme?

FR. LUIS DE GRANADA

es decir, es una *figura* \* de construcción o *metatáxa* \*, que se produce por *adición* \* repetitiva de expresiones tanto iniciales como finales en los *versos* \* o en los miembros de un *periodo* \*. Su efecto es de *énfasis* \*.

**COMPONENTE**. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA Y ANÁLISIS.

**COMPONENTE DISCURSIVO**. V. NIVEL.

**COMPONENTE NARRATIVO**. V. NIVEL.

"COMPOSITIO". V. ELOCUCIÓN y "DISPOSITIO".

**COMPRESIÓN**. V. MEMORIA A CORTO Y A LARGO PLAZO.

**COMPRESIÓN**. V. HIATO.

## comprobación

### COMPROBACIÓN. V. "DISPOSITIVO".

### COMUNICACIÓN

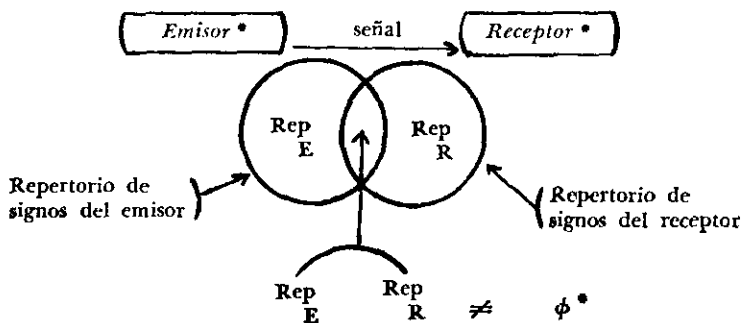
Relación establecida entre los seres humanos mediante un proceso que consiste en transmitir desde un *emisor* \* hasta un *receptor* \*, un mensaje proveniente del emisor, o de otra fuente de información, a través de un *canal* \* de comunicación y utilizando para ello un *código* \*, principalmente el lingüístico. La función central del *lenguaje* \* es, precisamente, la comunicación, es decir la *función* \* referencial, que nunca desaparece aunque predomine en un *discurso* \* dado otra de las funciones (por ejemplo la *poética* \*) y otro de los *factores* (por ejemplo el *mensaje* \*).

Durante la comunicación, tanto el *ruido* \* que en alguna medida interfiere, como la *redundancia* \* que tiende a reducir los efectos del ruido, cumplen un papel importante en relación con el canal de transmisión. (Canal que puede ser *natural* como en la vista, *artificial* como en el radio, de naturaleza *espacial* como en el sonido, o *temporal* como en lo impreso.)

Hay otro criterio, que no parece aceptable, según el cual el emisor puede ser no-humano (como un animal o un fenómeno meteorológico, etc.) y las unidades transmitidas pueden no ser *signos* \* sino *señales* \* naturales o artificiales. (V. también FUNCIÓN LINGÜÍSTICA \* y COMUNICACIÓN, ESQUEMA DE LA \*.)

### COMUNICACIÓN (esquema de la).

*Modelo* \* del proceso de comunicación —vinculado a la teoría de la información— que relaciona al *emisor* \* con el *receptor* \* respecto al *objeto* \* de la comunicación. El modelo contiene los elementos que en ella participan y la dirección en que operan.



\* Los símbolos  $\neq \phi^*$  significan que la zona en que se traslapan los repertorios de ambos interlocutores es diferente ( $\neq$ ) a un conjunto vacío ( $\phi$ ) porque existen elementos comunes, lo cual es indispensable para que se transmita la información.

Muestra el sentido de transmisión de signos, de un emisor a un receptor a través de señales portadoras de signos que se trasladan por el *canal* \* de la comunicación. Dicha transmisión contiene dos procesos: uno que genera la emisión y otro que genera la recepción del *signo* \*.

**COMUNICACIÓN** (figura). V. INTERROGACIÓN RETÓRICA.

**COMUNICACIÓN PARTICIPATIVA**. V. ENUNCIADO.

**CONATIVA**. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

**CONCATENACIÓN** (o "gradatio" o anadiplosis progresiva).

*Figura* \* de la *elocución* \* o *construcción del discurso* \*, que consiste en una repetición semejante a la *anadiplosis* (/...X / X.../), pero gradual o progresiva (/x...z / z...p / p...k/):

el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo...

CERVANTES

En ella, la *palabra* \* repetida cambia su función sintáctica y también puede acarrear variaciones en los *morfemas* \* y en los *significados* \*, por ejemplo cuando intervienen verbos:

*Murió y al morir enseñó y el enseñar influyó en la vida.*

Es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* y se produce por *adición* \* repetitiva en cadena, con o sin relajación de la igualdad de las expresiones repetidas. Las puede haber muy extensas, como ésta de Cervantes:

...tan presto tuviese yo el condado, como sabría regirle; que tanta alma tengo yo como otro, y tanto cuerpo como el que más, y tan rey sería yo de mi estado, como cada uno del suyo; y *siéndolo, haría lo que quisiese; y haciendo lo que quisiese, haría mi gusto; y haciendo mi gusto, estaría contento; y en estando uno contento, no tiene más que desear; y no teniendo más que desear, acabóse, y el estado venga, y a Dios y veámonos, como dijo un ciego a otro.*

O como ésta de Nicolás Guillén:

...un agua de palabras puntiagudas  
que encuentran en el viento  
el camino del grito,  
que encuentran en el grito  
el camino del canto,  
que encuentran en el canto  
el camino del fuego,  
que encuentran en el fuego  
el camino del alba,  
que encuentran en el alba un gallo rojo,  
de pólvora, un metálico  
gallo desparramando el día con sus alas.

## concesión

### CONCESIÓN

*Figura* \* de pensamiento que consiste en aparentar de manera provisional una objeción posible o un *argumento* \* desfavorable para la propia causa o el propio razonamiento, para que, al rebatirlo en seguida, el rechazo sea más categórico y definitivo, o bien para que el *emisor* \* demuestre cuán seguro está de lo que dice y cuán verdadero, inatacable o eficaz resulta su propia *argumentación* \*:

No es nada, es un suspiro,  
pero nunca nació nadie esa nada  
ni nadie supo nunca de qué alta roca nace.

LUIS CERNUDA

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* por que afecta a la lógica de la expresión. Se asemeja a la *permisión* \* o *epítrope*, y se produce igualmente por supresión-adición negativa, ya que en segunda instancia un argumento contrario viene a sustituir y a deshacer, por contraste, a aquel que inicialmente parecía haberse aceptado:

Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito; pero cargar y ensartar refranes a trochesmoche, hace la plática desmayada y baja.

CERVANTES

La concesión pertenece, con la "*comunicación*" \*, la *permisión* \* y la *dubitación* \*, al grupo de figuras consideradas por la tradición latina como recursos del orador "frente al público".

Por otra parte se agrupa con la misma *dubitación* y con la *licencia* \*, porque como ellas constituye una *confesión simulada* mente abierta y sincera, que es una estrategia para ganarse la simpatía del *receptor* \*.

### CONCILIACIÓN

*Figura* \* de pensamiento en la tradición. Consiste en aprovechar un *argumento* \* contrario, o que proviene del adversario (desfavorable para el *emisor* \*) en favor de su propia causa; o en hacer que una proposición que en apariencia contradice a otra, en realidad la complete o la aclare; o en el *emplico de argumentos* que parecen ser hostiles a la propia causa:

También es verdad que yo me valí y acompañé de gente ruin: del médico para los venenos, del sedicioso para la venganza, del testigo falso y del mal ministro ventero de las leyes; mas no fue elección de mi voluntad, fue necesidad de mi puesto. Yo usaba de los que son siempre trastos de poder; y como sabía que, en cayendo, así me habían de faltar los malos como los buenos, usaba de los malos como de cómplices, huía de los justos como de acusación.

QUEVEDO

## conminación

La intención de quien emplea esta figura es la de atraer la simpatía del *receptor* \*. Como la conciliación previene argumentos contrarios u objeciones (y por ello sus límites respecto a la *concesión* \* son borrosos), es un desarrollo del *discurso* \* que constituye una *digresión* \* a partir de la línea temática de la *argumentación* \*.

La *conciliación*, junto con la *preparación* \*, la *concesión* \* y la *permisión* \*, pertenece a un grupo de figuras llamadas por los antiguos *dialécticas* \* (LAUSBERG), que aumentan el poder persuasivo de los argumentos a favor del *emisor* \* del discurso.

Hay una "conciliación explicativa" de palabras utilizadas como sinónimos, que aclara su verdadero *sentido* \*.

*Item*, mandamos que ninguno llame ayuno, devoción o templanza lo que verdaderamente fuere hambre y no poder más.

QUEVEDO

En suma, es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica de la expresión y su efecto consiste en ganar la simpatía del receptor y en persuadirlo y mover su ánimo a favor del *emisor*.

**CONDUPLICACIÓN.** V. ANADIPLOSIS, EPANADIPLOSIS y REPETICIÓN.

**CONECTADOR.** V. ENUNCIACIÓN y EMBRAGUE.

**CONECTOR.** V. ENUNCIACIÓN y EMBRAGUE.

### CONECTOR DE ISOTOPÍAS

Unidad discursiva que introduce, durante el proceso de lectura, una *isotopía* \* diferente o contraria, o bien una isotopía que antecede pero que todavía debe ser captada mediante una retrosección efectuada en una segunda lectura. Los términos polisémicos permiten la *poliisotopía* \*, es decir, la superposición de varias isotopías diferentes.

**CONEXIÓN.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**CONFIGURACIÓN DISCURSIVA.** V. INTERTEXTO.

**CONFIRMACIÓN.** V. "DISPOSITIO".

**CONGRIES.** V. ACUMULACIÓN y AMPLIFICACIÓN.

**CONGLOBACIÓN.** V. ACUMULACIÓN.

**CONJUNCIÓN.** V. POLISÍNDETON.

**CONJUNTO,** enunciado. V. ENUNCIADO.

### CONMINACIÓN

*Figura* \* de pensamiento tradicionalmente considerada en español dentro del grupo de las llamadas *patéticas*. Consiste en profe-

## conmoración

rir la amenaza de grandes males próximos con el objeto de intimidar al *receptor* \* y provocar en él horror hacia aquello que debe evitar que es lo mismo que causa la indignación del *emisor* \*. Así conminan los araucanos a los españoles para que abandonen su tierra:

Estaba, como digo, así hablando,  
que aún no acababa bien estas razones,  
cuando por todas partes rodeando  
los iban con espesos escuadrones  
las astas de anchos hierros blandiendo,  
gritando: "¡Engañadores y ladrones  
la tierra dejaréis hoy con la vida  
pagándonos la deuda tan debida."

ERCILLA

A veces, como en este ejemplo, la conminación posee un sentido de intimidación.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* pues afecta a la lógica del *discurso* \*. Va acompañada de *énfasis* \*, realza las ideas, y la vehemencia con que se enuncia produce una impresión emotiva.

CONMORACIÓN. V. AMPLIFICACIÓN.

CONMUTACIÓN. V. PERMUTACIÓN.

CONMUTADOR. V. EMBRAGUE.

CONNOTACIÓN (y denotación, metalenguaje, semiótica denotativa, semiótica connotativa, metasemiótica, semiótica no científica).

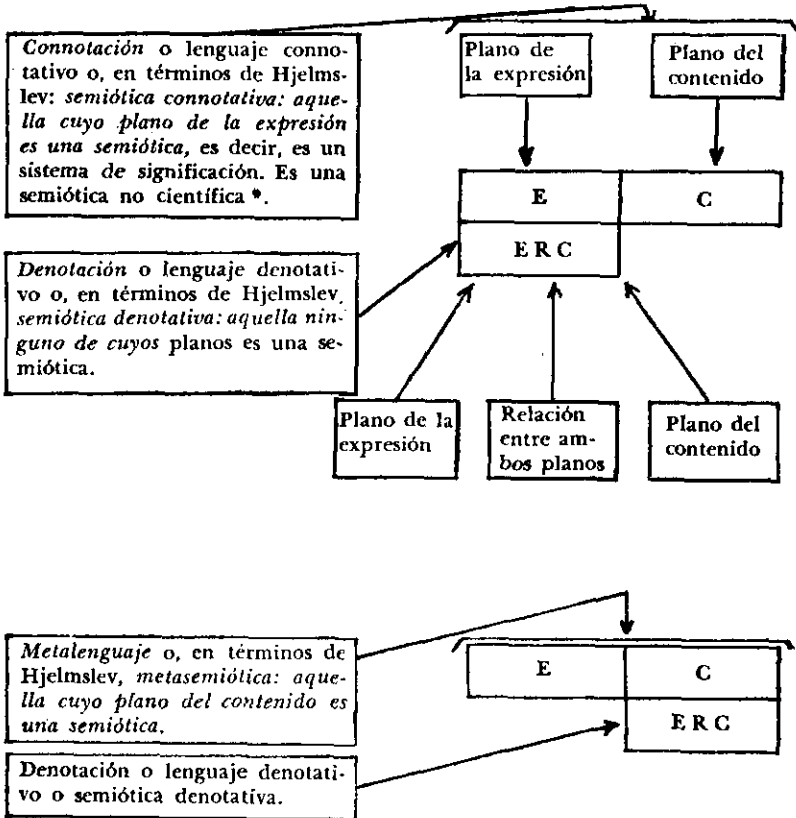
Propiedad que poseen los signos de agregar un segundo (o tercero, etc.) *significado* \* al significado *denotativo* que es inmediatamente referencial: el de las palabras en los diccionarios; es decir, un "sentido segundo" (en HJELMSLEV) cuyo significado está constituido por un *signo* \* o "sistema de significación" primero, que es la *denotación*. La connotación, a diferencia de la denotación, aparece en el proceso discursivo.

Roland BARTHES explica esta noción hjelmsleviana diciendo que todo *mensaje* \* comprende, al menos, un *plano de la expresión* \* (de los *significantes* \*) y un *plano del contenido* \* (de los *significados*), los cuales, juntos, constituyen un signo (o conjunto de signos). Ahora bien: todo mensaje de este tipo *elemental* (que sólo comprenda estos dos planos), puede convertirse en el plano de la expresión de un segundo mensaje, de modo que el signo que es el primer mensaje (con sus dos planos) resulte ser sólo el *significante* del segundo mensaje. El segundo mensaje que de ello resulta ha sido denominado por HJELMSLEV "semiótica connotativa".

## connotación

Semiótica connotativa se opone a *metalenguaje* \*. En el *metalenguaje*, el signo del primer mensaje resulta ser el significado (y no el significante) del *segundo* mensaje.

El plano de la expresión corresponde, en términos de SAUSSURE al significante (los *fonemas* \* de *mesa*, por ejemplo), y el plano del contenido, al significado (la idea de *mesa*).



\* La semiótica connotativa es una semiótica no científica, una semiótica que no es una operación porque es una descripción que no está de acuerdo con el principio empírico que exige que la descripción esté libre de contradicción y que sea exhaustiva y simple.

## consonancia

O en términos de BARTHES: un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido por un sistema de significación.

En otras palabras: cuando la expresión aislada *mesa* (el significante) nos hace evocar la idea de mesa (el significado), estamos ante un ejemplo de *denotación*.

Cuando la expresión *mesa* (significante y significado, es decir, el signo completo) nos hace evocar por asociación de ideas, en un *contexto* \*, un segundo significado, estamos ante un ejemplo de *connotación* como en: "*Mesa servida en que navego / engullendo frutos yodados, / hogar del libre, / mar desceñido que no conoce litorales*". (NERUDA.) La connotación remite a conceptos aún no denotados.

Cuando una expresión (por ejemplo la expresión "tablero horizontal") describe el significado de *mesa*, estamos ante un ejemplo de *metalenguaje*, concepto, éste, que nos permite distinguir "la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos", como dice GREIMAS, y que explica la posibilidad de que una *lengua* \* se describa a sí misma.

Los *tropos* \* constituyen el medio más violento de connotación. Merced a su utilización sistemática en el lenguaje poético, alcanza éste su mayor condensación; una densidad que es al mismo tiempo intensa y profunda, pues las asociaciones de ideas que ellos establecen son originales, imprevistas, novedosas.

**CONSONANCIA.** V. RIMA.

**CONSTANTE.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**CONSTATIVO.** V. ACTO DE HABLA.

**CONSTELACIÓN.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**CONSTITUYENTE.** V. MORFEMA y SINTAGMA.

**CONTENIDO.** V. SIGNIFICANTE y ANÁLISIS.

**CONTENIDO, plano del.** V. SIGNIFICANTE.

## CONTEXTO

Contorno que enmarca a una unidad lingüística en el sitio concreto de su *actualización* \* y que condiciona su función. El contexto no es solamente el contorno lingüístico intratextual, sino que también recibe este nombre el "contorno discursivo de producción" (MIGNOLO), que es más amplio y abarca el conjunto de las otras obras del autor, el conjunto de las obras literarias contemporáneas, los conjuntos de signos de las otras *series* \* (socio-culturales), el contorno que enmarca la situación pragmática del *hablante* \*.

La relación entre *texto* \* y contexto ofrece dos aspectos: el



contexto, de alguna manera (que el analista debe descubrir y describir) condiciona al texto; éste produce sobre aquél ciertos efectos que también hay que identificar y definir.

Para Luis PRIETO el contexto es el "conjunto de los hechos conocidos por el *receptor* \* en el momento en que el acto sémico tiene lugar, e independientemente de éste"; es decir, define el concepto a partir de la posibilidad de descodificación del *mensaje* \*.

**CONTEXTUAL**, sema. V. SEMA.

**CONTEXTUALIZACIÓN**. V. TEXTO.

**CONTRACCIÓN** (o *sinalefa* \*, *elisión*, *crasis* \*, *haplogía*, *sístole* \*).

Fenómeno de reducción fonética que resulta de articular en una sola sílaba, como diptongo, ya sea dos vocales *alcol* (por alcohol) (que podrían, dentro de una *palabra* \*, pronunciarse separadamente, en cuyo caso se trataría del *hiato* \*), ya sea que pertenezcan a dos palabras, y entonces es una *sinalefa* \* ("nunca en tal me vi"); ya sea que se produzca la pérdida de una de las vocales (a + él = al), caso éste al que en español con mayor frecuencia se llama *contracción*, que en otras lenguas se llama *elisión* (como la pérdida de la vocal del artículo, antes de palabra que empieza con vocal: l'hambre, que también se da en italiano [l'aereo] o en francés [l'énoncé], y también suele llamarse *crasis*,\* como en griego). Este tipo de contracción con pérdida (crasis) podría abarcar *frases* \*, como cuando decimos: "operación medicamentos para Nicaragua" (por: operación dedicada a la colecta de...).

Otro caso de contracción sería la *haplogía* descrita por BLOOMFIELD y por HJELMSLEV como la supresión de una de dos sílabas compuestas por las mismas vocales y/o consonantes: *idolatría* (por *idololatría*), es decir, debido a su parecido (trágico (co) media).

También constituyen formas de contracción ciertos tipos de *sístole* \*. En griego y en latín consiste en abreviar una vocal larga por exigencia del *metro* \*, y, en español, en la contracción gramaticalizada de ciertos *morfemas* \* o de palabras:

a + el = al  
de + el = del  
vuestra merced = usted  
esto otro = estotro

Igualmente son contracciones las abreviaturas:

Sría. (por *secretaría*).

(V. *CRISIS* \* y *BORRADURA* \*.)

## contradefinición

### CONTRADEFINICIÓN. V. CORRECCIÓN.

**CONTRADICCIÓN** (y *contrariedad*, *implicación simple y doble*, *implícito*, *sobreentendido*, *explícito*, *implicación conversacional*, *presuposición*, *complementariedad*).

La relación de *contradicción* ocurre cuando un término niega a otro: "perfecto/imperfecto", "verde/no verde". "La presencia de un término presupone la ausencia del otro y a la inversa", dice GREIMAS. La contradicción es un *enunciado* \* falso y es un absurdo: "todo lo que me gusta no me gusta", "mi hermano tiene un dolor de muelas en la punta del pie", son ejemplos que pone LEECH.

La relación de *contrariedad* u oposición es una relación, de presuposición semántica recíproca, que se da cuando los términos son contrarios o antónimos. La presencia de uno de ellos (*bueno*) presupone la presencia del otro (*malo*) y también la ausencia del uno presupone la ausencia del otro.

La *implicación* es la relación lógica (necesaria para el análisis del *sentido* \* en *semiótica* \*) dada entre dos términos o entre dos proposiciones cuando la primera de ellas presupone, como consecuencia necesaria, la existencia de la segunda. La primera implica a la segunda de modo que es imposible afirmar la primera y negar la segunda: "Todos los hombres son mortales; Juan es mortal". Para diferenciarla de la implicación *doble*, suele llamarse a esta relación implicación *simple*.

La relación es de doble implicación cuando ambas proposiciones se implican recíprocamente: "causa/efecto". Algunos llaman de *equivalencia* o de *implicación bilateral* a esta relación que, en HJELMSLEV, es la de *interdependencia* o presuposición mutua, que se da cuando los *funtivos* \* son *solidarios* (relación de *solidaridad* \*), en el *decurso* o *proceso* \*, o cuando son *complementarios* (relación de *complementariedad* \*), en el *sistema* \*. (V. FUNCIÓN \*.)

La noción de implícito es de naturaleza diferente a la noción de implicación y da origen a la oposición *explícito/implícito*, cuya mejor descripción se debe a DUCROT: Lo explícito es lo expresado, lo dado a conocer, lo manifiesto por el *discurso* \*, es decir, utilizando el *código* \* de la *lengua* \*. Lo implícito es un *significado* \* "sobreañadido a otro significado literal"; es aquella información proporcionada de cierto modo que permite negar la responsabilidad de su *enunciación* \*; negación originada, como una necesidad, en los numerosos tabúes lingüísticos que padecen inclusive las colectividades de apariencia más liberal y los individuos más libres. Tales tabúes son tanto *palabras* \* como *temas* \*, que no necesariamente son objeto de prohibición por sí mismos, sino que

es el hecho de comunicarlos el que se juzga reprehensible. Por ello, y en virtud de que hacer explícita una información "sería jactarse, quejarse, humillarse, humillar al interlocutor, herirlo, provocarlo, etcétera", existe la exigencia de contar con "modos de expresión implícita, que permitan dar a entender algo sin incurrir en la responsabilidad de haberlo dicho". Otra circunstancia que da origen a lo implícito es el deseo de evitar que una información sea discutida o refutada.

Existen procedimientos de *implicitación*, los cuales se agrupan en dos categorías:

a) lo implícito del *enunciado*, interno, dado en su organización y necesario para su coherencia;

b) lo implícito basado en la *enunciación* \*, exterior a la *significación* \* del enunciado.

Lo implícito del enunciado se basa en el *contenido* \* del mismo, y consiste en presentar un hecho distinto para que aparezca como causa o como consecuencia necesaria del hecho que se quiere dar a entender; decir: "ya se me hizo tarde", para dar a entender: "no puedo continuar atendiéndote". De esta clase de implícito hay variantes más sutiles, como por ejemplo expresar un silogismo incompleto, sin formular una premisa necesaria: "Habló María, ¿qué problema tendrá?" (implícito: "sólo habla por interés").

Lo implícito basado en la enunciación cuestiona el hecho de la enunciación y se basa en ella. Este implícito se llama también "sobrentendido del discurso" y no es, como el anterior, prolongación o complemento de lo explícito, sino condición de existencia del acto de enunciación, de su legitimidad conforme a las reglas a que se somete su realización. En efecto, la enunciación no es un acto libre sino sometido a condiciones que permiten, o no, hablar, que permiten hacerlo de una y no de otra manera. Y no es tampoco un acto gratuito (no hablamos por hablar) sino motivado por una necesidad o un propósito. Así, hablar de un tema dado a alguien, deja implícita su propia motivación: que al *interlocutor* \* le interesa oír, y dar una orden deja implícito que existe una jerarquía de la que forman parte el *emisor* \* y el *receptor* \*, y que aquél tiene autoridad para dar órdenes. En los sobrentendidos coexisten la significación implícita y la significación literal del enunciado. "Son las doce" significa "son las doce" y significa "ya debemos irnos". Esta segunda significación es construida por el interlocutor mediante un razonamiento y a partir de la significación literal que es la única de la que el locutor desea responsabilizarse, pero que contiene los datos necesarios para que el interlocutor llegue a las conclusiones previstas, pues por su medio se dice algo sin decirlo, aunque la implicitación no

## contradicción

es producida por lo que se dice, sino por el decir lo que se dice (lo dicho puede ser verdadero y lo implicado falso, y a la inversa).

Lo implícito puede ser manifestado de manera involuntaria, no prevista por el emisor. Por ejemplo, una pregunta manifiesta un interés del que no necesariamente tiene conciencia el locutor.

Por otra parte, lo implícito puede ser objeto de "manipulación estilística" cuando se propone suscitar un efecto, como en el caso de la *interrogación retórica* \* que no se dirige a obtener una respuesta sino otra, o que expresa incertidumbre o afirmación o negación de una idea. Aquí nos hallamos ya ante el caso de la *connotación* \* hjelmsleviana.

H. Paul GRICE distingue entre la implicación convencional (cuyo sentido está estrechamente ligado al sentido convencional de las *palabras* \*) y una sub-clase de implicación a la que llama conversacional, ya sea la particularizada (dada en situación y *contexto* \* precisos), o la generalizada (en la que está ausente toda circunstancia particular). Esta implicación, como la convencional ("es inglés, luego es valiente", donde está implícito "es valiente porque es inglés") deja entender algo diferente de lo que dice, pero para identificar su sobreentendido se requiere conocer la identidad de los interlocutores, el momento de la enunciación y el sentido de las expresiones en la particular situación de la enunciación.

La implicación conversacional y el modo como se produce aparecen ligados a la existencia de ciertos rasgos generales del discurso, que tienden a lograr la máxima eficacia en un intercambio de información y que parecen establecidos por la costumbre en situaciones en que los participantes poseen una meta común inmediata (aunque quizá no una mediata), cada uno se identifica momentáneamente con los intereses del otro, sus respectivas contribuciones se imbrican y son interdependientes, y se sobreentiende que la transacción debe continuar o suspenderse conforme ambas partes convengan.

Es un rasgo general del discurso la necesidad de observancia del "principio de cooperación" (CP, "*cooperative principle*") que exige que la contribución conversacional de cada participante corresponda a las características de cada etapa de la conversación. Tal correspondencia se produce conforme a tres reglas concernientes a "lo que se dice": 1) de *cantidad* (qué tanta información se requiere y debe, por ello, proporcionarse —ni más, ni menos— atendiendo al momento coyuntural del *intercambio comunicativo*). 2) De *calidad* (ya que la *contribución debe ser verdadera: no afirmar lo que se cree falso ni lo que no se puede probar*). 3) De

*relación* (que la contribución sea pertinente, sea a propósito, venga al caso). Y se produce también —la correspondencia— conforme a una cuarta regla: la de *modalidad*, que es una regla concerniente a cómo debe decirse lo que se dice (ser claro, ser breve, ser metódico al procurar la contribución conversacional).

Estas reglas habituales, requeridas por la razón para alcanzar la meta esencial de la conversación (dar y/o recibir información e influencia) pueden ser transgredidas de muchos modos con el objeto de inducir a error o manipular (ya que la conversación puede ser una disputa). En tal caso la implicación conversacional resulta anulada.

Estos tipos de implícito son distintos de la *presuposición*. DUCROT considera la presuposición no sólo como condición de empleo de la lengua (“el gato está sobre la alfombra” presupone que hay un gato en la habitación), sino como un elemento perteneciente a la significación, que forma parte de la significación literal del enunciado, que cohesiona las ideas, que posee un carácter pragmático porque da cuenta de la actitud asumida por el locutor acerca de su propio dicho (pues “los presupuestos de un *texto* \* remiten a hipótesis hechas por el productor del texto en cuanto a la situación de enunciación”, a la vez que obligan al interlocutor a aceptar los presupuestos del locutor si desea tomar parte en el diálogo), y que constituye una clase particular de acto *ilocutorio* (V. ACTO DE HABLA \*). Este autor distingue la presuposición de todos los tipos de implícitos, ya que para ser captada no requiere de ningún factor o procedimiento aparte de los normales mecanismos de comprensión.

En la presuposición, la significación dada coexiste con la presupuesta: “Juan dejó de fumar” significa “Juan dejó de fumar” y significa “Juan fumaba antes”. La presuposición se mantiene al pasar el enunciado a sus formas interrogativa y negativa (en “¿Dejó de fumar Juan?” y en “Juan no ha dejado de fumar” se mantiene el presupuesto: “Juan fumaba antes”). Los presupuestos de los enunciados permanecen exteriores a su encadenamiento con otros enunciados (“Juan dejó de fumar cuando el médico se o prescribió debido a que tenía afectadas las coronarias” es una cadena de enunciados en la que se mantiene el mismo presupuesto: “Juan fumaba antes”). Los presupuestos se caracterizan por su relación, tanto con la *redundancia* \* del discurso como con la dosis de nueva información dada (que permite que se cumpla con la condición de *progreso* del discurso) pues los presupuestos retoran las informaciones anteriores o presentan informaciones nuevas como si hubieran sido objeto de informaciones anteriores; los contenidos presupuestos aseguran la coherencia, mientras los

## contrafactividad

contenidos dados aseguran la condición de progreso. En fin, la presuposición se relaciona con la interrogación debido a que en toda pregunta, y en todas sus posibles respuestas, aparecen los mismos presupuestos (“¿Dónde puso el cuerpo de su mujer?” presupone “Usted puso el cuerpo de su mujer en alguna parte”; “¿Quién le dio el arma?” presupone “alguien le dio el arma”, ejemplifica DUCROT). (V. también INSINUACIÓN \*.)

**CONTRAFECTIVIDAD.** V. MODALIDAD.

**CONTRAGRADACIÓN.** V. GRADACIÓN.

**CONTRARIEDAD.** V. CONTRADICCIÓN.

**CONTRASTE.** V. ANTÍTESIS.

“CONTREPET” o “CONTREPETERIE”. V. ANAGRAMA.

“CONVERSIO”. V. PERMUTACIÓN.

**CONVERSIÓN.** V. EPÍFORA y REPETICIÓN.

**CORRECCIÓN** (o epanortosis, antorismo, contradefinición, metanoia, prodiortosis, epidiorrosis, anfidiortosis, epitimesis).

*Figura* \* de pensamiento porque afecta a la lógica del *discurso* \*. Es un tipo de *gradación* \* con repetición correctiva, una especie de *anadiplosis* \* progresiva y rectificadora, que explica y amplifica y sustituye la expresión inicial:

Tu virgen corazón vibra *de saña*,  
*de santa saña* porque no tuviste  
lo que pidió tu amor cuando naciste...

RAMÓN DE BASTERRA

En este ejemplo la corrección se da mediante un sinónimo encarecedor.

También puede consistir la corrección en rectificar rechazando y sustituyendo una expresión que parece audaz, inconveniente, débil, inexacta o chocante, por otra más apropiada por convencional, conveniente, enérgica, precisa o atenuante. En este caso produce el efecto de una retractación:

¿Llegaré? *Sí; pero no;*  
que es la reliquia divina  
y mi humilde boca indina  
de tocalla...

TIRSO DE MOLINA

En el siguiente ejemplo produce un efecto intensificador de la energía:

Por mi finado que ya está muerto, por mí que todavía estoy viva,  
*no me importa*, ni hubiera reclamado nada a nuestro Supremo Dic-

tador. *Pero tengo doce hijos, y el mayorcito sólo cerró los quince. Toca el tambor en la banda del Cuartel del Hospital. Yo soy lavandera, pero lo que gano con los trapos sucios de la gente de arriba no nos va a alcanzar más para vivir con mis hijuelitos. Pero esto tampoco me importa demasiado, Supremo Señor. Lo que mucho me importa y más que nada me importa, es que por culpa de la calumnia y malicia de la gente mala no pueda enterrar cristianamente a mi llorado finado...*

ROA BASTOS

La corrección puede contener una *antítesis* \*:

Y yo debo olvidarte,  
más bien aborrecerte;

También puede atenuar una *ironía* \*:

Yo pienso que muerto está  
de risa, aunque al fin el miedo  
comienza a templarle ya  
la diversión...

TIRSO DE MOLINA

y combinarse con *interrogación* \*:

¡Cielos! ¿Qué escucho? ¿Qué veo?  
¿Esta noche? ¡Hay más ventura!  
¿Si lo sueño? ¿Si es locura?  
No es posible; no lo creo.

TIRSO DE MOLINA

También ha sido utilizada como recurso para la *amplificación*,\* sobre todo en la Edad Media.

Los griegos consideraron que la corrección puede anteceder a la expresión que aparenta ser desafortunada, como una *preparación del emisor* \* que desea evitar herir la susceptibilidad del *receptor* \*, amortiguando anticipadamente el efecto. En tal caso se llama *prodiortosis* y puede consistir en una declaración expresa de la subsiguiente audacia, inconveniencia, etc. Si aparece con posterioridad se denomina *epidiortosis* y tiende a mitigar el efecto ya producido en el receptor. Si la corrección aparece en medio de dos expresiones chocantes, o bien antes y después de una de ellas, recibe el nombre de *anfidiortosis*.

En suma, es una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque altera el sentido lógico del proceso discursivo, y se produce por supresión-adición, es decir, por *sustitución* \* de expresiones de *sentido* \* diverso u opuesto.

La corrección que, en el *diálogo* \*, procede del contrincante, se llama *antorismo* o *contradefinición* o definición correctora de la parte contraria. *Epitimesis* y *metanoia* son otros nombres de la corrección mencionados por LAUSBERG.

## correferencia

### CORREFERENCIA

En la acepción vulgar, los *signos* \* lingüísticos idénticos o diferentes son correferentes cuando, al estar situados, contiguos o distantes, en la cadena discursiva, se refieren a un mismo objeto extralingüístico. (V. REFERENTE \*); pero, si se considera al referente no como un objeto del mundo real, sino como el objeto mediado por el "proceso de conocimiento", es decir, por la "conceptualización o asignación de *sentido* \*", entonces "la correferencia se desvanece", dice GREIMAS, pues la *referencia* \* no es a un objeto extralingüístico sino a un objeto semiótico, a un concepto, y este tipo de referencia está a cargo de los elementos anafóricos del *discurso* \*. (V. (ANÁFORA \*).

**CORRELACIÓN.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**CORRELATIVO, POEMA.** V. SÍNQUISIS.

**CORRELATO.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**CORRIENTE DE CONCIENCIA.** V. MONÓLOGO.

**"COUPLING"** (ingl.). V. PARALELISMO.

**CRASIS** (o "mot valise", o palabra "sandwich").

*Figura* \* retórica que consiste en formar una *palabra* \* nueva mediante la yuxtaposición de otras dos o más, que generalmente se traslapan por *contracción* \* (pérdida de letras o de sílabas):

La secretaria Stafford (marca de tinta de escritorio) stafformidable.

con lo que produce una amalgama de *significados* \* no necesariamente de valor metafórico ya que, como hace notar Phillipe DUBOIS, el "mot valise" procede de la intersección de dos significados, si bien esta figura puede coincidir con otras como el *oxímoron* \*, la *metonimia* \*, el "pleonasma", \* etc.

En *stafformidable* las siete letras cursivas forman parte de la palabra Stafford que aparece en la expresión que resulta de fusionar las otras dos: está formidable. La intersección parcial de los *significantes* \* produce una contaminación de los *sentidos* \*.

Se trata pues de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \*, porque además de alterar los *fonemas* \* de palabras que poseen algún elemento en común y que entran en la yuxtaposición (*nivel* \* fónico-fonológico), altera los límites entre los elementos de la *frase* \*, de modo que ésta queda resumida en una palabra. Se produce por *adición* \* simple. Las palabras se modifican no sólo porque se prolongan y forman compuestos nuevos que varían su *significación* \*, sino también porque al unirse se interpenetran y pierden letras. En tal caso se agrega, además, un fenómeno de



*supresión* \* parcial. Cuando en el fenómeno intervienen más de dos palabras y una de ellas queda íntegra, el tipo de encastre es el denominado "palabra sandwich", como la que aparece en un poema de Luis NOYOLA:

Y una vetusta sirena  
se recubre como esfinge  
y exhala de su laringe  
*musinausicantilena*

en el que se conserva completo el nombre de Nausica, la hija del rey Alcino que en la *Odisea* acoge a Ulises después de que éste naufraga; se conserva también *cantilena* y, en fin, se conserva *música* (*musinausicantilena*) aunque con intercalación de otros elementos. Es evidente que la facilidad de la lectura de la crasis está relacionada con la facilidad con que se desmontan sus piezas.

Otros ejemplos:

Los sonesombres y las coplasolas

NICOLÁS GUILLÉN

y el lema publicitario:

"Salchichas hechas a Swantojo"

donde "Swan" es la marca.

La supresión de una de dos sílabas iguales, dentro de una sola palabra, es un tipo de *contracción* \* que suele hallarse en muchos ejemplos de crasis y ha sido llamado *haplología* por BLOOMFIELD:

ido (lo) *latría*

Otro tipo de contracción es la ya gramaticalizada de ciertos *morfemas* \* o palabras:

a + el = al

La abreviatura es otro tipo de contracción:

Sra. (por señora)

Tales fenómenos ya son habitualmente llamados contracciones en español, por lo que parece mejor denominar a la figura descrita aquí *crasis*, ampliando el sentido de esta figura griega (contracción o diptongación de vocales entre dos palabras) hasta hacerlo equivalente al del "*mot valise*" del francés y al de la "palabra *sandwich*" del inglés, en las que no necesariamente se pierden letras.

QUEVEDO escribió (con simple yuxtaposición):

"Resucitalascallando"  
"Matalashablando"  
"Matalascallando"

## cronémico, verso

José Juan TABLADA escribió (con intercalación):

tu blenomegalorragia  
algo de tétrico tiene,  
que a muchos entes contagia.

Un ejemplo con intersección sería: "(nause (abunda) ncia)", donde se conserva la totalidad de cada elemento. Los estudiantes hablan siempre de "vagaciones" (vacaciones), ejemplo de imbricación de significantes con efecto de sentido metonímico, o aluden al precario estado de "equilibrio" que muchos guardan al final de las fiestas (donde los metaplasmos son también ejemplos de *lenguaje infantil* \*) en que el efecto semántico es de *oximoron* \*.

Cuando uno de los términos se altera para dar lugar a dos interpretaciones, la crisis se combina con el *juego de palabras* \*:

### El rediezcubrimiento de América

se titula una versión hilarante de la historia en la que el efecto de sentido es más complejo y es metalógico, ya que alude a un *redescubrimiento* hecho con humor logrado a expensas de los españoles (identificados por el "rediez").

Los escritores, principalmente los franceses, han mostrado muchas veces predilección por la crisis o "*mot valise*" que, por ello mismo, ha sido designada de muchas maneras que Phillipe DUBOIS se ha encargado de registrar a partir de los estudios de MONCELET y de LEBENSZTEJN: "*mot-composite*", "*mot-centaure*", "*mot-contrac-té*", "*mot-téléscopé*", "*mot-tiroir*", "*acronyme*" (que no coincide con el acrónimo \* nuestro), "*mot-fermenté*", "*mot-gigogne*", "*mots-greffes*", "*mots phagocytés*"; "*mots-a (i) manés*" "*significancés*", "*béless-à-deux-mots*", "*osmots*", "*motscroasés*", "*amalgammes*", "*mots-à-coulisse*", "*mots embôités*", "*portmanteauword*" (esta última inventada por Lewis CARROL).

DUBOIS mismo habla de crisis en que las unidades son letras ("*lettres-valises*"), de las que en español sería un ejemplo el anuncio:

	ume
	ino
	ume
	ama

La *Rhetorique générale* pone ejemplos equivalentes entre los *metaplasmos* \* por adición (y les llama "*mot-valise*") y entre los *metataxas* por supresión (y les llama "*crasis*"). Como ya vimos, también existe la crisis que altera la frase por adición, con o sin supresión de letras.

**CRONÉMICO, VERSO. V. RITMO.**

**CRONOGRAFÍA. V. DESCRIPCIÓN.**

**CUADRADO SEMIÓTICO** (o cuadro semiótico y categoría semántica, *deixis*).

*Modelo* \* que diagrama o representa visualmente las posibilidades de articulación dadas entre las diferencias y oposiciones que ofrece una categoría semántica (*cualquier actante* \*, *cualquier modalidad* \* como *querer*, *poder*, etc.). (Una categoría semántica es una estructura elemental organizadora de la red de relaciones que constituye una *semiótica*).

La *semiótica* \* es una disciplina que siempre opera mediante procedimientos estructurales. Éstos a veces proceden de otras disciplinas, como la lingüística, la lógica, la matemática. GREIMAS, a partir de la idea (de raíz saussuriana) de que *no hay significación* \* sino en la diferencia, ha iniciado el desarrollo de una "teoría de la relación" —aún no acabada— al tomar para la semiótica el *cuadrado* que se deriva del modelo aritmético de KLEIN, a semejanza de como se ha hecho también en la psicología (PIAGET) o en la antropología (LÉVI-STRAUSS). Su propósito, al hacerlo, ha sido impulsar el desarrollo de la semiótica procurándose instrumentos lógicos precisos.

El cuadrado semiótico (CS) es un *metalenguaje* \* capaz de dar cuenta de otros *lenguajes* \*; es una "forma relacional, semánticamente organizadora y narrativamente estructurante" (PETITOT); una forma económica de generar oposiciones semánticas significativas. El CS da cuenta de la red de relaciones semánticas posibles, en su dimensión *paradigmática* \*, y da cuenta de los tipos de relaciones resultantes; es decir, representa la hipótesis de la "estructura elemental de la significación", pues es "un modelo de previsibilidad" que procura "las casillas vacías y las posiciones aún no investidas semánticamente" (GREIMAS). Permite identificar la significación en diferentes niveles (el de la *estructura profunda* \* —estructura lógico-matemática de un relato— y el de la *estructura superficial* \*), de modo que *cada nivel* \* tiene sus unidades, su organización y sus leyes, siendo el de la conversión de uno a otro nivel uno de los más arduos problemas que aún ofrece.

En el nivel de la estructura profunda lo que representa el CS es el microcosmos semántico que genera un *discurso* \* dado, ya que éste toma de aquél las categorías virtuales para actualizarlas. Por ello el CS es una *estructura* \* metalingüística y metalógica que "hace posible la organización y la formalización del metalenguaje semiótico mismo" (CHABROL). Sin embargo, el CS también se sitúa "en el origen del recorrido generativo, en el nivel semionarrativo profundo" (RASTIER), y cumple un papel de "procedimiento de descripción y descubrimiento" (GREIMAS) coherente con el proyecto de la semiótica consistente en poder desmontar y explicar,

## cuadrado semiótico

"más allá de la multiplicidad de las ocurrencias", el mecanismo de coerciones —más que de imprevistos— que desencadena la significación (COMBET).

Los rasgos elementales constitutivos de una categoría semiótica son las unidades cuya interrelación produce la significación de un texto \*. (Las estructuras elementales —categorías *sémicas* y *fónicas*— que organizan la red de relaciones semióticas de un texto, son las categorías semánticas.) Dentro del cuadrado adoptan posiciones los *valores* \* semánticos que, tomados del texto, en él se vierten. Es decir, el modelo se construye a partir de la observación de los elementos del texto y no es una abstracción que trate de regirlo.

El modelo aritmético de KLEIN se da a partir de la relación que asocia un *signo* \* con su opuesto, lo que se expresa horizontalmente:

$$X \leftarrow \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \rightarrow -X$$

que es la relación de oposición, pues X es el opuesto de -X, y -X es el opuesto de X; y de una segunda relación que consiste en asociar el primer signo con su inverso, lo que se expresa verticalmente:

$$\begin{array}{c} X \\ \updownarrow \\ 1/X \end{array}$$

donde X es el inverso de  $1/X$  y  $1/X$  es el inverso de X.

Como el inverso del inverso nos hace volver al signo del que partimos, si cambiamos el signo dos veces consecutivas volvemos al signo inicial, y entonces nada cambia, se trata de una transformación idéntica. Esto puede hacerse así:

$$X \longrightarrow 1/X \longrightarrow X$$

o bien así:

$$X \longrightarrow -X \longrightarrow X$$

Es decir, por lo diferente se llega a la identidad (presupuesto de la semiótica greimasiana) y si combinamos las dos operaciones, la de oposición y la de inversión, aparece  $-1/X$  que es el opuesto de  $1/X$ , es el inverso de -X, y es el término contradictorio de X.

Es posible ir de X a su opuesto -X, y de allí a  $-1/X$  (su inverso), antes de volver a X:



y también es posible hacer al revés:



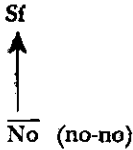
volviendo a la identidad después de pasar por las alteridades.

GREIMAS, al hacer la aplicación del modelo aritmético al cuadrado semiótico, toma ciertos elementos de la lógica trivalente. Además, el CS guarda analogías con el cuadrado de la lógica binaria de proposiciones (RASTIER), aunque las relaciones que el CS define no se dan necesariamente entre proposiciones, y aunque no explicita todas las relaciones figuradas por el cuadrado lógico. Y desde luego, GREIMAS habla de una lógica especial a la que llama "lógica de posiciones y de presuposiciones".

En el CS la relación horizontal es la de *contrariedad* \*:

$$\text{Sí} \leftarrow \text{-----} \rightarrow \text{No}$$

la relación vertical es la de *implicación* \*:

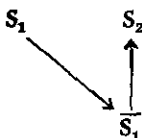


en la que  $\overline{\text{No}}$  está implicado por Sí. Si combinamos las dos operaciones, agregamos  $\overline{\text{Sí}}$  (no-sí) que está implicado por No y mantiene relación de *contrariedad* con  $\overline{\text{No}}$ , y es el término *contradictorio* de Sí.

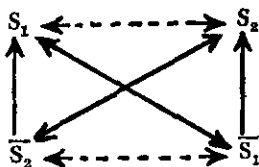
Para COQUET, el establecimiento del CS procede del análisis de dos operaciones fundamentales, la aserción y la negación. Si tratamos de describir en el cuadrado, bajo la forma de grafos, el encadenamiento de esas operaciones que articulan el *sentido* \*, debemos poner el acento sobre la operación inicial, la negación; ésta conduce a formular un primer tipo de oposición binaria, la relación de *contradicción* \*. Dicho de otra manera: plantear una unidad mínima de significación llamada *sema* \*,  $S_1$ , sólo puede hacerse al plantear simultáneamente su contradictoria  $\overline{S_1}$ . La operación siguiente consiste en unir  $\overline{S_1}$  y su término presupuesto  $S_2$ . Así, a la operación de negación, de orden disyuntivo, sucede la operación de aserción, de orden conjuntivo. Al afirmar la existencia de una de las dos dimensiones del CS, llamada *déxis* (la dimensión que reúne, por implicación, un término contrario con el contradictorio del otro término contrario):  $\overline{S_1} - S_2$ , la operación

## cuadrado semiótico

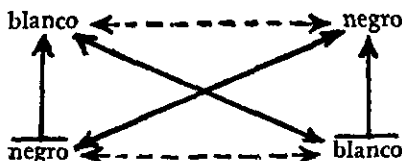
de aserción asegura un proceso cognoscitivo. En este modelo hay que pasar por el contradictorio  $\overline{S}_1$  para alcanzar al contrario  $S_2$ . Sea este primer grafo:



La operación simétrica que parte de  $S_2$  produce de la misma manera, por negación,  $\overline{S}_2$  (niego  $S_2$  y planteo  $\overline{S}_2$ ), después, por aserción efectuada sobre  $\overline{S}_2$ ,  $S_1$  (afirmo  $\overline{S}_2$  y planteo  $S_1$ ). Es posible ahora acordar un estatuto lógico-semántico al segundo tipo de operación binaria, la contrariedad: los dos términos primitivos  $S_1$  y  $S_2$  son los dos términos presupuestos. El eje semántico  $S_1$  vs.  $S_2$  era producto de la intuición; ahora  $S_1$  y  $S_2$  adquieren, cuando los dos recorridos son simétricos (...), un estatuto de copresencia, y contraen una relación de presuposición recíproca. La puesta en correlación de los dos recorridos forma el cuadrado semiótico; construido a partir de dos operaciones (la negación y la aserción), instaura seis relaciones: dos relaciones de presuposición recíproca ( $S_1$  vs.  $S_2$  y  $\overline{S}_1$  vs.  $\overline{S}_2$ ), dos relaciones de contradicción ( $S_1$  vs.  $\overline{S}_1$  y  $S_2$  vs.  $\overline{S}_2$ ), y dos relaciones de presuposición simple o, más específicamente, de complementariedad ( $\overline{S}_1$  vs.  $S_2$  y  $\overline{S}_2$  vs.  $S_1$ ):



o bien:



Como menciona RASTIER, antes del cuadrado se habían utilizado en lingüística dos tipos de oposiciones para los *femas*\*, la *cualitativa* (*a* vs. *b*) y la *privativa* (*a* vs. *no-a*); luego, para definir los *semas*\* con apego a la idea de HJELMSLEV de los planos paralelos de la *expresión*\* y del *contenido*\*, se han utilizado los mismos dos tipos de oposiciones y se han combinado. De la com-

binación surgió la estructura del CS, en la que se da el tercer tipo de relación (entre *a* y *no-b*, y entre *b* y *no-a*). "La oposición cualitativa en el CS ha sido asimilada a la oposición entre contrarios, la oposición privativa ha sido asimilada a la oposición entre contradictorios, y el tercer tipo de relación a la implicación" (RASTIER).

De este modo las posibilidades de combinación son seis, y las relaciones representadas en el cuadro constituyen la llamada "estructura elemental" de la significación, misma que, en el nivel de superficie, se capta como una serie de operaciones narrativas. El paso de una a otra relación por un *hacer* del enunciador, guarda correspondencia con una coerción estructural que procede del nivel profundo de la sintaxis. La actividad del sujeto *enunciador* \* y la ubicación de los espacios actorial, topológico y temporal, hacen posible la manipulación de las diferencias y, por ello mismo, la producción de la significación (GENINASCA).

En la aplicación del modelo a la semiótica, las relaciones se visualizan sobre un espacio ideal, abstracto, subyacente al CS, donde los términos se *localizan* (toman posiciones) y se *colocalizan* (entran en *unción* \*) ocupando las casillas vacías. La relación horizontal de oposición es la cualitativa (contrariedad), es una relación de *presuposición* \* semántica recíproca, dada entre términos contrarios o antónimos que se oponen sin contradecirse y son susceptibles de ser verdaderos o falsos juntos (aunque en lógica los términos contrarios solamente pueden ser falsos juntos, pero no pueden ser verdaderos juntos). La relación vertical es la de implicación o complementariedad, dada entre términos de los que uno presupone como consecuencia necesaria al otro. La relación transversal es una relación privativa (contradicción) que se define por la imposibilidad que tienen dos términos para estar presentes simultáneamente en un mismo *paradigma* \*, pues cada uno de los dos términos niega al otro, y la presencia de uno presupone la ausencia del otro. La relación de contradicción resulta de la organización interna de las categorías, pues en el discurso sólo hay relación de contrariedad, no de contradicción.

Actualmente se trabaja aún en el desarrollo de la teoría semiótica involucrada en el CS, pues el mismo GREIMAS lo ha definido (1981) como "aún insuficientemente elaborado, y como uno de los puntos problemáticos por excelencia en la teoría del lenguaje".

Hay en efecto numerosas cuestiones sin resolver, como por ejemplo, explicitar las diferencias existentes entre el CS y el cuadrado lógico ya que, aunque en apariencia el CS es un cuadrado lógico, no es así. Por ejemplo, dice COMBET respecto al eje de los contrarios:

## cuadro

"Para el lingüista lógico son *contrarios* dos proposiciones o elementos de proposición, A y E, tales como 'no es así que A y E estén simultáneamente presentes'. Para el semiótico son *contrarios* dos términos: A y no-A, de tal modo que corresponde a cada uno un término *contradictorio* con el que no puede estar simultáneamente presente de modo que, en seguida, cada uno sea el resultado de una operación de aserción efectuada sobre lo contradictorio del otro" (...). Todo pasa, pues, como si el primero llamara *contrarios* a lo que el segundo llama *contradictorios*. Es verdad que un CS planteado sin referencia a un *corpus* puede producir la ilusión de ser un cuadrado lógico, en una página de diccionario, por ejemplo. No es más que una ilusión, y un lógico ortodoxo no puede comprender que se ponga, por ejemplo, la oposición 'necesidad vs. imposibilidad' indiferentemente en contrarios (Diccionario, p. 287, cuadrado del deber-ser) o en subcontrarios (p. 286, cuadrado del poder-ser)."

Es decir, falta explicar, si el CS es de naturaleza lógica, hasta dónde lo es, y si no lo es, hay que explicar su naturaleza formal, es decir, hay que definir esa lógica greimasiana "de posiciones y de presuposiciones".

También es actualmente objeto de discusión si es posible —y si es útil— transformar, como en lógica, el cuadrado en hexágono, explicitando las relaciones implícitas. RASTIER habla de transformarlo en cubo, a partir de una agrupación de poliedros, cuando el texto es complejo.

Por otra parte, hace falta evaluar este modelo, partiendo del control de su homogeneidad y coherencia y de su adecuación al objeto de conocimiento. Para ello se requieren reglas que permitan elegir —de manera no intuitiva— formulaciones exhaustivas y precisas de las categorías sémicas que subyacen en el discurso. Y hay que resolver el problema de adecuación descriptiva que se presenta debido a que el CS no permite describir las oposiciones que implican a la vez *conjunción* y *disjunción*; y el problema de decidir qué nivel de abstracción es el correcto en cada texto para establecer las categorías, de modo que lo contrario y lo contradictorio resulten claramente definidos y diferentes, aunque "lo suficientemente homogéneos para definir un eje semántico" (BASTIDE); y, en fin, el problema de cómo hacer frente a las *cuasi* o *pseudo* contradicciones, contrariedades y presuposiciones cuya existencia algunos, como RICOEUR, han señalado. En francés es "*carre sémiotique*" y en inglés "*semiotic square*". (V. también MODALIDAD \*, ENUNCIADO \*, PROGRAMA NARRATIVO \*.)

CUADRO. V. ACTO (2).



## CUADRO SEMIÓTICO. V. CUADRADO SEMIÓTICO.

## CUALISIGNO. V. SIGNO.

## CUENTO (y relato \* novela).

Variedad del *relato* ("discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma *acción* \*") (BRÉMOND). El cuento se realiza mediante la intervención de un *narrador* \* y con preponderancia de la *narración* \* sobre las otras estrategias discursivas (*descripción* \*, *monólogo* \* y *diálogo* \*), las cuales, si se utilizan, suelen aparecer subordinadas a la narración y ser introducidas por ella. Puede ser en *verso* \*, aunque generalmente es en *prosa* \*. El origen del cuento es muy antiguo, responde a la necesidad del hombre de conocerse a sí mismo y tiene su raíz en el subconsciente y en los *mitos* \*.

La relación de acontecimientos puede ser oral o escrita y puede dar cuenta de hechos reales o fantásticos, pero es importante la consideración de que, en el caso del cuento literario, estamos ante un acto ficcional de lenguaje cuyo *emisor* \* no es el sujeto social (el de carne y hueso, el yo del autor que es padre de familia, votante, profesor o propietario, por ejemplo), sino un yo que se coloca en una situación convencional, de *fictionalidad* \*, misma que genera el relato literario que es un producto artístico.

El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógicamente y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una *transformación* \*.

En general, el cuento admite, por su brevedad, una *intriga* \* poco elaborada, pocos *personajes* \* cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un *tema* \*, *estructura* \* *episódica*, un solo efecto global de *sentido* \* y, sobre todo el cuento moderno, requiere un final sorpresivo. Por oposición al cuento, la *novela* \*, de mayores dimensiones, puede contener más de una *intriga* \*, o una de carácter complejo y ramificado, muchos personajes el desarrollo de cuyo carácter puede ser observado, varios temas importantes, diferentes efectos y uno o varios *climax* \* antes del *desenlace* \*. Tanto el cuento como la novela, la epopeya, la *fábula* \*, la leyenda o el mito son relatos narrados. El *drama* \* es relato representado. Lo que estos *géneros* \* tienen en común es que todos dan cuenta de una *historia* \*. El relato, como la *argumentación* \* o la *descripción* \*, son *estructuras discursivas* \* que pueden aparecer en diferentes *tipos de discurso* \* (tales como carta, soneto, comedia) donde se articulan con otras estructuras discursivas.

**CULTURA (y lengua, lenguaje).**

Conjunto organizado de *sistemas* \* de *comunicación* \* (sistemas de *signos* \*) de gran complejidad estructural debido a que concierne a lo social. Entre tales sistemas el más importante y poderoso es la *lengua*, debido a que la sociedad sólo es posible gracias a la existencia de la lengua (el sistema de signos lingüísticos que permite la comunicación entre los seres humanos), y viceversa. En efecto, la sociedad y el individuo se determinan mutuamente en la lengua y por medio de ella. La lengua es una realización del *lenguaje* que consiste en la facultad de simbolizar, es decir, de *representar* lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real. El hombre no se relaciona de manera inmediata y directa con el mundo o con los demás hombres. Mediante el lenguaje construimos representaciones de las cosas y operamos con tales representaciones. Sólo nos relacionamos con el mundo a través del lenguaje que permite la formulación de los *conceptos* que, al referirse a las cosas, hacen posible tanto el *pensamiento* como la *comunicación* acerca de la misma cultura: el *pensamiento*, porque sólo pensamos a través del lenguaje, y porque todo aquello respecto a lo cual pensamos es cultura, pues no existe ningún aspecto de la vida humana que no esté relacionado con la cultura; la *comunicación*, porque la cultura se aprende, es siempre aprendida, y todo aprendizaje se realiza mediante el lenguaje, ya que cada individuo descubre el mundo a través de los nombres, de las *palabras* \*, y así también se identifica a sí mismo y se distingue de los demás y descubre la posibilidad de comunicarse con ellos. Esto despierta en él la conciencia del medio social y de la cultura en que está inserto y en la que se integra en mayor medida conforme su pensamiento se vuelve más complejo. Utilizando la lengua el hombre aplica su cultura a la tarea de percibir e interpretar su circunstancia y su propia experiencia, y a comunicarse respecto a la cultura misma. De este modo hace mella sobre la cultura, deja en ella su propia marca. En otras palabras: el hombre, gracias al lenguaje, asimila su cultura, la perpetúa y la transforma.

Cada cultura construye un aparato simbólico que la caracteriza, hecho a partir de símbolos lingüísticos y no lingüísticos: el mapa de México, la figura de Tláloc, los bailes regionales, la comida típica, las rondas infantiles, serían una muestra de lo que puede formar parte de este aparato para un niño mexicano, por ejemplo.

Ahora bien, el aprendizaje de una cultura convierte a un individuo en miembro de un determinado grupo humano, pues la cultura es un generador de *estructura* \*, actúa organizando estruc-

turalmente el entorno del hombre, y determina el modo como el individuo piensa, se expresa, reacciona, se viste, se divierte, se enfrenta a problemas, construye ciudades, objetos, sistemas, herramientas, mecanismos, y determina también aquello que sabe, lo que cree, lo que hace por costumbre: religión, valores, rituales, arte, comportamiento general.

El núcleo esencial de la cultura son las ideas tradicionales (es decir, generadas y seleccionadas históricamente). Las ideas tradicionales son productos de acciones y a su vez condicionan acciones futuras que modifican constantemente el ambiente en que vive el hombre.

La cultura es, pues, tanto un sistema fundado en una herencia, en una tradición, como una virtualidad, una posibilidad de producción de cambio y producción de objetos culturales concretos que pueden ser ideas, valores, sistemas, procedimientos, hábitos y bienes, toda clase de instrumentos y artefactos.

La complejidad de este concepto radica en el hecho de que el proceso de la cultura es a la vez un producto individual y social, una tradición y una virtualidad, una abstracción y un *precipitado* que está presente en cada persona cuando "configura su percepción del entorno"; y también está presente en concreciones como las palabras, los instrumentos, los objetos simbólicos, los conocimientos, las actitudes, las respuestas ante determinados estímulos; todo lo cual es posible merced al lenguaje y a la capacidad de simbolización que éste conlleva. El entorno del que forman parte todas las cosas construidas por el hombre, desde una vasija hasta un sistema político, es producto de la cultura.

## D

DÁCTILO. V. METRO.

DATISMO. V. "PLEONASMO".

DECLARATIVO. V. ACTO DE HABLA.

DECURSO. V. TEXTO y ANÁLISIS.

DEDUCCIÓN. V. ANÁLISIS.

DEFINICIÓN (o "finitio", "horismos").

En la oratoria *forense* \*, durante procesos criminales, se llamó así al hecho de ubicar y justificar la situación jurídicamente para adjudicarle la denominación legal apropiada.

Como *figura* \* retórica de pensamiento, en la tradición, tiene la finalidad de aclarar el *significado* \* del cuerpo léxico que ha sufrido una desfiguración a través del tiempo, restableciendo así el primitivo significado etimológico; es decir, a partir de la *palabra* \*, preguntar su significado y atribuírselo. El *sentido* \* de esta figura se ha ampliado más allá de los límites del significado meramente etimológico, a cualquier concepto. Por otra parte, si la definición sustituye a la palabra definida, se trata ya de otra figura de pensamiento: la *perífrasis* \*.

En poesía abundan las descripciones definitorias de conceptos:

Amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro;...

OCTAVIO PAZ

Y, naturalmente, como en el anterior ejemplo y en el que sigue, el concepto poético suele precisarse a base del empleo de *tropos* \*:

... la castidad, flor invisible  
que se mece en los tallos del silencio.

OCTAVIO PAZ

Se trata pues de un *metalogismo* que se produce por *adición* \* simple, pero que puede contener *tropos* \*. (V. DESCRIPCIÓN \*.)

## DEÍCTICO

Clase de *palabras* \* a cuya *forma* \* no corresponde una *denotación* \* concreta, pues su *referente* \* varía conforme a cada situación del *hablante* \*, de tal modo, que si se desconoce la situación, se desconoce el referente y se ignora también el *significado* \* del deíctico:

Obsérvalo  
Asisten *allá*

de modo que el referente de los deícticos sólo puede determinarse en relación con los *interlocutores* \*.

Los deícticos comprenden una serie de palabras que cumplen la función de señalar, como lo haría un gesto, relacionando al referente con la instancia de la *enunciación* \* y con el sujeto de la misma o, como lo dice LYONS, "relacionando los *enunciados* \* con las coordenadas espaciotemporales de la enunciación".

Son deícticos los pronombres personales, los demostrativos y ciertos adverbios, expresiones todas ellas cuyo referente no puede ser establecido sino relacionándolo con las circunstancias de la enunciación (*emisor* \*, lugar y momento de la enunciación, *receptor* \*).

JAKOBSON, basándose en trabajos de JESPERSEN, ha clasificado los términos enunciadore, en general, en relación con el tipo de *discurso* \* que producen, y ha puesto los deícticos entre los *shifters* o *embragues* \* o *conmutadores*) que son, a la vez, *designadores*, ya que caracterizan al hecho relatado o a sus participantes, los *personajes* \*; pero implican simultáneamente al hecho discursivo y a sus protagonistas: el emisor y el receptor.

## DEFIXIS. V. CUADRADO SEMIÓTICO.

## DELIBERATIVO, discurso. V. RETÓRICA.

## DELOCUTIVO (verbo).

Émile BENVENISTE distingue tres clases de verbos derivados respectivamente de nombres (verbos denominativos), de otros verbos (verbos deverbativos), o de locuciones (verbos delocutivos).

Estos últimos, dice, ocupan "una posición particularísima entre las demás clases de derivados verbales" tanto por su *estructura* \* como por las razones que los llaman a la existencia. Los delocutivos son pues, verbos que no se derivan de otro *signo* \*, sino de una locución de *discurso* \*, por lo que son verbos que denotan actividades discursivas.

Los verbos delocutivos se caracterizan porque guardan una relación de *decir*... con su base nominal por ejemplo, el delocutivo *saludar*, no proviene del sustantivo *salud* sino de la expresión

## delocutor

¡salud!, equivalente a "dar saludo", "decir el saludo", "decir ¡salud!". En ocasiones, un verbo no derivado puede volverse delocutivo en alguna o algunas de sus formas, debido a la construcción de que forma parte ya su *sentido* \*. Eso ocurre por ejemplo, con la expresión latina "Vale" —muchas veces usada también en español— que literalmente significa "consérvate sano". Pero la relación de locución a delocutivo no sólo se da por derivación de una *lengua* \* a otra, sino que aparece igualmente, por ejemplo, en lenguas romances y se observa sincrónicamente, sin cuidar del proceso histórico de evolución y paso de una lengua a otra. Otros delocutivos se forman sobre la base de una partícula empleada como locución (en francés: "bisser", que significa literalmente *gritar* "bis" que quiere decir *dos veces*, u *otra vez*, gritar que se repita un pasaje de una ejecución, en un escenario), y también se forman a partir, por ejemplo, de pronombres, como en el caso de *tutear* (hablar de tú). En esos casos el término que sirve de base se toma "como nombre de la noción y no como expresión de la noción".

Muchos delocutivos se refieren a convenciones de la vida social, y dentro de cierto marco de cultura pueden ser los mismos para distintas lenguas: "remercier" —en francés—: decir "merci", decir gracias; agradecer —gradecer en español antiguo, del latín "gratus"—: agradecido o grato.

BENVENISTE recomienda no confundir los verbos delocutivos con aquellos que se derivan de las interjecciones (como en francés la *onomatopeya* \* "huer", que significa gritar, "huée" reprobatoriamente a algún actor, personaje público, etc.). Los verbos delocutivos pues, no se forman a partir de onomatopeyas sino sobre la base de radicales *significantes* en sí mismos y no por imitación.

La mayor dificultad reside en distinguir los delocutivos de los "verbos de deseo", como el mismo verbo *desear*. Se diferencian en que estos verbos son una fórmula de deseo, lo que no son los delocutivos: saludar significa "decir ¡salud!" (no "desear salud").

### DELOCUTOR. V. EMISOR.

### DEMOSTRATIVO, discurso. V. RETÓRICA.

### DENOMINACIÓN (y designación, "denotatum" —pl. "denotata"—, denotado, designado o "designatum" —pl. "designata"—).

La denominación es una relación que va de un objeto a un nombre que se le asigna mediante la conceptualización. Al mismo tiempo que va del "denotatum" (aquel objeto singular del mundo real al cual remite el *signo* \*) al *lenguaje* \* (al revés de la *deno-*

*tación* \*, que va del signo a su “*denotatum*”), la denominación también va del “*designatum*” (aquello evocado por el signo en el receptor \*) al lenguaje (al revés de la *designación*, que va del lenguaje al “*designatum*”). El “*designatum*” forma parte del proceso de *semiosis* \*, no así el “*denotatum*”, que queda fuera.

Según PEIRCE, el “*designatum*” es el objeto designado por un signo; el objeto del signo.

Lo que hace posible la comunicación es el hecho de que los objetos *dinámicos* del *emisor* \* se transforman en objetos *inmediatos* del *receptor*. Éstos se dan sin percepción o perceptibilidad.

El “*designatum*” puede ser objeto dinámico (el realmente dado, perceptible, y que ocasiona la formación del signo) y, como tal, puede ser:

- *concretivo* (objeto concreto o suceso) y
- *colectivo* (conjunto de objetos).

El “*designatum*” puede ser también objeto inmediato (el que se da independientemente de la percepción directa, como objeto de la representación, o como objeto representado).

El signo que corresponde a un objeto inmediato puede ser:

- *Descriptivo* (si determina al objeto constatando sus propiedades).
- *Designativo* (si dirige la atención del interpretante directamente hacia el objeto).
- *Copulativo* (si expresa relaciones lógicas entre objetos, por ejemplo: si, entonces, etc.) (BENSE y WALTHER).

“DENOMINATIO”. V. METONIMIA.

DENOTACION. CONNOTACIÓN.

DENOTADO. V. DENOMINACIÓN.

“DENOTATA”. V. DENOMINACIÓN.

“DENOTATUM”. V. DENOMINACIÓN.

DENTAL, sonido. V. FONÉTICA.

DEÓNTICA. V. MODALIDAD.

DEPENDENCIA. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

DEPRECACIÓN (u obsecración).

*Figura* \* de pensamiento, del grupo de las denominadas *patéticas* (descritas en otro tiempo como “formas para expresar las pasiones”). Consiste en interrumpir el *discurso* \* al dirigir el *emisor* \* al juez, al interlocutor, al público, al lector, etc., una humilde súplica para mover su ánimo en su favor, o un ruego para obte-

## derivación

ner alguna gracia, ya sea en el discurso oratorio o en la *narración* \*, en la poesía, etc.

¡Ay! mírame, zagala; y tus ojuelos,  
con cuyas blandas luces resplandeces,  
no los cubra la ausencia con sus velos.  
¡Ay! mírame otra vez, y otras mil veces,  
que el sol no es tan alegre por los cielos,  
como tú por los campos me pareces.

NAVARRETE

Cuando la deprecación se produce implorando con insistencia el favor de la divinidad, es una variante denominada *obsecración*:

Sácame de aquesta muerte  
mi Dios y dame la vida;  
no me tengas impedida  
en este trance tan fuerte;  
mira que muero por verte  
y vivir sin ti no puedo,  
que muero porque no muero.

SANTA TERESA

También se ha visto al revés, la deprecación como forma de la *obsecración*.

En la tradición, esta es una de las figuras que se producen "frente al público" y que sirven para intensificar el contacto entre el emisor y el *receptor* \*. Referida al discurso oratorio *jurídico* \*, representa la parte más débil de la defensa, porque el pedir clemencia implica reconocimiento de ilegalidad o de mala fe. En este caso, la deprecación se formula mediante *argumentos* \* que pueden aducir méritos, virtudes o sufrimientos con que el acusado ha expiado ya su culpa.

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metalogismos* \* porque afecta a la lógica del discurso al sustituir la cadena de los argumentos dirigidos a convencer, por la exigencia de la súplica destinada a conmovir; por ello se consideraba que el uso de esta figura como "elemento deliberativo" ponía a los jueces en un predicamento moral.

## DERIVACIÓN (o poliptoton, polipote, antístasis, adnominación).

*Figura* \* considerada en las *retóricas* \* tradicionales, a veces de dicción, a veces de la *elocución* \*. Afecta a la morfología de las *palabras* \*. Consiste en repetir la parte invariable de una palabra (el *lexema* \* de un nombre o un verbo), sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticalmente variables (algún *morfema* \* derivativo y/o gramatical), por lo que en español con mayor frecuencia se ha llamado derivación al poliptoton latino que algu-



nos traducen como polipote y que también se conoce como *antístasis* (una variedad de la "distincio"):

En la llanura la *planta se implanta* en  
vastas *plantaciones* militares

OCTAVIO PAZ

Se trata, pues, de la repetición de palabras de igualdad relajada, de un tipo de *paronomasia* \*, de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque afecta a la *forma* \* de las palabras y se produce por *adición* \* repetitiva. Se le ha llamado también *adnominación* por ser una variante de la *paronomasia* \*.

La derivación suele combinarse con otras figuras que, por analogía o por contraste, ya sea de los *significantes* \* o de los *significados* \*, subrayan su efecto, como se observa en los *versos* \* de Juan RUIZ DE ALARCÓN:

La victoria el matador  
abrevia, y el que ha sabido  
perdonar la hace mejor,  
pues mientras vive el *vencido*,  
*venciendo* está el *vencedor*;

o en el *estribillo* \* famoso de ALBERTI:

Se *equivocó* la paloma, se *equivocaba*;

o en este ejemplo de ROA BASTOS:

Las hice *contemplar* sin *contemplaciones*.

DERIVADO. V. ANÁLISIS.

DESAUTOMATIZACIÓN. V. METÁFORA y FIGURA RETÓRICA.

DESCRIPCIÓN (o retrato, "effictio", prosopografía, etopeya, etopea, carácter, paralelo, topografía, "loci descriptio", topofesía, cronografía, definición \*, hipotiposis, evidencia o "evidentia", diatiposis).

La descripción es una de las cuatro estrategias discursivas de presentación de *personajes* \*, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etc.: *narración* \*, *descripción*, *diálogo* \* y *monólogo* \*. Es también una *estructura discursiva* \*.

Tradicionalmente ha sido considerada como una *figura* \* de pensamiento.

La descripción puede utilizarse aisladamente, con exclusividad, pero en general suele alternar con la narración e insertarse dentro del diálogo y el monólogo.

La descripción puede ofrecer la *idiosincrasia* y el *físico* de una persona ("effictio" o retrato), sobre todo si se basa en su apariencia y se infiere de sus acciones; puede ser sólo de su aspecto exterior (pro-

## descripción

sopografía), de costumbres o pasiones humanas (*etopeya*), de las características correspondientes a tipos dados individualizados (*etopea*), del modo de ser propio de un tipo de protagonista (*carácter*), de las semejanzas y diferencias entre *personajes* \* (*paralelo*), de lugares reales (*topografía* o "*loci descriptio*") o lugares imaginarios (*topofesía*), de una época (*cronografía*), de un concepto (*definición* \*). Este último tipo de descripción es una *paráfrasis* \*, "una paráfrasis develante —dice Todorov—, que exhibe el principio lógico de su propia organización en lugar de disimularla". También pueden describirse hechos, batallas, fiestas, procesos, fenómenos naturales, epidemias, paisajes, animales y objetos; descripciones, éstas, que no reciben nombre especial.

Si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al *receptor* \* compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina *hipotiposis* o *evidencia* ("*evidentia*"), y posee "recursos actualizadores y cuasipresenciales" según LAUSBERG, quien le atribuye un carácter estático, dentro de un marco de simultaneidad —aun cuando sea un proceso—, y observa que suele combinarse con la *mimesis* \* y el *diálogo* \*. También según LAUSBERG, por su impacto sobre la afectividad, la "*evidentia*" se opone a la "*percursió*" \*, tipo de enumeración que procura datos objetivos al intelecto, y que a menudo se presenta junto con la *preterición* \*. En la evidencia se utilizan como estrategias el *estilo directo* \*, la "interpelación de los personajes", la abundancia de adverbios de lugar y de tiempo y el uso translaticio del presente. (V. también ENUMERACIÓN \*.) La *diatiposis* es una descripción extensa que carece de la energía de la hipotiposis.

La descripción científica tiende, pues, a la exactitud objetiva y procura el apego a la realidad y a la verdad; la literaria suele tender hacia la interpretación subjetiva, aunque verosímil, y depende de cómo capta la realidad el poeta.

Como ya se dijo, en las narraciones o relatos narrados, la descripción, que no implica el factor *tiempo*, se opone a la narración pero alterna con ella. La narración toma a su cargo la presentación de las acciones de los personajes (acciones que constituyen la *historia* contada), mediante un *narrador* \* que utiliza los llamados (por Todorov) "verbos de acción" en los "modos de lo real", que son aquellos que se perciben como designando acciones que verdaderamente tienen o han tenido lugar. La descripción, en cambio, ofrece los rasgos característicos del espacio, la situación, los personajes, la época, etc., y también los ofrece mediante el narrador que, para describir, utiliza verbos que expresan acciones puramente discursivas (cualidades, modos de ser

habituales, eventos futuros o posibles o acciones subordinadas que no se cumplen en el *aquí y ahora* de un relato dado).

Generalmente, durante la descripción se suspende la narración, sin embargo, también pueden combinarse.

La descripción no es un *tropo* \* pero sí una figura de pensamiento del orden de los *metalogismos* \*. Para FONTANIER es una "figura de estilo". QUINTILLIANO fue el primero que consideró la hipotiposis como un tipo de descripción: aquella que es viva, animada, realista, verosímil, impresionante, que "hace ver" o imaginar visualmente lo descrito.

Aunque la descripción no es un tropo, suele realizarse a base de tropos, como puede observarse en estos ejemplos tomados de *El resplandor* de Mauricio MAGDALENO:

Combinada con narración de acciones:

Salió bufando de la humillación y con las tripas mugiéndole de hambre. En un parque, por el lado de los mesones, se repartía a las turbas el yantar. Llegaban los camiones repletos de barbacoa, de barriles de pulque y de refino, y eran asaltados como un botín, desnudando los empujones y toda suerte de violencias para obtener un buen recaudo.

Donde no sólo se informa acerca de cada acción sino también del modo como se realiza.

De un lugar, a cierta hora:

A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. ¡La tierra estéril, jirón de cielos sin una mancha, confines sin colina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la línide enjuta de la distancial!

De un personaje:

El cura de San Andrés de la cal es un hombre que cumple ventajosamente la cincuentena, anguloso de hombros y parco de carnes. La cara, cosida a arrugas, es adusta y rígida y los ojos brillan intensamente a mitad de sendas cuencas lívidas. Máculas cafés requintan pantalón y chaqueta, en otro tiempo negros y ahora grises, luidos y relumbrosos.

De un modo de ser habitual, colectivo:

Se extenuaba luchando contra el vacío. El grupo de chamacos que conseguía meter un día a la escuela no volvía al día siguiente, y en su lugar se presentaba otra media docena de desconocidos con los que había que empezar de nuevo. Buscaba por las noches, a la hora en que los vecinos se reunían a charlar en la calle, a los viejos, cuya influencia trataba inútilmente de ganarse, y tras del saludo reverente lo dejaban con la palabra en la boca y se hundían en los tugurios.

## desembrague

En reciente estudio (1972), P. HAMON ha visto la descripción como un "conjunto léxico metonímicamente homogéneo", cuya extensión está vinculada al vocabulario de que dispone el autor y no al grado de complejidad que ofrece la realidad, y también ha subrayado los nexos de la descripción con las convenciones genéricas de época. Por ejemplo —dice el autor—, hay una relación de *presuposición* \*, en el *relato* \* clásico, entre el personaje y su ambiente (*décor*), porque "la aparición del primero implica la inmediata aparición del segundo, y a la inversa".

**DESEMBRAGUE.** V. EMBRAGUE.

**DESEMEJANZA.** V. DISIMILITUD.

**DESEMPEÑO.** V. "PERFORMANCE".

**DESENLACE.** V. ACTO (2) y GRADACIÓN.

**DESIGNACIÓN.** V. DENOMINACIÓN.

**DESIGNADO.** V. DENOMINACIÓN.

**DESIGNADOR.** V. ENUNCIACIÓN y EMBRAGUE.

"DESIGNATA". V. DENOMINACIÓN.

"DESIGNATUM". V. DENOMINACIÓN.

**DESMEMBRACIÓN.** V. ANÁLISIS.

**DESPOSESIÓN.** V. ENUNCIADO y "PERFORMANCE".

**DESTINADOR.** V. ACTANTE, EMISOR y MODALIDAD.

**DESTINATARIO.** V. ACTANTE y EMISOR.

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

**DESVIACIÓN** (fr.: "écart").

Este concepto es actualmente objeto de prolongada discusión. Sin embargo, no es nuevo, de alguna manera ha estado presente en la *retórica* \* durante siglos. Los antiguos consideraron que las *figuras* \*, correspondientes a la *elocución* \*, representaban un apartamiento respecto de la *gramática* \*, que alteraba a veces la *pureza* o *corrección* ("latinitas") y a veces la *claridad* ("perspicuitas") de la *lengua* \*; o bien, que se desviaban respecto de un *discurso* \* carente de *ornato*, discurso que sería lo que hoy denominamos *norma* \*: el *grado cero* \* del que parte la *desviación*, es decir, expresiones comunes, distintas de las expresiones figuradas, y capaces de sustituir a éstas. Pero además, cuando algunas desviaciones se convencionalizan en una etapa, corriente o movimiento literario, una de las fórmulas para la renovación artística está en

desviarse de tales desviaciones. Así, una desviación puede llegar a ser el grado cero de otra desviación.

Precisamente la tradición clasificó las alteraciones o desviaciones y señaló cuatro "categorías modificativas": la *supresión* \* ("*detractio*"), la *adición* \* ("*adiectio*"), la *sustitución* \* o *supresión-adición* ("*immutatio*") y la *permutación* \* o *inversión* ("*transmutatio*"). En ellas se funda hoy, todavía, el enfoque estructural de la retórica (*Rhétorique générale* del Grupo "M").

Tradicionalmente la desviación, por constituir una transgresión respecto del uso común, es decir, respecto de las reglas gramaticales y lógicas, debía ser justificada —por su efecto de *alienación*, es decir, el "shock psíquico" que produce lo inesperado— para ser tolerada, pasando a ser, así, una *licencia* respaldada por una *virtud*. Ese es el origen de los *metaplasmos* \* (figuras en que se modifica la *estructura* \* de la *palabra* \*) y los "*schemata*" (figuras en que se altera la estructura de las *frases* \*). Las desviaciones no justificadas ni toleradas eran *vicios*, ya fuera *barbarismos* (en el nivel de los metaplasmos) o *solecismos* (en el nivel de los *metataxas* \* ["*schemata*"]); tales vicios eran verdaderos errores que se cometían tanto por torpeza (falta de *competencia* \*) como por desatino (falta de voluntad artística y vigilancia). (V. FIGURA \*.)

La desviación puede ser *fónica*, como en el *metro* \* y en el *ritmo* \* del *verso* \*, respecto de la *prosa* \*. En tal caso el discurso se ajusta a un molde métrico y rítmico predeterminado, elegido por el escritor dentro de un repertorio que la tradición le procura, o bien inventado por él e introducido como una innovación. Este tipo de desviación modifica el paralelismo fónico-semántico que es habitual y característico de la lengua en su *función* \* referencial o comunicativa, y origina *ambigüedades* \* que se procura evitar en el uso de la lengua práctica, pero que en cambio se buscan sistemáticamente en el uso de la lengua poética. Es por ello por lo que la desviación ha sido vista como un "hecho de estilo" (COHEN).

La desviación también puede ser *fonológica* y *morfológica*, como la *aliteración* \*, el *apócope* \*, la *metátesis* \*, etc., es decir, más o menos las antiguas "figuras de dicción" o *metaplasmos* \*, que alteran la *forma* \* de la palabra suprimiendo, agregando o permutando los *fonemas* \* o las sílabas en su interior o en el interior de la frase.

La desviación, además, puede ser sintáctica (*metatasa* \*), cuando afecta a la construcción de las *oraciones* \* ya sea agregando (como en la *repetición* \*) o restando (como en la *elipsis* \*) elementos, ya sea alterando su orden (como en el *hipérbaton* \*). En

## desviación

este nivel es muy importante la ruptura del orden natural o lógico, el "*ordo artificialis*" de los antiguos.

Pero también puede haber desviación semántica: aquella que altera la relación significativa habitual, que convencionalmente existe entre los *significantes* \* y sus *significados* \* y que se llama *denotación* \*. En su lugar, la desviación establece relaciones significativas nuevas, no convencionales, halladas por el poeta a partir de su manera individual y original de asociar en su mente los diferentes aspectos de la realidad, y con las cuales inaugura nuevas convenciones. Esta modificación de la relación significativa convencional se denomina *connotación* \*, se da en las figuras de naturaleza semántica (*metasememas* \*) y son sus ejemplos la *metáfora* \*, la *metonimia* \*, el *oxímoron* \*, etc. En estas figuras no sólo hay un alejamiento respecto del uso lingüístico corriente, sino en cuanto a la representación común de la realidad, y más todavía, como una transgresión de segundo grado se produce también un apartamiento respecto de ciertos tipos de discurso, no sólo del llamado normal o no figurado, sino respecto de aquel discurso poético establecido y convencionalizado en una época dada: el discurso simbolista se desvía del romántico, por ejemplo.

Se trata, pues, de la desviación respecto del canon artístico correspondiente a una determinado momento.

En fin, hay, por último, la desviación que se produce cuando se altera la relación lógica que existe entre el lenguaje y su *referente* \*, en el caso de los *metalogismos* \* o "figuras de pensamiento", de las cuales unos son *tropos* \* porque alteran la relación significativa convencional e introducen la connotación (como la *ironía* \* o la *paradoja* \* que se captan a partir del *contexto* \* lingüístico o extralingüístico), mientras que otras sólo afectan a la lógica discursiva (como la *antítesis* \* o la *hipérbole* \*, etc.).

Aunque algunas desviaciones (como la *repetición* \* o el *pleonismo* \*) parecen aumentar la *redundancia* \* de la lengua, en general le restan previsibilidad al *mensaje* \* y dejan frustradas las expectativas del lector.

Sin embargo, explicar las figuras conforme al criterio de que constituyen desviaciones, es discutible debido a que existen figuras que no ofrecen realmente desviación alguna, como ocurre con el *asíndeton* \* y el *polisíndeton* \*, y también debido a que, salvo en casos excepcionales, es difícil y cuestionable, o bien imposible, determinar la *norma* \* respecto de la cual se produce la desviación, y esto se debe a que las lenguas naturales no poseen un estatuto normalizado, sino que en su manifestación correspondiente al habla común se presentan como ambiguas y polisémicas (GREEMAS). Por esta razón Jean COHEN ha procurado establecer la nor-

ma ya no en el discurso hablado cotidiano, sino en el discurso científico; y antes que él —como señala TODOROV— Pío Seſviano había intentado la *descripción* \* de sus rasgos característicos, tales como la ausencia de ambigüedad, la facilidad de su *paráfrasis* \*, la poca relevancia del ritmo en ella, etc.

A la teoría de la desviación se opone, con éxito, la teoría —de JAKOBSON— que observa los fenómenos retóricos dentro del ámbito de una gramática más amplia y permisiva (“gramática de la poesía”). Pero a pesar de sus puntos débiles, y una vez señalados éstos, la teoría de la desviación resulta muy útil tanto para la sistematización sumaria y económica de la totalidad de los fenómenos retóricos, como durante la identificación y descripción de los mismos en el análisis de *textos* \*. (V. también *figura retórica* \*.)

“DETRACTIO”. V. SUPRESIÓN.

DIACRONÍA. V. SINCRONÍA.

DIÁFORA. V. DISIMILITUD y DILOGÍA.

DIALÉCTICA (y figuras dialécticas).

Conforme a una tradición que duró toda la Edad Media y proviene de la antigüedad grecolatina, es una de las “artes liberales” o “ciencias del espíritu” que desde el siglo IX se conocieron bajo la denominación de *trivium* que eran: la *gramática* \*, la *retórica* \* y la *dialéctica*, y que constituyeron la enseñanza básica, preparatoria para pasar al estudio de la *filosofía*.

La *dialéctica* es el arte de discutir intercambiando *argumentos* \*, o de razonar desarrollando ideas mediante el encadenamiento de juicios o de hechos tendientes a demostrar algo, persuadiendo ya sea a través de convencer o de conmover y teniendo en consideración el juicio que acerca de lo tratado tiene el *receptor* \*.

Hay un grupo de *figuras* \* llamadas dialécticas, que tienden a producir dicho efecto que son: *conciliación* \*, *preparación* \*, *concesión* \* y *permisión* \*.

El eslabonamiento dialéctico de los argumentos puede consistir en una estrategia para el desarrollo monológico del *discurso* \* y también puede entrar en el *diálogo* \*. En el primer caso, entra en un *monólogo* \* argumentativo cuya construcción se caracteriza por la *oratio perpetua* \* (no interrumpida). En el segundo caso produce un discurso interrumpido por la alternancia de los *interlocutores* \* y construido mediante el uso preponderante de la *oratio soluta* \*. (V. *argumentación* \*.)

DIALÉCTICAS, figuras. V. DIALÉCTICA.

DIALECTO. V. IDIOLECTO.

## dialiton

DIALITON. V. ASÍNDETON.

DIALÓGICO, relato. V. DIÁLOGO.

DIALOGISMO. V. DIÁLOGO.

DIÁLOGO (o coloquio, estilo directo, discurso directo, sermocinación "sermocinatio", "percontatio", "exsuscitatio", "dialogismo", relato polifónico o dialógico, "oratio concisa", "oratio recta", soliloquio).

Estrategia discursiva (además de la *narración* \*, la *descripción* \* y el *monólogo* \*), mediante la cual el *discurso* \* muestra los hechos que constituyen una *historia* \* relatada, prescindiendo del *narrador* \* e introduciendo al lector (en un *cuento* \*, por ejemplo) o al público (en el caso del *drama* \*) directamente en la *situación* donde se producen los *actos de habla* \* (fccionales) de los *personajes* \* (o los reales, en la historia). Presenta directa y fielmente un *enunciado* \* producido por otro sujeto de la *enunciación* \*. Hay pues dos sujetos de la enunciación. Uno explícito (María saluda) y otro implícito (Él dice que María saluda) por lo que ofrece dos deixis imbricadas (V. DEÍCTICO \*) y, como ambos diferentes sujetos son uno solo, constituyen un mismo *actante* \*. Cuando los sujetos no son diferentes sino idénticos, no hay estilo o discurso directo, sino *énfasis* \*:

"Yo te ordeno: sal de aquí".

El diálogo es el enunciado metalingüístico llamado "estilo de la representación". En una *novela* \*, por ejemplo, a través del diálogo se pueden narrar *acciones* \*, y también puede alternar con descripciones y con monólogos, puede aportar informaciones (como hacer confidencias, por ejemplo), y servir para que los personajes manifiesten su acuerdo o su desacuerdo si son antagonistas. Debe ser *verosímil* \*, y para ello debe concordar con el carácter del personaje. En el teatro alterna con otros lenguajes no verbales como son el gestual (movimientos de los personajes), el aspecto del escenario y los objetos que lo pueblan, los efectos de luz y sonido y la apariencia de los protagonistas. Es decir, en el teatro el significado del diálogo se completa con significados que provienen de la *escena* \* que constituye su *contexto* \* situacional.

En el diálogo se pone el *énfasis* \* de las expresiones sobre el *receptor* \* a quien los parlamentos se dirigen, y abundan las formas interrogativas y también las referencias a la *situación* comunicativa y a los mismos *actos de habla* \*. (Por oposición al diálogo, en el *monólogo* \* se pone el énfasis sobre el *emisor* \*, son escasas las referencias a la situación, casi no hay alusiones al discurso mismo y, en cambio, son frecuentes las *exclamaciones* \*.)

Se denomina "estilo directo" o "discurso directo" al diálogo, por oposición al "estilo indirecto" o "discurso indirecto" que es



otra forma discursiva, la de la narración. El diálogo o estilo directo es aquel que ofrece los parlamentos como asumidos por los respectivos personajes en enunciados que los reproducen con exactitud, repitiendo literalmente las *palabras* \* sin que medien términos subordinantes. Dicen los personajes de Novo en una comedia satírica:

*Tepecócatl.* —...con tu autorización, me atreví a prometer a mis oficiales más aguerridos una recompensa, un estímulo...

*Axayácatl.* —Ascíndelos al grado inmediato. ¿Cuántos son?

*Tepecócatl.* —Dos por calpulli: ocho en total.

*Axayácatl.* —Les impondré la condecoración del Águila Azteca.

*Tepecócatl.* —Ellos preferirían...

*Axayácatl.* —¿Qué?

*Tepecócatl.* —Unos contratitos...

*Axayácatl.* —¿Contratitos?

*Tepecócatl.* —Sí: las calzadas, el maíz, las tortillas, la carne de los sacrificios... ¡Hay tantos renglones!...

*Axayácatl.* —¡No, no y no! Los contratos son para la familia real.

El diálogo es el discurso *imitado*, el estilo de la *presentación* o "representación escénica", que ofrece un "máximo de información" mediante un "mínimo de informante" y produce la ilusión que *muestra* los hechos. Es lo que los latinos llamaban *oratio recta*, en que el personaje repite textualmente un dicho propio o ajeno, de modo que ofrece la máxima ilusión de *mimesis* \* debido a la mínima distancia existente entre el lector y la historia relatada ya que el narrador, al transcribir el diálogo, se oculta y parece dejar que las palabras "se sostengan por sí mismas". El monólogo, como el diálogo o coloquio, es una variedad del estilo directo.

El *dialogismo* es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o *soliloquio* que contiene "interpelaciones deliberativas" sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas, es una forma de la "*sermocinatio*" o sermocinación, destinada a caracterizar a los personajes.

Otra variante del dialogismo es la "sermocinatio dialógica" llamada en latín "*percontatio*": el juego de las preguntas y las respuestas (o "*exsuscitatio*" dirigida al público por el orador con auxilio de la "*interrogatio*" o del *apóstrofe* \*) que consiste en que el orador finge mantener un diálogo con la parte contraria o con el público. También se ha utilizado el concepto de *dialogismo* como sinónimo de diálogo (en francés), como discusión dialogada (en inglés), como monólogo que finge ser diálogo, quizá consigo mismo (en español y en italiano). GÓMEZ HERMOSILLA considera al soliloquio una variante del dialogismo (en el sentido francés). El diálogo de oraciones breves es la "*oratio concisa*".

## diálogo

BAJTIN ha llamado "relato polifónico o dialógico" a "un tipo de narración que tiene su antecedente más remoto en los diálogos socráticos y sus mejores ejemplos en la sátira menipea, en la literatura carnavalesca de la Edad Media y en las novelas de DOSTOYEVSKI. En su narrador coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una *perspectiva* \* similar a la de un personaje, pero tales voces carecen de una "conciencia narrativa unificadora".

Un ejemplo de relato dialógico, es el *Guzmán de Alfarache*; el personaje preside su soliloquio (aunque dirigido al "curioso lector") desde perspectivas diversas y aun opuestas, de modo que heterogéneos criterios alternan y litigan durante extensas *argumentaciones* en que se ponen en tela de juicio las cosas humanas, revelando así una carencia de unidad global que domine el conjunto de sus lucubraciones:

*¿Quién ha de creer haya en el mundo juez tan malo y descompuerto o desvergonzado —que tal sería el que tal hiciese—, que rompa la ley y le doble la vara un monte de oro? Bien que por ahí dicen algunos que esto de pretender oficios-y judicaturas va por ciertas indirectas y destiladeras, o por mejor decir, falsas relaciones con que se alcanzan; y después de constituidos en ellos, para volver algunos a poner su caudal en pie, se vuelven como pulpos. No hay poro ni coyuntura en todo su cuerpo, que no sean bocas y garras. Por allí les entra y agarran el trigo, la cebada, el vino, el aceite, el tocino, el paño, el lienzo, sedas, joyas y dineros. Desde las tapicerías hasta las especierías, desde su cama hasta la de su mula, desde lo más granado hasta lo más menudo; de que sólo el arpón de la muerte los puede desasír, porque en comenzándose a corromper, quedan para siempre dañados con el mal uso y así reciben como si fuese gajes, de manera que no guardan justicia; disimulan con los ladrones, porque les contribuyen con las primicias de lo que roban; tienen ganado el favor y perdido el temor, tanto el mercader como el regatón, y con aquello cada uno tiene su ángel de la guarda comprado por su dinero, o con lo más difícil de enajenar, para las impertinentes necesidades del cuerpo, además del que Dios les dio para las importantes del alma.*

*Bien puede ser que algo desto suceda y no por eso se ha de presumir; mas el que diere con la codicia en semejante baja, será de mil uno, mal nacido y de viles pensamientos; y no le quieras mayor mal ni desventura; consigo lleva el castigo pues anda señalado con el dedo. Es murmurado de los hombres, aborrecido de los ángeles, en público y secreto vituperado de todos.*

*Y así no por éste han de perder los demás; y si alguno se queja de agraviado, debes creer que, como sean los pleitos contiendas de diversos fines, no es posible que ambas partes queden contentas de un juicio.*

*Quejosos ha de haber con razón o sin ella; pero advierte que*

estas cosas quieren solicitud y maña. Y si le falta será la culpa tuya y no será mucho que pierdas tu derecho, ya sabiendo hacer -tu hecho, y que el juez te niegue la justicia; porque muchas veces la deja de dar al que le consta tenerla, porque no la prueba y lo hizo el contrario bien, mal o como pudo; y otras por negligencia de la parte o porque les falta fuerza y dineros con que seguilla y tener opositor poderoso. Y así no es bien culpar jueces y menos en superiores tribunales, donde son muchos y escogidos entre los mejores; y cuando uno por alguna pasión quisiese precipitarse, los otros no la tienen y le irían a la mano.

Aquí se advierte cómo la reflexión sigue un itinerario impreso, entre argumentos parcial o totalmente opuestos que relativizan las afirmaciones como si se tuviera en cuenta, simultáneamente, más de un *punto de vista* \*. Comienza poniendo en duda que existan jueces venales. En seguida dice que los hay, pero aporta este argumento como procedente de un *interlocutor* \* no definido (“Bien que por ahí dicen algunos...”) y los describe pormenorizadamente: cómo aceptan el cohecho; cómo “disimulan con los ladrones”, por paga. Pero inmediatamente vuelve a dudar, como si fuera la opinión de un contrincante y no la suya (“Bien puede ser que algo desto suceda...”); para justificarlo aseverando que de esos hay pocos (“será de mil uno”), y que no amerita sanción (“No le quieras mayor mal... consigo lleva el castigo”); para pasar a justificar a otros criticados jueces (“no es posible que ambas partes queden contentas de un juicio. Quejosos ha de haber con razón o sin ella”), e inclusive atribuir la culpa a la víctima (“porque muchas veces la deja de dar [la justicia, el juez] al que le consta tenerla, porque no la prueba”); para terminar la argumentación afirmando, al fin, que “No es bien culpar jueces”.

Tanto el diálogo como el dialogismo, el soliloquio o el monólogo interior, son variantes de la *sermocinatio* y de la *etopeya* latina, discurso ficcional que ofrece todas estas posibilidades y sirve para caracterizar al orador, al narrador y a los personajes ya no sólo por sus *actos* \*, sino por sus pensamientos y sus dichos.

**DIAPORESIS.** V. DUBITACIÓN.

**DIASIRMO.** V. IRONÍA.

**DIÁSTOLE.** V. DIÉRESIS y EPÉNTESIS.

**DIÁTESIS**

Sistema de las voces —activa, pasiva, media— del verbo.

**DIATIPOSIS.** V. DESCRIPCIÓN.

**DICCIÓN,** figura de. V. FIGURA RETÓRICA.

**“DICTUM”.** V. ACTO DE HABLA.

## diégesis

### DIÉGESIS (y metadiégesis e historia).

Sucesión de las *acciones* \* que constituyen los hechos relatados en una *narración* \* o en una *representación* (*drama* \*). Es lo que TODOROV llama *historia*, BARTHES llama *relato* \*, RIMMON llama *significado* \* o *contenido narrativo*: la *estructura profunda* \* —que da entrada al componente semántico— de los transformacionallistas; el “plano del contenido” de HJELMSLEV, el nivel de los “hechos relatados” de JAKOBSON, el “proceso de lo enunciado” de GENETTE.

PLATÓN opuso la diégesis, como narración, a la *mimesis* \*, como representación; dicotomía, ésta, retomada por la reciente teoría literaria norteamericana, que ve dos procedimientos generales de presentación de una historia; narrar, por una parte, y mostrar (o imitar), en el *diálogo* \*, por otra parte. GENETTE coincide con esta última noción acerca del relato narrado, hallando que la narración no muestra las acciones que comunica, sólo la representación teatral. Para explicar la compleja relación entre las acciones narradas y la acción de narrar, este mismo autor ha establecido distintos *niveles* \* dentro de la diégesis en cualquier *relato* narrado o representado. Las acciones ocurridas en el “aquí y ahora” de su *enunciación* \*, es decir, enhebradas espacio-temporalmente mediante la acción discursiva de narrar (que puede incluir el diálogo), constituye la diégesis o “narración en primer grado”. El *narrador* \* puede estar ubicado fuera de la diégesis, lo que ocurre cuando no es un *personaje* \*, sino simplemente un narrador (extradiégetico); pero también puede ser un personaje de la propia historia (intradiegético), y ésta puede ser “su” propia historia, si él es el héroe (autodiegético). Si el personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio-temporal con otros protagonistas o con los mismos, se trata de un narrador metadiégetico que narra una *metadiégesis* (o narración de segundo grado) a partir de su ubicación en la diégesis. En cada metadiégesis puede aparecer otro personaje-narrador que dé cuenta de otra metadiégesis.

Esta escalada de niveles, denominada construcción en *abismo* \* a partir de la primera metadiégesis, es una *figura* \* retórica producida por el juego de relaciones entre los elementos estructurales del relato (no del lenguaje).

En el *Rabinal Achí. drama* \* del teatro maya prehispánico, la diégesis está constituida por la serie de acciones en que alternan los actos gestuales y los *actos de habla* \* de los personajes en el escenario, ante el público. Además hay distintas historias metadiégeticas narradas por los personajes de la diégesis y ocurridas en otra época y otro escenario, con los mismos o con otros protagonistas. Tales historias retrospectivas son *metadiégesis* y explican

y complementan la diégesis; constituyen en realidad (espacio-temporalmente) otras historias que son narradas por personajes de la diégesis.

Entre la diégesis y la metadiégesis no existe una relación jerárquica. La metadiégesis puede ser de mayor importancia estructural y semántica, para el relato en su totalidad, que la diégesis a partir de la cual se genera. (V. también NARRADOR \*.)

#### DIEGÉTICO (y metadieгético).

Correspondiente a la *diégesis* \* o *narración* \* primaria o de primer grado. Se opone a *metadieгético*, lo tocante a la narración secundaria o de segundo grado. (V. también NARRADOR \* y ABISMO \*.)

#### DIÉRESIS (o éctasia, o diástole).

*Figura* \* de dicción que consiste en alargar una palabra agredándole una sílaba mediante el expediente de deshacer un diptongo articulando separadamente sus vocales: rüido, glorioso. Es decir, se trata del fenómeno opuesto a la *sinéresis* \*. Su uso puede darse en el habla común o bien constituir un rasgo poético.

Como licencia poética aparece tanto en la lengua griega como en la latina y, asimismo, en el español. En tal caso se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* porque altera la forma de la *palabra* \* y se produce por *adición* \* parcial ya que se añade una sílaba por la disociación de una serie fónica monosilábica, en dos sílabas. Su uso responde a necesidades métricas. En latín se lograba este efecto también con la *éctasis*, que consiste en el alargamiento de una vocal breve o con la *diástole*, que resulta de la adición de una consonante, con el objeto de acabar la medida del *verso*:

agora que süave  
nace la primavera...

VILLEGAS

Y por Dios que ha visto Encinas  
en más de cuatro ocasiones  
muchos criados leones  
y muchos amos gallinas.

RUIZ DE ALARCÓN

#### DIGLOSIA (y multiglosia, plurilingüismo o bilingüismo, diglosia).

Coexistencia, en un *discurso* \*, de una variedad de *lenguas* \* de distintas procedencias: sustratos, dialectos, lenguas extranjeras, que alternan, ya sea en el *habla* \* cotidiana de un individuo o en sus *textos* \* cuando se trata de un escritor. Son ejemplos la mezcla de

## digresión

los sustratos indígenas y africanos con el español culto en autores como J. María ARGUEDAS o como Nicolás GUILLÉN. En la diglosia hay otra lengua (además del castellano); cuando hay más, se llama *multiglosia*, término introducido por BALLÓN.

MARTINET llama *diglota* al individuo que ha adquirido otras lenguas con posterioridad a la lengua materna, y llama *plurilingüismo* o *bilingüismo* a la "situación de contacto de lenguas", ya sea en un individuo o en un grupo. Este mismo autor señala que, en la sociolingüística norteamericana, el término *diglosia* se opone a *bilingüismo*: el bilingüismo es el empleo indistinto de dos lenguas, alternativamente, en cualesquiera circunstancias y tratándose de cualquier *tema* \*; la diglosia es la distribución de diferentes usos de cada lengua conforme a diferentes circunstancias y temas.

### DIGRESIÓN (o "digressio excursus", "egressio", "aversio").

Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del *discurso* \* antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una *comparación* \*, un *personaje* \*, poner un ejemplo, etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia. La "*digresio*" es un tipo de "*aversio*" (apartamiento respecto del público), pues es un apartamiento respecto del asunto tratado, y suele tomar la forma de otras *figuras* \* como *licencia* \*, *concesión* \*, *dubitación* \*, *descripción* \*, *apóstrofe* \*.

Por ejemplo, en su *Historia de las Indias*, Fray Bartolomé de las CASAS describe el descubrimiento de América a través de la vida, la formación intelectual de Cristóbal Colón y la historia de las gestiones que hubo de llevar a cabo para lograrlo. En ello pasa cinco capítulos. El sexto lo destina a citar las autoridades que predijeron que era habitable la zona tórrida, con un inciso acerca de la naturaleza de los etíopes. Los capítulos séptimo, octavo, noveno y décimo, citan a los filósofos de la antigüedad que consideraron posible la existencia de tierra donde luego se halló América. En el capítulo undécimo relaciona esta tradición nuevamente con Cristóbal Colón.

Éstas, como otras digresiones del padre Las Casas, rebasan los límites legítimos de esta clase de apartamiento temporal del *tema* \*, pues restan unidad a la obra tanto por su excesiva extensión como por que no resultan tan necesarias ni tan oportunas como

lo requeriría la preocupación de mantener la máxima unidad y coherencia.

A veces la digresión se presenta con *amplificación* \* (o *exposición* o *conmoración*), es decir como una repetición en que se abunda en el mismo pensamiento ampliándolo y enriqueciéndolo con sucesivas ideas complementarias.

De este tipo es la digresión de GUZMÁN DE ALFARACHE cuando, al describir a su padre, toca el punto de los afeites que se rumora que usaba, y se extiende a hablar, en general, primero de los afeites en los hombres, y luego en las mujeres feas, y en las hermosas, y de sus efectos:

Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza tenía los ojos grandes, turquezados. Traía copete y sienas ensortijadas. Si esto era propio no fuera justo, dándosele Dios, que se tiznara la cara ni arrojara en la calle semejantes prendas. Pero si es verdad como dices, que se valía de untos y artificios de sebillos, que los dientes y manos, que tanto le loaban, era a poder de polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesaréte cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante tratan; pues demás que son actos de afeminados maricas, dan ocasión para que de ellos murmuren y se sospeche toda vileza, viéndolos embarrados y compuestos con las cosas sólo a mujeres permitidas que, por no tener bastante hermosura, se ayudan de pinturas y barnices a costa de su salud y dinero. Y es lástima de ver que no sólo las feas son las que aquesto hacen; sino aún las muy hermosas: que pensando parecerlo más, comienzan en la cama por la mañana y acaban a mediodía, la mesa puesta. De donde no sin razón digo que la mujer, cuanto más mirare la cara, tanto más destruye la casa. Si esto aún en mujer es vituperio, ¿cuánto lo será más en los hombres?

En el siguiente párrafo vuelve a atar el hilo temático donde venía antes de la digresión: en la figura de su padre.

Desde un punto de vista estructural, la digresión es una *metá-bola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque modifica el orden sintáctico de los elementos del discurso al intercalar, en lugar de desarrollarlas aparte, unas *argumentaciones* \* en otras que por este motivo se interrumpen. Se produce por *adición* \* simple.

**"DIGRESSIO EXCURSUS".** V. DIGRESIÓN.

**DILACIÓN.** V. AMPLIFICACIÓN.

**DILEMA.** V. "INVENTIO".

**DIALOGÍA** (o antanaclasis, antanaclasia, equívoco, diáfora, anfibología, "distinctio", "reflexio", y disemia, polisemia).

*Tropo* \* de dicción que consiste en repetir una *palabra* \* disé-

## dilogía

mica —que posee dos *significados* \*— dándole en cada una de dos posiciones o en una misma, un significado distinto:

...salió (mi padre) de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos *cardenales*, sino que a ninguno (a ningún cardenal) llamaban *señoría*...

QUEVEDO

*Cardenales* significa simultáneamente “dignidad eclesiástica” y “manchas provocadas en la piel por golpes”.

La dilogía o *anfílogía* se relaciona con el *juego de palabras* \*, y se funda en la *homonimia* \* y la *polisemia* de éstas, es decir en que la unicidad de su *forma* \* se acompaña con la pluralidad de su significado:

“Los ojos *bajos* y los pensamientos *tiples*”, dice QUEVEDO, donde *bajos* ofrece dos significados, el segundo de los cuales se actualiza cuando leemos *tiples*.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metasemas* \* porque afecta al sentido del *discurso* \* cuando resulta recuperable a partir de los elementos que ofrece el *texto* \*. Resulta un *metalogismo* \* cuando su interpretación requiere del conocimiento de un *referente* \* ubicado fuera del texto o en un *contexto* \* lingüístico más amplio. Se produce por *supresión/adición* (o *sustitución* \*) completa de uno de los significados de una voz disémica por otro, a partir de lecturas apoyadas en diferentes contextos. Proviene de la “*distinctio*” latina, fenómeno de repetición con relajación de la igualdad de las palabras, que introduce una diferencia semántica, encarecedora, entre la *significación* \* de la palabra en una y en otra posiciones. Se le ha llamado también *antanaclasis*, *antanaclasia*, *equivoco*, *anfílogía* o *diáfora*. Lo que hace posible la diversidad de significación en el *texto*, es la *disemia* \* o *polisemia* \* inherente a un *lexema* \*. En griego, en francés y en italiano se denomina *diáfora* cuando la diferencia de significación es pequeña. (V. también *DISIMILITUD* \*.)

La realización de la dilogía es monológica, cuando adquiere forma dialógica se llama “*reflexio*”. En este caso, cada *emisor* \* retoma el término sacándolo del parlamento anterior de su *interlocutor* \* y dándole un *sentido* \* distinto.

La dilogía es una *figura* \* que se emplea abundantemente en el *habla* \* coloquial y en la *literatura* \*. En la primera, debido a que es un recurso para elaborar chistes. En la segunda, porque rompe el equilibrio existente entre el significado y el *significante* \* del *signo* \* lingüístico, por lo que, amén de hacer denso y conceptual el estilo, le procura *ambigüedad* \*, que es una marca que revela la *función poética* \* de la *lengua* \*.



DISCURSO DIRECTO. V. DIÁLOGO.

DISCURSO INDIRECTO. V. NARRACIÓN.

**DISCURSO LINGÜÍSTICO** (y práctica discursiva, formación discursiva, tipo de discurso, metadiscurso, metalenguaje).

Es la realización de la *lengua* \* en las expresiones, durante la *comunicación* \*. Es el *habla* \* de SAUSSURE, pero en un *sentido* \* más amplio, que abarca lo hablado y lo escrito. El *lenguaje* \* resulta de la realización del *sistema* \* de la lengua en el proceso discursivo, es el vehículo de los hechos narrados o representados (TODOROV), la *estructura de superficie* \* —el componente fonológico y su descripción fonética— de los transformacionistas, el “plano de la expresión” \* de HJELMSLEY, el hecho discursivo de JAKOBSON, el proceso de la *enunciación* \* de GENETTE, “el acto mismo de producir un *enunciado* \*” de BENVENISTE. El discurso *literario* es, además, *real*, si se opone a la naturaleza *ficcional* de la *historia* \* a la que sirve de vehículo. (V. FICCIONALIDAD \*.)

Discurso lingüístico es pues, el lenguaje puesto en acción, el proceso significante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el *eje sintagmático* de la lengua (V. EQUIVALENCIA \*), es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma *formación discursiva*. Ésta, a su vez, se funda en la posibilidad de elección temática a que dan lugar las regularidades y las dispersiones dadas entre los objetos de discurso, los tipos de enunciación, los repertorios de conceptos.

El proceso significante constituye el punto de intersección de un conjunto de “prácticas discursivas” que contienen tanto comportamientos verbales (*series de frases* \* y *oraciones* \* en que se formalizan las lenguas naturales, y que remiten al *código* \* de la lengua) como comportamientos de orden sensorial (que provienen del “*mundo natural*” \* como todas las *semióticas* \* no lingüísticas) y que se manifiestan somáticamente.

Cada “práctica discursiva”, por su parte, es un conjunto de reglas anónimas, históricas, que han definido en una época dada (por lo que están determinadas en el tiempo), y dentro de un área social o geográfica o lingüística dada (por lo que están determinadas en el espacio), las condiciones en que se ejerce la función comunicativa.

El objeto del discurso surge en condiciones históricas precisas, cuando se presenta como producto de un haz complejo de relaciones dadas con otros objetos, y como motivo de opiniones diversas.

## discurso lingüístico

Para GREIMAS, en cada discurso confluyen formaciones discursivas (V. GÉNERO \*) cuyos significados \* se interrelacionan dentro de campos semánticos \* (discurso jurídico, discurso didáctico) que aparecen como organizaciones profundas del contenido \*, formulables como axiologías o sistemas de valores \*.

La producción del discurso constituye el proceso en que éste se va insertando dentro de una tipología. El tipo de discurso depende de la selección (limitada por redes de restricciones) de las formas susceptibles de ser enunciadas, de las formas que convienen a la construcción de ese tipo de discurso, y (dentro de las posibilidades de combinación de las unidades discursivas) de los mecanismos de enunciación en que interviene el manejo de los embragues \* o conmutadores.

Para BARTHES los discursos son "conjuntos de palabras superiores a las oraciones". Él propone, como tarea de la lingüística, la fundación de la tipología del discurso, y reconoce tres grandes tipos:

- 1) discurso metonímico, característico del relato \*;
- 2) discurso metafórico, característico de la poesía lírica \* y de las obras de tenor sentencioso;
- 3) discurso entimemático, que es el discurso intelectual, silogístico, constituido por antecedentes y consecuentes.

En otras acepciones se identifica discurso con enunciado \*, o bien con cualquier proceso semiótico no lingüístico (filme, ritual, etcétera), o bien con la enunciación \*, o bien con alguna de sus modalidades (discurso o estilo directo, indirecto, etc.).

El discurso que se refiere a otro discurso (como la definición \*, la paráfrasis \*, la descripción \* o explicación del significado \* de las expresiones) se denomina metadiscurso o metalenguaje \*. En sentido estrictamente lingüístico la unidad del discurso es la oración \* a partir de la cual se determinan los constituyentes \* y se generan las funciones que son posibles en la lengua. Sin embargo, para el semiótico, el discurso es transoracional.

La lingüística distribucional ha trabajado en la clasificación de los morfemas \* y sintagmas \* dentro de la oración, y en establecer las reglas de combinación que gobiernan las secuencias de oraciones. La lingüística generativa y la transformacional ven en el discurso un producto de sucesivas transformaciones operadas sobre la estructura profunda \*.

En el análisis \* narrativo, discurso es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador \* y el receptor \* de la narración \*) que vehicula la intriga \* de la historia, (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes \*).

## DISCURSO ORATORIO

El discurso oratorio en sus géneros *deliberativo*, *forense* y *demostrativo*, en la antigüedad originó su propia teoría llamada *retórica*, que contiene en germen toda la especulación acerca de la problemática del *discurso lingüístico* \* en todas las épocas. (V. RETÓRICA \*.)

DISCURSO REFERIDO. V. NARRACIÓN.

DISEMIA. V. DILOGÍA.

DISGLOSIA. V. DIGLOSIA.

DISMILITUD (o "comparación" \*, semejanza, "distinctio", diáfora, antístasis).

*Figura* \* de pensamiento semejante a la *antítesis* \*. Consiste en comparar dos objetos haciendo notar los rasgos que los caracterizan como diferentes, aunque no precisamente como opuestos:

Mira la *grande Armenia memorable*  
por su ciudad de Tauris señalada;  
y al sur la *religiosa y venerable*  
*Soltania, sin respeto arruinada...*

ERCILLA

La diferencia también puede darse entre los rasgos que caracterizan a un mismo objeto. Así aparece (entre lo confuso y lo maravilloso) en esta *descripción* \*:

Mira la Asiria y su ciudad famosa  
donde la *confusión* de lenguas vino,  
que sus muros, *labor maravillosa*,  
hizo Semíramis, madre de Nino...

ERCILLA

Es un tipo de disimilitud llamada antiguamente *diáfora*, una "distinctio" que consiste en señalar los rasgos diferentes mediante dos términos casi sinónimos:

Yo sólo tengo *gracia*, él tiene *encanto*

o mediante la repetición fundada en la *disemia* \* de la *palabra* \*, de una sola, que ofrece un sentido diverso en la segunda posición:

"como la *venda* al *brazo enfermo del enfermo*"

o bien:

"al *cuerpo desvalido y muerto* de algún muerto"

VILLAURRUTIA

En la *antístasis*, la "distinctio" toma la forma del *poliptoton* (LAUSBERG), es decir, de la *derivación* \*.

## disimulación

Sin embargo, hoy consideramos que este último ejemplo en realidad rebasa los límites de la disimilitud, pues es ya otra figura: la *dilogía* \* o antanaclasis.

La disimilitud es una *metábola* \* de la clase de los *metasemas* \* porque afecta a la lógica de la expresión en la medida en que introduce un cierto grado de diferencia entre una serie de rasgos característicos.

Lo opuesto a la disimilitud es el *simil* o la *similitud*, es decir, la *comparación* \* fundada en los elementos análogos.

Cuando uno o ambos términos que entran en la equiparación de lo disímil, en esta figura, son *metáforas* \* o forman parte de una expresión metafórica, la disimilitud es un *tropo* \*, un *metasema* \* (V. COMPARACIÓN \*):

“Chacarita:

desaguadero de esta patria de Buenos Aires, cuesta final, *barrio que sobrevives a los otros, que sobremueres...*”

BORGES

DISIMULACIÓN. V. IRONÍA.

“DISIUNCTIO”. V. ISOCOLON y ASÍNDETON.

DISJUNTO, enunciado. V. ENUNCIADO.

DISMINUCIÓN. V. LÍTOTE.

DISOLUCIÓN. V. ASÍNDETON.

DISPOSICIÓN. V. “DISPOSITIO”.

“DISPOSITIO” (o disposición, o “*taxis*” y “*compositio*”, exordio \*, proemio, proposición, división, narración \*, argumentación \*, comprobación, confirmación, prueba, anticipación \*, epílogo, peroración, refutación, persuasión).

En la tradición grecolatina, una de las fases preparatorias del *discurso oratorio* \* y, por ello, una de las partes de la *retórica* \*. Consiste en la elección y ordenación adecuada (*taxis*) de las construcciones lingüísticas y las *figuras* \* de que el orador dispone.

Así como la *compositio* ordena el interior de la *oración* \* conformándola sintáctica y fonéticamente, y la “*conlocatio*” pone orden dentro de cada parte, así la “*dispositio*” organiza armónicamente, distribuyéndolas dentro del todo del discurso, sus grandes partes fijas, instituidas primeramente en número de cuatro por CÓRAX, y aumentadas a cinco por QUINTILIANO que dio autonomía a la *refutación*.

La “*dispositio*” corresponde al desarrollo de la *estructura* \* sintagmática del discurso. El orden elegido debe resultar favorable a los fines del mismo. Las partes (cuyos nombres y contenidos suelen variar de un autor a otro) son:

I. El *exordio* o *proemio* \*, que es una introducción, una inauguración del discurso que rompe el silencio y está encaminada a preparar el ánimo del *receptor* \*: es decir, a despertar la atención del público y, simultáneamente, a ganar su simpatía y benevolencia apelando a sus sentimientos. El *exordio* contiene la *proposición* y la *división* (“*partitio*”). La primera enuncia el *tema* \* o asunto de manera precisa y concisa (“he aquí lo que me propongo probar”), cuyos puntos o incisos se enumeran en la *división* y se anuncia el orden en que está previsto articularlos. A veces el exordio contiene otra parte, la *insinuación* \* en la que veladamente se procura influir sobre el subconsciente del público.

En el exordio, el orador se finge débil e inexperto, elogia a los jueces y recomienda los fines que él mismo propone. Obtiene benevolencia explotando el tema de las circunstancias o de la condición del adversario o de la propia. El exordio debe ser breve, claro y sencillo. A veces, como en los géneros *demonstrativo* \* y *deliberativo* \*, ha sido considerado por algunos como un lujo prescindible; en el género *judicial* \* generalmente se ha juzgado necesario.

II. *Narración* \* o *acción*: exposición o relación de los hechos. Es una información que se proporciona a los jueces y al público acerca del problema que se ventila, y sirve de base para la parte decisiva del discurso, que es la *argumentación* (*confirmación* y *refutación*). Los elementos de la narración son: el tiempo, el lugar, las acciones, los medios, la manera y el fin. Hay diversos tipos de disposición del orden de las acciones, de los cuales los más usuales e importantes son: el orden cronológico, llamado *directo* o *histórico* (lo que hoy en la narración ficcional llamamos *fábula* \*), y el orden —artificial o artístico— que comienza por enmedio —“*in medias res*”— o por el final —“*in extremas res*”—, llamado anti-guamente *indirecto* o *novelesco* (lo que hoy en la *ficción* \* denominamos *intriga* \*).

La narración debe ser sucinta, sin digresiones, clara, verosímil, estimulante. A partir de la narración se generan las pruebas de la *confirmación* que es la parte siguiente. La narración es necesaria en el género judicial y en el demostrativo, donde los hechos fundamentan la acusación o defensa y los elogios, respectivamente; pero es prescindible en el género deliberativo.

III. La *confirmación*, *comprobación*, *argumentación* o *prueba* contiene el establecimiento de pruebas, suministra razones que procuran *convencer*. Algunos tratadistas consideran que forma parte de ella la *refutación*, otros la han visto como independiente. La refutación es una *anticipación* \* o una respuesta que objeta los argumentos del contrario. La confirmación y la refutación

## “dispositio”

constituyen dos series opuestas de *argumentos* \* que, de todos modos, pueden aparecer hábilmente mezclados. Es en esta parte central del discurso donde se exhibe el dominio de la lógica que preside el razonamiento y convence. En la antigüedad se recomendaba cierta distribución de los argumentos: los más contundentes el principio, para causar impacto en el público; los teñidos de humor, en medio, para su solaz, y los que conmueven al final, para desbancar a los recalitrantes.

IV. El *epilogo* es una clausura recapitulativa del discurso. Constituye la contrapartida de la *proposición* (“he aquí lo que he probado”). En él se repiten las ideas esenciales del discurso, resumiéndolas y enfatizándolas, para garantizar la seducción de los jueces y del público, lo que generalmente se logra mediante la *peroración*, que se propone *conmover* con grandes actitudes patéticas, despertando pasiones como “el amor y el odio, en el género demostrativo, la esperanza y la desesperación en el deliberativo, el rigor y la piedad en el judicial”, según BARRY, citado por KIBEDI VARGA. La peroración, que es parte del epilogo, corresponde simétricamente al exordio y es, para algunos retóricos, prescindible, solemne y fastuoso, como el exordio.

La *dispositio* es, pues, la segunda de las cinco grandes partes de la retórica antigua, que se refieren a la elaboración del discurso oratorio y a su pronunciación. Las dos primeras contienen las reglas y recomendaciones necesarias para su construcción. En la primera (“*inventio*” \*) se trata de la búsqueda de las ideas generales y de los medios de persuasión; en la segunda, la “*dispositio*”, se trata de dar un orden, dentro de apartados, a esas ideas y esos recursos; en la tercera, la “*elocutio*” \*, se trata de cómo pronunciar el discurso dando a cada parte su propia importancia, y dando un empleo retórico a las *palabras* \*, *frases* \* y oraciones, de un modo que corresponde, a grandes rasgos, a la moderna estilística. Las dos últimas partes (*memoria* \* y “*pronuntiatio*”) no tratan ya de la construcción del discurso sino de la formación y entrenaamiento del orador. La *memoria* recomienda estrategias de aprendizaje del texto; la “*pronuntiatio*” se refiere a los matices de la voz y a los gestos adecuados a cada discurso durante la exposición oral del mismo.

De las recomendaciones contenidas en la “*dispositio*” depende en gran medida la fuerza suasoria del discurso, pues la *persuasión* se logra de dos maneras: *conmoviendo* y *convenciendo*. Se busca *conmover* especialmente durante el exordio y la *peroración*; se procura *convencer* mediante la argumentación, la refutación y el epilogo que atienden de preferencia a hechos, argumentos y razones.

**DISTINCIÓN.** V. PARADIÁSTOLE.

**"DISTINCTIO".** V. DILOGÍA, DISIMILITUD y PARADIÁSTOLE.

**DISTRIBUCIÓN.** V. ENUMERACIÓN.

**DISTRIBUCIONAL.** V. FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA.

**DISYUNCIÓN.** V. ASÍNDETON e ISOCOLON.

**DIVERSÍVOCA, relación.** V. UNIVOCIDAD.

**DIVISIÓN.** V. "DISPOSITIO".

### **DOMINANTE**

Término creado por los formalistas rusos, sobre todo por TIANOV y por JAKOBSON, para denominar aquel elemento que, correlacionado con muchos otros dentro del *texto* \* artístico, los subordina y, por ello, los "gobierna, determina y transforma" durante la construcción del mismo (JAKOBSON), de tal modo que especifica el carácter de la obra, papel que cumple, por ejemplo, el esquema prosódico en los *versos* \*, es decir, la forma en que se suman las líneas versales a partir del esquema rítmico que es el valor de más alta jerarquía prosódica. Hay que recordar, sin embargo, que "la jerarquía de los procedimientos artísticos se modifica dentro del marco de un *género* \* poético dado", y esto ocurre en cada época, pues también los géneros se redefinen en cada etapa histórica, en el *contexto* \* de los demás géneros. Así, la dominante varía por la misma dialéctica de tradición y ruptura que es esencial para la evolución innovadora en el arte.

Al gobernar y subordinar la dominante a los demás elementos, "garantiza la cohesión de su *estructura*" \* pues no sólo influye sobre ellos sino que los aglutina en torno a sí, funcionando como un polo de atracción.

La dominante puede hallarse individualmente, en un autor, pero también en la poética de un período, de una corriente, de una escuela. En el conjunto de las artes del Renacimiento, la pintura cumplía el papel de elemento dominante; en el Romanticismo, en cambio, la música; y en el realismo, el arte del lenguaje, dice JAKOBSON.

En el ámbito de la *literatura* \* —dice este mismo autor— el criterio de *función* \* poética (a la que todavía llama, en este texto —de 1935— *función estética*) "permite definir la jerarquía de las diversas funciones lingüísticas en el interior de la obra poética"; en otras palabras, nos permite afirmar que la calidad referencial o la calidad emotiva del *mensaje* \* se subordinan a la poética, por ser ésta la función dominante. (V. también FUNCIÓN LINGÜÍSTICA \*.)

**DONACIÓN.** V. ENUNCIADO.

**DONADOR.** V. ACTANTE.

## dorsal,

**DORSAL**, sonido. V. FONÉTICA.

## DRAMA

Forma genérica básica de la creación literaria, junto con la *épica* \* y la *lírica* \*. Constituye uno de los tipos de *relato* \*. Se caracteriza (como el *cuento* \*, la *novela* \*, la leyenda, el *mito* \* y la *fábula* \*) porque en él se cuenta una *historia* \*; pero, a diferencia de estos otros *géneros* \*, en el *drama* no se presentan los hechos a través de la *narración* \* sino mediante la representación. Por ello el *texto* \* de la obra dramática es —como dice GREIMAS— una “especie de partitura dispuesta para ejecuciones variadas”... un “*discurso* \* a varias voces”, una “sucesión de *diálogos* \* erigida en género”.

Los sucesos relatados son muy semejantes en la narración y en la representación dramática, únicamente se diferencian en que el escenario teatral impone ciertas limitaciones en cuanto al espacio, por necesidad reducido, en que se producen las situaciones, y en cuanto al número de *personajes* \* que simultáneamente caben en tal espacio. La forma discursiva de presentación de los sucesos ofrece, en cambio, grandes diferencias. En el drama, los acontecimientos no son narrados, sino representados. El autor comunica su *mensaje* \* al público no mediante un *narrador* \* sino a través del *diálogo* \* y la interacción que los *actores* \* mantienen en el escenario, en la cadena en que se suceden sus *acciones* \* y sus *actos de habla* \* (los parlamentos). Esta *estructura* \* dramática “excluye toda posibilidad de narración abstracta, lo que reduce notablemente el campo de los temas desarrollables en el drama, confiriendo a los *motivos* \* introducidos un carácter específico, dice TOMACHEVSKI, pues “cada motivo debe ser argumento de discurso”. Los actores representan a los personajes y fingen producir espontáneamente sus propias reflexiones cuando, en realidad, sólo reproducen las que para ello han sido previamente planeadas por el escritor. Los actores pueden dirigirse al público (en los *apartes*) para procurarle ciertas informaciones o confidencias que contribuyen a la comprensión de la *intriga* \* y del *significado* \* global de la obra. Éste se completa mediante efectos de *sentido* \* que provienen de otros *sistemas* \* de *signos* \* no lingüísticos que alternan con los parlamentos y con los gestos, como son los efectos de iluminación y de sonido, el aspecto exterior de los personajes y el del escenario.

**DRAMÁTICA**, poesía. V. DRAMA y GÉNERO.

“**DRAMATIS PERSONAE**”. V. ACTOR.

**DUBITACIÓN** (o *aporesis* o *diaporesis*).

Tradicionalmente considerada *figura* \* de sentencia o de pensamiento “frente al público” a quien el orador, que se manifiesta



vacilante y perplejo acerca de lo que se propone decir, finge solicitar asesoría respecto al mejor modo de proseguir el desarrollo de su *discurso* \*, conforme la situación exige. Es una figura que afecta a la lógica de la expresión y que suele plantearse como una pregunta (*interrogación retórica* \*) acerca de cómo nombrar o cómo decir algo:

¿Qué más diré? Sobran ya razones, sobran, si por razón se hobiese de llevar este negocio.

Fray LUIS DE GRANADA

o bien como una negación: se afirma que no se sabe decir o que no se sabe interpretar a otro, y de allí procede la perplejidad que se simula:

de tal suerte demudadas  
estades, reliquias tiernas,  
que no sé si estáis hablando  
o si estáis del todo muertas

Romance

El efecto lógico que produce el empleo de esta figura es el de aclarar el *significado* \* y aumentar la credibilidad del discurso, por lo que es una *metábola* \*, de la clase de los *metalogismos* \*, cuyo *sentido* \* suele abarcar un amplio *contexto* \*. Se le ha llamado en griego *aporía* (como, en lógica, a la dificultad que un problema especulativo ofrece), o *aporesis*, y también *diaporesis*. En la oratoria es un elemento deliberativo del *discurso forense* \*.

**DURACIÓN.** V. ANISOCRONÍA y TEMPORALIDAD.

**DURATIVO.** V. ASPECTO VERBAL.

# E

“ÉCART”. V. DESVIACIÓN.

ECFONEMA. V. EXCLAMACIÓN.

ECFONESIS. V. EXCLAMACIÓN.

ECO. V. RIMA.

ÉCTASIS. V. DIÉRESIS y EPÉNTESIS.

“ECTHLIPSIS”. V. SÍNCOPA.

“EFFICTIO”. V. DESCRIPCIÓN.

“EGRESSIO”. V. DIGRESIÓN.

EJE (de selección y de combinación). V. EQUIVALENCIA, PRINCIPIO DE.

EJECUCIÓN. V. “PERFORMANCE”.

“ELECTIO”. V. ELOCUCIÓN.

ELEMENTO. V. ANÁLISIS.

ELIPSIS (o braquilogía, borradura \*, anantopódoton, silencio, aposiopesis, reticencia \*, suspensión).

*Figura* \* de construcción que se produce al omitir expresiones que la *gramática* \* y la *lógica* exigen pero de las que es posible prescindir para captar el *sentido* \*. Éste se sobreentiende a partir del *contexto* \*. Pueden suprimirse de esta manera *oraciones* \* completas: *a*) en las condicionales la *apódosis* \*, en exclamaciones: “¡Si volviera a tenerlo!” o bien la *prótasis* \*: “Ese libro no te gustaría” —“si lo leyeras”—; *b*) en las comparativas: “Estaba tan contento como —hubiera estado— si lo hubiera tenido”). También pueden suprimirse todas las categorías gramaticales excepto la interjección: 1) el sustantivo (“la rosa más deseada es la (rosa) de fuego”); en otros casos el *gramema* \* del verbo hace previsible el sujeto elíptico (“debo extender los beneficios a pobres, enfermos, lisiados y desocupados”); 2) el pronombre, cuya supresión es, sin embargo, más bien normal en español, por lo que su presencia constituye un fenómeno de *adición* \* que produce *énfasis* \* excepto cuando, en la tercera persona, sirve para evitar la *ambigüedad* \*; 3) el pronombre junto con la preposición (“Es de natu-

raleza intermedia entre (la del) vegetal y (la del) animal); 4) el adjetivo ("Las casas muy altas; los árboles, más (altos)"); 5) la preposición ("con su copa verde y (con) su tronco negro"); 6) la conjunción, cuya *supresión* \* (*asindetón* \*), tanto como su adición (*polisindetón* \*), produce efectos estilísticos; 7) el verbo, es decir, toda una oración subordinada: "se distingue una sombra (que aparece) a un lado del pabellón".

La elipsis del verbo es llamada también *zeugma* \*. Los verbos que con mayor frecuencia se suprimen son los copulativos. Su omisión puede ser simplemente gramatical, un fenómeno casi necesario de economía, para evitar repeticiones; pero también con frecuencia es de naturaleza *retórica* \* y da lugar a numerosos efectos estilísticos como el "estilo nominal", por ejemplo:

Oh, pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca

NERUDA

Se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* que se produce cuando, a pesar de darse la supresión completa de la *forma* \*, la información se conserva merced a que el *significado* \* de los elementos omitidos se infiere del contexto. Pueden suprimirse los elementos sintácticos hasta el límite en que aún se conserve la inteligibilidad.

No sólo los límites de la elipsis son imprecisos si comparamos las descripciones de diversos autores, sino que, además, ha recibido diferentes nombres. La *suspensión* o *supresión suspensoria* deja en el aire la conexión sintáctico-semántica de la oración (como en el caso del estilo nominal). La *aposiopesis* o *reticencia* \* considerada por algunos autores como un *anacoluto* \* consciente, es una figura de pensamiento, porque es una interrupción del discurso que sustituye con puntos suspensivos aquello que es penoso o embarazoso decir, lo que, debido a su omisión, queda incierto:

Volví a Siena, y hallé en ella...  
aquí el aliento me falta,  
aquí la lengua enmudece,  
y aquí el ánimo desmaya

CALDERÓN DE LA BARGA

El *anantopódoton* es una variedad del *anacoluto* \* que omite uno de los dos términos correlativos de un período. (V. *SILEPSIS* \*.)

La *braquiloquia* es otro nombre dado a ciertas elipsis pues se designa así tanto la forma más breve de una expresión que resulta opuesta a la *perífrasis* \* ("llegarán tarde" por "estoy segura de que llegarán con retraso" o "supongo que llegarán con retraso"), como cierto tipo de expresiones que permiten sobrentender un significado explícito o no en el contexto ("Qué horror") y que los

## elipsis

franceses llaman *silencio*. También es un tipo de elipsis la *borradura* \*.

La elipsis es una de las figuras más usuales y comunes y su efecto suele ser de fuerza, viveza, animación, rapidez, pasión, impetuosidad.

La imprecisión que existe en cuanto a los límites de esta figura se debe a que en latín era el término utilizado, en general, para las figuras de la "*detractio*" o *supresión de palabra* \*. (V. también ANISOCRONÍA \*.)

**ELIPSIS (en el relato).** V. ANISOCRONÍA y TEMPORALIDAD.

**ELISIÓN.** V. APÓCOPE y CONTRACCIÓN.

**ELOCUCIÓN** (o "elocutio", o "lexis" y "electio", "compositio").

En la tradición grecolatina, una de las cinco fases preparatorias del *discurso oratorio* \*, la tercera. A ella corresponde la expresión lingüística ("*verba*") de los pensamientos ("*res*") hallados en la "*inventio*" \* y combinados en la "*dispositio*" \* por el orador. Afecta a dos áreas de construcción del discurso: a) la de las *palabras* \* aisladas ("*verba singula*") y b) la de las palabras relacionadas ("*verba coniuncta*"). Dentro de la "*elocutio*" se halla la *descripción* \* de los mecanismos de producción de los *tropos* \* y, en general, de todos los hechos de estilo.

Las principales cualidades de la elocución son:

—*corrección*, derivada de la regularidad gramatical de las construcciones;

—*claridad*, proveniente de la propiedad y disposición lógica de las expresiones;

—*elegancia*, lograda con el uso oportuno y discreto de las *figuras retóricas* \*.

Los antiguos consideraban que la elocución constituye el ropaje lingüístico correcto, pulcro, gracioso y adornado con que se visten las ideas; y algunos retóricos consideraron la elocución como sinónimo de estilo. Dentro de la "*elocutio*" se procede a la elección ("*electio*") de los *tropos* y las *figuras* \*, y además se realiza la composición ("*compositio*") que consiste en disponer las expresiones, conforme al orden sintáctico, dentro de cada *oración* \* y cada *frase* \*, es decir, en la conformación —dice LAUSBERG— sintáctica y fonética de las frases, las oraciones y las series de oraciones. La "*compositio*" puede adoptar tres tipos de conformación sintáctica: 1) "*oratio soluta*" (sucesión arbitraria y relajada de oraciones tal como se producen en el *habla* \* cotidiana o en ciertos *géneros* \* como el epistolar); 2) "*oratio concisa*" (intercambio dialógico de oraciones breves); 3) "*oratio perpetua*" \* (oración ex-

tensa, compuesta o compleja, que se desarrolla ininterrumpidamente en una sucesión sintáctica y semánticamente lineal). Para BARTHES, la elocución de los antiguos es, tanto la *enunciación* \*, en un sentido más amplio, como la *elocución* o actividad locutoria, en un sentido estricto. La "*oratio obliqua*" caracteriza al *discurso indirecto* \* de la *narración* \*.

Algunos autores han llamado *de la elocución* a ciertas figuras con las que el discurso adquiere fuerza por la elección y combinación de sus elementos; tales son principalmente: *epíteto* \*, *repetición* \*, *gradación* \*, *sinonimia* \*, *abrupción* \* y *aliteración* \*.

"ELOCUTIO". V. ELOCUCIÓN.

**EMBRAGUE** (o conmutador, "shifter", "embrayeur" y enuncivo, enunciativo, desembrague).

JAKOBSON tomó de JESPERSEN este término ("shifter", en inglés) que los traductores han vertido al español como *embrague* o como *conmutador*, y RUWET al francés como "*embrayeur*".

Se trata de ciertas unidades gramaticales (que para JESPERSEN eran léxicas), que pertenecen al *código* \*, cuyo *significado* \* varía cuando varía la situación o el *contexto* \* en que se utilizan, por lo que el *contenido* \* de un embrague no puede ser definido más que remitiéndolo al *mensaje* \*. Los embragues o conmutadores se caracterizan porque cumplen una doble función.

— Como *símbolos* \*, pues se asocian al objeto representado en virtud de una regla convencional.

— Como *índices* \*, ya que también mantienen con el objeto representado una relación existencial semejante al acto de señalar.

Por ejemplo: el *deíctico yo*, al representar a su objeto (el *locutor* \*), tiene que ser asociado al mismo por una regla convencional, y al representarlo tiene que estar en una "relación existencial" con el mismo y con su *enunciación* \*.

Los embragues hacen referencia al proceso de la enunciación o a sus protagonistas y, además, comportándose como goznes del *discurso* \*, adecuan el mensaje a la situación y/o al *emisor* \*, como ocurre:

- a) con los *deícticos* \* —pronombres personales, demostrativos, adverbios de tiempo y de lugar—, y
- b) con el *modo verbal*.

en los siguientes ejemplos:

Que ellas llamen ahora a aquella puerta

que ubican a los participantes en la situación de *comunicación* \*.  
o como ocurre con:

- c) el *tiempo*, señalado por el verbo y por algunos adverbios, y con:
- d) el *modo* no verbal o *status lógico* de las oraciones —afirmativo, supositivo, interrogativo y negativo— y de otros *modalizadores* \* —como la interjección o las oraciones exclamativas—, que implican al hecho relatado:

*Quizá hayan tocado la puerta entonces*

También hay conmutadores o embragues que indican simultáneamente al hecho relatado y a sus participantes; éstos son los *testificantes* (JAKOBSON) que revelan la existencia de un mensaje en el interior de otro mensaje:

*Dizque tocaron entonces la puerta  
Dicen que cada año ocurre lo mismo*

Algunos embragues, como los *deícticos*, el tiempo verbal y el modo no verbal, son a la vez *designadores*, pues remiten del código al mensaje. Lo que hace que simultáneamente sean embragues es el hecho de que su *sentido* \* sólo se capta en relación con el momento y lugar de la enunciación, debido a que el *referente* \* sólo puede determinarse en relación con los *interlocutores* \*:

*hoy, aquí*, en su relación con el *yo* que los profiere.

Así, por ejemplo, los pronombres personales son unidades gramaticales que establecen una relación existencial, por una parte con los protagonistas de los hechos enunciados, y por otra parte con el proceso de enunciación.

El tiempo verbal es designador y embrague, porque caracteriza el hecho relatado, pero con referencia al tiempo del hecho discursivo, es decir, señalando como eje de las relaciones temporales el momento *actual* en que el *yo* emite el enunciado; tal momento es un *ahora* opuesto a un pretérito y a un futuro. Ciertos deícticos, que son los adverbios de lugar y de tiempo, ayudan a fijar la *temporalidad* \* dentro de la gama de posibilidades existentes para cada forma verbal: *ahora leo* (presente actual cuya duración comprende el momento en que hablo); *siempre leo* (presente habitual que denota costumbre).

Son también designadores y embragues el “*status*” lógico de las *oraciones* \* (afirmativo, supositivo, etc.), y otros modalizadores como las interjecciones, las oraciones exclamativas, los adverbios de duda, afirmación y negación, etc. Lo son debido a que caracterizan al hecho relatado pero a la vez revelan el criterio del *emisor* \* acerca de lo que él mismo dice: muestran, por ejemplo, hasta qué punto cree el emisor lo mismo que manifiesta, pues se actualizan *semas* \* valorativos y emotivos.

Si estarán presentes mañana  
 Probablemente estén presentes mañana  
 No estarán presentes mañana  
 ¿Estarán presentes mañana?

Hay otro tipo de embragues que son a la vez *conectores* o *conectores*, como el *modo verbal* (indicativo, subjuntivo, imperativo): o bien como el caso del *testificante* ya descrito.

El modo verbal manifiesta el criterio del emisor respecto a lo que enuncia y respecto a los participantes en los hechos relatados, pues el *indicativo* presenta los hechos como *reales*, el *subjuntivo* como deseos o como dudas y el *imperativo* como mandatos o deseos o consejos o súplicas.

El *testificante*, por su parte, según JAKOBSON, "toma en cuenta tres hechos": el relatado, el discursivo y el discursivo relatado. Se da cuando un emisor manifiesta un enunciado (hecho discursivo) en el que refiere un suceso (hecho relatado: "esa primavera se retrasaron las golondrinas") que se originó en otra fuente de información, en otro emisor (hecho discursivo relatado antes, por otro: "se afirmaba que esa primavera se retrasaron las golondrinas"). La fuente de información del hecho discursivo relatado puede ser el mismo emisor en otro momento ("me dije, esta primavera...") u otro emisor determinado o indeterminado. El testificante así caracterizado resulta una categoría verbal que es posible describir como relación de subordinación entre verbos: "*dicen* que se *retrasaron*".

En resumen: ya sea que caractericen al hecho relatado en sí mismo y/o a sus participantes —los personajes— (cuando son designadores), o que lo hagan con respecto a otro elemento relatado (cuando son conectores), los embragues, además, se refieren al acto discursivo o a sus protagonistas —el emisor y el *receptor* \*— por lo que funcionan como goznes que permiten la relación entre el proceso de lo enunciado y el proceso de la enunciación. (V. también *enunciado* \*.)

GREIMAS describe el embrague como un procedimiento y como un efecto de retorno a la enunciación y de identificación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, y hace notar que el embrague es subsecuente al *desembrague* (que es el procedimiento de "expulsión, fuera de la instancia de la enunciación, de los términos categóricos que sirven de soporte al enunciado"), de modo que todo embrague presupone un *desembrague* anterior. Ambos se dan, separada o sincréticamente, en los aspectos actancial, temporal y espacial.

No existe aún una tipología de los procedimientos de embrague, cuyo desarrollo este autor propone, a partir de ciertas cate-

## “embrayeur”

gorías que pueden funcionar como ejes: así, el embrague *enunciativo*, que “instala en el discurso un sujeto distinto y distante con relación a la instancia de la enunciación”, y el *enunciativo*, que tiende a producir un “efecto de identificación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación”; el embrague *de retorno* a la instancia de la enunciación, y el *interno* (de segundo grado), que “tiene lugar dentro del discurso”; el embrague *homocategorico*, en el que el embrague y el desembrague “afectan a la misma categoría de persona, de espacio y de tiempo”, y el *heterocategorico*, en el que “las categorías desembragante y embragante son distintas”.

### “EMBRAYEUR”. V. EMBRAGUE.

**EMISOR** (y receptor, hablante, oyente, enunciador, enunciatario, locutor, alocutario, delocutor, interlocutor, destinador \*, destinatario \*).

*Emisor* y *receptor* son los factores opuestos entre los cuales se establece el circuito de *comunicación \**, son quien emite y quien recibe el *mensaje \**. Ambos términos poseen un sentido amplio, general, si se comparan con otros de sentido más específico como *enunciador*, que es el sujeto de la *enunciación \**, es decir, el *emisor del enunciado \**, quien se opone al *enunciatario* o *destinatario \** de la enunciación. Éste, cuando la comunicación es oral, es sujeto *hablante* (la persona física que articula oralmente el enunciado) y se opone a *oyente* (quien lo escucha). Dentro del campo de la teoría de los *actos de habla \**, quien emite se llama *locutor*, opuesto a *alocutario* y también a *delocutor* (la persona de quien se habla). En fin, dentro del juego de las *categorías actanciales* (V. ACTANTE \*), el emisor es homologable al *destinador \**, quien se opone al *destinatario*, al mantener ambos la comunicación a propósito del *objeto \**.

Cualquier tipo de *emisor* está representado en el *discurso \** por el pronombre *yo* (o *nosotros*); cualquier tipo de *receptor* está representado por el pronombre *tú* (o *vosotros* o *ustedes*). Son *interlocutores*. También se considera interlocutor el *delocutor*, que es el *él* de la enunciación.

En lingüística los términos *hablante* y *oyente* corresponden a entidades concretas comprometidas en un proceso histórico: la situación humana de comunicación; en teoría de la información, en cambio, corresponden a entidades abstractas.

El *locutor* y el *alocutario* son el *agente \** y el *objeto \** de los actos *ilocutorios \**. son quienes se responsabilizan por el acto de la enunciación. Aquí también es interlocutor la tercera persona *se*, que es la voz pública.

Los de *emisor* y *receptor* son papeles textuales intercambia-



bles dentro de la misma situación, a diferencia de los "roles" sociales que son fijos. Por ejemplo, un patrón y su empleado intercambian sus papeles de emisor y receptor en el diálogo \*, pero no sus papeles de patrón y empleado (MIGNOLO).

Independientemente de estas definiciones generales, en la práctica cada autor suele establecer alguna acepción propia y específica de los términos aquí descritos cuando los utiliza, definición que es válida dentro de los límites del texto \* que la establece. Por ejemplo, DUCROT, en *Les mots du discours*, dentro de la "Note sur la polyphonie et la construction des interlocuteurs", describe al alocutario como la "persona a quien se supone que la enunciación se dirige", y al destinatario como la "persona que es supuestamente el objeto de los actos ilocutorios". El papel de alocutario —dice— es relativo a la enunciación, mientras el papel de destinatario "es relativo a la actividad ilocutoria que permite hablar de destinatarios diferentes sin prejuzgar nada sobre la unicidad o la no unicidad del alocutario"; todo esto sobre el presupuesto de que la misma enunciación puede dirigirse a alocutarios distintos, lo que el analista puede descubrir a partir de ciertas marcas discursivas.

EMOTIVA. V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

EMPAREJAMIENTO. V. PARALELISMO.

ENÁLAGE. V. TRANSLACIÓN.

ENÁLAGE DE ADJETIVO. V. HIPÁLAGE.

ENANTIOSEMA. V. ANTONIMIA.

ENANTIOSIS. V. ANTÍTESIS.

### ENCABALGAMIENTO

*Figura* \* retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso \* y abarque una parte de la siguiente:

*La muerte es un suplicio  
banal, si se compara  
con este andar a tientas  
tras una sombra vaga.*

NICOLÁS GUILLÉN

*Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos.*

DARÍO

Es decir, se trata de una *metábola* \* de la clase de los *meta-taxas* \* o figuras de construcción, porque afecta a la *forma* \* de las *frases* \* puesto que altera la armonía del *paralelismo* \* entre las es-

## encabalgamiento

*estructuras* \* rítmica, métrica y sintáctica. Se produce por *supresión* \* parcial de rasgos característicos de la forma *métrica* \* canónica, y se da en la prolongación de la unidad sintáctica más allá de los límites señalados dentro de la línea versal, por los esquemas regidos por los *acentos* \* y la medida. Ello produce una falta de coincidencia entre las tres unidades, y hace que la *pausa* \* que corresponde al final de la unidad métrica y de la rítmica, incida entre los elementos de la unidad gramatical llegando hasta a separar las sílabas de una *palabra* \*:

... y mientras miserable-  
mente se están los otros abrasando  
con sed insaciable...

Fray LUIS DE LEÓN

y hasta a extenderse de una a otra *estrofa* \*:

... *Quietas*

están las aguas, donde como una frágil cinta  
la luz ondula y abre sus caprichosas grietas  
de plata. Y a lo lejos, en carmesí se entinta...

LUIS G. URBINA

Cuando los tres esquemas coinciden, la *pausa* \* final del verso se intensifica y se prolonga, pues marca simultáneamente el término de la frase rítmica, el de la medida silábica completa, y el del *sintagma* \* cabal; pero si se rompe este triple paralelismo, debido a que la unidad sintáctica excede esos límites e invade una parte de la unidad sintáctico-métrico-rítmica siguiente, ello abre-  
via la pausa por la necesidad de mantener durante la lectura la coherencia gramatical y semántica, y a la vez debilita los esquemas métrico y rítmico, al alterar la entonación que al final de la triple unidad correspondería, y al introducir otra pausa (sintáctica) en medio de la unidad siguiente:

Desde el vitral de mi balcón distingo,  
al fulgor del crepúsculo, la *ignota*  
*marejada de calles, en que flota*  
*la bíblica modorra del domingo.*

AMADO NERVO

Según el *texto* \* de que se trate, el encabalgamiento puede producir diversos efectos de *sentido* \*, ya sea que ofrezca coincidencia o contraste respecto a otros elementos. Así, puede apoyar la *ambigüedad* \*; puede estimular la velocidad de la lectura para subrayar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada; puede contrastar (produciendo sorpresa) con el apego a la regularidad con que se presentan otros aspectos de la forma elegida por el escritor. El encabalgamiento "niega parcialmente el *metro* \*" y el *ritmo* \*, y significa un retorno a la *prosa* \* puesto que

suprime en cierta medida la forma que es característica del verso. Dámaso ALONSO habla de "encabalgamiento suave" cuando el excedente sintáctico que se desborda (al que los franceses llaman "rejet") ocupa todo el verso siguiente; y habla de "encabalgamiento abrupto o entrecortado" cuando dicho excedente finaliza a la mitad del verso siguiente y lo rompe sintáctica y rítmicamente.

**ENCADENAMIENTO.** V. SECUENCIA.

**ENCLAVE.** V. SECUENCIA.

**"ENDEIA".** V. SUPRESIÓN.

**ENDIADIN** (o hendiadin o endiadis).

*Figura* \* de pensamiento que consiste en reemplazar al *epíteto* \* de un sustantivo por un segundo sustantivo mediante la conjunción:

"observé la hormiga y su laboriosidad" (en lugar de: la hormiga laboriosa).

Con ello se disocia el objeto de su cualidad inherente y se colocan ambos en un mismo plano, por lo que su interrelación no se explicita sino apenas se sugiere y su comprensión exige un trabajo del *receptor*.\*

Su naturaleza es, pues, la de los *metalogismos* \* que se producen por *supresión* *adición* parcial (*sustitución* \*) de una *forma* \* sintáctica por otra, para producir un efecto de *énfasis* \* en su *significado* \*. Algunos tratadistas, sin embargo, consideran un *metatasa* \* esta figura, es decir, una figura de construcción, como si estuviera limitada a la sustitución, que sí ocurre, de la *acumulación* \* subordinante por la coordinante:

la súbita mudanza de repente  
le turbó la vitoria y alegría...

ERCILLA

en lugar de "la vitoria alegre".

**ENDIADIS.** V. ENDIADIN.

**ENDIASIS.** V. PARADOJA.

**ÉNFAISIS** ("hiponoia", sinénfasis).

*Figura* \* retórica próxima a la *sinécdoque* \* y a la *antonomasia* \* al evitar la expresión de un *contenido* \* indeseado o peligroso ("dissimulatio") sustituyéndolo con la expresión de un contenido inocuo, atenuante, parcial, alusivo u oscuro; ya sea con el propósito de impedir que algún *receptor* \* comprenda el pensamiento del *emisor* \*, por temor o respeto; ya sea para obligar al receptor a efectuar un trabajo de interpretación. Esta segunda in-

## énfasis

tención es lúdica y alusiva (V. ALUSIÓN \*) y se llama también *hiponoia* o *sinénfasis*; con ella se pone a prueba el humor del *destinatario* \* o su información, pues la alusión puede referirse a "*exempla*" o a *sentencias* \*.

Se trata, pues, de un *tropo* \* de *palabra* \* (*metasemema* \*) o de pensamiento (*metalogismo* \*) que manifiesta un contenido exacto mediante una expresión que corresponde a dicho contenido inexactamente, por lo que LAUSBERG dice que se produce una *contracción* del "esfuerzo formulatorio" ("*detractio*" de trabajo) ya que "se renuncia a una mayor amplitud, aunque por este medio resulta una "*adiectio*' de *significación*" \*, o, en otras palabras, hay una "*detractio*" de las "*verba*", y una "*adiectio*" de la "*res*". La comprensión de su cabal *significado* \* se hace posible por el *contexto* \* y por la entonación del *hablante* \*.

Escribe Cervantes:

Finalmente, don Quijote se sosegó, y la comida se acabó, y en levantando los manteles llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata, y la otra con un aguamanil, asimismo de plata, y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro, y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos (que sin duda eran blancas) una redonda pella de jabón napolitano. Llegó la de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote; el cual, sin hablar palabra, admirado de semejante ceremonia, creyó que debía ser usanza de aquella tierra, en lugar de las manos, lavar las barbas; y así tendió la suya todo cuanto pudo, y al mismo punto comenzó a llover el aguamanil y la doncella del jabón le manoseó las barbas con mucha priesa, levantando copos de nieve, que no eran menos blancas las jabonaduras, no sólo por las barbas, mas por todo el rostro y por los ojos del obediente caballero; tanto que se los hicieron cerrar por fuerza. El duque y la duquesa, que de nada de esto eran sabidores, estaban esperando en qué había de parar tan extraordinario lavatorio. La doncella barbera, cuando le tuvo con un palmo de jabonadura, fingió que se le había acabado el agua, y mandó a la del aguamanil fuese por ella; que el señor don Quijote esperaba. Hizolo así, y quedó don Quijote con la más extraña figura, y más para hacer reír, que se pudiera imaginar. Mirábanle todos los que presentes estaban, que eran muchos; y como le veían con media vara de cuello más que medianamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón, fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa; las doncellas de la burla tenían los ojos bajos, sin osar mirar a sus señores; a ellos les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo, y no sabían a qué acudir: o a castigar el atrevimiento de las muchachas, o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte. Finalmente, la doncella del aguamanil vino, y acabaron de lavar a don Quijote, y luego la que traía las toallas le limpió y le

enjugó muy reposadamente; y haciéndole todas cuatro a la par una grande y profunda inclinación y reverencia, se querían ir; pero el duque, porque don Quijote no cayese en la burla, llamó a la doncella de la fuente, diciéndole:

—Venid y lavadme a mí, y mirad que no se os acabe el agua.

Con estas pocas palabras (“*detractio*” de “*verba*”), apoyadas en el contexto precedente, el duque da a entender (ocultándolo al mismo tiempo a don Quijote) un pensamiento mucho más extenso y complejo (“*adiectio*” de la “*res*”), pues significan: he advertido la burla; me propongo sufrir idéntica operación a fin de hacer creer a la víctima que tal es la costumbre. “Mirad que no se os acabe el agua” implica una amenaza: mirad que no os burléis de mí sino que me ayudéis a ocultar a don Quijote el juego de que ha sido objeto.

Es este un ejemplo en el que fácilmente se observan la “*dis-simulatio*”, el propósito lúdico (*híponoia* o *sinénfasis*) y la *sinédoque*, pues designa todo el proceso y la intención de burla mencionando sólo su rasgo más importante y característico: “lavadme”..., “no se os acabe el agua”.

En el énfasis, pues, hay un fenómeno gramatical de sintaxis oblicua (“*immutatio*” *sintactica*), es decir de *sustitución* \*, pues se manifiesta un contenido importante mediante una expresión (oblicua) rebasada por su significado.

Metonímicamente (por generalización) y a partir del tono característico con que se pronuncia la expresión enfática, se ha popularizado una acepción de énfasis diferente de ésta tradicional, que consiste en considerarlo una figura que subraya la intención de lo que se dice o que aumenta su importancia, exagerándola. Inclusive hay, en español, diccionarios de la lengua o de retórica que sólo consignan este significado más bien espurio pero muy difundido y familiar.

**ENLACE.** V. SECUENCIA.

**ENTIDAD.** V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.

**ENTIMEMA.** V. “INVENTIO”.

**ENTONACIÓN.** V. PROSODIA.

**ENTROPÍA.**

Tomado en préstamo de la física termodinámica (donde se refiere al rendimiento posible de una máquina térmica (rendimiento limitado por los extremos mayor y menor de temperatura que puede alcanzar), y de la termodinámica estadística (donde alude a la energía de los gases), el concepto de *entropía* en teoría de la información se refiere a la cantidad de información asociada a

## enumeración

un *mensaje* \* dado. Una entropía baja se asocia con frecuencia a una gran calidad artística, aunque tal relación no es ni necesaria ni frecuente.

LOTMAN opina que el hombre es constantemente víctima de los ataques destructores de la entropía, pero que "una de las funciones fundamentales de la *cultura* \* es oponerse a dichos ataques principalmente a través del arte". La cantidad de información asociada a un mensaje disminuye por efecto de la entropía, es decir, por el desorden o la desorganización de sus elementos estructurales, ya que producen *ruido* \* que destruye la información. Esto ocurre siempre, excepto en la obra de arte que es la única capaz de transformar el ruido en información artística.

### ENUMERACIÓN (o "distribución", "pariosis", percursorio, "isocolon", \* enumeración caótica y aglomerada, expolición, epitrocasmio).

*Figura* \* de construcción que permite el desarrollo del *discurso* \* mediante el procedimiento que consiste en acumular (*acumulación* \*) expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo. Obsérvense los siguientes ejemplos de BALBUENA:

con España, Alemania, Berberfa,  
Asia, Etiopía, África, Guinea,  
Bretaña, Grecia, Flandes y Turquía,

en que enumera unidades (países);

Los *caballos lozanos, bravos, fieros;*  
*soberbias casas, calles suntuosas;*  
*jinetes mil en mano y pies ligeros.*

en que enumera partes del todo —la ciudad— (caballos, casas, jinetes) y aspectos de cada una de esas partes (lozanos, bravos, fieros, etc.).

Puede ocurrir que los miembros de la enumeración guarden entre sí una *relación unívoca* \*, cuando son, en algún grado, sinónimos:

*Ronca* es la americana cordillera  
*nevada, hirsuta, dura,*  
planetaria...

NERUDA

o bien una *relación diverstovoca* \*, cuando no lo son:

*Cambié de piel, de vino, de criterio*

NERUDA

La sola "enumeración de partes" se llama enumeración *sim-*

## enumeración

*ple.* Sus términos se suceden "en contacto", como en este ejemplo; puede darse con *asindeton* \* (sin nexos):

... Ya vuelven,  
redondos, limpios, desnudos...

EMILIO PRADOS

y puede darse con *polisindeton* \*:

No el manjar de sustancia vaporoso,  
ni vino muchas veces trasegado,  
ni el hábito y costumbre de reposo  
me hablan el grave sueño acarreado;

ERCILLA

También hay una enumeración *compleja*, en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados, que se suceden "a distancia". Se llama *distribución* \* y es idéntica al tipo de *isocolon* \* llamado *pariosis* porque resulta de la incardinación o subordinación sintáctica de miembros que son frases desiguales en extensión:

... según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.

CERVANTES

En el siguiente ejemplo, de CALDERÓN, se combinan ambas formas:

¿Qué ley, justicia o razón  
negar a los hombres sabe  
privilegio tan suave  
excepción tan principal,  
que Dios ha dado a un cristal  
a un pez, a un bruto y a un ave?

La distribución puede darse combinada con *paralelismo* \*:

Ameno el sitio, la quietud a cuento,  
buena el agua, las frutas agradables;

BALBUENA

puede darse con *zeugma* \* como en el ejemplo anterior de NERUDA ("cambié de piel, de vino, de criterio"); puede darse con igualdad o desigualdad de sus miembros, o con *quiasmo* \*:

convites, recreación, conversaciones  
con gente grave o con humilde gente  
de limpias o manchadas condiciones.

BALBUENA

es decir, distribuyendo las expresiones antitéticas en forma simétricamente cruzada; o en construcciones más libres, mezcladas, y con interposición de otros elementos sintácticos (*distribución*).

## enumeración

¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos  
como una cabeza cercenada con los ojos abiertos.  
Estos días como frutos podridos.  
Días enturbiados por salvajes mentiras.  
Días incendiarios en que padecen las curiosas estatuas  
y los monumentos son más estériles que nunca.

EFRAÍN HUERTA

Y también es frecuente la distribución *anafórica*:

Y llegando a ver lo que es la honra mundada, no es nada. Por la honra se muere la viuda entre dos paredes. Por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo misma. Por la honra, la casada se quita a su deseo cuanto pide. Por la honra, pasan los hombres el mar. Por la honra, mata un hombre a otro. Por la honra, gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra mundana, según esto, una necesidad del cuerpo y alma, pues al uno quita los gustos y al otro el descanso. Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuán a peligro tenéis lo que más estimáis, hase de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está en arbitrio de las mujeres; la vida, en manos de los doctores, y la hacienda, en las plumas de los escribanos.

QUEVEDO

Este ejemplo termina en una distribución recapitulativa.

Generalmente los retóricos consideran que hay enumeración a partir de la bipartición y la tripartición. La enumeración suele aparecer acompañada por un concepto colectivo que le antecede o le sucede a manera de recapitulación. Los tercetos del capítulo II de la *Grandeza mexicana* de BALBUENA, en el que se describe la arquitectura de la ciudad Capital, terminan con este cuarteto:

Templo de la beldad, alma del gusto,  
Indias del mundo, cielo de la tierra;  
todo esto es Sombra tuya, oh pueblo agosto,  
y si hay más que esto, aún más en ti se encierra.

La enumeración suele formar parte de la *descripción* \*, y pueden sus términos ir relacionados entre sí *sindéticamente* (mediante nexos) o *asindéticamente* (sin ellos) como ya se dijo:

*Agata y cornalina y luminaria*

NERUDA

Aquí está el árbol, en la pura piedra  
en la evidencia, en la dura hermosura...

NERUDA

El resultado es una construcción exuberante, una especie de despliegue del  *sintagma* \* a través de la multiplicación, formando serie, de cada una de sus partes.



## enumeración

Se trata, pues, de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico del lenguaje y se produce por *adición* \* simple de términos que se agrupan mediante el recurso de *acumulación* \* “en contacto” (y, en la *distribución*, por *acumulación* “a distancia”).

Las partes que entran en la enumeración son equiparables semánticamente cuando forman parte de un todo representado por un concepto abstracto colectivo, en cuyo caso suele aparecer la *sinonimia* \*:

*sus fundaciones, dotación y renta*

BALBUENA

Son, en cambio, equiparables sintácticamente cuando cumplen la misma *función gramatical* \*:

*hombres raros, sujetos singulares  
en ciencia, santidad, ejemplo y vida,  
a cuentos, a montones, a millares.*

BALBUENA

*—Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica,  
punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa.*

QUEVEDO

*el lirio azul la cárdena violeta,  
alegre toronjil, tomillo agudo,  
murta, fresco arrayán, blanca mosqueta.*

BALBUENA

Pero, por otra parte, puede romperse la coordinación que priva entre las partes, cosa que ocurre en la “enumeración caótica”. Esta figura puede producir el efecto de encarcarer la riqueza y variedad de sus elementos, ordenando lo que se presenta en forma caótica y dándole interna coherencia. Los miembros de este tipo de enumeración ya no se presentan en series ordenadas (como en las antiguas y primitivas letanías cristianas, por ejemplo) sino en un amontonamiento informe que, sin embargo, ofrece en armonía la diversidad, inclusive antitética, de los aspectos del todo:

*De aquel rincón manaba el chorro de los ecos,  
aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo,  
allí crujió la grávida cama de los suplicios,  
por allá entraba el sol a redimirnos.*

GILBERTO OWEN

Otras veces la enumeración caótica presenta la abundancia multiforme de los objetos diversos o contrarios de manera inco nexa o fragmentada, como en el ejemplo de QUEVEDO que hace burla del culteranismo al ironizar, forzando el hipérbaton mediante la ruptura de las palabras, y enlistando los neologismos gongoristas que han sido tomados de diferentes *contextos* \*:

## enumeración

la jeri —aprenderá— gonza siguiente:  
fulgores, arrojar, joven, presiente,  
candor, construye, métrica, armonía...

En el barroco los autores solían complacerse en la creación de este tipo de tensiones en que entran en juego los opuestos.

La enumeración es muy antigua y hay ejemplos memorables en poetas de todos los tiempos que la han utilizado introduciendo en ella variantes según sus intenciones. De Walt WHITMAN se considera que proviene el tratamiento moderno de esta figura. Con este autor se revigora precisamente su significación caótica merced a su capacidad para aproximar entre sí, y al azar, los objetos más dispares, en el estilo que SPITZER denomina *bazar* porque mezcla lo perteneciente a diferentes órdenes de ideas, inclusive lo concreto con lo abstracto. Hay un antecedente de este fenómeno en lo que CURTIUS llama enumeración *aglomerada*:

Coches, albardas, pollinos,  
con todo vivo animal:  
pavos, perdices, gallinas,  
morcillas, manos, cuajar,...

CALDERÓN

Los términos de la enumeración pueden organizarse, pues, conforme a un orden, una progresión, una armonía sinonímica, una dirección hacia la cabalidad del todo, subrayando su unidad; pueden dar idea de variedad exuberante; pueden ofrecer un conjunto desarticulado y desordenado que exprese el divorcio, el aislamiento o el antagonismo de sus partes; pueden aparecer en una promiscuidad que sugiera confusión de valores; pueden servir al poeta para manifestar su rechazo del caos y su voluntad de organizar la incoherencia y regular la anarquía.

En el siguiente ejemplo de GARCÍA LORCA, hay una enumeración caótica (inspirada "desde la torre del Chrysler Building", en Nueva York), que contiene enumeraciones simples, ordenadas, graduadas, y distribuciones en serie que están, en conjuntos parciales, orientadas hacia la organización de la coherencia de lo diverso, mediante el empleo de cadenas anafóricas ("ni quien cultive", "ni quien abra", "ni quien lllore", "ignora el misterio", "ignora el gemido", etc.):

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,  
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,  
ni quien abra los linos del reposo,  
ni quien lllore por las heridas de los elefantes.  
No hay más que un millón de herreros  
forjando cadenas para los niños que han de venir.  
No hay más que un gentío de lamentos

que se abren las ropas en espera de la bala.  
 El hombre que desprecia la paloma debía hablar,  
 debía gritar desnudo entre las columnas,  
 y ponerse una inyección para adquirir la lepra  
 y llorar un llanto tan terrible  
 que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamantes.  
 Pero el hombre vestido de blanco  
 ignora el misterio de la espiga,  
 ignora el gemido de la parturienta,  
 ignora que Cristo puede dar agua todavía,  
 ignora que la moneda quema el beso prodigio  
 y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

La enumeración rápida y sintetizadora de elementos a cuya amplificada descripción se renuncia, que es frecuente en el discurso forense latino, en el que suele formar parte de una breve *narratio* \* y se llama *percursorio* \*, cuando se mezcla con la *preterición* \* es la figura denominada *epitrocasmó*.

La *percursorio* es una acumulación enumerativa y coordinante, rápida y sintetizadora de ideas que podrían ser objeto, separadamente, de un tratamiento detallado que se llamaría *expolición*. (V. DESCRIPCIÓN \*.)

Este tipo de enumeración (*percursorio*) consta, según LAUSBERG, de "oraciones principales asindéticas, aposiciones o formas participiales", o simplemente de sustantivos, y se asemeja a la *evidencia* \*, excepto en que ésta pinta con intensidad y detalle mientras que la *percursorio* clasifica rápidamente un conjunto de elementos objetivos cuyos detalles se omiten para lograr algún efecto, como restarles importancia, señalar que son desagradables, etc.

**ENUNCIACIÓN** (y designador, conector, conector, embrague \*, modalizador \*, testificante).

Proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo *enunciado* \*.

También suele emplearse como acto discursivo del *emisor* \*, producido en circunstancias espacio-temporalmente precisas; acto de utilización de la *lengua* \* —durante el cual se actualizan sus expresiones—; acto que convierte la lengua en un instrumento para comunicar algo al *receptor* \*.

La enunciación vincula a los *interlocutores* \* y éstos son elementos constitutivos de su proceso. La enunciación y lo enunciado son pues dos planos presentes en el enunciado.

Siguiendo principalmente a BENVENISTE y a JAKOBSON es posible establecer que el proceso discursivo —la enunciación— se desarrolla poniendo en juego una serie de recursos verbales que son los "términos enunciativos", es decir, aquellas "formas lingüís-

## enunciación

ticas indiciales" que son marcas que nos "procuran información acerca del proceso mismo de la enunciación" hablada o escrita.

La producción del *discurso* \* es un desarrollo durante el cual éste se va insertando dentro del marco de una tipología de los discursos. El tipo de discurso depende de la selección (limitada por redes de restricciones) que realiza el emisor, entre las formas susceptibles de ser enunciadas, de aquellas que convienen a un dado tipo de discurso, y también depende de su combinación (que igualmente está limitada por las posibilidades gramaticales).

El análisis de los términos enunciadorees permite identificar, por ejemplo, el discurso directo (*diálogo* \*), en el que el emisor repite textualmente un dicho propio o ajeno, de tal modo que lo presenta como directamente procedente de una subjetividad; discurso lleno de *implicitos* \*, que se complementa con datos del *contexto* \*. Los enunciadorees permiten identificar también el discurso indirecto (*narración* \*), presentado mediante un *narrador* \* que se interpone entre los *personajes* \* y sus dichos y que ofrece sus parlamentos traspuestos a la forma de proposiciones subordinadas introducidas por términos subordinantes. El *análisis* \* de los enunciadorees también permite saber cuándo el discurso es *autónimo* \* o explícito, pues se define o describe a sí mismo al remitir del *mensaje* \* al *código* \* (como el lenguaje teórico práctico característico de los *textos* \* científicos: "la sílaba 'a' consta de una letra"); permite saber cuándo el discurso es *circULAR*, porque remite del código al código, como en el caso de los nombres propios; o saber cuándo, para la comprensión del discurso, es necesario acudir al mensaje mediante el análisis de ciertos elementos del código que son los *embragues* (tales como pronombres, verbos y adverbios, etc.).

La enunciación ofrece marcas que revelan los distintos tipos de su propia organización. Por ejemplo, dan cuenta de que el centro de la enunciación es el emisor, o bien, de que la enunciación se construye en torno a la imagen del receptor —al cual va siendo ella misma adaptada—; o revela si el proceso se alimenta con referencias a su propio desarrollo, o si en éste predomina la voz del narrador o la de sus creaturas, los personajes de la historia. En general, todos los problemas de la perspectiva del narrador ("punto de vista" \*) y de las estrategias de presentación del discurso (combinatoria de los estilos directo e indirecto) son aspectos del proceso de enunciación, pues el emisor del enunciado sólo se identifica (ya sea como protagonista del acto de comunicación —emisor, ya sea *narrador* \* o *locutor*, o bien receptor, ya sea lector u oyente— ya sea a la vez como protagonista del acto de enunciación y de los hechos relatados —*dramatis personae*—) a

partir de los elementos verbales que a él se refieren. Y lo mismo ocurre con el receptor: el papel asignado al oyente, al lector o al público de una representación dramática, depende de cómo lo presenta el proceso de la enunciación, pues éste contiene numerosas indicaciones acerca de la naturaleza de este papel de receptor.

El *locutor* (*hablante* o *emisor oral*) realiza la lengua durante la enunciación. La lengua, antes de la enunciación, es sólo una posibilidad, una virtualidad. La enunciación es una "forma sonora que espera a un auditor y que suscita en él otra enunciación como respuesta" (BENVENISTE).

Los términos enunciativos puestos en juego durante el desarrollo de la enunciación son, según JAKOBSON, *designadores* cuando caracterizan a uno solo de los elementos de lo enunciado, ya sea el hecho o sus participantes, los personajes de la historia. Son, en cambio, *conectores* o *conectadores*, cuando caracterizan a un elemento relatado con respecto a otro elemento relatado. Por otra parte, tanto los designadores como los conectores son *embragues* \* cuando, simultáneamente a la realización de su función específica, se refieren también al proceso de la enunciación o a sus protagonistas, el emisor y el receptor de ésta.

Los designadores (que caracterizan, pues, a uno solo de los elementos relatados —el hecho o sus participantes— sin referirse al hecho discursivo) son:

- a) El género, que califica a los participantes en el hecho relatado.
- b) El número, que los cuantifica.
- c) El *aspecto verbal* \*, que caracteriza al hecho relatado sin implicar a los participantes.

Los conectores (que caracterizan a uno de los elementos relatados respecto a otro de ellos, sin referirse tampoco al hecho discursivo) son:

- a) La voz verbal, que caracteriza la relación entre el hecho relatado y sus participantes.
- b) La *taxis* u orden, que caracteriza al hecho relatado en relación con otro hecho relatado. La *taxis* se manifiesta en las relaciones (simultaneidad, anterioridad, posterioridad) de los verbos subordinantes con sus subordinados, o bien de los verbos coordinados, entre sí.

Los *embragues* \* son los términos enunciativos que efectúan el encastre del mensaje en la situación, y cuyo referente sólo puede establecerse a partir de los interlocutores de la enunciación. Todo elemento que pertenece al código y remite al mensaje es un embrague. Los embragues son a veces designadores: éstos son los

## enunciación

*deícticos* \*, el *tiempo* y el *modo lógico* de las expresiones. Otras veces son conectores: éstos son el *modo verbal* y el llamado —por JAKOBSON— *testificante*.

Los embragues que son designadores son:

a) Los deícticos, todos ellos relacionados con la persona gramatical, a saber:

- los pronombres personales y los nombres que funcionan como sus anafóricos,
- los pronombres demostrativos,
- los adverbios de lugar y de tiempo.

Todos ellos caracterizan a los participantes de los hechos relatados (los personajes), con referencia a los participantes en el hecho discursivo (el emisor y el receptor del discurso).

El hablante se manifiesta a través de las formas personales. En los pronombres personales se realizan las oposiciones del sistema, tanto entre el *yo* (que profiere el enunciado) y el *tú* (que está presente como alocutario), como entre *yo/tú* (la persona), quienes realizan el acto de *comunicación* \*, y *él* (la no-persona) que no participa en el acto de comunicación, donde sólo aparece como *referente* \*. Esta segunda oposición (entre *yo/tú* y *él*), efectúa, precisamente, “la operación de la *referencia* \*, y funda la posibilidad del discurso en alguna cosa, en el mundo, en lo que no es la *alocución*” (BENVENISTE).

Así como los elementos nominales siempre remiten a conceptos, los pronombres personales y los demostrativos siempre se refieren a “individuos lingüísticos” (personas, momentos, lugares) y se caracterizan porque en cada realización lingüística designan nuevamente. El uso de los pronombres es importante porque constituye un acto por medio del cual el hablante se apropia del lenguaje, porque se introduce en su propio discurso y se constituye en un “centro de referencia interna”.

b) También son embragues designadores los indicadores de tiempo, los verbos y ciertos adverbios (de tiempo, de cantidad, de comparación). Caracterizan al hecho relatado con referencia al hecho discursivo. En efecto, según BENVENISTE, los verbos están entre los términos “aférentes a la enunciación” (que conducen a ella), pues las formas temporales “se determinan por su relación con el ‘ego’, centro de la enunciación”. La forma axial (porque funciona como eje) de los tiempos verbales es precisamente el presente, que coincide con el momento de la enunciación. Así, la experiencia humana del tiempo se manifiesta en la lengua, pues la *temporalidad* \* es producida por la enunciación y durante la enunciación, es decir, durante el acto de la utilización del *sistema* \*

de la lengua, durante el acto de producir un enunciado. La enunciación instaaura, a partir del *yo*, la categoría de *presente*, que es la fuente del tiempo. Es el presente de la enunciación, inherente a ella y renovado en cada producción de discurso. De allí nace la categoría de tiempo. Así pues, la temporalidad se delimita "por referencia interna entre lo que va a volverse presente y lo que acaba de no ser ya presente" (BENVENISTE). Los enunciadores de tiempo y los mencionados déicticos (pronombres personales, demostrativos, y adverbios de tiempo y de lugar: *yo, esto, ayer, aquí*) no son, dicen DUCROT y TODOROV, sino "nombres metalingüísticos (de *yo, esto, ayer, aquí*) "producidos en la enunciación", pues "las indicaciones de tiempo y lugar se organizan siempre a partir de la enunciación misma".

c) Está, según JAKOBSON, entre los designadores, el modo lógico (no el de los verbos) expresado por el *status* lógico de las oraciones y por otros *modalizadores*, es decir, por términos enunciadores que revelan las *modalidades* \* de la enunciación, la relación entre los interlocutores de la misma y su propio *hacer*, las que revelan a qué grado el emisor se identifica o se solidariza con su propio dicho, cuál es su propia actitud hacia lo que manifiesta, cuál es su relación con su discurso, cuáles son su criterio, su intención y sus objetivos. Son los elementos que expresan impulsos, motivaciones, propósitos de los protagonistas de la enunciación, los cuales se traducen como los tipos más generales de relación en que los seres humanos se comprometen, y se definen en relación con la instancia del discurso y no en relación con la instancia de la *realidad* ficcional. Se trata de los tipos de relación que SEGRE llama "vectores existenciales" y que BARTHES y TODOROV identifican como *desear, comunicar y luchar* o *participar*, y GREIMAS, dentro del sistema de la matriz actancial (V. ACTANTE \*) organiza como ejes semánticos: del *deseo* (relación de *querer*, dada entre sujeto y objeto, que mediante el desarrollo de la acción se convierte en *hacer*); de la *comunicación* (entre destinador y destinatario, que se traduce en *saber*), y de *lucha* o *participación* (relación de *poder*, entre adyuvante y oponente). MIGNOLO, que se basa en DOLEZEL, incluye entre los modalizadores otras categorías lógicas que revelan las modalidades del criterio del narrador y que permiten reconocer que la enunciación es ficticia. (V. FICCIÓN \*, ACTANTE \*, ENUNCIADO \* y MODALIDAD \*.)

El modo no verbal se manifiesta:

— En el *status* lógico de las oraciones (afirmativo, supositivo, interrogativo y negativo), que caracteriza al hecho relatado (pues define su cualidad lógica) y a la vez revela el punto de vista del hablante respecto al hecho relatado; punto de vista cuya

## enunciación

manifestación tiende a influir sobre el comportamiento del receptor. La aserción, por ejemplo, según BENVENISTE, hace presente en la enunciación la certidumbre del *locutor* \*. La primera persona del singular de los verbos *performativos* \* (cuya enunciación describe una acción del locutor y a la vez equivale al cumplimiento de dicha acción: *prometo, deduzco*), entra en este apartado porque revela la actitud personal del sujeto de la enunciación, y lo mismo ocurre con otras modalidades que se advierten con el auxilio de la teoría de los *actos de habla* \* y que analiza SEARLE, tales como la dirección y el propósito de la acción lingüística, que revela la diferencia entre aseveración e interrogación, revela también las posiciones relativas de los interlocutores durante la comunicación, hace notar la diferencia entre solicitud y mandato o el grado de compromiso contraído por el emisor al proferir expresiones performativas, y el grado en que emisor y receptor manifiestan sus intereses particulares. Por otra parte:

— En ciertos modalizadores (que JAKOBSON no describe pero que poseen el mismo significado) tales como las interjecciones, las oraciones exclamativas y los adverbios de afirmación, de negación y de duda (amén de otras marcas que a veces no son lingüística sino retóricamente identificables, pero que pueden funcionar de la misma manera, como el orden de los elementos de las construcciones, o como las *repeticiones* \* y las *gradaciones* \*).

Todos estos modalizadores caracterizan el punto de vista del hablante respecto al hecho relatado, por lo que conciernen a las funciones *emotiva* \* y *conativa* \*, manifiestan las emociones que privan, en la situación de comunicación, entre emisor y receptor.

Los embragues que son conectores son:

a) El modo verbal (indicativo, subjuntivo, imperativo), que “refleja el punto de vista del hablante sobre el carácter de la conexión entre la acción y el actor o el objetivo”. Acerca de estos enunciadores afirma BENVENISTE que, en virtud de que “el enunciador se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del *alocutario* \*”, emplea para ello “formas de intimación” que corresponden a categorías como el modo imperativo. Pero hay otras formas, además, cuya función es suscitar una respuesta: tales como el vocativo y la interrogación.

b) El testificante, que implica al hecho relatado y a sus participantes con referencia al hecho discursivo y a sus participantes, pues caracteriza la relación entre el hecho relatado, el hecho discursivo, y un hecho discursivo relatado, por ejemplo, cuando se relata algo que ya ha sido relatado antes por otro. Es decir, caracteriza al *estilo indirecto* \* insertado en el *estilo directo* \* y alu-



diendo a la fuente de información: “dicen que vendrá”, “dizque vendrá”. (V. también EMBRAGUE \*.)

A partir de los elementos gramaticales enunciadores, pueden advertirse en la enunciación categorías semánticas: la identidad de los interlocutores (*tú* y *yo*), el tiempo de la enunciación (*hoy*, *ayer*, *mañana*, etc.), el lugar de la enunciación (*aquí*, *allá*, etcétera), y las modalidades de la misma.

Forma parte de la teoría de la enunciación, como ya se dijo, la teoría de los *actos de habla* \*, desarrollada por muchos estudiosos a partir de los trabajos de la escuela de Oxford, que pertenece a la tendencia analítica de la filosofía inglesa, y que ve la actividad lingüística como una práctica social y por ello atiende al valor pragmático de la enunciación. Entre el total de las acciones humanas, en general, hay unas que *son* verbales. Las modalidades de estas acciones han sido estudiadas por AUSTIN al describir:

a) El acto *locutivo* \*, el acto de “decir algo”, en cuanto “decir algo” es “hacer algo”; enunciar, conforme a reglas sintácticas, expresiones a las que se asigna un significado.

b) El acto *ilocutivo* \*: “decir algo” que sea comprendido por el receptor y produzca en él un afecto (como *advertencia*, *consejo*, etc.), ya que la enunciación del acto ilocutivo constituye un acto del *hablante* \* que modifica la relación entre ambos interlocutores (“prometo venir”).

c) El acto *perlocutivo* \*, que constituye la consecuencia de la fuerza ilocutiva del enunciado al producir su efecto sobre el interlocutor.

Todo acto discursivo comprende un aspecto locutivo y otro ilocutivo. El acto ilocutivo y el perlocutivo se oponen; la ilocución proviene del *hablante*, la perlocución se realiza sobre el oyente y ejerce sobre él un efecto.

También forma parte del proceso de la enunciación otro sipo de verbos estudiados por BENVENISTE, los *delocutivos* \*, que se derivan de una *locución* de discurso y denotan actividades discursivas, como *saludar*, que no proviene del sustantivo *salud*, sino de la expresión “¡Salud!”, equivalente a “dar saludo”, “decir el saludo”, “decir ¡salud!”.

**ENUNCIADO** (enunciado narrativo elemental, complejo, de estado, de hacer, modal, descriptivo, texto enuncivo, transformación, junción, “performance” \*, adquisición, privación, apropiación, atribución, *renuncia*, desposesión, intercambio, donación, comunicación participativa).

Mínimo segmento de la cadena hablada o escrita (*palabra* \*, *frase* \*, *oración* \*) provisto de *sentido* \* y por ello capaz de cum-

## enunciado

plir una función comunicativa entre *emisor* \* y *receptor* \*, ya que es lo que aquél produce y lo que éste escucha.

Desde el punto de vista gramatical, hay enunciados bimembres, los constituidos por dos miembros, el sujeto y el predicado, y hay enunciados unimembres que son equivalentes oracionales cuya comprensión exige otros datos aportados por el *contexto* \* situacional o discursivo (como en los parlamentos de los *diálogos* \* o en expresiones tales como "¡Alto!", "¡Fuego!").

Según la corriente de pensamiento y el autor, se ha manejado, desde luego, una gran variedad de enfoques en la definición de enunciado. De ellas se infiere, en general, que enunciado no necesariamente corresponde a oración. Para el funcionalismo francés, por ejemplo (MARTINET), el "enunciado es un segmento más o menos largo de la cadena hablada, en la transmisión de los datos de la experiencia... es lineal y está doblemente articulado". Para el estructuralismo norteamericano (BLOOMFIELD), esta noción implica la teoría de los *constituyentes* \* inmediatos, por lo que en el enunciado existen *niveles* \* en cada uno de los cuales se hallan los constituyentes analizables en otros constituyentes inmediatamente inferiores, hasta llegar a los últimos (los *morfemas* \*), mientras para el distribucionalismo (HARRIS) es enunciado cada parte del *discurso* \* proferida por una sola persona entre dos silencios. Para el transformacionalismo (CHOMSKY), mientras la oración depende de la *competencia* \*, el enunciado depende de la *performance* \*, por lo que las distintas ocurrencias de una misma *frase* \* son enunciados diferentes (y la noción de frase resulta así de una mayor abstracción que la de enunciado). Esta opinión ha influido en cierto estructuralismo francés (POITIER), para el que el término *enunciado* corresponde a una etapa previa a la segmentación que del discurso realiza el analista, pues no designa una extensión precisa del *texto* \*, sino "la realización, el resultado del *acto de habla* \*". En fin, para la *semiótica* \* (GREIMAS), enunciado es "toda magnitud provista de sentido, dependiente de la cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico", y opuesto a la *enunciación* \* "entendida como *acto de lenguaje* \*", pues el enunciado es "el estado resultante" de ella, "independientemente de sus dimensiones sintagmáticas". "Muchas veces el enunciado contiene —agrega GREIMAS— las marcas de la enunciación, es decir, los elementos que remiten a ella (deícticos espaciales y temporales, adjetivos, pronombres, ciertos adverbios, etcétera), marcas cuya omisión en el enunciado da por resultado un texto *enuncivo* \*".

En el análisis de *relatos* \* es útil la consideración (manifestada por varios autores: GENETTE, C. GONZÁLEZ, MIGNOLO) de que el

enunciado ofrece dos planos: el de "lo enunciado", es decir, el *contenido* \*, el proceso de los hechos relatados cuyos protagonistas son los *personajes* \* de la *historia* \*, y el plano de "la enunciación", es decir, el proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo enunciado. Tanto la enunciación como lo enunciado están, pues, presentes en el enunciado.

Considerando el enunciado desde el punto de vista del análisis narrativo y según el criterio de GREIMAS, hay enunciados *elementales* (es decir, en su forma autosuficiente más simple) de dos tipos: "enunciados de estado", que se construyen con verbos del tipo *ser-estar*, *tener*, y "enunciados del *hacer*" o *transformaciones* \*, que se construyen con verbos del tipo *hacer*, pues los estados dependen del *ser/estar* y las transformaciones dependen del *hacer*. Tales enunciados no abarcan exactamente las *frases* (proposiciones) del texto, sino que son enunciados contruidos, que recuperan la *estructura* \* del discurso más allá de las palabras o las oraciones. (Se aproximan a los nudos narrativos y descriptivos del *análisis* \* de funciones de BARTHES.)

Hay dos formas de enunciados *elementales* (no complejos), de estado, ambas son formas de la *junción* —término que procede de TESNIERE— es decir, de la relación que coordina sujeto y objeto (por lo cual la *junción* es la relación constitutiva de los enunciados de estado): a) Enunciado de estado *disjunto*, en el cual el sujeto y el objeto están en una relación de disjunción (que se expresa por  $\cup$ ):  $S \cup O$ . b) Enunciado de estado *conjunto*, en el cual el sujeto y el objeto están en una relación de conjunción (expresada por  $\cap$ ):  $S \cap O$ .

La *transformación* es el "enunciado del *hacer*", que expresa el paso de una forma de estado a otra. Toda transformación es una modificación de un estado. Hay dos formas de transformación: a) transformación de *conjunción*, aquella operación que hace pasar (lo que se expresa por  $\rightarrow$ ) al sujeto de estado de un estado de disjunción a un estado de conjunción con su objeto (el sujeto carece del objeto deseado y luego lo alcanza y se apropia de él):  $(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$ . b) Transformación de *disjunción*, aquella operación que, al contrario de la anterior, hace pasar al sujeto de estado de un estado de conjunción a uno de disjunción con su objeto:  $(S \cap O) \rightarrow (S \cup O)$ . (La flecha indica transformación.) Un enunciado *modal* es aquel (de *hacer* o de *estado*) que rige a otro enunciado (de *hacer* o de *estado*) llamado enunciado *descriptivo*. (V. MODALIDAD \*, ACTANTE \*, PROGRAMA NARRATIVO \*.)

Además del enunciado narrativo elemental, GREIMAS describe el "enunciado narrativo complejo", cuyo *modelo* \* general corresponde a la figura de *antagonismo* o *controversia* (GREIMAS la men-

## enunciado

ciona como de *carácter polémico*) observable en la transformación compleja. La complejidad proviene de que participan en ella dos sujetos en relación ya sea con un objeto o con dos objetos, por lo que la transformación puede ser observada desde una perspectiva o punto de vista doble, es decir, observada simultáneamente desde el punto de vista de uno de los sujetos y desde el punto de vista del otro. Esto se expresa así en el modelo general de comunicación entre sujeto (s) y objeto (s):

$$H(S_3) \rightarrow [(S_1 \cup O \cap S_2) (S_1 \cap O \cup S_2)]$$

Las variantes de este modelo son las siguientes:

I. Por una parte, la comunicación entre dos sujetos y un objeto, que puede dar lugar:

I.1. ya sea a una *performance* conjuntiva (de *adquisición*), que comprende:

I.1.1. la operación reflexiva de *apropiación* (en la que un doble actor cumple el papel de sujeto operador y sujeto disjunto en el estado inicial, y cumple el papel de sujeto conjunto en el estado final, apropiándose el *objeto de valor*:  $S_3 = S_1$ ) y

I.1.2. la operación transitiva de *atribución* (en la que el sujeto operador es un actor diferente al sujeto de estado conjunto en el estado final, de modo que se hace adquirir el objeto por medio de otro:  $S_3 \neq S_1$ ;  $\neq$  significa: *es diferente*);

I.2. ya sea a una *performance* disjuntiva (de *privación*) que comprende:

I.2.1. la operación reflexiva de *renuncia* (en que un mismo actor asume el "rol" de sujeto operador y de sujeto de estado conjunto en el estado inicial, y el "rol" de sujeto de estado disjunto en el estado final:  $S_3 = S_2$ ) y

I.2.2. la operación transitiva de *desposesión* (en la que el sujeto operador de la transformación es un actor diferente al sujeto conjunto del estado inicial:  $S_3 \neq S_2$ ).

II.1. Comunicación entre dos objetos y uno o dos sujetos, que puede dar lugar:

II.1.1. Por una parte a la comunicación de dos objetos con un sujeto, que constituye un primer tipo de *intercambio*: el sujeto se relaciona con ambos objetos, tanto si se trata de un enunciado de estado inicial o final, pues está conjunto con un objeto y disjunto con el otro, de modo que se escribirá así:  $(O_1 \cap S_1 \cup O_2)$  o bien así:  $(O_1 \cup S_1 \cap O_2)$ , y la fórmula de la transformación narrativa será:  $H(S) \rightarrow [(O_1 \cap S_1 \cup O_2) \rightarrow (O_1 \cup S_1 \cap O_2)]$ . Es decir:  $S_1$ , que se hallaba en el primer enunciado de estado conjunto con  $O_1$  y disjunto de  $O_2$ , pasa a estar disjunto de  $O_1$  y conjunto con  $O_2$ .

II.1.2. Por otra parte a la comunicación de dos objetos con

dos sujetos, que constituye un segundo tipo de *intercambio*. Cuando la relación se establece entre dos objetos y dos sujetos, cada sujeto mantiene una doble relación, a la vez con  $O_1$  y con  $O_2$ . Los respectivos estados transformados (de  $S_1$  y de  $S_2$ ) se escriben así:

$$\text{Estado 1 } \left\{ \begin{array}{l} (O_1 \cup S_1 \cap O_2) \\ (O_1 \cap S_2 \cup O_2) \end{array} \right. \quad \text{Estado 2 } \left\{ \begin{array}{l} (O_1 \cap S_1 \cup O_2) \\ (O_1 \cup S_2 \cap O_2) \end{array} \right.$$

Esta operación de intercambio constituye una doble *performance* de *donación* (concomitancia de la *atribución* y la *renuncia*).

II.2.3. La única excepción al principio de intercambio se llama "comunicación participativa", y consiste en la *atribución* de un objeto a un sujeto sin que se produzca la *renuncia* correlativa, de modo que ambos sujetos aparecen conjuntos con el objeto:  $(S_2 \cap O \cup S_1) \rightarrow (S_2 \cap O \cap S_1)$ ; es decir: el sujeto disjunto se convierte en sujeto conjunto, y el sujeto conjunto permanece conjunto.

ENUNCIADOR. V. EMISOR.

ENUNCIATARIO. V. EMISOR.

ENUNCIATIVO. V. EMBRAGUE.

ENUNCIVO. V. EMBRAGUE y ENUNCIADO.

EPANADIPLOSIS (o epanástrofe, "redditio", conduplicación, anadiplosis quiástica).

*Figura \** de la *elocución \** que se produce cuando, de dos proposiciones correlativas (que en *verso \** suelen ocupar dos líneas), la segunda termina con la misma expresión con que la primera comienza (x.../...x):

Cuántas veces el ángel me decía:  
*alma, asómate ahora a la ventana,*  
*verás con cuánto amor llamar porfía.*  
 Y cuántas, hermosura soberana,  
*mañana le abriremos, respondía,*  
 para lo mismo responder *mañana.*

LOPE DE VEGA

Cuando se acompaña con una disposición sintáctica cruzada de varios elementos de un *sentido \** antitético, se trata de la *anadiplosis quiástica*.

Qué fama vivirá más  
 que tu fama, en los anales,  
 pues *acabarse* ella, es  
 cuento de *nunca acabarse?*

SOR JUANA

Ejemplo, éste, en que la repetición inicial y final, que abarca ambas *oraciones \**, se combina con redistribución cruzada y simétrica de las expresiones antitéticas: *acabarse, nunca acabarse.*

## epanáfora

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. En algunos tratados de *retórica* \* se confunde la epanadiplosis o *conduplicación* con la *concatenación* \* que es distinta porque es una *anadiplosis* \* (/...X/X.../) pero progresiva (/X...Z/Z...P/P...K/). Otras veces se le confunde con la *epanalepsis* \* (/X...X/) que se da dentro de la misma *frase* \* o proposición o verso. La epanadiplosis abarca dos:

Mono vestido de seda,  
nunca deja de ser mono.

GÓNGORA

Algunos llaman *conduplicación* también a la *anadiplosis* \* o bien a la *anáfora* \*. Otros llaman "redditio" o *epanalepsis* \* o *epanáfora* a la *epanadiplosis* \* (y otros a la *prosapódosis* \*, o a la *antapódosis* \*) pues a veces no son claros los límites entre las distintas figuras de la *repetición* \*.

EPANÁFORA. V. ANÁFORA, EPANADIPLOSIS Y REPETICIÓN.

### EPANALEPSIS

*Figura* \* de la *elocución* \* o construcción del *discurso* \*. Se produce mediante la repetición, al principio y al final de una misma *frase* \* o proposición, de una expresión: /X...X/.

Amigo de sus amigos,  
¡qué señor para criados  
y parientes!  
¡Qué enemigo de enemigos!  
¡Qué maestro de esforzados  
y valiente.!

JORGE MANRIQUE

También se llama así la repetición de un grupo de *palabras* \*.

Es pues una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*. Se produce por *adición* \* repetitiva y su efecto es de elegancia a la par que de *énfasis* \*.

En los tratados o diccionarios de *retórica* \* a veces se le confunde con la *epanadiplosis* \* que abarca dos proposiciones o dos *versos* \*, o se consideran términos sinónimos.

En francés se llama epanalepsis al uso pleonástico de pronombres que en esa lengua constituye un procedimiento sintáctico común, en expresiones tales como: "En cuanto a mi amigo, él no lo sabe aún."

EPANÁSTROFE. V. EPANADIPLOSIS Y REPETICIÓN.

EPÁNODE. V. EPÍMONE Y REPETICIÓN.

## EPANORTOSIS. V. CORRECCIÓN.

**EPÉNTESIS** (o diástole o infijación o anaptixis y anaptíctica o éctasis, paraptixis).

Fenómeno histórico tradicionalmente considerado como *figura* \* de dicción. Consiste en alargar una *palabra* \* agregando en su interior un *fonema* \* —llamado epentético— de origen no etimológico: *estrella* (del latín *stella*), que agrega una *r* eufónica (además de la *prótesis* \*), lo que suele obedecer a razones analógicas pero, con mayor frecuencia, a la evolución de la *lengua* \*: *vendré* (por *venré*). Cuando el alargamiento proviene de deshacer un diptongo (ruido) se llama *diéresis* \*. Cuando la vocal epentética se sitúa entre cualquier consonante y una consonante líquida o nasal (*Ingalaterra*), dicha vocal se llama *anaptíctica* y la variedad de tal epéntesis se llama *anaptixis*. Ésta consiste en el desarrollo de la resonancia vocálica de las sonantes (consonantes líquidas y nasales con tal resonancia) hasta la plena aparición de su vocal como en *Ingalaterra*.

Su empleo a veces se ha considerado bárbaro, pero también puede ser poético. En este caso se trata de una figura de dicción, de carácter retórico, es decir, de una *metábola* \* de la clase de los *metaplasmos* \* puesto que altera la morfología de la palabra, y se produce por una operación de *adición* \*.

En latín la *diástole* podía consistir en el alargamiento de una sílaba breve mediante la adición de una consonante epentética (*relligio* por *religio*), y cuando el alargamiento no provenía de la duplicación de consonante, sino del alargamiento de una vocal breve, se llamaba *éctasis*.

Los antiguos utilizaban la palabra diástole con otros sentidos \*, no sólo como equivalente a apéntesis: llamaban así a la repetición de una palabra que aparece la segunda vez como aclaración; a la dilatación de la sílaba final de un *verso* \*; al signo de separación entre los elementos de una palabra compuesta.

Según Lázaro CARRETER, paraptixis es otro nombre de la epéntesis.

**EPEXÉGESIS**

*Figura* \* de la *elocución* \* que se produce por *acumulación* \* coordinante. Consiste en agregar a una construcción sintácticamente acabada, una *frase* \* complementaria (*epífrasis* \*) y aclarativa de los conceptos; misma que se añade pospuesta (*analepsis* \*) ya que el orden lógico o cronológico que le correspondía estaba antes:

Hacíamos burla de ellos, llamábamole heces del mundo y desecho de la tierra, algunos se tapaban de oídos y pasaban adelante.

## épica,

Otros, que se paraban a escucharnos, dellos desvanecidos de las muchas voces y dellos persuadidos de las razones y corridos de las vayas caían (y se bajaban).

QUEVEDO

Es decir, según la tradición *retórica* \*, es una *epífrasis* combinada con *analepsis*; consiste en la adición acumulativa de ideas secundarias o aclaratorias. Según el moderno criterio estructuralista es un *metalogismo* \* que opera por *adición* \*.

ÉPICA, poesía. V. GÉNERO.

EPICERTOMESIS. V. IRONÍA.

EPIDÍCTICO, discurso. V. RETÓRICA.

EPIDIÉGESIS (o "repetita narratio").

Dentro del *discurso* \* oratorio una primera *narración* \* ("narratio") debía ser breve, pudiendo ser sucedida por otra más amplia y detallada: "*repetita narratio*" o *epidiégesis*.

EPIDIORTOSIS. V. CORRECCIÓN.

EPIFONEMA

*Figura* \* lógica que se asemeja al *aforismo* \* por su *estructura* \* de sentencia aleccionadora que manifiesta breve, clara y agudamente un saber. Se diferencia del aforismo, sin embargo, en que no se presenta aisladamente sino dentro de un *contexto* \* que lo amplía y explica cuando el epifonema lo antecede:

*No hay bien que en mal no se convierta y mude:*

La mala yerba al trigo ahoga, y nace  
en lugar suyo la infeliz avena;

GARCILASO

o bien, dentro de un contexto al que sucede, a veces recapitulativamente, a veces como una exclamación conclusiva que es consecuencia que se desprende de lo ya dicho:

Cuando tan pobre me vi  
los favores merecía  
de Hipólita y Laura; hoy día,  
rico, me dejan las dos.  
¡Qué juntos andan, ay Dios,  
el pesar y la alegría!

CALDERÓN

LAUSBERG lo define como *sentencia* \* que aparece al final de un *entimema* \*, es decir, al final de un silogismo incompleto en el que se infiere el *contenido* \* de la *premisa* \* implícita a partir del contenido de las premisas explícitas. Dice Altisidora en *El Quijote*:



... no querría que mi canto descubriese mi corazón, y fuese juzgada de los que no tienen noticia de las fuerzas poderosas de amor por doncella antojadiza y liviana. *Pero venga lo que viniere; que más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón.*

**EPIFORA (o epístrofe o conversión).**

*Figura* \* de construcción porque altera la sintaxis y consiste en la *repetición* \* intermitente de una expresión al final de un *sintagma* \*, un *verso* \*, una *estrofa* \*, un párrafo. Es lo contrario de la *anáfora* \* y produce un efecto semejante al de la *rima* \*:

¡Pero tu *sangre*, tu secreta *sangre*,  
Abel, clavel tronchado.

ALFONSO REYES

La extensión de la epífora es, pues, variable y puede abarcar más de una *oración* \* y más de un verso:

Mira, amigo, cuando libres  
al mundo tu pensamiento,  
cuida que sea ante todo  
*denso, denso.*  
Y cuando sueltes la espita  
que cierra tu sentimiento,  
que en tus cantos éste mane  
*denso, denso.*

UNAMUNO

(En este ejemplo se combina con la *reduplicación* \* o repetición en contacto.)

De manera que la epífora o epístrofe es la repetición final de *palabras* \* o *frases* \*, realizada periódicamente, a distancia, por lo que se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* porque afecta al *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \* y su modo de operación es la *adición* \* repetitiva. Al final de estrofa puede considerarse *estribillo* \*.

Mientras la posición inicial de la *anáfora* \* da a esta figura un carácter dinámico, de impulsora de la frase, la posición final de la epífora o epístrofe le confiere un aspecto durativo y una apariencia de lamento. Si se prolonga, la repetición epifórica tiende a adquirir un efecto de letanía.

Como la *anáfora* \*, la epífora puede relajarse mediante la utilización de sinónimos. De esta suerte se convierte en disyunción (*disiunctio*) que da lugar al tipo de *acumulación* \* a distancia denominada antiguamente *isocolon* \*.

**EPIFRASIS. V. AMPLIFICACIÓN Y ACUMULACIÓN.**

epígono ...

### EPÍGONO

Autor que, sin mayor originalidad, se limita a continuar la obra de sus modelos o sus predecesores.

### EPÍGRAFE

Cita o sentencia (*intertexto* \*) que, a guisa de lema o divisa, antecede a una obra o a cada uno de sus capítulos, encabezándolos. Resume los presupuestos del *texto* \* que preside, y anticipa su orientación general.

También se llama así el título que resume la descripción de cada capítulo, o el *contenido* \* en los artículos periodísticos, o bien el resumen del contenido que precede cada capítulo en ciertas obras literarias, didácticas o científicas.

En fin, también recibe este nombre una inscripción de carácter conmemorativo, por ejemplo las fúnebres.

### EPÍLOGO. V. "DISPOSITIVO".

EPÍMONE (o epánode o repetición *indistinta* o *versátil* o *mixta*).

*Figura* \* considerada tradicionalmente de la *elocución* \* o construcción del *discurso* \*; consiste en la insistencia mediante la repetición múltiple y versátil de pensamientos a lo largo de una serie de *versos* \* o *miembros de período*, acumulando contenidos no idénticos en posiciones y funciones no idénticas. En francés se llama "*epánode*":

*Por las puertas y frente y por los lados  
el muro se combate y se defiende  
allí corren con prisa amontonados  
adonde más peligro haber se entiende;  
allí con prestos golpes esforzados  
à su enemigo cada cual ofende  
con furia tan terrible y fuerza dura,  
que poco importa escudo ni armadura.*

ERCILLA

Como se advierte en el ejemplo, esta figura rebasa el *nivel* \* morfosintáctico de la *lengua* \*, participa no sólo del procedimiento de la *repetición* \* sino también de la *acumulación* \*, y afecta, por la amplitud de su desarrollo, a la *lógica* del discurso por lo que en realidad se trata de un *metalogismo* \*. También se llama *epímone* la repetición de expresiones contiguas:

Oh:  
noches y días  
días y noches  
noches y días,  
días y noches,

y muchos, muchos días,  
y muchas, muchas noches.

DÁMASO ALONSO

Algunos, dice LAUSBERG, llaman *epímona* a la *acumulación* \* de *oraciones* \*.

### EPÍPLOCE

En la *retórica* \* antigua se llamaban así las posibilidades alternativas que muchas veces se *ofrecen* en la identificación de los esquemas métricos cuantitativos, según como se consideren los *pies* \*. Así, un *verso* \* trimetro trocaico cataléctico (-u-u/-u-u/-u-) también puede verse como un trimetro yámbico acéfalo, es decir, al que le falta la primera sílaba (o-u-/u-u-/u-u-).

Los gramáticos griegos consideraban la epíploce como un recurso generador de un tipo de entidades métricas a partir de otro tipo de entidades métricas, mediante la utilización de la *aféresis* \* y la *prótesis* \* silábicas. (V. ANACRUSIS \*.)

EPIQUEREMA. V. "INVENTIO".

EPISINALEFA. V. HIATO.

EPISTÉMICO. V. MODALIDAD.

### EPISTEMOLOGÍA

Disciplina filosófica que estudia la *clasificación* de las otras ciencias así como los principios en que éstas fundan las hipótesis que plantean, los métodos que utilizan y los resultados que obtienen, relativos a la adquisición de las ideas y al conocimiento de las cosas.

Tradicionalmente ha formado parte de la *filosofía* del conocimiento y su preocupación esencial ha consistido en sistematizar el conjunto de las ciencias, ya sea a partir de las facultades humanas, o bien conforme al objeto material de las ciencias o, en fin, atendiendo a ambos aspectos.

PIAGET (1950) ha dado un nuevo impulso a la epistemología como ciencia del conocimiento científico, fundada en el análisis del desarrollo de dicho conocimiento.

La epistemología contemporánea tiene a uno de sus más importantes teóricos en BACHELARD. También para él, el conocimiento humano es la historia de su producción y renovación. La búsqueda del saber no tiene su origen en la persecución de lo necesario para satisfacer la necesidad, sino en el deseo de conquistar lo superfluo, que genera "una excitación espiritual mayor". La ciencia es un proceso permanente de *reconstrucción* del saber y la epistemología se interesa por el significado de los objetos que el saber pro-

## epístrofe

duce, por los resultados reales de la ciencia y por su relación con la ciencia como teoría.

BACHELARD distingue entre el conocimiento científico (que establece el conocimiento de un proceso) y el conocimiento epistemológico que investiga cuál es el proceso mediante el cual se conoce el proceso.

Posteriormente ha aparecido un gran número de variantes de la epistemología. Entre los pensadores contemporáneos más importantes están LACAN y FOUCAULT. Éste postula que el *discurso* \* científico está indisolublemente vinculado a las instituciones sociales en que toma forma.

En su reciente relación con la lingüística y con la *semiología* \* (ciencia, ésta, que algunos han considerado parte de la lingüística y que estudia la existencia de los *signos* \* en el seno de la sociedad) o con la *semiótica* \* (ciencia de los signos y de las representaciones en general), la epistemología ha sido considerada como una teoría del conocimiento que es una *metasemiótica* \*. (V. CONNOTACIÓN \*.)

### EPÍSTROFE. V. EPÍFORA y REPETICIÓN.

### EPÍTASIS

Parte de la obra dramática que, según ARISTÓTELES, corresponde al planteamiento del conflicto. Sucede a la *prótasis* \* y antecede a la *catástasis* \* o *climax*. (V. GRADACIÓN \*.)

### EPÍTESIS. V. PARAGOGÉ.

### EPITIMESIS. V. CORRECCIÓN.

### EPÍTETO

*Figura* \* sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión —*palabra* \*, *frase* \* u *oración* \*— de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria para la *significación* \* en distintos grados:

El éxito *fácil* lo maleó  
iba con los ojos *llenos de lágrimas*  
parecía una hormiga *laboriosa*.

aunque algunos llaman epíteto solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del *significado* \* ya presente en el sustantivo. En esta acepción el epíteto constituye una variante de la *sinonimia* \*. Pero otros también llaman epíteto al adjetivo que agrega un significado (hormiga *arriera*) o al que posee valor estilístico.

El epíteto pleonástico es un caso de *acumulación* \* y *amplificación* \*:

Imagen espantosa de la muerte

HERRERA

que se produce por *adición* \* simple, por lo que se trata de una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \*, ya que altera la sintaxis. Desde el punto de vista gramatical, puede adoptar la *forma* \* de un complemento adnominal, la de una construcción perifrástica, la de una *aposición* \* o la de un simple adjetivo.

En distintas épocas ha cambiado el criterio acerca del uso correcto del epíteto. Algunos retóricos han pretendido prohibir que se acumulen varios (como QUINTILIANO), otros, sólo regular su empleo, limitándolo a tres, por ejemplo. (V. METÁFORA \*.)

### EPITOME

Compendio de una materia. También, en *retórica* \*, es el nombre de un tipo de *repetición* \* que consiste en volver a decir las primeras expresiones de un párrafo extenso, para reforzar la coherencia y la claridad manteniendo viva en la memoria la idea que se desarrolla:

E otro día *llevo* convidado a comer al Joan Velázquez, y *comía* con el Narváz un sobrino del Diego Velázquez, gobernador de Cuba, que también era su capitán; y *estando comiendo* tratóse plática de cómo Cortés no se daba al Narváz y de la carta y requerimiento que le envió...

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

O en este ejemplo de Cervantes:

Mientras esto pasaba, *vieron venir* por el camino donde ellos iban a un hombre, caballero sobre un jumento; y cuando llegó cerca les pareció que era gitano; pero Sancho Panza, que doquiera que *vía* asnos se le iban los ojos y el alma, *apenas hubo visto* al hombre, cuando *conoció* que era Ginés de Pasamonte, y por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno, como era la verdad, pues era el rucio sobre que Pasamonte venía; el cual, por no ser conocido y por vender el asno, se había puesto en traje de gitano, cuya lengua y otras muchas sabía muy bien hablar como si fueran naturales suyas. *Vióle* Sancho y *conocióle*, y apenas le hubo *visto* y *conocido*, cuando a grandes voces le dijo: ...

EPÍTROPE. V. PERMISIÓN.

"EPITROCASMO". V. PRETERICIÓN.

EPIZEUXIS. V. REDUPLICACIÓN Y REPETICIÓN.

EQUIVALENCIA, principio de (y eje de selección y de combinación).

Según Roman JAKOBSON, la equivalencia de los sonidos, al proyectarse sobre la secuencia discursiva (de la que es principio constitutivo) "implica inevitablemente una equivalencia semántica". "Sobre cada plano del lenguaje —agrega— cada *constituyente* \* de tal secuencia sugiere una de las dos experiencias correlativas que

## equivocidad...

HOPKINS describe hermosamente como "la comparación por amor de la semejanza y la comparación por amor de la desemejanza."

El mismo JAKOBSON sintetizó la noción de equivalencia al decir que la *función* \* poética proyecta el principio de equivalencia desde el "eje de selección" (de los *paradigmas* \*) al "eje de la combinación" (de los *sintagmas* \*), es decir, a su aparición, en una posición contigua, dentro de la *cadena* \* discursiva. El mejor ejemplo de la realización de este principio es el del *verso* \*, donde permite la superposición de distintos tipos de equivalencia (*ritmo* \*, *metro* \*, *rima* \*, *similicadencias* \*, etc.) de manera sistemática y no casual. (V. también PARALELISMO \*.)

El eje de selección o de los paradigmas contiene conjuntos de *signos* \* constituidos, a partir de su relación mental "*in absentia*", por *analogía* \* u *oposición* \* morfológica o semántica. Son repertorios de unidades equivalentes y conmutables. El eje de la combinación o de los sintagmas ("espacio metonímico donde se dan las relaciones de contigüidad causal, espacial o espacio-temporal", dice BARTHES) contiene cadenas lineales de signos "*in praesentia*", que se articulan atendiendo a normas de distribución, orden y dependencia. (V. también SINTAGMA \* y PARADIGMA \*.)

**EQUIVOCIDAD.** V. UNIVOCIDAD.

**EQUIVOCO.** V. DILOGÍA.

### ESCANSIÓN

División de un *verso* \* —con fines analíticos y descriptivos— en sus unidades métrico-rítmicas, con el objeto de identificar dichas unidades y poner de relieve tanto sus variantes como la relación entre el *ritmo* \*, el *metro* \* y el *significado* \*. Al hacerlo se acostumbra separar las unidades, subrayar los *acentos* \* versales y señalar los versos con números y letras. Las unidades pueden ser *pies* \* métricos o sílabas que se consideran en relación con la posición de los acentos.

### ESCENA (1)

Escenario de un suceso real.

### ESCENA (2)

Escenario donde ocurren las *acciones* \* ficcionales en los *relatos* \*, ya sea en los narrados o en los representados. Es también una división de la acción dramática (como el *acto* \* o el *cuadro* \*).

### ESCENA (3)

Según GENETTE, equivalencia convencionalmente aceptada que supuestamente existe entre la *temporalidad* \* de la *historia* \* y la del *discurso* \* en los *relatos* \* (narrados o representados) durante los *diálogos* \*. (V. también TEMPORALIDAD \* y ANISOCRONÍA \*.)

ESFERA DE ACCIÓN. V. ACTANTE.

ESPACIALIDAD

Como la *temporalidad* \* y la *acción* \* de los personajes, la *espacialidad* es una instancia en que se desarrolla, como un proceso, el *discurso* \*, conforme a dos modalidades. Por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la *diégesis* \*, aquel donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte, los elementos de la *lengua* \* construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial.

La espacialidad de la *historia* \* relatada es evocada e imaginada a partir del discurso que la sugiere, inducida por el *narrador* \* o por los *personajes* \* narradores, y relacionada con su *punto de vista* \*. Sin embargo, en la representación dramática, el escenógrafo es un intérprete del autor, que media entre la obra y el espectador imponiendo, en la realización del escenario de los hechos, su propio criterio al materializar los datos espaciales proporcionados por las *acotaciones* \* de la obra, manipulándolos, modificándolos, suprimiéndolos, etc., con un poder similar al del narrador en los *cuentos* \*, *novelas* \*, etc., y con el fin de lograr efectos estilísticos. El papel que este espacio juega en los *textos* \* varía enormemente: puede ser apenas aludido, o bien minuciosamente descrito en sus menores detalles.

La espacialidad del papel donde se distribuyen los elementos del discurso, se funda en el *orden* de tales elementos. Éste está constituido por la relación (no lógica ni temporal) dada entre las proposiciones según su ubicación en la cadena discursiva. Esta relación "crea un espacio" (DUCROT-TODOROV). Ejemplos extremos de este fenómeno son los del *metro* \* y el *ritmo* \* que regulan la distribución de cierto tipo de unidades (las métrico-rítmicas); los de algunas *figuras* \* retóricas como la *gradación* \*, el *anagrama* \*, el *hipérbaton* \*, el *oxímoron* \*, las regularidades periódicas, las variedades del *paralelismo* \*; y los ejemplos de discurso que transgreden las convenciones espaciales, como la poesía bizantina o la poesía cubista de este siglo. La alternancia del *diálogo* \* con la *narración* \*, el *monólogo* \*, la *descripción* \*, o bien la distribución de las divisiones de la obra (párrafos, capítulos, partes), son también fenómenos espaciales, lo mismo que la superposición de fenómenos retóricos dados en diferentes *niveles* \* de la lengua (*metáforas* \* apoyadas en *simetrías* \* con *rima* \*, con *ritmo* \*, con *aliteraciones* \*, por ejemplo). Los estructuralistas suelen representar estas distintas manifestaciones de la espacialidad mediante diagramas que facilitan el *análisis* \* de los *textos* \* literarios, en cuya complejidad juega un papel muy importante la disposición geométrica en los distintos niveles, de las unidades correspondientes

## especificación

al *plano de la expresión* \* y al *plano del contenido* \*, considerando también su relación con otros *signos* \*, lingüísticos y no lingüísticos, en la realidad del mundo y en otros textos, pues “las distribuciones gráficas o fónicas —e igualmente la de los *significados* \*, podría agregarse— dentro de un orden espacial, adquieren un valor de *símbolo*”, señala acertadamente TODOROV.

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

**ESTÉTICA.** V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

### ESTILEMA

Tecnicismo literario derivado de *estilo* por analogía con otros usados sobre todo en lingüística, como *fonema* \*. Un estilema sería, con respecto a un *código* \* estilístico, tanto como es un fonema con relación al código lingüístico.

Este concepto se ha utilizado, a veces, como equivalente a constante estilística; pero siempre en trabajos que se proponen caracterizar unidades que singularizan el estilo en un autor o en una corriente artística, sobre todo en la *literatura* \*. Cierta modo de asociar el candor infantil con el erotismo, la liturgia, lo pagano, la muerte y el tema rural sería, por ejemplo, un rasgo de estilo, un estilema, en la obra de LÓPEZ VELARDE:

... rostro, como una indulgencia-  
plenaria

...  
... tus dientes, cóncave de granizos...

...  
La redondez de la creación atrueno  
cortejando a las hembras y a las cosas  
con el clamor pagano y nazareno.

El más próximo ascendiente de su estilo está en cierto modernismo.

**ESTILO DIRECTO.** V. DIÁLOGO.

**ESTILO INDIRECTO.** V. NARRACIÓN.

**ESTILO INDIRECTO LIBRE.** V. NARRACIÓN.

**ESTRATEGIA NARRATIVA.** V. NARRADOR.

**ESTRIBILLO** (o antepífora).

*Figura* \* de la *elocución* \* que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o más *versos* \*. Puede ir colocado dentro de la *estrofa* \* o al final de ella, o como estrofa, entre otras. Es una variedad del *paralelismo* \* y se produce mediante el recurso general de la *repetición* \* a distancia. Es un tipo de *epífora* \* al que MORIER llama *antepífora*:



Voz madura  
*Déjame tu caña verde.*  
*toma mi vara de granado.*  
 ¿No ves que el cielo está rojo  
 y amarillo el prado;  
 que las naranjas saben a rosas  
 y las rosas a cuerpo humano?  
*Déjame tu caña verde.*  
*Toma mi vara de granado.*

JOSÉ MORENO VILLA

Su efecto es de encarecimiento y actúa como un hito que subraya el ritmo \* del conjunto.

Es una *metábola* \* de la clase de los *metataxas* \* y se produce por *adición* \* repetitiva.

ESTROFA. V. METRO e ISOSILABISMO.

### ESTRUCTURA.

*Forma* \* en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias. En otras palabras, la estructura es el armazón o esqueleto constituido por la red de relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo. Es decir, se trata de un *sistema* \* articulatorio o *relacional* de hechos observados que lo constituyen como *modelo* \* que representa una situación (KATZ). También pertenecen a él las reglas que gobiernan el orden de su construcción. Es decir: disposición coordinada de un conjunto de elementos —dos o más— en la cual subyace su relación tanto con el sistema de reglas que hace posible su unidad y su orden, como con sus modelos posibles.

La estructura está implicada en todo proyecto y en todo desarrollo científico. Resulta del *análisis* \* y preside el análisis (de principios, unidades, reglas de organización, modos de operación) en que se detectan, sobre la base de sus diferencias y semejanzas, es decir atendiendo a sus propiedades relativas a las de otras unidades, a las unidades mismas y a las relaciones elementales que entre ellas privan.

Para HJELMSLEV la estructura es una entidad autónoma, de relaciones internas constituidas en *jerarquías* \* susceptibles de descomponerse en partes vinculadas entre sí y con el todo.

La estructura es un modelo construido mediante operaciones simplificadoras; es pertinente (V. PERTINENCIA \*); se basta a sí misma (pues la organización interna de sus elementos es suficiente para que exista); está constituida por una red de relaciones cuyos puntos de intersección constituyen sus términos; es in-

## estructura discursiva

teligible sin el auxilio de elementos externos a ella; procura observar, desde una perspectiva dada, la organización de una serie de fenómenos diversos, y puede cumplir el papel de procedimiento descriptivo.

La estructura es un sistema dinámico estructurante; es una totalidad, pues sus elementos sólo son comprensibles si se consideran como sus partes y en su relación con el todo.

Hay estructuras construidas de modo natural, que son realidades existentes, y estructuras construidas artificialmente, que son artefactos teóricos, representaciones formales de objetos teóricos.

Hay también estructuras teóricas que corresponden rigurosamente al objeto estructurado, y otras muy amplias que, en el análisis, pueden corresponder o no a las unidades estructurales del objeto.

Los elementos estructurales —los hechos observados— solamente lo son dentro del modelo en que se construyen, y allí se definen por las posiciones en que se articulan y por sus diferencias.

Pertenecen a la estructura las unidades identificables como elementos; una tipología de sus relaciones, es decir, el sistema de reglas sintácticas conforme a las cuales las unidades se organizan y funcionan dentro de unidades mayores y más complejas, y los modelos que la reproducen, puesto que se trata de un sistema icónico. (V. ICONO \*.)

La estructura lingüística elemental, en su aspecto morfológico, es un modelo de organización de la *significación* \*, y en su aspecto sintáctico es un modelo de producción de la significación. La estructura lingüística es diferente en cada *lengua* \* y se funda en dos tipos de relación que rigen su funcionamiento: las relaciones sintagmáticas, dadas en la *cadena* \* (relaciones tales como el orden y la concordancia) y las relaciones paradigmáticas (como las de *oposición* \*, por ejemplo). (V. SINTAGMA \* y PARADIGMA \*.)

**ESTRUCTURA DISCURSIVA.** V. GÉNERO.

**ESTRUCTURA MODAL.** V. MODALIDAD.

**ESTRUCTURA PROFUNDA.** V. NIVEL.

**ESTRUCTURA SUPERFICIAL.** V. NIVEL.

**“ETHOS”** (y “*pathos*”).

“*Ethos*” es un estado afectivo (estado de ánimo) que se manifiesta como cierto grado de satisfacción estética. Es el deleite (“*delectatio*”) que produce la poesía. Es también la emoción que pretende suscitar el orador en el público, durante el *exordio* \*, para granjearse su benevolencia y aplauso. Se opone a “*pathos*”.

“*Pathos*” es un estado afectivo más intenso. Es la conmoción que sacude al espectador de la *tragedia* \*, al lector de la epopeya, o al público que escucha la *peroración* \* del orador; la conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir un fallo favorable.

**ETOPEA.** V. DESCRIPCIÓN.

**ETOPEYA.** V. DESCRIPCIÓN.

**EUFEMISMO**

Estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa, y que se realiza, según Lázaro CARRETER, por una serie de variados motivos como por cortesía (llamar *profesor* a un *músico*), por respeto (decir *su señora* en lugar de *su mujer*), por atenuar piadosamente un defecto (*invidente* en vez de *ciego*), por tabúes de diferente naturaleza —religioso, social, etc.— (decir *amigo* por *amante*), por razones políticas (llamar *marginados* a los *pobres*) o diplomáticas (llamar *en desarrollo* a los países *atrasados*).

El eufemismo se logra mediante el empleo de otras *figuras* \* además de la *sinonimia* \*, como la *perífrasis* \*, la *metáfora* \*, la *lítóte* \*, la *alusión* \*, etc. Ha sido visto por algunos retóricos como un recurso, por otros como *figura de pensamiento* \*, o bien como una “cualidad general del estilo: la decencia” (GÓMEZ HERMOSILLA).

Es un eufemismo la alusión de Dorotea (la pretendida princesa Micomicona) a la brutal acusación de Sancho de haberse andado “hocicando con alguno” (pues la vio besar a su esposo don Fernando). Don Quijote, luego de terrible enojo y regaño al compungido escudero, lo perdona al atribuir su visión a un encantamiento, gracias a las palabras de Dorotea:

... como en este castillo, según vos, señor caballero, decís, todas las cosas van y suceden por modo de encantamiento, podría ser, digo, que Sancho hubiese visto por esta diabólica vía lo que él dice que vió, tan en ofensa de mi honestidad.

**EVIDENCIA.** V. DESCRIPCIÓN.

“**EVIDENTIA**”. V. DESCRIPCIÓN.

“**ÉURESIS**”. V. “**INVENTIO**”.

**EX-ABRUPTO.** V. ABRUPCIÓN.

“**EXADVERSIO**”. V. LÍTOPE.

**EXCLAMACIÓN** (o “*ecfonesis*”, *ecfonema*).

Manifestación vivaz de la afectividad y la pasión mediante el empleo —casi siempre— de *palabras* \* o *frases* \* interjectivas cuya

## execración

pronunciación se ve así reforzada. Muchos autores la consideran *figura* \* retórica.

Algunas *sentencias* \* comprobatorias ("¿Cómo se olvida pronto la ventura!") o exhortativas ("¡Que seas capaz de experimentar gratitud!") se expresan como exclamaciones, así como la *ironía* \* ("¡Sí, es como Dios, nadie puede verlo!"). También suele ser un vocativo apostrófico:

¡Oh, Santo Dios! ¿Es posible que tal haya en el mundo?

CERVANTES

Dice Sancho, en el *Quijote*, al reconocer al ladrón de su juicio y a éste:

—¡Ah, ladrón Ginesillo, deja mi prenda, suelta mi vida, no te empaches con mi descanso, deja mi asno, deja mi regalo, huye, puto, auséntate, ladrón, y desampara lo que no es tuyo!

La exclamación incidental (que incide, como un *paréntesis* \*, en un *discurso* \*), se llama *ecfonema* y el fenómeno, *ecfonesis*. Aparece más frecuentemente —como exigencia de la *estructura* \* del *verso* \*— en la poesía que en la *prosa* \*.

EXECRACIÓN. V. OPTACIÓN.

"EXEMPLA". V. RETÓRICA.

"EXEMPLUM". V. RETÓRICA.

EXORDIO (o principio y proemio).

Prólogo, preámbulo o introducción de un *discurso* \*. *Palabras* \* preliminares que anteceden al comienzo de una obra para introducir el *tema* \* o hacer aclaraciones necesarias para su lectura.

En la antigüedad es un canto que precede a la epopeya (*proemio*) y, asimismo, es la primera parte del discurso oratorio que también se llama *principio*. Su objetivo consiste en influir en el *receptor* \*, es decir, en despertar su atención y seducirlo, en ganar su simpatía hacia el asunto del discurso; esta benevolencia de los jueces o del público depende del grado en que resulta posible defender la causa que se plantea.

Diferentes momentos de la estrategia discursiva para ganar la inclinación de los receptores son: despertar su atención venciendo el tedio que proviene de que parezca intrascendente el asunto, o el fastidio que surge del desinterés, o la falta de disposición *psíquica* del público, o su cansancio. Para ello se declara, expresándola con *términos* efectivos, la importancia del asunto, encareciendo su *amplitud*, su novedad, el asombro o la emoción que produce, su mayor valor respecto al discurso contrario, o bien prometiendo brevedad. Esto se logra mediante el empleo de *figuras* \* como la *hipérbole* \*, la *comparación* \*, la *prosopopeya* \*, el *apóstrofe* \*,

los *exempla* \*, o mediante la *enumeración* \* de los puntos que se van a tratar en la *narración* \* para hacer comprender la complejidad del asunto, o mediante la apelación (a través del ponderado elogio propio —sin arrogancia, con modestia— y del público y los jueces, y del vituperio de la parte contraria) a la benevolencia del juez o del público.

El exordio contiene la *proposición* (que enuncia el tema) y la *división* (que enuncia el orden en que se dispondrán los incisos del tema).

También suele ser parte del exordio la *insinuación* \* por la que de manera velada se procura influir sobre el subconsciente del público para inclinarlo hacia la propia causa.

El exordio debe ser claro, sencillo y breve.

Entre las estrategias usuales para ganarse al público en el exordio están: fingirse el orador débil o inexperto; elogiar a los jueces; recomendar los fines que se propone alcanzar; explotar las coyunturas que ofrezcan el tema, las circunstancias o el carácter del adversario.

En la oratoria *forense* o el empleo del exordio es indispensable. Algunos autores lo han considerado prescindible en los géneros *deliberativo* \* y *demonstrativo* \*. (V. también "DISPOSITIVO".)

En cuanto al proemio, era el principio de la poesía arcaica y era musical. Tenía también la función de congraciarse al poeta con el público y, según BARTHES, la de "exorcizar la arbitrariedad de todo inicio". "Su papel —dice el autor— es el de *amansar*, como si comenzar a hablar, encontrar el lenguaje fuese un riesgo de despertar lo desconocido, al escándalo, al monstruo", ya que "en cada uno de nosotros hay una solemnidad aterrante para romper el silencio (o el 'otro lenguaje') ... quizá éste es el fondo en que se apoya el exordio retórico, la inauguración regulada del discurso".

**"EXPLETION".** V. PLEONASMO.

**EXPLETIVO,** elemento. V. PLEONASMO.

**EXPLÍCITO.** V. CONTRADICCIÓN.

**EXPOLICIÓN.** V. AMPLIFICACIÓN, ENUMERACIÓN Y ACUMULACIÓN.

**"EXPOLITIO".** V. AMPLIFICACIÓN.

**EXPONENTE.** V. SINTAGMA.

**EXPRESIÓN.** V. SIGNIFICANTE.

**EXPRESIÓN,** plano de la. V. SIGNIFICANTE.

**EXPRESIVA.** V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

**"EXSUSCITATIO".** V. DIÁLOGO e INTERROGACIÓN RETÓRICA.

## extenuación

**EXTENUACIÓN.** V. LÍTOTE.

**EXTRADIEGÉTICO.** V. NARRADOR.

**EXTRANJERISMO.** V. PRÉSTAMO.

**EXTRAÑAMIENTO.** V. FIGURA RETÓRICA y METÁFORA.

**EXTRASISTÉMICO.** V. CÓDIGO y TEXTO.

**EXTRATEXTO** (y extratextualidad, intratexto).

Contorno del *texto* \*, exterior a él, constituido por la historia, la *cultura* \* y los otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor. Dicho contorno condiciona al texto y éste, en cambio, tiende a integrársele. "El texto es compacto, cerrado y organizado —dice GENETTE—, mientras el extratexto es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo."

Dentro del área de la extratextualidad de un texto se perciben zonas que corresponden a aquellas *series* \* y aquellos *códigos* \* con los que se relaciona el texto.

Así pues, la elección de una *poética*; el *género* \*; el *modelo* \* convencional de la época (que contiene las reliquias de la tradición que lo respalda, como ciertos *topoi*, "ciertos esquemas lingüísticos"); las referencias culturales; las instancias biográficas; la *ideología* \* y los *valores* \* que revelan la pertenencia del autor a un estrato social; las *referencias* \* a las obras contemporáneas, etc., constituyen el extratexto de una obra dada.

La relación entre el texto y el extratexto se identifica a partir de la ubicación del autor, por una parte dentro de un grupo social e intelectual, por otra parte dentro del ámbito de la institución literaria que procura los esquemas generales que lo impulsan ya sea a seguirlos, ya sea a transgredirlos (GOLDMANN).

Los elementos del extratexto son históricamente recurrentes. Cada escritor, al elaborar su propio texto los somete a un proceso de *transcodificación* que pertenece al mecanismo de la *semiosis* \* literaria pues, al retomarlos dentro de otro *contexto* \* histórico cultural, renueva su *sentido* \*.

Si se considera todo esto, se comprende que se haya descrito la obra de arte como un "sistema de elecciones realizadas sobre un conjunto de elementos extratextuales" (MARCHESI). (V. también *código* \*.)

El *intratexto* es un *programa narrativo* \* dependiente de otro programa narrativo y supeditado a él, aunque el *narrador* \* puede hacer que encajen a la inversa (y modifiquen su "*status*").

**EXTRATEXTUALIDAD.** V. EXTRATEXTO.

**EXUTENISMO.** V. IRONÍA.

# F

**FÁBULA** (parábola, apólogo, intriga).

Apólogo, es decir, breve *narración* \* en *prosa* \* o en *verso* \*, de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja. Se trata pues de un *género* \* didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general (*parábola*).

En la fábula puede haber tendencia realista pero, también, en muchos ejemplos, se da rienda suelta a la fantasía, por lo que aparecen como protagonistas los animales y los objetos, alternando y dialogando con los seres humanos o entre sí (*apólogo*).

Como género literario, es de los más antiguos. Apareció primeramente en la India, luego en China y en Japón, después en Grecia y en Roma, y en la Edad Media en las lenguas romances.

En la teoría del *análisis* \* de *relatos* \*, fábula es un tecnicismo que denomina la serie de las acciones que integran la *historia* \* relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la *intriga* \*), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran. (V. *MOTIVO* \* y *TEMPORALIDAD* \*.) Los formalistas rusos fueron los primeros en diferenciar fábula e intriga (o *argumento* \*), considerando a la primera como material básico de la historia, y al argumento la historia tal y como era presentada por el relato, tal y como era contada. Al transformarse en argumento la materia prima de la fábula, adquiere una *estructura* \* artística que produce un efecto estilístico.

**FACTIVIDAD.** V. MODALIDAD.

**FACTITIVIDAD.** V. MODALIDAD.

**"FACTUM".** V. ACTO DE HABLA.

**FÁTICA.** V. FUNCIÓN LINGÜÍSTICA.

**FEMA.** V. FONEMA.

**FEMEMA.** V. FONEMA.

**FENO-TEXTO.** V. NIVEL.

## ficción

### FICCIÓN (y ficcionalidad).

*Discurso* \* representativo o mimético que “evoca un universo de experiencia” (ДУСРОТ-ТОБОРОВ) mediante el *lenguaje* \*, sin guardar con el objeto del *referente* \* una relación de verdad lógica, sino de *verosimilitud* \* o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la *estructura* \* de la obra con las convenciones de *género* \* y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector —según su experiencia del mundo— aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.

El siguiente desarrollo se apega en gran medida a MIGNOLO: la organización del discurso ficcional es diferente de la de otros discursos. Por ejemplo, en la ficción “el narrador es una entidad distinta a la del autor”. El *yo* del autor es un *yo* social muy variado, es aquel que desempeña los papeles de ciudadano, contribuyente, empleado, padre de familia, sindicalista, jefe de manzana, etc., haciendo necesariamente uso de un *registro* \* lingüístico diferente en cada papel. El *yo* del *narrador* \* (que es uno de los dos roles textuales básicos: *emisor* \* y *receptor* \*) es un *yo* ficcional, el *yo* de un *locutor* \* imaginario que el lector puede ir construyendo (inclusive cuando desempeña varios papeles de distintos *personajes* \*) durante el proceso de lectura. a partir de aquellos *enunciados* \* que a él (al narrador) se refieren. Esto no significa que no haya nada del autor en el narrador; el autor pone al servicio del narrador su *competencia* \* lingüística y su saber que proviene de su formación intelectual y de su experiencia vital, pero la correferencialidad (que se da entre el sujeto social y el sujeto textual de una carta) se cancela entre el sujeto social y el sujeto textual de la ficción.

Así pues, en el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo debido a que hay un acto de *enunciación* \* verdadero, dado dentro de una dimensión pragmática, que es un acto del autor; y hay también un acto *ilocutivo* simulado, del narrador, dado en una dimensión semántica en la que el discurso siempre aparece, por definición, como verdadero, aunque proviene de la fuente ficticia (el narrador) y no de la no ficticia (el autor). El *acto de lenguaje* \* del autor es “ficcionalmente verdadero”, el del narrador, en cambio, es “verdaderamente ficcional”. (En el caso de la narración no ficcional, el papel del narrador es social; el historiador escribe desempeñando su papel social de historiador.)

Muchos de los discursos ficcionales son, además, literarios. La *literariedad* \* o naturaleza literaria de un discurso depende de otras normas y propiedades, provenientes de la institución litera-



ria (de lo instituido en un momento dado como *literatura* \*), lo que también es necesario que sea distinguido e identificado por el lector. Ahora bien: "la convención de ficcionalidad y las normas de la institución literaria se intersectan... en la obra de ficción literaria", dice el mismo autor y más tarde agrega: "el que produce un discurso (literario) ficcional, semiotiza su acto de lenguaje inscribiéndolo en la convención de ficcionalidad y en las normas de la institución literaria', quedando la *semiotización* inscrita dentro de la dimensión pragmática.

La ficcionalidad literaria se da en el nivel de la *enunciación* \*, en el narrador ficticio, es decir, en la *narración* \* vista como imitación de una situación narrativa imaginaria (el acto narrativo considerado un "acto ilocutivo simulado").

En el nivel de lo *enunciado* \* la ficcionalidad se da también, en el discurso ficticio, cuyo referente es asimismo ficticio, sobre todo en la narración en primera persona (que remite a un espacio ficticio: "aquí me pongo a cantar —dice MIGNOLO— remite a Martín Fierro y no a la enunciación de José HERNÁNDEZ). Por otra parte, aún se discute el carácter ficcional tanto en la narración en tercera persona como en el caso de la *lírica* \*.

En la narración en tercera persona, con la relación *yo-él* se marca el *agente* \* de lo enunciado, ya que el agente de la enunciación siempre es *yo*, por lo que no ofrece alternativas sino cuando es, dentro de la misma dimensión temporal, agente de la enunciación y agente de lo enunciado. Por ejemplo, en: "ayer lo dije", está implícito "*ahora digo que ayer lo dije*", de modo que la enunciación hace aparecer simultáneo lo que no lo es. Es simultáneo decir, como hace ELIZONDO: "Escribo. Escribo que escribo...".

El caso de la *lírica* resulta diferente pues allí el estatuto lógico de las palabras parece ser "literario pero no ficticio".

Por otra parte, el que produce un discurso ficcional crea un "espacio ficcional de enunciación". Este espacio se organiza sobre la base de: *a*) un sistema pronominal (los pronombres de primera y de segunda persona que son instancias de la enunciación, mientras que el de tercera persona es un indicador de lo enunciado). *b*) Sobre la base de los *deicticos* \* que configuran el mundo narrado —de los personajes—, pues nos hacen desplazarnos de la enunciación a lo enunciado —en pretérito y en tercera persona— mientras que se neutraliza la dimensión de la enunciación. *c*) El espacio ficcional de enunciación también se organiza a partir de los tiempos verbales. *d*) Igualmente a partir de la caracterización de una persona o una *voz* \* autenticadora, la del narrador (distinguiendo el discurso del narrador del de los diversos personajes, lo cual en ciertas condiciones puede ser muy importante pues, por

## ficcionalidad

ejemplo, Sherlock Holmes no existe para el lector ni para Conan Doyle, pero sí existe para Watson que co-actúa y departe con él dentro de la narración). e) El espacio ficcional se organiza también sobre un *contexto* \* situacional en el que se enuncia; contexto que contiene: 1) un "campo situacional": los objetivos y el *tema* \* relacionados con la situación de emisión y recepción del discurso; 2) un *modo*: "medio físico" —ya sea oral o escrito— y "modo retórico" —narración, representación, etc.— (que incluye un "tipo de discurso" \* determinado: cuento, novela, soneto, lira, artículo periodístico, ensayo, sermón, conferencia, etc.); 3) una *dirección* imprimida al discurso por el registro lingüístico (un profesor no usa el mismo registro en la cátedra, en el club deportivo, con su editor o con el policía de la esquina). f) En fin, el espacio ficcional se construye asimismo mediante el manejo del *status* lógico de las *oraciones* \* (aseverativas, supositivas, etc.) como señaló JAKOBSON, y g) Con el empleo de *modalizadores* \* entre los que MIGNOLO, apoyado en DOLEZEL (y probablemente también en GREIMAS) incluye ciertas categorías modales (tomadas de la lógica modal) que configuran cuatro dominios narrativos: *Alético* (en el que las acciones se sujetan a modalidades de posibilidad, actualidad, necesidad. Ejemplo: el *héroe* \* adquiere un objeto mágico que le permite pasar de una imposibilidad a una posibilidad). *Epistémico* (que corresponde a las modalidades de creer, saber, ignorar. Ejemplo: el reconocimiento del héroe). *Deóntico* (regulado por las modalidades permisiva, prohibitiva y obligatoria. Ejemplo —de DOLEZEL— la secuencia de PROFF: prohibición-violación-castigo). *Axiológico* (regido por las modalidades de lo bueno, lo malo y lo indiferente, como se observa en la falta cometida y terminación de la misma, que conllevan pérdida y recuperación de un *valor* \*).

El manejo del *status* lógico de las oraciones (letra f) y el de los modalizadores (letra g) revelan al lector las modalidades del criterio del narrador. Además, todos los elementos enumerados anteriormente, permiten al lector reconocer la enunciación como ficticia y entrar en la ilusión y en el juego sin engañarse. Ahora bien, este juego se acepta cuando se apega a las mencionadas normas de la institución literaria y a las convenciones de ficcionalidad, porque ellas permiten ver el discurso como inscrito entre los discursos ficticios, entre los discursos literarios, y entre aquellos que pertenecen a un género.

**FIGCIONALIDAD. V. FICCIÓN.**

**FIGURA de construcción. V. FIGURA RETÓRICA.**

**FIGURA de dicción. V. FIGURA RETÓRICA.**

**FIGURA de pensamiento. V. FIGURA RETÓRICA.**

**FIGURA (en glosemática).**

Es aquella parte del *signo* \* que en sí misma no es signo, esto es, la "unidad que separadamente constituye el *plano de la expresión* \* o el *plano del contenido*" \*, dice GREIMAS. Los signos están compuestos de no signos o figuras. Lo que distingue al concepto de signo de HJELMSLEV del de SAUSSURE es que el primero es analizable en figuras.

En glosemática cada plano del *texto* \* se analiza separadamente y cada plano se divide, mediante la *conmutación* \*, en segmentos cada vez más pequeños hasta llegar a unidades que ya no son signos sino figuras (por ejemplo los *fonemas* \* y los *sememas* \*, que son combinaciones de otras unidades mínimas —*femas* \* y *sememas* \*— de las categorías figurativas). En el signo una diferencia de *expresión* \* guarda correspondencia con la misma diferencia de *contenido* \*; mientras que "en la figura la diferencia de expresión puede provocar diferentes cambios entre las entidades del contenido", explica al respecto MARTINET.

Para HJELMSLEV, cada *lengua* \* es un sistema de figuras susceptibles de ser utilizadas para construir signos. La característica esencial de cualquier lengua es precisamente el hecho de que, con muy pocas figuras, puede construirse un gran número de signos. En el caso de las *semióticas* \* (o sistemas de significación) no lingüísticas, donde resulta forzado hablar de fonemas y sememas, el concepto de figura (ya sea de la expresión o del contenido) es de gran utilidad.

**FIGURA (en semántica discursiva).**

Unidad del *contenido* \* que, al calificar los *papeles* \* actanciales cumplidos por los *personajes* \*, les procura un revestimiento semántico, los caracteriza. Así, mediante figuras adjudicadas por el analista a partir de su comportamiento, podemos decir que el tipo de papel que representa un personaje se identifica como *decidido*, *valiente*, *intrépido*, etc. La sucesión de calificaciones que revisten y definen narrativamente a cada *programa narrativo* \*, también consta de figuras, por ejemplo: luchar, negociar una tregua, lanzar un reto, simular la huida, etc.

**FIGURA RETÓRICA (y figura de dicción, figura de construcción, figura de pensamiento, extrañamiento o desautomatización o singularización).**

La *retórica* \* tradicional llamó *figura* a la expresión ya sea desviada de la *norma* \*, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros *discursos* \*, cuyo

## figura retórica

propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las *palabras* \* ni la *estructura* \* de las *frases* \*. Las figuras son un fenómeno de la *dispositio* \* (V. también RETÓRICA \*) que "conforma el material bruto de la *inventio* \* y afecta a la *elocutio* \*" (LAUSBERG).

Desde la antigüedad se elaboró una tipología de las figuras en atención, por una parte, a su efecto sobre ciertas propiedades de la *lengua* \* tales como la pureza del léxico ("*puritas*") o la claridad permisiva de comprensión ("*perspicuitas*"), y, por otra parte, agrupándolas según el modo de operación (o *categoría modificativa*) que preside su funcionamiento: *adición* \*, *supresión* \*, *sustitución* \* y *permutación* \*.

La tradición ha considerado el grupo de las "figuras de dicción" y, dentro de él, el de las que afectan a la morfología de la palabra aislada ("*in verbis singulis*") y el de las que operan sobre palabras reunidas en frases ("*in verbis coniunctis*").

Los fenómenos morfológicos de palabras aisladas que constituyen ejemplos de las etapas evolutivas de la lengua, o bien las modalidades vulgares e involuntarias de su empleo, no eran consideradas figuras sino usos viciosos de la lengua o *barbarismos* \* ("*barbarolexis*"). Pero esos mismos fenómenos, practicados deliberada y sistemáticamente por los escritores para singularizar sus obras, para apelar al *oyente* \* o lector con energía, para llamar la atención sobre ciertos pensamientos o, en fin, para producir como resultado la individualización del estilo y, por su medio, la persuasión, se consideraban *metaplasmos* \* o "licencias poéticas", es decir, formas toleradas en virtud de sus efectos, y a pesar de que "hacen peligrar" la estricta pureza gramatical. Dice LAUSBERG: "la desviación no justificada por una licencia... es un *vitium*".

Las figuras de dicción de palabras aisladas se reunieron antiguamente en subgrupos, según su modo de operación que puede ser: a) por *adición* ("*adiectio*"), por ejemplo la *protesis* \*; b) por *supresión* ("*detractio*") como el *apócope* \*; por *sustitución* ("*immutatio*") como el *juego de palabras* \*; o por *permutación* o *transposición de letras* ("*transmutatio*") como la *metátesis* \*. Estas alteraciones, en todos los casos, afectan a *fonemas* \* o a sílabas en el interior de las palabras, y pueden presentarse al principio, en medio o al final de las mismas.

La retórica clásica ya consideraba por separado las alteraciones producidas en palabras reunidas en frases ("*in verbis coniunctis*"), o sea, las que afectan a la sintaxis. También en este caso se distinguieron las que se practican como vicios, por igno-

rancia o descuido, en el uso vulgar de la lengua —las cuales fueron llamadas *solecismos* (“*soloecismus*”)— de aquellas otras toleradas como licencias poéticas (“*schemata*”) en atención a sus apetecidos efectos. Éstas fueron llamadas más tarde “figuras de la elocución” y, algunas de ellas, “figuras de construcción”, o bien, recientemente, *metataxas* \*. También estas figuras se basan en la idea de que existen dos *lenguajes* \*, uno que se ciñe rigurosamente al uso gramatical y cuyo sentido es *propio* o *literal*, y otro, el *figurado*, que se aparta del primero y corresponde a una *gramática* distinta, que no está ya únicamente preocupada por el efecto suasorio del discurso. Las estrategias de construcción de éste, conforme a los lineamientos de esta segunda gramática, son objeto de sistematización por parte de la retórica y procuran la singularización del estilo con el objeto de provocar una impresión que se traduzca también en un efecto de convencimiento, persuadiendo ya sea al convencer, o bien, al conmovier.

Así como los metaplasmos afectan al nivel \* fónico-fonológico de la lengua, los metataxas afectan a su nivel morfosintáctico. En éstos también consideraron los antiguos, desde QUINTILIANO, las categorías modificativas o modos de operación de cada figura. Por ejemplo, se clasificó el “*pleonasmos*” \* entre las figuras por *adición*; se vio el *hipérbaton* \* como una figura por *permutación*, y la *elipsis* \* como producida por *supresión*.

En las figuras de carácter morfosintáctico se tomaban en cuenta otras diferencias: a) la de los fenómenos que se daban “en contacto”, es decir, en contigüidad, y la de los que se producían “a distancia”; b) la posición, en la frase, de las expresiones implicadas: al principio, en medio o al final. En general, los criterios clasificatorios tradicionales han sido: el apartamiento respecto de la simplicidad, la naturaleza morfológica, sintáctica y semántica de su mecanismo operatorio; su grado de necesidad, ya sea que responda la figura a una carencia de la lengua o a un deseo de ornato y placer; su efecto de *sentido* \*.

La antigua retórica, después de sistematizar en la parte llamada *invención* \* (“*inventio*”) los procedimientos para que el orador halle, mediante técnicas adecuadas, los pensamientos más convenientes para construir con ellos su discurso durante el proceso de creación, dispuso su apropiado ordenamiento en la parte denominada *disposición* (“*dispositio*” \*) y elaboró, en la *elocución* \* (“*elocutio*”) un repertorio de las figuras ya mencionadas, al que agregó, además, el inventario de las “figuras de significación”, es decir, de los *tropos* \* de palabra (generalmente de dos de ellas) y los “tropos de pensamiento”, que abarcan una o varias oraciones; es decir, una especie de catálogo de los significan-

## figura retórica

tes de *connotación* \*. Luego consideró la estructuración sintagmática de todos los elementos en la *composición* ("compositio" \*), es decir, la disposición de los elementos constitutivos de la *oración* \*, dentro de ésta.

Aparte, pues, de las figuras de una o de varias palabras, que afectan a la *pureza* o corrección de la lengua, los antiguos advirtieron una peculiaridad característica que pone en peligro la *claridad* (cuya meta es la "comprensibilidad intelectual" o "*perspicuitas*"). Esta característica se funda en una relación "no unívoca" entre *significante* y *significado*, y se realiza: a) como *relación equívoca* \*, en la *homonimia* \*, cuando a un *significante* \* corresponden dos *significados* \* (*avenida*: calle ancha; crecida de un río); la relación equívoca produce como efecto de sentido la *ambigüedad* \*, lo mismo si se funda en la homonimia que si lo hace en la igualdad fonética relajada de los elementos, o en la equívoca disposición sintáctica de las partes de la oración; b) como "relación multívoca", en la *sinonimia* \*, cuando dos *significantes* distintos coinciden en el mismo significado (*manta*, *cobertor*); c) como "relación diversívoca" cuando no hay coincidencia ni entre los *significantes* ni entre los *significados*.

En otro grupo, entre las figuras de la *elocución* que corresponden a una pretensión de *ornato* se inventariaron las producidas por sustitución ("*immutatio*"), de las cuales las más importantes son la *sinonimia* \* y los *tropos* \*. Éstos, considerados ya no como virtudes del ornato sino como vicios contra la claridad ("*perspexitas*"), cuando son audaces constituyen la *impropiedad* o están al borde de ella, o son tolerados solamente a los poetas considerados clásicos.

Sin embargo, la antigua retórica no considera que los tropos hacen peligrar ni la pureza del léxico ni la corrección sintáctica, sino que constituyen unos *giros* en los que el cuerpo léxico está desviado de su contenido original y dirigido hacia otro distinto con el objeto de provocar lo que los antiguos llamaron *alienación* y los formalistas y estructuralistas de este siglo *extrañamiento* (la "*ostranenie*" \* de los formalistas rusos), *desautomatización* o *singularización*; es decir la sorpresa, el "shock psíquico" que origina lo inesperado al presentarse como *variedad* entre las vivencias habituales. Producir tal extrañamiento era la función del "*ornatus*" o, en otras palabras, era con ese propósito con el que se procuraban el ornato y la gracia, engendradores de deleite.

Mientras las figuras de dicción se veían como pertenecientes a la *elocución*, las figuras de pensamiento se consideraron originadas en la *invención* porque afectan a los pensamientos hallados por el autor para construir su discurso, aunque también se hacían

pertenecer a la vez, a la *elocución*, en virtud de que son inseparables la elaboración conceptual de su formulación lingüística.

Así pues, el acervo de las figuras se inició en el siglo I a. C. y desde entonces ha sufrido vicisitudes y variantes, debidas tanto a su tránsito de idioma en idioma, como a las contribuciones de los creadores individuales y a la labor reclasificatoria de los retóricos que ha producido un "vértigo de clasificaciones y definiciones" (M. CHARLES). Se clasifican según el modo como afectan a la *forma* \* o al *contenido* \* de las expresiones y según su modo de operación. En distintas épocas, a veces se han opuesto las figuras a los tropos; a veces éstos se han considerado como un tipo de figuras.

No hay una exacta correspondencia entre la antigua clasificación de las figuras y la actual, ya que ésta es resultado de una aplicación más estricta de criterios, unos tradicionales y otros modernos.

Para TODOROV, recientemente, las figuras serían *desviaciones* \* o fenómenos lingüísticos que no alteran verdaderamente la gramática aunque constituyan infracciones al uso habitual, mientras que las marcas de *literariedad* \* deliberadas, que se derivan de una voluntad de individualización del estilo, son *anomalías* agramaticales que se toleran únicamente en atención a su efecto estilístico, y que afectan a la relación entre sonido y *sentido* \* (como la *aliteración* \* o el *calembur* \*, por ejemplo); o bien que alteran las reglas sintácticas (como el *zeugma* \*), o las reglas semánticas (como la *dilogía* \*), o la relación habitual entre la expresión y la realidad a que se refiere (como la *ironía* \*).

Según el criterio moderno, que sintetiza toda esta tradición, las "figuras de dicción" (como la *aféresis* \* o la *aliteración* \*) afectan a la forma, a la pronunciación de las palabras. Por ello se agrupan como *metaplasmos* \* y corresponden al nivel \* fónico-fonológico de la lengua \*. Las "figuras de construcción" (como la *elipsis* \* o el "*pleonismo*" \*) operan sobre la sintaxis, se agrupan como *metataxas* \* y corresponden al nivel morfosintáctico de la lengua. "Las figuras de palabras" o *tropos* (como la *metáfora* \* o la *metonimia* \*) producen el cambio de sentido o "sentido figurado" que se opone al "sentido literal" o "sentido recto"; son detectables en el *texto* \* mismo, se agrupan como *metasememas* \* y corresponden al nivel léxico-semántico de la lengua. Por último las "figuras de pensamiento" (como la *antítesis* \* o la *ironía* \*) rebasan el marco lingüístico, textual; presentan la idea bajo un cariz distinto del que parece deducirse del solo párrafo y se interpretan con auxilio de *contextos* \* más amplios, ya sea explícitos (en páginas anteriores quizá) o *implícitos* \* por sabidos. Se agrupan

## figura retórica

como *metalogismos* y afectan a la relación lógica que existe entre el *lenguaje* \* y su *referente* \*. Entre ellos, unos son tropos porque, como los *metasemas*, poseen sentido figurado, por ejemplo *ironía* \*, *paradoja* \*, *litote* \*; pero la mayoría de las figuras de pensamiento sólo afectan a la lógica del *discurso* \*; tal ocurre con *interrogación retórica* \*, *dubitación* \*, *corrección* \*, *conciliación* \*, *permisión* \*, *reticencia* \*, *antítesis* \*, *énfasis* \*, etc. (V. también ISOTOPÍA \* y CAMPO ISÓTOPO \*.)

Esta clasificación toma en cuenta simultáneamente dos criterios: a) el modo como se produce la figura (supresión, adición, sustitución —que es supresión/adición— y permutación), y b) la naturaleza de las unidades lingüísticas en las cuales se realiza la figura según el nivel al que pertenezcan (fónico/fonológico, morfosintáctico, léxico/semántico y lógico). Ésta ha sido principalmente la contribución de los retóricos belgas en su *Rhétorique générale*, de 1970. Ellos han adoptado las denominaciones adjudicadas por LITTRÉ en el siglo pasado a los grupos de figuras que se constituyen atendiendo a los niveles de lengua a que corresponden, y que son los ya mencionados.

El criterio general y tradicional, que considera la figura como una desviación respecto de un uso común o regular, ofrece puntos débiles, pues hay figuras que no se oponen al uso habitual ni constituyen la transgresión a ninguna regla, como por ejemplo el *asíndeton* \* o el *polisíndeton* \*. Por otra parte, no basta apartarse de la *norma* \* para que se produzca una figura; y a ello hay que agregar la dificultad, a veces muy grande, para fijar la norma, problema, éste, que han tratado de sortear tratadistas como Jean COHEN comparando las expresiones desviadas no con la norma lingüística sino con la de otro discurso, con otras figuras. En este caso es conveniente mantener un criterio sincrónico pues es un hecho que en cada época unas expresiones se perciben como figuradas y otras no. Además, es discutible dar por hecho el apartamiento respecto de una norma lingüística en ciertos casos, como por ejemplo el de la *metáfora* \*, cuyas características parecen estar enraizadas en los fundamentos mismos de la producción del lenguaje.

En cuanto toca a los *tropos* \*, a través del tiempo ha sufrido cambios la visión acerca de su naturaleza. ARISTÓTELES describe la *metáfora* como resultado del traslado de un nombre que designa habitualmente una cosa, a la designación de otra. La tradición posterior a él ha puesto de relieve en ella una relación entre dos términos que tendrían el mismo sentido, concepción, ésta, fundada en un criterio paradigmático y sustitutivo. En el siglo xviii (con DUMARSAIS) hubo una evolución hacia un punto de vista



sintagmático que consideraba la metáfora como producto de la unión de los términos, o sea como resultado de una combinación. En el siglo xx, con 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.

**FIGURA SÉMICA.** V. SEMA.

**FIGURAS DIALÉCTICAS.** V. DIALÉCTICA.

**"FINITIO".** V. DEFINICIÓN.

**FOCALIZACIÓN.** V. NARRADOR.

**FOCO.** V. NARRADOR.

**FONEMA** (y alófono, fema, taxema, femema, merisma, cenema).

El *fonema* es el elemento más simple de la *lengua* \*, es un segmento fónico, la mínima unidad fonológica, la representación abstracta de uno de los sonidos diferenciales de una lengua.

El fonema es la mínima unidad lingüística distintiva de la segunda *articulación* \*. Está constituido por un haz de rasgos acústicos distintivos o pertinentes (*femema* o conjunto de *femas*) que corresponden a una imagen fónica y no a un sonido concreto; en otras palabras: el *femema* que corresponde a un fonema, es la suma de varios rasgos distintivos fónicos, "es decir, del plano de la expresión" —por oposición a los rasgos distintivos del plano del contenido o *semas* \*— o sea, *femas* (o *taxemas* si se consideran formalmente, en HJELMSLEV) dados por el punto de articulación (*bilabial* \*, por ejemplo), por el modo de articulación (*oclusivo* \*, por ejemplo), o por la vibración de las cuerdas vocales (*sonora* \* por ejemplo).

Lo que el fonema, pues, representa, es el conjunto de las características fónicas ideales o abstractas de uno de los sonidos reales diferenciables; es el sonido intencional, el que tenemos la intención de pronunciar cuando articulamos.

El fonema carece de *significado* \* en sí mismo pero, articulado junto con otros fonemas, integra *formas* \* significativas llamadas *morfemas* \*.

Aunque el fonema no es portador de *significación* \*, sí es capaz de determinar diferencias de significado: casa, *passa*, paso, píso, pico, pica, rica.

Cuando dos sonidos corresponden al mismo fonema se llaman *alófonos*.

HJELMSLEV describe a los fonemas como "invariantes de grado máximo del *plano de la expresión* \*". Los fonemas son el objeto de estudio de la *fonología* \*, mientras los sonidos lo son de la

## fonemática

*fonética* \*. La fonología es una ciencia de este siglo. Tanto los investigadores de la escuela de Londres representada por Daniel JONES, como los del "Círculo lingüístico de Praga" cuya figura principal en este campo fue N. S. TRUBETZKOY, a partir de una masa de sonidos aislados se propusieron identificar clases de sonidos o fonemas. Estas invariantes, en contraste con las variantes, cumplen una función distintiva —dice HJELMSLEV— ya que el cambio de un fonema por otro suele entrañar una diferencia en el *contenido* \*, como puede verse en los anteriores ejemplos.

Para SAUSSURE, el fonema es una unidad distinta de las otras del mismo orden, pero no introduce el concepto de "rasgos fónicos" en su descripción. A la escuela de Praga —y este es su principal mérito según HJELMSLEV— se debe la observación incluida ya en la definición de fonema, de que éste posee rasgos distintivos o *femas*. La escuela de Londres también adopta este criterio, pero combinado con el de la *posición* que ocupa el fonema en la sílaba.

El *femema* abarca todos los *femas* (o *merismas*, en BENVENISTE), es decir, es el conjunto de los rasgos fónicos distintivos o pertinentes representados por el fonema (tales como labialidad, oclusividad, sonoridad, nasalidad, etc.). En otras palabras: los rasgos fónicos pertinentes se ven como *sustancia* en el *femema* y como *expresión* en el fonema.

En *glosemática* (la escuela lingüística danesa, desarrollada por Louis HJELMSLEV) los términos "*cenema* o 'glosema de la expresión', parecen referirse a la misma realidad abarcada por *fonema* y por 'rasgo distintivo'", dice MARINET.

El fonema constituye el fundamento de la organización de los elementos del *sistema lingüístico* \* porque las combinaciones posibles de un pequeño número de fonemas permiten la construcción de otras unidades (significativas) y establecer diferencias de forma y de significado entre ellas (paso, sopa, sapo).

El repertorio de los fonemas del español de México solamente cuenta con 22 unidades.

FONEMÁTICA. V. FONOLOGÍA.

FONÉMICA. V. FONOLOGÍA.

FONÉTICA (y sonido oclusivo fricativo, africado, sonoro, sordo, bilabial, dental, labiodental, interdental, apical, sibilante, palatal, dorsal, velar, nasal).

Tradicionalmente, la *fonética* ha sido considerada una disciplina que se ocupa del conjunto de las características físicas y fisiológicas de los sonidos del *lenguaje* \*; pero desde la aparición, en el seno del "Círculo lingüístico de Praga", de una nueva disci-

plina denominada *Fonología* \* (que estudia la naturaleza y el desempeño de las funciones lingüísticas que cumplen los rasgos distintivos y pertinentes de los sonidos), el campo que abarca la fonética ha variado. Algunos autores piensan que la fonología es un capítulo de la fonética, otros las consideran como independientes y correlacionadas. SAUSSURE vio en la fonética una disciplina *diacrónica* o histórica o evolutiva (aunque para MARTINET hay también una estática o *sincrónica*), y en la fonología, una disciplina que conduce sus investigaciones conforme a un criterio atemporal.

Hay una fonética *auditiva*, que estudia las reacciones producidas en el oído por los sonidos. La fonética *acústica*, en cambio, se ocupa de la *estructura* \* física de los sonidos, y la *articulatoria* describe cómo son los órganos de la fonación y cómo producen los sonidos. Algunos ejemplos, en español, son: el sonido *oclusivo* (en cuya articulación una explosión sucede a una cerrazón del canal por donde pasa el aire: /p/); el *fricativo* (producido por el relajamiento de dicha cerrazón de modo que hay un roce del aire entre dos órganos que se aproximan, como en la /f/ de *fama*, en cuya articulación intervienen los dientes superiores y el labio inferior); el *africado* (que comienza como oclusivo y termina como fricativo, como en la /ch/ de *noche*). Un sonido *sonoro* /b/ se acompaña con vibración de las cuerdas vocales, al revés de uno *sordo*: /p/. En la articulación de un sólido *bilabial* participan ambos labios: /b/; en la de un sonido *labiodental* intervienen labios y dientes: /f/; en la del sonido *apical*, la punta de la lengua: /t/. El sonido *dental* se articula en los dientes superiores: /t/; el *interdental*, entre ambas hileras de dientes; en el *sibilante*, el aire transita por un estrecho canal que se forma al deprimirse la lengua longitudinalmente: /s/; en el *palatal*, se acerca el dorso de la lengua, por su parte anterior, al paladar: /l/; en el *dorsal*, en cambio, la parte central del dorso de la lengua toca el paladar: /n/; en el *velar*, el aire roza el velo del paladar: /g/; en el *nasal*, el aire se expela a través de las fosas nasales: /m/.

## FONOLOGÍA (y fonemática, cenemática, pleremática, prosodia, fonémica).

Rama de la lingüística que se ocupa de las funciones lingüísticas que los sonidos desempeñan, es decir, del modo como el *lenguaje* \* utiliza y categoriza los materiales del sonido.

Por oposición a la *fonética* \* que estudia los sonidos desde el punto de vista puramente físico, la fonología se ocupa de examinar y jerarquizar los hechos fónicos de una *lengua* \* particular.

MARTINET registra la aparición de esta disciplina en 1846. Desde 1870, Baudouin de COURTENAY advirtió la necesidad de distin-

## fonología

guir dos clases de fonética para estudiar separadamente los sonidos concretos, ya sea como fenómenos físicos, ya sea como *señales* \* fónicas comunicativas. Esta última se llamaría luego fonología. En 1871, LITTRÉ la describe como "conjunto de sonidos de una lengua". Para los neogramáticos implicaba un enfoque histórico, distinto del enfoque descriptivo de la fonética; luego SAUSSURE invirtió el empleo de ambos términos, pues mientras para él la fonética es una ciencia histórica, la fonología en cambio, por su vinculación con el mecanismo articulatorio que no sufre cambios, no se relaciona con la evolución temporal.

La fonología funcionalista iniciada por TRUBETZKOY y desarrollada por él mismo y por JAKOBSON y MARTINET, ha encaminado sus esfuerzos a aislar los rasgos acústicos que poseen un *valor* \* distintivo o pertinente y que, por ello, toman parte en la *comunicación* \*. El conjunto de los rasgos acústicos distintivos o pertinentes es la unidad fonológica llamada *fonema* \*. (V. PERTINENCIA \*.)

Desde el Primer Congreso Internacional de Lingüistas de La Haya (1928), TRUBETZKOY, JAKOBSON y KARCEVSKY señalaron como objeto de la fonología la descripción del sistema fonológico de una lengua dada, es decir, de "las diferencias significativas entre las imágenes acústicomotrices". En 1930 el "Círculo de Praga" —fundado en 1926— publicó un volumen dedicado a la fonología. En esa misma década JAKOBSON publicó un trabajo sobre la evolución fonológica de la lengua rusa, y TRUBETZKOY se empeñó en establecer un mapa fonológico de Europa; pero su muerte (1938) y la guerra mundial (1939) interrumpieron estos desarrollos. Un poco antes (1935) la escuela danesa —Círculo lingüístico de Copenhague— había presentado en Londres —Segundo Congreso Internacional de Ciencias Fonéticas— investigaciones de HJELMSLEV y ULDALL orientadas en otro sentido y en las que proponen una disciplina llamada *fonemática* —y más tarde *cenemática*— que trata "de los fonemas exclusivamente como elementos de lengua —ya que para ellos no existe necesariamente una conexión—, dentro de la cual los *fonemas* —después llamados *cenemas* \*— se definen por tres componentes: a) la forma en que se materializan o *expresión* \*, b) el lugar que ocupan dentro del *sistema* \*, o sea su *forma* (lo que SAUSSURE llama *valor* \*), y c) el papel que cumplen en la economía gramatical de la lengua, es decir, su *contenido* \*. El cenema, para HJELMSLEV, no relaciona necesariamente, como el fonema, el plano de la expresión con el sonido, sino que solamente constituye una de sus manifestaciones posibles. La cenemática, así, estudia *lo vacío* de substancia, mientras la *pleremática* (con sus *constituyentes* \*, los *pleremas* \*) se ocupa de *lo lleno* —la *forma del contenido* \*— y ambos pertenecen a una ciencia más extensa:

la *glosemática*, “basada —dice MARTINET— en una formalización muy avanzada de la lengua”.

Paralelamente, desde 1925 había surgido una escuela norteamericana también independiente aunque próxima a la praguense, que comenzó con SAPIR (con sus “*Sound patterns*”) y continuó —desde 1926— con la doctrina descriptivista de BLOOMFIELD. Esta fonología ha recibido el nombre de “*fonémica*” (nombre ya usado por los formalistas, en quienes significa estudio de los sonidos *subespecie* de su función lingüística, es decir, su capacidad diferenciadora de significado \*), y se ha desarrollado bajo la influencia del behaviorismo o conductismo antimentalista, por lo que ofrece varias diferencias que desembocan en que, durante el *análisis* \*, se impliquen únicamente los hechos del *sintagma* \* y no los del *paradigma* \*. La utilización de la fonémica como un método descriptivo en el aprendizaje de las lenguas amerindias, ha probado su eficacia práctica. Esto ha sido posible debido a que la fonémica ha sido concebida como una “teoría del plano de la expresión de la lengua, de acuerdo con el examen de los sistemas de expresión de las lenguas específicas”; examen basado en los *mensajes* \* efectivamente realizados en la *cadena* \*.

Aunque la fonología, como ya queda dicho se ocupa del examen y la jerarquización de los hechos fónicos de una lengua particular, hay hechos fónicos que no son fonemas y que son ajenos a la doble *articulación* \* (como la *entonación* \*, que se comporta como *signo* \*, y los *tonos* \* y el *acento* \*), ya que los fonemas son unidades que corresponden a la segunda articulación, son unidades estrictamente distintivas.

Son disciplinas fonológicas la “*fonemática*” y la “*prosodia*” \*. La *fonemática* trata del análisis, de la clasificación y de la combinatoria de los fonemas al formar los significantes de la lengua. La *prosodia* examina los ya mencionados hechos fónicos que quedan fuera de la segunda articulación: el tono, el acento y la entonación.

**FORENSE, discurso. V. RETÓRICA.**

**FORMA. V. ANÁLISIS.**

**FORMA DEL CONTENIDO. V. SIGNIFICANTE.**

**FORMA DE LA EXPRESIÓN. V. SIGNIFICANTE.**

**FORMACIÓN DISCURSIVA. V. GÉNERO, DISCURSO LINGÜÍSTICO y VEROSIMILITUD.**

**FORMANTE INTERTEXTUAL. V. INTERTEXTO.**

**FÓRMULA APOFÓNICA. V. REDUPLICACIÓN.**

frase .

### FRASE (y sentido literal).

En la gramática \* tradicional española, *frase* ha sido sinónimo de lo que en la corriente estructuralista se ha llamado *sintagma* \*: construcción, *cadena* \* de *palabras* \* combinadas conforme a reglas sintácticas, cuyo conjunto es susceptible de descomponerse en otras unidades (*lexemas* \*, *morfemas* \*, *fonemas* \*), que cumple una *función gramatical* \* pues es (funcionalmente) equivalente a una categoría: sustantivo, adjetivo, etc., y que no consta de sujeto y predicado.

Recientemente, por influencia de malas traducciones del francés, se ha venido utilizando como sinónimo de *oración* \* gramatical. Pero, además, también es posible hallar otras acepciones específicas de este término, dentro de los límites de *textos* \* específicos. Por ejemplo: DUCROT, en el primer capítulo de *Les mots du discours*, deja establecido que, en ese artículo ("Analyse de textes et linguistique de l'énonciation"), "la *significación* \* de una frase no es algo comunicable, algo que pueda decirse", pues "uno llega más o menos a hacerse comprender con *enunciados* \*", pero "no hay modo de tratar de hacerse comprender con frases". Este autor entiende en este ensayo por frase una "entidad lingüística abstracta, puramente teórica; en la ocurrencia, un conjunto de palabras combinadas según las reglas de la sintaxis, conjunto tomado de la situación de *discurso* \*". Es decir, que "lo que produce un *locutor* \* y lo que escucha un *oyente* \* no es una frase sino un enunciado particular de una frase". El lingüista atribuye a cada frase una significación "a partir de la cual se pueda prever el *sentido* \* que será atribuible a su enunciado en una situación dada de empleo" ... sobre "la hipótesis de que la palabra, concebida como unidad lingüística abstracta, no colabora al *sentido* \* del enunciado sino de una manera indirecta, pues primero se combina con otras palabras para constituir la *significación* \* de la frase, y ésta es la que, vista la situación del discurso (es decir, las condiciones particulares de empleo), produce el sentido del enunciado".

De este modo, la significación de la frase no es el *sentido literal* (una especie de componente común; el "elemento semántico mínimo contenido en el sentido de todos los enunciados de una misma frase"), al que se agregaría algún rasgo proveniente de las condiciones de empleo, pues "el sentido no es la significación más otra cosa", ni la frase es un constituyente del sentido del enunciado. La frase contiene *instrucciones* dadas a quien deba interpretar el enunciado de la frase misma, instrucciones que indican que en la situación debe ser buscado cierto tipo de información,

## función en glosemática

y que ésta debe ser utilizada de cierta manera para reconstruir el sentido previsto por el *locutor* \*. (V. ENUNCIADO \*.)

**FRECUENCIA.** V. SINGULATIVO y TEMPORALIDAD.

**FRECUENTACIÓN.** V. ACUMULACIÓN.

**FRECUENTATIVO.** V. ASPECTO VERBAL.

**FRICATIVO, sonido.** V. FONÉTICA.

### **FUNCIÓN AUTENTIFICADORA**

Noción propuesta por L. DOLÉZEL para resolver los problemas de identificación de lo falso y lo verdadero, lo existente y lo no existente en los discursos ficcionales.

Para este autor, el *narrador* \* tiene a su cargo esta función autentificadora de lo ficcional, y la cumple mediante el manejo de los *deícticos* \* que le permite distinguir lo *actual* relacionado con un *yo* y un *aquí* del autor y sus *destinatarios* \*, respecto de lo *actual* relacionado con un *yo* y un *aquí* del narrador y sus destinatarios. Así, el narrador sólo autentifica la existencia de entidades y acciones que no son creadas por él mismo sino por el autor.

### **FUNCIÓN GRAMATICAL**

En general, función es un tipo especial de relación. Papel representado por un elemento, dada su relación con otros elementos, dentro de un todo. En *gramática* \*, tradicionalmente las funciones son los papeles susceptibles de ser cumplidos por unidades lingüísticas dentro de la *oración* \*, como por ejemplo las funciones propias del sustantivo como núcleo del sujeto, del complemento directo o del indirecto, del agente en la voz pasiva, etc. Para BENVENISTE, por ejemplo, función es el papel sintáctico que las unidades morfológicas (sustantivo, verbo, etc.) o sintagmáticas (*sintagma* \* nominal, verbal, etc.) cumplen dentro de la oración, es decir, el papel de predicado, de sujeto, de objeto, etc.

**FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA** (y dependencia, componente, parte, miembro, cadena, funtivo, entidad, magnitud, constante, invariable, variable, interdependencia, presuposición, solidaridad, complementariedad, determinación, selección, especificación, constelación, combinación, autonomía, cohesión, reciprocidad, correlación, correlato, relación, conexión, relato, jerarquía; sintagmática y paradigmática).

En lingüística, para HJELMSLEV, continuador de SAUSSURE y creador de la escuela *glosemática* danesa y del "Círculo lingüístico de Copenhague", el concepto de función está inscrito dentro de

## función en glosemática

un riguroso sistema aplicable a la descripción lingüística exacta, con el objeto de que en ella lleguen a fundarse el planteo y la definición lingüística de los problemas de las otras ciencias, de modo que cada una ofrezca su contribución a una ciencia general de la *semiótica* \*.

Según HJELMSLEV, función es la *dependencia* entre dos *objetos*, registrada por la descripción científica, que satisface las condiciones del análisis, y que se da entre los *componentes* de un proceso (sus *partes*), o entre los componentes de un sistema (sus *miembros*). (V. ANÁLISIS \*.) Visto así, un *objeto* es sólo un punto en que se entrecruzan las interdependencias y, en general, todas las relaciones.

Es decir: función es la dependencia dada entre una clase llamada *cadena* y sus partes —en el decurso (o proceso, o *texto* \*)—, o bien entre una clase llamada *paradigma* \* y sus *miembros* —en el *sistema* \* (o *lengua* \*). También es función la dependencia dada entre los componentes (ya sea partes o miembros) entre sí. Por ejemplo: hay función entre una *frase* \* y los grupos fónicos que la forman; entre el paradigma de los casos y el caso acusativo; y también hay función entre los grupos fónicos entre sí (ALARCOS LLORACH). *Componente*, *parte* y *miembro* son los resultantes del análisis simple, que no incluye a los *derivados*.

Los derivados de una clase son sus componentes y sus componentes de componentes, dentro de una misma *deducción* \*. Los componentes son objetos que se registran en un solo análisis como uniformemente dependientes de la clase y dependientes entre sí. En el análisis, “la clase incluye a los derivados; los derivados entran en su clase”, dice HJELMSLEV; la clase es el objeto que se somete a análisis. La jerarquía es una clase de clases. Es decir: un grupo de sílabas se analiza en sílabas, y éstas, en partes de sílabas. Las partes de sílabas son derivados de segundo grado del grupo de sílabas, y derivados del primer grado (o *componentes*) de las sílabas. Un componente es, pues, un derivado de primer grado.

Las terminales de una función se llaman *funtivos*. Un *funtivo* es un objeto semiótico que tiene función con otros objetos. Contrae esa función. En virtud de que puede haber función entre las funciones, las funciones pueden ser *funtivos*. El *funtivo* que no es función se denomina *entidad* (o bien *magnitud*, según ALARCOS LLORACH). Por ejemplo, los períodos respecto de las *oraciones* \*, las *palabras* \*, las sílabas.

Hay diferentes tipos de función:

Se llama *constante* o *variante* un *funtivo* cuya presencia es condición necesaria para la presencia del *funtivo* con el que tiene



función. En términos lógicos, la constante es el término presupuesto de la relación de *presuposición*. Por ejemplo: el género masculino y el género femenino son constantes, no existe el primero sin el segundo ni a la inversa.

En cambio entendemos por *variable* un funtivo cuya presencia no es condición necesaria para la presencia del funtivo con el que tiene función. Por ejemplo, las expresiones:

poids (peso)  
poix (pez) y  
pois (chícharo o guisante)

son variables de la misma invariante, pues en francés se escuchan idénticas.

La *interdependencia* es la función entre dos constantes, es decir, es una relación recíproca o de (en lógica) *presuposición* \* porque en ella cada término presupone al otro. Los funtivos de una interdependencia son interdependientes: *solidarios* en el *decurso* \* y *complementarios* en el *sistema* \*; luego, la interdependencia se llama *solidaridad* si se da entre los términos de un proceso (por ejemplo entre la categoría de los *morfemas* \* de número en los verbos del español, o bien entre la función de *signo* \* y sus funtivos: *expresión* \* y *contenido* \*; porque en todos estos ejemplos la aparición de uno implica la aparición del otro). La interdependencia se llama, en cambio, *complementariedad* (V. CONTRADICCIÓN \*) si se da entre los términos de un sistema, cuando dos o más miembros de un paradigma se presuponen pues no existe el uno sin el otro o los otros. (Por ejemplo: en el paradigma de los géneros, en español, no aparece el femenino si no existe el masculino.)

La *determinación* es la función dada entre una constante y una variable; o sea, es la dependencia unilateral en que los términos no forman parte de una relación de *presuposición* mutua dentro de un sistema o un proceso, pero, sin embargo, sí son compatibles, pues un término presupone a otro aunque no viceversa. La determinación dada entre términos de un *decurso* o proceso se llama *selección*. Por ejemplo: en latín —dice HJELMSLEV— el caso acusativo es una constante y la preposición *apud* es una variable. La preposición *apud* aparece siempre acompañada de un acusativo, es decir, *apud* exige siempre construirse con acusativo; en cambio el acusativo no exige la presencia de *apud* pues puede ir solo o puede construirse con otras preposiciones. Muchos casos de *rección* son de selección.

La constante de una determinación es el funtivo *determinado*; la variable de una determinación es el funtivo *determinante*; en el *decurso* se llama *seleccionado*, y la variable se llama *seleccio-*

## función en glosemática

*nante*. La determinación dada entre términos de un sistema se llama, en cambio, *especificación*. La constante de una determinación, en el sistema, se llama funtivo *especificado*, y la variable se llama funtivo *especificante*. Ejemplo: en el paradigma de número, el dual exige la existencia del singular y del plural; pero ni el singular ni el plural requieren que haya dual para existir.

La *constelación* es la función entre dos variables. Constituye una relación más libre que las anteriores (interdependencia y determinación), dada entre términos de los que ninguno presupone al otro, aunque sí son compatibles. Es la relación entre funtivos que no se presuponen pero que en un *contexto* \* dado se revelan como compatibles. Los funtivos de una constelación son *constelativos*: *combinables* en el proceso y *autónomos* en el sistema. Es decir, la constelación dada dentro de un proceso se llama *combinación*, por ejemplo: la preposición *in* y el acusativo son variables que en latín se combinan, pues tienen coexistencia posible aunque no necesaria. Lo mismo ocurre con la preposición *a* y el acusativo en español. En otros palabras: hay combinación entre los elementos aislados de distintos paradigmas. La constelación dada dentro de un sistema se denomina *autonomía*. Por ejemplo: en el paradigma de las categorías morfémicas, cada una es autónoma respecto a las otras: la categoría de género no presupone a la de número o a la de caso, ni viceversa.

La ausencia de presuposición (dice GREIMAS) entre dos términos, les devuelve su autonomía; la relación que contraen entre sí es entonces: la de combinación, sobre el eje sintagmático, o la de oposición sobre el eje paradigmático.

Hay casos en que un conjunto de términos puede considerarse, ya sea como proceso, ya sea como sistema; la diferencia es de punto de vista, por ejemplo: en el análisis textual es el proceso y no el sistema el que ofrece interés; en el análisis de la lengua, ocurre lo contrario.

Se llaman *cohesiones* la interdependencia y la determinación; es decir, aquellas funciones entre cuyos funtivos (*cohesivos*) aparecen una o más constantes.

Llamamos *reciprocidades* a la interdependencia y a la constelación, que son funciones con funtivos (*recíprocos*) de una sola clase.

Es importante distinguir entre la función "tanto-como" (*conjunción*) y la función "o...o..." (*disyunción*), porque entraña distinción entre proceso y sistema. En el proceso (texto) existe una relación "tanto ... como", es decir, una conjunción o copresencia entre los funtivos intervinientes; en cambio en el sistema existe una relación (llamada correlación) "o...o...", es decir, una disyunción o alternancia entre los funtivos.

## función en glosemática

Todos los funtivos de la lengua entran tanto en el proceso como en el sistema, pues contraen tanto conjunción o coexistencia en el proceso como disyunción o alternancia en el sistema. Su definición depende del punto de vista que se adopte al examinarlos en cada caso: según se vean, a partir del proceso, o a partir del sistema. Por ejemplo: el fonema entra en el paradigma: la, lo, le, donde se intercambia, alterna con otros; y también entre en el proceso al formar la palabra *la*.

Se llama *correlación* la función "o...o...", es decir, la equivalencia entre los miembros de un paradigma, y sus funtivos se llaman *correlatos*.

Se llama *relación* o *conexión* la función "tanto... como" dada entre los términos de un proceso, y sus funtivos se llaman *relatos*. La palabra relación tiene aquí, por ello, un sentido más restringido que en lógica.

Una *jerarquía* es una clase con sus derivados, "una red de relaciones jerárquicamente organizadas", dice GREIMAS; es decir: en la *jerarquía* el lenguaje se presenta organizado verticalmente de modo que las unidades más pequeñas (como los fonemas) se integran en otras más amplias (como los morfemas, los *sintagmas* \*) sin que exista, en esta acepción del término, una idea de *valor* \* mayor o menor. En atención a sus funciones y funtivos, el sistema se define como una *jerarquía* (clase de clases) correlacional. El proceso, en cambio, se define como una jerarquía relacional. Hay pues dos clases de jerarquías: procesos y sistemas.

El proceso semiótico se denomina *sintagmática*; el sistema semiótico recibe el nombre (tomado, como el anterior, de SAUSSURE) de *paradigmática*. La existencia de los sistemas o jerarquías de correlatos llamados paradigmáticas, hace posible el desarrollo de los procesos lingüísticos, o sea, de las sintagmáticas.

Si se ven como problemas de lenguaje, el proceso semiótico es el *texto*, y el sistema es la *lengua*. (La función semiótica es la unidad del signo constituido por la solidaridad de la *forma del contenido* \* con la *forma de la expresión* \*.)

El proceso, y el sistema que le corresponde, contraen una función que puede concebirse como relación o como correlación según el punto de vista que se adopte. Esta función es una determinación, porque se da entre una constante —o funtivo de presencia necesaria— y una variable —o funtivo de presencia no necesaria—; y, en esta determinación, el sistema es la constante y el proceso es la variable. El proceso determina al sistema. La existencia del sistema es premisa necesaria para que exista el proceso. Éste es regido y determinado, en su posible desarrollo, por el sistema. HJELMSLEV resume así todo lo anteriormente expuesto:

## función lingüística

		En el proceso:	En el sistema:	
		Función	Relación (conexión)	Correlación (equivalencia)
Cohesión Reciprocidad	}	Determinación	Selección	Especificación
		Interdependencia	Solidaridad	Complementariedad
		Constelación	Combinación	Autonomía

**FUNCIÓN LINGÜÍSTICA** en teoría de la comunicación \* (emotiva o expresiva, conativa o apelativa, representativa, comunicativa, cognoscitiva, referencial o pragmática, poética, fática, metalingüística, estética, lúdica).

En lingüística, según BÜHLER, son tres las funciones (la *expresiva*, la *apelativa-conativa* y la *representativa o referencial*) porque pertenecen a un *modelo* \* semiológico triangular de la comunicación dada entre *emisor* \* y *receptor* \*, respecto de un *objeto* (*referente* \*). Estas funciones resultan de la relación entre el que habla (en la función *expresiva* que exterioriza la afectividad del emisor), el que escucha (en la función *apelativa*, equivalente a una llamada de atención para el receptor), o bien lo hablado (en la función *representativa*, que transmite contenidos cognoscitivos), que implica la *representación* y remite al *referente* \* o al *contexto* \* (ya sea éste verbal o extralingüístico —pero verbalizable).

Del "Círculo de Praga", MUKAROVSKY habló de una función *estética* (1936), y JAKOBSON, muy posteriormente (1958), basándose en las investigaciones de los autores mencionados y de otros (como MALINOVSKY que propuso (1923) la función fática, de contacto) ha presentado así los factores involucrados en la comunicación verbal, cada uno de los cuales genera una función lingüística:

Hablante	Contexto	Oyente
	Mensaje	
	Contacto	
	Código	

En relación con ellos, el mismo JAKOBSON esquematiza así las funciones de la *lengua* \*:

Emotiva	Referencial	Conativa
	Poética	
	Fática	
	Metalingüística	

Para luego describir así sus relaciones: "el hablante o *emisor* \* envía un *mensaje* \* al oyente o *receptor* \*". Para que sea operativo,

el mensaje requiere un contexto al cual referirse, susceptible de ser verbalizado y susceptible de ser captado por el oyente; requiere también un *código* \* que sea común (al menos parcialmente) al hablante que codifica y al oyente que descodifica el mensaje; y, por último, requiere un contacto, un *canal* \* de transmisión y una conexión psicológica entre el hablante y el oyente, que permite a ambos entrar y permanecer en comunicación”.

La función *emotiva* o *expresiva* está estrechamente relacionada con el hablante o *destinador* \* o emisor, cuyos contenidos emotivos transmite al producir *signos* \* indicadores de primera persona, que lo representan a él. Es ejemplo *puro* de función emotiva el uso de las interjecciones.

La función *conativa* o *apelativa* se orienta hacia la segunda persona, hacia el oyente o receptor o *destinatario* \* al cual exhorta. Constituye un toque de atención para el que escucha, una llamada para que comprenda el mensaje y así poder actuar sobre él, influir en su comportamiento. La “más pura expresión gramatical” de esta función, se halla en el empleo del vocativo y del imperativo.

La función *referencial* (o *pragmática*, o *práctica* o *representativa* o *comunicativa* o *cognoscitiva*) es la que cumple el *lenguaje* \* al referirse a la realidad extralingüística, que suele ser el principal objeto de la comunicación lingüística. Está orientada hacia el *referente* \* o contexto mediado por el proceso de conocimiento que conceptualiza y asigna *sentido* \*. La función referencial deja en el *discurso* \* alguna marca de que el papel que cumple el lenguaje es el de procesar informaciones acerca de la realidad extralingüística. Por ello en este caso el mensaje tiende a la precisión, a la *univocidad* \*, y su producción se apega estrictamente a patrones gramaticales.

La función *fáctica* de la lengua se da cuando el emisor establece, interrumpe, restablece o prolonga la comunicación con el receptor. Se orienta en el sentido de otro factor: el contacto. Son ejemplos las expresiones mediante las cuales comprueba dicho contacto en conversaciones telefónicas: *Bueno, Hola, Sí, Diga, ¿Estás ahí? ¿Me escuchas?*, etc. MALINOVSKI considera que corresponden a esta función los conjuros y las fórmulas orientadas a establecer o mantener contacto con algún poder o alguna fuerza divina, mágica, etc.: ¡Ojalá!, Dios mediante, etc.

La función *metalingüística* se realiza cuando empleamos el lenguaje para decir algo acerca del lenguaje; cuando el emisor y el receptor verifican si están usando el mismo código o sistema de signos y si éste funciona bien; el término *metalenguaje* \* ha sido introducido por la “Escuela de Viena” y por la “Escuela Polaca”

## función lingüística

—dice GREIMAS citando a TARSKI— “para distinguir netamente la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos”.

El mensaje se orienta entonces hacia el factor código. Son expresiones metalingüísticas las que parafrasean, glosan, describen o definen términos, y contienen información acerca del código léxico, y también se manifiesta esta función cuando, por ejemplo, interpretamos el *sistema* \* que subyace en la organización de un *enunciado* \*.

La función poética es “la tendencia hacia el mensaje como tal”, pues en ella el signo artístico se refiere a sí mismo; dice JAKOBSON: “no es la única (función) que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio”, agrega, por ello la función poética sobrepasa los límites de la poesía, y por ello el *análisis* \* lingüístico de la poesía no puede limitarse al estudio de su función poética.

JAKOBSON se cuenta entre los más importantes investigadores que se propusieron fundar una disciplina, la poética, cuyo objeto sería analizar los rasgos que caracterizan al lenguaje poético para identificar la esencia de lo literario al responder a la pregunta: “¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, ya que los rasgos poéticos forman parte de una *semiótica* \* general y, en el lenguaje verbal, forman parte de todo tipo de discursos.

Para contestar su pregunta acerca de la naturaleza de los rasgos inherentes a la poesía, es decir, acerca de la *literariedad* \*, que es el objeto de estudio de la poética, JAKOBSON afirma que es necesario recurrir a “los modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: la *selección* \* y la *combinación* \*”, y agrega: “la selección tiene lugar a base de una *equivalencia* \*, similitud, desigualdad, *sinonimia* \* y *antonimia* \*, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad”, de donde desprende su famosa fórmula: “La función poética de la lengua proyecta el principio de selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia.” En otras palabras: se elige en el *paradigma* \*, a partir de asociaciones por semejanza u oposición; se construye en el *sintagma* \*, a partir de la asociación por contigüidad.

La función poética consiste en utilizar la *estructura* \* de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la *norma* \* estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido. Así en el lenguaje poético, la reaparición de un elemento recurrente, como la *figura* \* fónica del *ritmo* \* en el *verso* \*, presenta *paralelismo* \* con otras repeticiones como las de *fonemas* \* —en *aliteraciones* \*, *rimas* \*, etc.—, o las de miembros de construcción gramatical similar, o de similitud o disimilitud se-

mántica. Tales paralelismos están, pues, constituidos por equivalencias dadas en diferentes *niveles* \* pero simultáneas, es decir, dadas en el mismo *segmento* \*, por lo que permiten que los niveles interactúen revelando sus correspondencias (por analogía u oposición), que se suman a la *significación* \* del lenguaje poético y revelan en su interior una acumulación de elementos estructurales, una construcción compleja, un discurso sobreelaborado.

El mérito de esta teoría literaria centrada en la descripción del *texto* \* consiste en que procura evitar la producción de un juicio subjetivo acerca del mismo. Esta teoría se desarrolló por etapas, que JAKOBSON señala, en trabajos de los formalistas que abarcaron estudios sobre aspectos fónicos, sobre problemas de sentido, y sobre la integración de sonido y sentido en un todo indivisible de carácter literario, poético. En esta última etapa JAKOBSON señala como primordial el concepto de *dominante* \*. La *dominante* es el elemento que especifica la obra, es el elemento central de la obra de arte, ya que gobierna, determina y transforma los otros elementos, garantizando así la cohesión de la estructura, tal como ocurre, por ejemplo, en el verso, donde la dominante es su forma de verso, o sea, su esquema prosódico. En otras palabras: la dominante es aquel valor maestro que (dentro del marco histórico de las convenciones artísticas que rigen en un momento dado una tendencia, dentro de una corriente) gobierna la construcción de una obra. (V. también DOMINANTE \*.)

Pero como la *literatura* \* no es una forma especial de lenguaje, distinta de las demás (a diferencia de lo que pensaban los formalistas), todo esto no basta para identificar un discurso poético, pues el discurso político, humorístico o comercial puede presentar las mismas características. Para que pueda ser caracterizado como poético, la construcción del discurso debe estar presidida por una intención del emisor, y el discurso debe de ser asumido como literatura por los receptores contemporáneos del autor y/o por los que vivan en épocas subsecuentes.

Así pues, el estudio del lenguaje poético que comenzó basándose en el texto mismo, se orientó posteriormente, en un desarrollo más ambicioso, hacia una teoría literaria centrada en el contexto, a partir de la concepción de que el estudio de la literatura adquiere un carácter científico si se incluye dentro de las ciencias sociales. La consideración de la *intención* del emisor \*, determinada por la actitud de éste hacia su propio discurso y hacia el posible *receptor* \*, está fundada en la teoría pragmático-lingüística (AUSTIN) de los *actos de habla* \*, desde la perspectiva de las relaciones entre la lengua y sus usuarios. Su aplicación a la literatura (SEARLE, PRATT, etc.) ha dado una base sólida a la búsqueda

## función lingüística

queda de la especificidad de lo literario visto como fenómeno social, y también ha dado fundamento a un desarrollo de la teoría de la literatura a partir de la consideración de ambos elementos: el texto y el contexto (SCHMIDT, VAN DIJK, LOTMAN, etc.).

En cuanto a la función estética de Jan MUKAROVSKY, al principio aludida, aunque constituye un concepto semejante al de "función poética" en JAKOBSON, se desarrolla de una manera peculiar que ofrece interés.

Para MUKAROVSKY la función estética es la cuarta de las funciones, luego de las que provienen del esquema de BÜHLER (representativa, expresiva y apelativa), y se refiere al modo de comunicar, es decir, al *cómo* y al *qué* de la construcción lingüística. En relación con ellas, el signo constituye la representación de la realidad por él denominada, y se manifiesta como expresión del sujeto hablante, dirigida a interpelar al receptor. La función estética está en contradicción con las demás; "pone de relieve, de manera central, la estructura misma del signo lingüístico", hecho que es consecuencia de la autonomía propia de los fenómenos artísticos; elimina la conexión inmediata entre el uso de la lengua y la práctica (y todas las demás funciones, en contraste con ésta, son prácticas), porque "en la poesía la relación entre la *denominación* \* y la realidad pasa a un segundo plano", desplazamiento que se produce "por la influencia de la tendencia estética que hace que el signo se halle en el centro de la atención". En la poesía, las otras funciones se subordinan a la estética —potencialmente presente en toda manifestación lingüística— aunque el límite que las separa no siempre esté claro.

La solución del problema de lo estético, dentro y fuera del arte, depende, para MUKAROVSKY, del lugar de la función estética entre las demás funciones, y de su situación en la estructura general de las funciones.

La función estética puede ser observada desde dos perspectivas: desde el punto de vista del sujeto y desde el punto de vista del objeto. Desde el punto de vista del sujeto, la función estética es la forma de autorrealización de éste, respecto al mundo exterior. Desde el punto de vista del objeto, la función estética es el papel que cumple el arte entre los individuos, en la sociedad; función que abarca, de todos modos, un campo mayor que el del arte, debido a que otros objetos y otras acciones (aunque no todos) además de los artísticos, pueden llegar a ser (no necesariamente) portadores de la función estética; mientras que los objetos y las acciones de carácter artístico, pueden llegar a perder su función. Pero los límites de la función estética no sólo están determinados por las acciones y los objetos, sino también por los recep-



tores que la paladean, pues unos son más capaces que otros para advertir una función estética en tales objetos y acciones. Puede decirse que la función estética es más fuerte en unos que en otros, además de que sufre desplazamientos en el tiempo, pues abarca diferentes acciones y objetos, en áreas mayores o más restringidas.

Lo estético, dice MUKAROVSKY, no es una característica real de las cosas, ni está relacionado unívocamente con ninguna característica de las cosas. La función estética tampoco está plenamente bajo el dominio del individuo, aunque, desde el punto de vista puramente subjetivo, cualquier cosa puede adquirir (o al contrario, carecer de) una función estética, sin tener en cuenta el modo de su creación. La estabilización de la función estética es asunto de la colectividad. La función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por ello, una función determinada de la función estética en el mundo de las cosas, está relacionada con un conjunto social determinado. La manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina la creación objetiva de objetos que procuran un efecto estético, y predetermina la actitud estética subjetiva respecto a las mismas.

La función estética se ve limitada por las barreras de la estratificación social que restringe la posibilidad de acceso a la educación y a las obras estéticas; y también puede actuar como factor de diferenciación social, al ser asumida como tal —como función estética— en un medio social y no en otro. Por otra parte, como factor de la convivencia social, la función estética tiene la propiedad de aislar y distinguir un objeto respecto de los otros, llamando, así, la atención sobre él.

La función estética se une a la forma de una cosa o de un acto \* y, por el hecho de provocar placer, facilita los actos a los que se agrega como secundaria.

Como puede verse en todos estos conceptos, esta noción alcanza tempranamente en la obra de MUKAROVSKY una modernidad notable, ya que aún es actual por la agudeza de sus atisbos.

Para Eco, la función estética se da cuando el mensaje se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo al atraer la atención del destinatario antes que nada hacia su propia forma; es decir, la describe en los mismos términos que JAKOBSON dedica a la función poética.

### **FUNCIÓN EN NARRATOLOGÍA (distribucional, integrativa, nudo, catálisis \*, indicio o índice, información).**

En la teoría desarrollada a partir de PROPP, de *análisis* \* de relatos, las funciones son los elementos más importantes para el

## función en narratología

desarrollo de la *acción* \*. Según BARTHES, función es una unidad del *relato* \*, que se da en el *texto* \* de la *narración* \* o de la representación dramática. Para PROPP, es aquella unidad sintagmática que se mantiene constante en todos los cuentos maravillosos y cuya sucesión constituye el *cuento* \*. Según PROPP existen, en este tipo de relatos, 31 funciones distintas. Para BARTHES, función es la "mínima unidad segmentable de *sentido* \*\*", es todo *segmento* \* de *historia* que constituye el término de una *correlación* \*. Y como hay diversos tipos de correlaciones, hay diversos tipos de funciones: todas son unidades de sentido. El sentido de cada elemento está dado por su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos así, hay unidades semánticas *distribucionales*, que son de naturaleza sintagmática porque se relacionan con otras dentro del mismo nivel. Son los *nudos* narrativos y los descriptivos o *catálisis* \* que están constituidas por *acciones* \* de los *personajes* \* y cuya supresión perturbaría la sucesión lógico-temporal de los hechos. Por otra parte, cierto tipo de catálisis suspende o desacelera la acción y caracteriza personajes o ambientes mediante el empleo de *descripciones* \* o mediante la sucesión de acciones menudas. Hay otras unidades, llamadas *integrativas*, que son de naturaleza paradigmática porque se relacionan con otras dentro de una *nivel* \* distinto. Son los *índices* o *indicios* (V. ÍNDICE en *signo* \*) que revelan rasgos físicos o psicológicos y que se dan, ya sea integrados a los verbos discursivos, peculiares de las catálisis suspensorias, en las descripciones, ya sea integrados a los verbos de acción en los "modos de lo real" y patentizados mediante acciones. Los indicios permiten al lector, a partir de su propia experiencia del mundo, conocer a los protagonistas. Los indicios constituyen una red de anticipaciones que más tarde pueden ser o no ser retomadas aisladamente o integradas a catálisis y a *informaciones*. También éstas son unidades integrativas, las *informaciones*, es decir, las referencias a seres y objetos, mediante las cuales se caracterizan el espacio y el tiempo en que se desarrollan las acciones narradas. Las informaciones procuran al lector los datos pertinentes para organizar mentalmente la realidad del *referente* \*, datos que, al aparecer en el *discurso* \* conforme a una organización que es propia de éste, ofrecen una ilusión de verdad (la *verosimilitud* \*) que permite la evocación de referentes posibles.

La categoría de función permite hallar la unidad formal de los relatos. Todos los tipos de función pueden darse en el discurso simultáneamente, son identificables en las mismas unidades. Las catálisis suspensorias (descripciones) constituyen expansiones del discurso que alteran su *ritmo* \*, lo mismo que las catálisis desacelerantes que presentan series de acciones breves. En éstas se utilizan,

como en los nudos, los verbos de acción en los "modos de lo real" (TODOROV); en las catálisis suspensorias se utilizan verbos de acción en los "modos de la hipótesis" o verbos que significan estado, cualidad, modo habitual de ser. Los verbos de acción en los modos de la hipótesis significan acciones puramente discursivas, porque no se cumplen en el *aquí* y *ahora* de la *enunciación* \* del *discurso* \*. (V. también CATÁLISIS \*.)

También en análisis de relatos, basándose principalmente en los trabajos anteriores de PROPP y SOURIAU, GREIMAS ha llamado función a la abstracción inferible de la *secuencia* \* de X número de acciones: *búsqueda*, *traición*, *persecución* (en PROPP), que, por su orientación general y su relación con otras acciones ajenas, marca la naturaleza del *papel* \* que representa un personaje, y lo tipifica según la clase de papel que desempeña; es decir, ha llamado función a cada una de las categorías actanciales:

sujeto  
objeto  
destinador  
destinatario  
adyuvante  
oponente (V. ACTANTE \*)

tipología, ésta, homologada por GREIMAS a categorías gramaticales o de teoría de la información, y que ya no pertenece al nivel de las funciones, sino al de las acciones.

**FUNTIVO. V. FUNCIÓN EN GLOSEMÁTICA.**

# G

## GEMINACIÓN. V. REDUPLICACIÓN Y REPETICIÓN.

**GÉNERO** (y estructura discursiva, formación discursiva, tipo discursivo).

Clase o tipo de *discurso* \* literario —determinado por la organización propia de sus elementos en *estructuras* \*— a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra “entra en una compleja red de relaciones con otras obras” (CORTI) a partir de ciertos *temas* \* tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (*prosa* \*, *verso* \*, *narración* \*, etc.) y con un específico *registro* \* lingüístico. (Como el tema, la estructura y el registro del *beatus ille* en la lira, en el Siglo de Oro español, por ejemplo.)

Tal red de relaciones genéricas se presenta diacrónicamente como un proceso, un constante cambio paralelo a la historia de la *literatura* \*. En ésta, cada nueva obra se inscribe por su parcial pertenencia a un género y su parcial transgresión al mismo género, en relación con su grado de originalidad y fuerza inventiva. Esto ha hecho que muchos teóricos —FUBINI es uno de los más importantes— se planteen la duda acerca de la existencia de los géneros, llegando a la paradójica conclusión de que, aunque no puede afirmarse que los géneros existen —sino más bien que sólo existen las obras—, sí puede afirmarse que existen, ya que tanto los discursos de los poetas como los de los críticos literarios revelan su existencia pues, en efecto, el poeta elige el género al que en cierta medida se apega y del que en algún grado se aparta durante la construcción de su obra, y el crítico, que es un lector especializado, se sirve también de los géneros instituidos por la tradición para, según el apego o la *desviación* \* de la obra respecto a los géneros, adscribirla a uno o a varios de ellos y observar la interrelación entre obra y género ya que, como observa TONOROV, cada obra influye sobre la institución literaria y sobre el género, pues “sólo reconocemos a un *texto* \* el derecho de figurar en la

historia de la literatura, en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad".

Así, el esquema tradicional de los géneros, de oscuro y anti-quísimo origen, funciona todavía como un instrumento que, aunque imperfecto, sirve de guía al estudioso de la literatura para confrontarlo con la poética personal de un autor y medir su originalidad, sin incurrir en el error de asignar al género una función normativa que es lo que con energía muchos han rechazado.

Por otra parte, el género anticipa al lector un *modelo* \* previsible de la estructura (la organización de los *lugares comunes* \* formales y de contenido) y del funcionamiento de la obra, que le programa su lectura conforme a expectativas que dependen de su *competencia* \* como lector, de su conocimiento y dominio de las "reglas del juego" de los géneros. Tanto las reglas como la competencia se inscriben en un marco histórico cultural. El lector no reconoce el género merced a supuestas propiedades específicas, sino debido a "criterios de naturaleza sociolectal" provenientes de una explícita teoría de los géneros, de una implícita clasificación de las obras transmitidas oralmente, o, en fin, de "una categorización particular del mundo" (GREIMAS).

Históricamente, la definición de esta categoría literaria, que proviene de la *Poética* de ARISTÓTELES, pasando por HORACIO y por QUINTILIANO, ha estado fundada en la relación entre la *forma* \* y el *contenido* \*, y ha sufrido numerosas transformaciones a través de la Edad Media y el Renacimiento, hasta el Clasicismo de los siglos XVII y XVIII que se apropia de la *elocutio* \* de la *retórica* \*. A partir de entonces ha sido objeto sobre todo de reiteradas revisiones críticas, de polémicas y de reformulaciones.

En ARISTÓTELES están consideradas la poesía heroica (elogio de los héroes y de los dioses) y la poesía satírica (censura de los vicios); la tragedia, construida sobre el principio de su función purificadora o catártica (V. CATARSIS \*), y la epopeya. El concepto maestro que rige estas categorías es el de la *mimesis* \* o representación de la realidad, y el género que destaca en esta clasificación es el dramático (con la regla de las tres unidades que de la *Poética* infirieron y explicitaron los retóricos del Renacimiento italiano).

En HORACIO predomina un tono coloquial, epistolar y satírico, y hace hincapié en los aspectos lingüístico y retórico, así como en la intención o propósito del autor, en ciertas correspondencias entre el género y la forma (*metro* \*), el tono, el tema, etc. y en ciertas características, como cuando señala que el *drama* \* debe tener cinco actos.

## género

En la recopilación y refundición de teorías hecha por QUINTILIANO en sus *Instituciones oratorias*, el acento es didáctico.

La *poética* desempeña durante la Edad Media un papel pequeño y subordinado a la retórica o indiferenciado de ella (como en Francia hasta el Neoclasicismo), en parte debido a la pérdida del libro de ARISTÓTELES que duró más de dos siglos, en parte a que, antes del Renacimiento, esta obra sólo fue parcialmente divulgada en Europa, en comentarios de segunda mano, y también a que el arte literario fue visto con sospecha, como corruptor de las costumbres (por ejemplo en TERTULIANO, siglos II y III d. C., o en SAN ISIDORO, siglos VI y VII), por lo que los autores, por ejemplo los españoles (ALFOSO X, el ARCIPRESTE, el mismo LOPE) se ven en la necesidad de justificar su producción, generalmente con el argumento horaciano de mezclar la utilidad con el deleite. Sin embargo, en general, hasta el siglo XVIII se considera que el género establece modelos que es obligatorio, para los autores, seguir. Eso está en "la naturaleza conservadora" de los géneros —dice MARCHESE— que "tienden a mantener y perpetuar una situación temático-lingüística por así decir ejemplar y ahistórica, a veces tópica, por ejemplo en la poesía bucólica".

Los tres principales géneros en que las distintas clasificaciones suelen coincidir, sobre todo hasta antes del Romanticismo, son el lírico (lo que originalmente se cantaba con sentimiento y entusiasmo), el épico (lo que se decía, contando sucesos) y el dramático (las acciones representadas). HART, apoyándose en KANT, relaciona la lírica con la facultad de expresar sentimientos, la épica con la facultad de contemplar y conocer, y el drama con la facultad de desear. Diferentes autores, en distintas épocas, han agregado otros géneros: satírico, didáctico, bufo (antiheroico y burlesco), oratorio, histórico, filosófico, epistolar; aunque hoy se ve con claridad que varios de ellos no son géneros literarios. Otros autores han dado el nombre de géneros a las variedades genéricas (oda, elegía, canción, soneto, cuento, etc.). Inclusive se ha llegado a pensar, por una parte, que hay tantos géneros literarios como temas básicos "irreductibles entre sí (aquellos que constituyen) verdaderas categorías estéticas" (ORTEGA Y GASSET), y por otra parte que no debe existir la división en géneros, pues carece de sentido y sólo es posible cuando se olvida lo específico de la obra de arte, de modo que en realidad cada obra literaria constituye su propio género (CROCE), dando así al concepto un sentido empírico. De este modo, la abstracción del género, y la de los subgéneros que de él se derivan, debe realizarse nuevamente en cada momento histórico.

La existencia misma de los géneros ha sido objeto de muchas

discusiones con una amplia gama de resultados que van, desde admitir que los géneros están implícitos en la literatura y en la mente humana (FRYE), hasta negar su existencia afirmando que la obra se resiste a que se le adjudique una etiqueta (prosa, novela \*, testimonio), que nadie tiene autoridad para asignarle un lugar fijo, y que una obra no pertenece a un género sino a la literatura (Maurice BLANCHOT, citado por TODOROV). TODOROV está en desacuerdo con esta última opinión y declara que la literatura contemporánea no carece de distinciones genéricas, sino que simplemente ocurre que ya no le corresponden nociones que "permanecen ligadas a las teorías literarias del pasado". Para TODOROV el género existe, sencillamente porque es la expresión de una relación necesaria entre la obra nueva y las ya existentes, ya que, dice citando a FRYE, el deseo de escribir le viene al escritor de una previa experiencia con la literatura, "la literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma"... y "todo lo nuevo en literatura no es más que material antiguo vuelto a formar".

El criterio para clasificar en géneros ha variado mucho a través de una secular reflexión. Ya DIOMEDES —dice TODOROV— siguiendo a PLATÓN, y a partir de la consideración de la importancia del sujeto de la *enunciación* \*, divide las obras en tres categorías, según hable en ellas únicamente el *narrador* \*, únicamente los *personajes* \*, o bien tanto el uno como los otros.

La poética griega y latina cobró nueva fuerza a partir del Renacimiento italiano, y después con el descubrimiento de la imprenta. Son numerosos los tratados en España, muchos de ellos dedicados a un solo género o a la versificación.

En la Edad Moderna y contemporánea los filósofos —no únicamente los filólogos y literatos— han vuelto a preocuparse por los géneros. Así HEGEL y VOSSLER en Alemania, ARNOLD en Inglaterra, BRUNETIERE en Francia, CROCE en Italia, y en España ORTEGA Y GASSET.

La poética plantea hoy el problema de la creación literaria con los géneros o *tipos de discurso* \* identificables por las características específicas que ofrecen, mismas que se han investigado ampliamente a partir del *formalismo* ruso. Ya TINIANOV señaló, por ejemplo, que la definición del género puede fundarse en la "orientación del discurso" —hacia la transmisión oral, en el caso de la oda. La oda pertenece, para él, al género oratorio. También TOMACHEVSKI reflexionó sobre el género: "Las obras se distribuyen en clases amplias que a su vez se diferencian en tipos y especies. Desde este punto de vista, al descender por la escala de los géneros, llegaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de BYRON, el cuento de CHEJOV, la novela

## género

de BALZAC, la oda espiritual, la poesía proletaria) y aun a las obras particulares". (Esta descripción crea más problemas de los que resuelve —dice TODOROV— porque parece que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes.) Los tipos de discurso "pertenecen a una formación discursiva o se inscriben en ella". Los tipos de discurso que trata de identificar la poética actual pertenecerían a la *formación discursiva* \* literaria. La novela es un tipo de discurso inscrito en la formación discursiva literaria; el ensayo es un tipo de discurso inscrito en la formación discursiva filosófica; los anales constituyen un tipo de discurso inscrito en la formación discursiva historiográfica; el artículo es un tipo de discurso inscrito en la formación discursiva periodística (MIGNOLO). Los tipos de discurso se identifican por sus propiedades, coinciden con su formación discursiva en cuanto a los principios generales que los rigen, y coexisten dentro de ella con otros tipos. Este sistema conceptual, actualmente en pleno proceso de elaboración, tiende a sustituir al tradicional de *género* junto con los de *sub-género* y *variedad genérica*.

En las distintas épocas se reconsideran las propiedades de cada tipo de discurso, y se redistribuyen los tipos discursivos (crónicas, anales, memorias, vidas, biografías) dentro de la formación discursiva a que pertenecen. Sin embargo, hay tipos de discurso independientes de las formaciones, como la epístola, que aparece en varias de ellas. Diferentes *estructuras discursivas* (narración, diálogo, descripción) pueden darse en cada tipo de discurso. El género se observaría dentro del período histórico, ya que sólo allí puede definirse cada uno por su interrelación con los demás: mientras que el tipo se daría en cada ejemplo de discurso realizado o realizable. Este tipo de discurso se apegaría en mayor grado (literatura de masas) o en menor medida, al modelo dominante del tipo en el género de una época dada. La exigencia de conformidad con el modelo, por otra parte, ha variado con el tiempo, y la falta de conformidad suele dar como resultado la mezcla de géneros o la aparición de un nuevo género (DUCROT-TODOROV), lo que no siempre ha sido bien visto, pues la preceptiva neoclásica, por ejemplo, preconizaba la separación y *pureza* de los géneros (acompañada por una diferenciación social —dice BRADBURY— ya que cada género se especializaba en ciertos asuntos: los de reyes y nobles para la tragedia, los de burgueses para la comedia, los populares para la sátira y la farsa). Hoy existen la tendencia a ver en el *plano de la expresión* \* una base más sólida que la que ofrece el *plano del contenido* \* para la clasificación en géneros. En cada "tipo de discurso" (carta, elegía, comedia) se manifiestan y se articulan entre sí ciertas *estructuras discursivas* (la des-



cripción \*, el relato \*, la argumentación \*) que son comunes a todos los géneros. El relato por ejemplo —señala BARTHES— no sólo es posible en el lenguaje verbal sino también en otros cuya *sustancia* es diferente, como la imagen fija o el gesto. Es decir, actualmente se trabaja en la elaboración de una necesaria tipología de los discursos, basada en las propiedades estructurales de éstos, sin desatender su relación con las categorías establecidas en el *contexto* \* de producción de la obra, en otras palabras: con sus antecedentes, con la tradición, o bien con las formas nuevas, transgresoras, aún no institucionales, que inauguran caminos.

Vistos así, los géneros resultan, en cada período, redefinibles a partir de su interrelación dentro del sistema que constituyen.

Volviendo a la caracterización de los tres géneros más constantemente reconocidos —y sin olvidar que no constituyen categorías excluyentes una de otra—, podemos hacer un resumen de cómo han sido descritos.

La poesía lírica se ha visto como presidida —al igual que los otros géneros según KAYSER— por una actitud  *típica* que corresponde a la *enunciación* \* (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de “una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado”, de un *yo*, de una interioridad anímica. En ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la *exclamación* \* y en la *interjección*. En principio, la poesía lírica no narra ni describe. Las narraciones o descripciones que en apariencia puedan hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad, y cumplen una función connotativa, de modo que se resuelven en una gran *metáfora* \*, una *comparación* \*. una *alegoría* \*, una *antitipsis* \*, etc. (BARTHES).

La poesía dramática, que se funda en la imitación, sin la intervención del autor (que se oculta detrás de los personajes), como la poesía lírica, es objetiva y subjetiva a la vez, e igualmente se origina en una exclamación, pero de diferente naturaleza, ya que se trata de una exclamación instigadora o incitadora del público, a través de la creación de los personajes a quienes está reservada la enunciación y en quienes “encarnan ideas y pasiones” al participar en una *acción* \* que se desarrolla hacia el futuro, sobre un escenario, imitando —en la perspectiva de la actual teoría *semiótica* \*— *actos de habla* \* que se relacionan con actos gestuales, con efectos de luz y sonido, etc.

La poesía épica se ha considerado derivada de los otros dos géneros. Cuenta y describe objetivamente algo que posee existencia concreta fuera del narrador-autor, ya que en ella el *yo* se sitúa

## geno-texto

frente al *tú* y "lo capta y lo expresa (KAYSER) pues arranca de un gesto indicador, que muestra el mundo: "¡he aquí!", luego es la expresión de lo que se contempla y, sobre todo, de lo que se ha contemplado en el pasado. En ella alternan en la enunciación el narrador-autor y los personajes.

La reflexión sobre los géneros todavía hoy no termina. Sin embargo, se ve con mucha claridad que se trata de un concepto necesario cuya existencia no está en duda. De una noción que actúa sobre los autores y los lectores como "una fuerza de control", dice MIGNOLO, y agrega: "aunque, se suele decir con razón, toda obra literaria de alguna manera escapa al género, no es menos cierto que su producción y su recepción se llevan a cabo sobre un marco discursivo que los géneros imponen". Sin embargo, en la influencia recíproca que se da entre la abstracción teórica (el género) y la concreción práctica (la obra), es posible advertir cómo, aunque en cada obra se manifiestan los géneros, no es posible "ni confirmar ni invalidar la teoría de los géneros" a partir de la observación de las obras (TODOROV). (V. también RELATO \*, CUENTO \*, NARRACIÓN \*, DRAMA \* y FICCIÓN \*.)

### GENO-TEXTO. V. NIVEL.

### GERMANÍA. V. JERGA.

**GLOSEMA** (y plerema, plerematema, pleremática, plerémica, cenema, cenematema, cenemática, cenémica, prosodema \*, prosodémica, sintonema, nexa).

En la teoría lingüística de HJELMSLEV, la *glosemática* es la disciplina que estudia todas las *magnitudes* \* de la *lengua* \* y sus *funciones* \*. La lengua está dividida en dos planos: el de la *expresión* \* y el del *contenido* \*. (V. SIGNIFICANTE \*.) La unidad mínima es el *glosema*. La *pleremática* (que corresponde aproximadamente a la antigua *gramática* \*) estudia el plano del contenido, la forma del contenido, los glosemas del contenido o *pleremas* (equiparables a los *semas* \*) dentro del plano *lleno* del contenido o del *significado* \*. A este plano no únicamente corresponden los pleremas, que son unidades *constituyentes* \*, sino también otras unidades *exponentes* \* llamadas *morfemas* \*. Los pleremas y los morfemas, dentro de la *pleremática*, constituyen dos campos de estudio: la *morfémica* y la *plerémica*. Además, los pleremas y los morfemas, conjuntamente, reciben el nombre de *plerematemas*.

En cambio, la *cenemática* (que corresponde más o menos a la *fonología* \*) estudia los "glosemas de la expresión" o *cenemas* (comparables con los *fonemas* \*), que son los constituyentes del plano *vacio*, de la expresión, plano al que corresponden también

los exponentes llamados *prosodemas* \*. Los cenemas, junto con los prosodemas, se denominan *cenematemas*.

Hay pleremas *centrales*: las magnitudes llamadas *raíces* o *radicales*, y hay pleremas *marginales*: las magnitudes llamadas *derivativos*.

Hay morfemas *intensos* o capaces de caracterizar solamente una *cadena* \* equivalente a un *sintagma* \* (el sintagma es una parte de un nexo —frase—, es la “reunión de una *base* o plerema y una *característica* formada por morfemas intensos” —ALARCOS). Los morfemas *intensos* se corresponden con los morfemas nominales: caso, comparación, número, género, artículo.

También hay morfemas *extensos* o capaces de caracterizar una cadena mayor que el sintagma: el nexo (frase). Los morfemas *extensos* se corresponden con los morfemas verbales: persona, *diátesis* \* (voces del verbo), *énfasis* \* (como el uso pleonástico de pronombres), *aspecto* \*, modo, tiempo.

También hay cenemas (*fonemas* \*) *centrales* (las vocales) y cenemas *marginales* (las consonantes); en tanto que los prosodemas pueden ser intensos (como el *acento* \*, que hace destacar una sílaba entre otras) y extensos (como el *sintonema* o itinerario que describen las sucesivas inflexiones del tono en un grupo fónico que sea una unidad melódica). (V. también PROSODIA \*.)

Los campos de estudio de cenemas y prosodemas, dentro de la *cenemática*, se denominan *cenémica* y *prosodémica*, respectivamente.

Existe un absoluto paralelismo entre ambos planos del *sistema* \* de la lengua, el *cenemático* y el *pleremático*. Todo fenómeno dado en uno de los planos, necesariamente tiene su contrapartida en el otro plano, y a la inversa.

#### GLOSOLALIA. V. JITANJÁFORA.

**GRADACIÓN** (o *aumentación* y *climax*, *desenlace*, *anticlimax*, *contragradación*).

*Figura* \* retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa:

porque allí llego sediento  
 pido vino de lo nuevo;  
 mídenlo, dánmelo, bebo,  
 págolo y voime contento.

B. ALCÁZAR

## gradación

La gradación puede presentarse con *repetición* \*, en forma de *concatenación* \* o *anadiplosis* progresiva:

' Por un clavo se pierde una herradura, por una herradura un caballo, por un caballo un caballero, por un caballero un pendón, por un pendón una hueste, por una hueste una batalla, por una batalla un reino.

(Refrán)

que cumple la función de "asegurar a cada miembro una existencia propia en la *acumulación* \* coordinativa-creciente", dice LAUSBERG.

También puede darse por el procedimiento de la *acumulación* en *enumeraciones* \*:

hombres raros, sujetos singulares  
en ciencia, santidad, ejemplo y vida,  
a cuentos, a montones, a millares

BALBUENA

Igualmente puede darse con *sinonimia* \*:

("condenado, escupido, abofeteado y finalmente muerto")

y en *amplificaciones* \* de las que también puede servir de ejemplo el anterior.

Algunos retóricos han llamado *augmentación* a la gradación ascendente; muchos otros le han llamado *clímax*. Obsérvese este otro ejemplo:

Dios concedió al hombre una razón que distingue, infiere y concluye; un juicio que reconoce, pondera y decide.

SAAVEDRA FAJARDO

Al empleo, en un mismo período, de la gradación ascendente y la descendente, se le ha denominado *anticlímax* o *contragradación*:

Tú no haces nada, tú no encuentras nada, tú no intentas nada que yo no sólo sepa sino que también adivine.

(Cicerón a Catilina)

En la actualidad, la palabra *clímax* se emplea con mayor frecuencia para denominar el punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen tanto del *lenguaje* \* como de la elección y disposición de otros elementos estructurales tales como *acciones* \*, *personajes* \*, datos espaciales y temporales, etcétera; es decir, el punto de máxima tensión y mayor interés (al que TOMACHEVSKI llama —en alemán— "*spannung*") que, desde un punto de vista lógico, funciona como *antítesis*, sucede al *nudo*

(que sería la *tesis*) y precede al *desenlace* (que funge como *antítesis*).

#### “GRADATIO”. V. REPETICIÓN Y CONCATENACIÓN.

##### GRADO CERO

Discurso común, unívoco, que *denota* sin artificio pues no se desvía respecto de las normas lingüísticas —gramaticales o semánticas— y carece de *connotaciones* \*. De él está ausente la *retórica* \*, y constituye un límite hacia el cual tiende el modelo del *discurso* \* científico.

Las alteraciones por las que el discurso se aparta del grado cero, son retóricas si producen un efecto poético, estilístico. Sin embargo, no toda *desviación* \* es *figura* \* retórica, porque no siempre se produce este tipo de efecto. Cuando se inventan *neologismos* \* que son tecnicismos, no hay en ello retórica ni poesía; cuando se trata, en cambio, de la figura llamada *invención* \*, estamos en el campo de la *literatura* \*.

Por otra parte, no todo discurso retórico se desvía de un grado cero; también puede darse el apartamiento respecto de otro discurso poético convencionalizado, es decir, respecto del canon artístico propio de una época o una corriente literaria.

##### GRAMÁTICA

Estudio descriptivo del estado que guarda, en un momento dado de su evolución, el sistema de la *lengua* \*, desde el punto de vista de la *fonología* \*, la *sintaxis* y la *semántica* \*; es decir, atendiendo a los componentes de las *palabras* \* (*fonemas* \*), atendiendo también a la *estructura* \* de éstas, tanto en cuanto a la *forma de la expresión* \* o *significante* \* (*lexemas* \*), como en cuanto a la *forma del contenido* \* o *significado* \* (*sememas* \*) y, en fin, considerando igualmente la forma en que se relacionan para construir el *discurso* \*.

Actualmente hay un gran número de corrientes o tendencias en la teoría gramatical. Entre las más importantes por su relación con la teoría literaria o con la teoría del discurso, están la gramática funcional, teoría pragmática que se preocupa por el funcionamiento del *lenguaje* \* (visto como un medio) durante el proceso de *comunicación* \*; la gramática descriptiva, opuesta a la gramática normativa en cuanto no prescribe reglas lingüísticas, y opuesta a la gramática histórica porque no se ocupa de la evolución de la lengua, ya que se limita a describir un determinado estado de lengua, y sobre todo la gramática generativa y transformacional.

La gramática generativa, desarrollada por CHOMSKY, es deduc-

## gramaticalidad

tiva y describe la producción de las *frases* \* realizadas o realizables por el *hablante* \* en la *performance* \*, según su *competencia* \* y con apego a un sistema de reglas (V. GRAMATICALIDAD \*) según las cuales se permiten o no ciertas cadenas de elementos lingüísticos (fonológicos, sintácticos y semánticos). De este apego a las reglas depende la investidura semántica de la forma. La gramática generativa realiza la descripción estructural de la sintaxis, utilizando diagramas en forma de ramificaciones de un *árbol* \* que representa los elementos del sujeto y los del predicado.

La gramática transformacional considera en la frase el *nivel profundo* \*, el *nivel de superficie* \* y sus vínculos, ya que entre ambos se efectúan sistemáticamente las transformaciones, que consisten en operaciones de *adición* \*, *supresión* \*, *permutación* \* o *sustitución* \*. La estructura sintagmática genera la estructura profunda de la frase, y esta última determina la interpretación semántica.

**GRAMATICALIDAD. V. AGRAMATICALIDAD.**

**GRAMEMA. V. MORFEMA.**

# H

**HABLA.** V. SISTEMA LINGÜÍSTICO.

**HABLANTE.** V. EMISOR.

**HAPLOLOGÍA.** V. CONTRACCIÓN.

**HATROÍSMO.** V. ACUMULACIÓN.

**HEMISTIQUIO.** V. METRO.

**HENDIADIN.** V. ENDIADIN.

**HÉROE.** V. ACTANTE.

**HETERODIEGÉTICO.** V. ANACRONÍA.

**HETEROMETRÍA.** V. ISOSILABISMO.

**HIATO** (y *sinéresis* o *sinicesis*, *síncresis*, *compresión*, *episinalefa*).

Fenómeno de dicción que suele usarse como licencia poética, es decir, como *figura* \* retórica. Consiste en la pronunciación separada de dos vocales que van juntas: "tu escuela". Lo contrario del hiato es la *sinéresis*, que consiste en articular en una sola sílaba, dentro de la palabra, las vocales, contiguas o separadas por *h*, que no constituyen normalmente diptongo, como en "acreedor", "leal".

El hecho de que se produzcan estas figuras, depende de la naturaleza fuerte o débil de los sonidos vocálicos, de sus respectivas posiciones, de su posible coincidencia con el acento —ya sea que se trate del que corresponde a la *palabra* \*, o bien del que domina en el grupo fónico dentro del cual la palabra se articula.

Como figuras retóricas, son *metábolos* \* de la clase de los *metaplasmos* \*, que se producen por *adición* \* y por *supresión* \* parcial respectivamente. En la *sinéresis* la palabra se contrae al perder, en realidad, una sílaba, por lo que constituye un tipo de *contracción* \*. Suele usarse, desde luego, como un recurso de versificación: *ao/ra* (por *a/ho/ra*). Es lo mismo que la *sinicesis*, la *compresión* y la *episinalefa*. (V. también *CONTRACCIÓN* \*.)

**HIPALAGE** (o enálage de adjetivo).

Entre las *figuras* \* que afectan a la corrección lingüística (*puri-tas*) sintáctica ("*in verbis coniunctis*") clasifica la tradición a la

## hipálage

"hipálage". Consiste en ligar entre sí, dentro de la frase \*, palabras \* que "ni sintáctica ni semánticamente se adecuan" (LAUSBERG). La operación que la produce es un desplazamiento de las relaciones —gramatical y semántica— del adjetivo y el sustantivo. El adjetivo no concuerda ni gramaticalmente ni por su significado \* literal (sino por uno metafórico) con el sustantivo que le está contiguo, sino con otro, u otros, presentes dentro de un contexto \* inmediato.

Dice Juan Ramón JIMÉNEZ:

Cerraban las puertas  
contra la tormenta.  
En el cielo rápido,  
entre dos portazos,  
chorreando dardos  
del yunque de ocaso,  
abría el relámpago  
sus sinfines trágicos.

donde la rapidez no es una cualidad de cielo sino de tormenta, de portazos, de dardos y de relámpagos.

De la hipálage resulta pues una especie de metáfora \* próxima a la metáfora sintáctica \*.

Dice NERUDA:

Solo yo acudo, a veces,  
de mañana,  
a esta cita con piedras resbaladas...  
mojadas, cristalinas,  
cenicientas, ...

donde las piedras —mojadas— hacen resbalar al poeta que acude a la cita con ellas; esto es, hay un desplazamiento sintáctico —de la relación gramatical— que conlleva un desplazamiento del sentido \* —una impertinencia semántica— y también, como dice LAUSBERG, conlleva un enriquecimiento pues hay una ambigüedad \* que permite agregar otro sentido: el de que las piedras poseen un aspecto lustroso y pulido, como si hubieran resbalado largamente antes de llegar allí.

En la tradición grecolatina la hipálage fue muy usada, estaba considerada entre los "schemata" \* o figuras de construcción. A veces se presenta como un fenómeno doble, en un juego de dos sustantivos y sus correspondientes adjetivos intercambiados: "iban oscuros en la noche solitaria", en vez de: "iban solitarios en la noche oscura". (VIRGILIO.)

La hipálage ha sido descrita también como un epíteto \* metonímico, señalándose así la relación metonímica entre el sustantivo y el adjetivo. LAUSBERG explica que el desplazamiento semántico



produce una *metonimia* \*, misma que —agrega— “gracias a su carácter de construcción extraña, mueve la fantasía del público, de suerte que la retraducción a la dependencia sintáctica normal produce el efecto de algo pedestre y chabacano”. Si observamos el verso de LÓPEZ VELARDE: “un encono de hormigas en mis venas voraces”, o el de NAVARRETE: “el medroso ladrar del can hambriento”, vemos que la relación en el primer ejemplo es de poseedor-poseción (venas (hormigas) poseedoras de voracidad), mientras en el segundo ejemplo es de razón-consecuencia (el *medroso* no es el *ladrar* sino el *can*, como consecuencia del hambre y de la noche oscura que se describen en el *contexto* \*).

En todos estos ejemplos es posible advertir cómo el adjetivo mantiene simultáneamente una relación sintagmática —por contigüidad— y una relación vertical, paradigmática, cada una con un sustantivo distinto. Eso es lo que determina que el adjetivo se enriquezca semánticamente —en su nueva y extraña relación sintagmática— sin haber perdido el significado que proviene de su relación con otro sustantivo explícito o implícito en el *texto* \* mismo. Esta doble y simultánea significación es lo que hace *equivoco* \*, ambiguo, pluriisotópico, el *discurso* \* poético. (V. ISOTOPÍA \*.)

**HIPÉRBATON** (o “*transmutatio*”, anástrofe, tmesis, protísteron, histerología o locución prepóstera, “*transgressio*”, “*transiectio*”, “*hysteron-proteron*”, “*inversio*”, “*reversio*”, “*perversio*”, “*paréntesis*” \*).

*Figura* \* de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “*transmutatio*”) de los elementos del *discurso* \* al intercambiar las posiciones sintácticas de las *palabras* \* en los *sintagmas* \*, o de éstos en la *oración* \*:

*dulces* daban al alma *melodias*

SIGÜENZA Y GÓNGORA

*víctima* arde olorosa de la *pira*

SANDOVAL ZAPATA

*tímido* ya *venado*

SOR JUANA

*Éstas* que me dictó, rimas *sonoras*

GÓNGORA

El hipérbaton introduce un “orden artificial” llamado *anástrofe*, *protísterón*, *histerología* o “*hysteron-proteron*” —inversión del orden temporal de los hechos— mediante el trueque de la posición de los elementos en el *sintagma* \*.

Es más frecuente en *verso* \* que en *prosa* \*, pues facilita la construcción regida por el *ritmo* \* y la consecución de la *rima* \*.

## hipérbaton

También sirve, en prosa o en verso, para evitar la *anfibia* \*, para poner de relieve una expresión importante, para causar una sorpresa estética al romper la convención lingüística lógica.

El espíritu de la lengua española ofrece al hipérbaton limitaciones, debido a que carece de los *morfemas* \* gramaticales de la declinación (reveladores de la *función* \* de las palabras) y hace peligrar la claridad. Sin embargo, hay variedades; se combina, por ejemplo, con la *epífrasis* (que cuando contiene ideas secundarias o aclaratorias se denomina *epexégesis* \*), la cual consiste en adaptar por acumulación a una *oración* \* sintácticamente cabal, un elemento más, disociado del sintagma:

Roma lo busca, y Cartago.

La anástrofe (o *protísteron* o *histerología* —transposición de una palabra— o "*hysteron-proteron*" —de varias palabras— en griego; o en latín "*inversio*", "*reversio*" (en QUINTILIANO) o "*perversio*" (que significa trueque) se da al introducir en el discurso, entre elementos "en contacto", un orden lógico o temporal artificial, anteponiendo la expresión final (de mayor impacto afectivo) a la inicial, como en el caso de la anteposición del adnominal al nombre:

que *del arte* ostentando los *primores*

SOR JUANA

o de los complementos al verbo:

*Métricas armonías*

los Querúbicos coros *alternaban*

SIGÜENZA Y GÓNGORA

El *metro* \* es, con frecuencia, causa de esta figura, dice LAUSBERG. La *anástrofe* es una *metátesis* \* de palabras o *frases* \* contiguas, pues la *permutación* \* se da en contacto, por lo que en los ejemplos anteriores se combina con el hipérbaton estricto, que es a distancia y que se produce al intercalar entre otros un elemento gramatical que no pertenece a ese lugar (*paréntesis* \*).

Otra variedad del hipérbaton es la *tmesis*, es decir la intercalación encarecedora, en medio del sintagma, de ciertas partículas como la conjunción *pues*:

—¿Quieres hacerlo?

—Sí, pues, lo haré.

—Tú, pues, lo hiciste.

La inserción llamada *tmesis* es la forma más elemental de la permutación indistinta y constituye, como la anástrofe y el hipérbaton, un *metatasa* \* producido por permutación indistinta de

los lugares sintácticos correspondientes a las expresiones. (V. *sínquisis* \*.)

### HIPÉRBOLE

Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil* \*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el "*verbum proprium*" (aunque FONTANIER recomienda no llegar a ese extremo), pues la hipérbole constituye una intensificación de la "*evidentia*" \* en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* \* ("se roía los codos de hambre"), o disminuyéndolo ("iba más despacio que una tortuga").

El carácter aritmético de la operación es en la hipérbole tan evidente como en la *lítóte* \*, en la que se dice más y significa menos, o se dice menos y significa más.

La hipérbole, que es un *tropo* \* (*metasemema* \* o *metalogismo* \*), suele presentarse combinada con otras *figuras* \*, principalmente *metáfora* \*, *prosopopeya* \*, *gradación* \*, *eufemismo* \*, la propia *lítóte* y aun la *reticencia* \*, pues el silencio puede llegar a producir un efecto hiperbólico.

Dice el famosísimo ejemplo de GARCILASO:

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que se inclinan;  
las aves, que me escuchan cuando cantan,  
con diferente voz se condolesen  
y mi morir, cantando, me adivinan;  
las fieras que reclinan  
su cuerpo fatigado,  
dejan el sosegado  
sueño para escuchar mi llanto triste.

**HIPERCATALÉCTICO.** V. ACATALÉCTICO.

**HIPERMÉTRICO.** V. ACATALÉCTICO.

### HIPEROTAXIA

Relación inclusiva de lo superior en lo inferior, de lo mayor en lo menor, etc.: "Estados Unidos invadió a Granada" (en lugar de: "Los norteamericanos invadieron a Granada"). (V. *HIPOTAXIS* \*.)

**HIPÉRTESIS.** V. METÁTESIS.

**HIPÓBOLE.** V. ANTICIPACIÓN.

**HIPOCORISMO.** V. IRONÍA.

### HIPOCORÍSTICO

Diminutivo que se forma por derivación gramatical o por de-

## hipócrisis

formación o sustitución de un nombre, de donde resulta un apelativo, generalmente afectuoso, frecuente en el *habla* \* familiar:

Paco (Francisco)  
Guay (Rafael)  
Lalo (Eduardo)

etcétera.

**HIPÓCRISIS.** V. "PRONUNTIATIO" e IRONÍA.

**HIPOGRAMA.** V. ANAGRAMA.

**"HIPONOIA".** V. ÉNFASIS.

## HIPOTAXIS

Relación que vincula entre sí a las *oraciones* \* subordinadas y sus respectivas subordinantes:

Hay en el lenguaje vulgar frases afortunadas que nacen en buena hora y que se derraman por toda una nación, así como se pagan hasta los términos de un estanque las ondas producidas por la caída de una piedra en medio del agua.

LARRA

En este sentido se opone a *parataxis* \*.

También suele llamarse así a la relación inclusiva de lo inferior en lo superior o de lo mayor en lo menor: "dos cabezas de ganado" (todo el animal, no sólo la cabeza). Es la relación que produce figuras como la *sinécdoque* \* o la *litote* \*. En este sentido se opone a *hiperotaxia* \*, tipo de relación que también aparece en la construcción de las mencionadas *figuras* \*.

**HIPOTIPOSIS.** V. DESCRIPCIÓN.

**HIPOZEUGMA.** V. ZEUGMA.

**HISTEROLOGÍA.** V. HIPÉRBATON.

**HISTORIA.** V. DIÉGESIS y DISCURSO.

**HOMEOPTOTON.** V. PARONOMASIA.

**HOMEOTELEUTON.** V. PARONOMASIA y RIMA.

**HOMODIEGÉTICO.** V. ANACRONÍA.

**"HOMOEOPROPHORON".** V. ALITERACIÓN.

**HOMOEOPTOTON.** V. PARONOMASIA.

**HOMOEOTELEUTON.** V. RIMA y PARONOMASIA.

**HOMOLOGÍA** (y analogía, razonamiento analógico).

Término tomado de la lógica donde, en general, designa una relación de analogía o semejanza del *significado* \* entre dos térmi-

nos, y de la geometría, en que significa la identidad del orden en que se colocan los lados de dos o más figuras semejantes.

En *semiótica* \* se llama así a la correspondencia estructural, es decir, al tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza; correlación fundada en las conexiones que establecen entre ambos sistemas distintos, las que se descubren mediante una operación de análisis semántico que consiste en formular un "razonamiento analógico" (que establece la relación de *analogía*, o sea de semejanza, entre cosas distintas) a propósito de elementos estructurales (*sememas* \*); razonamiento que se manifiesta, según GREIMAS, como sigue:

Si el *semema* \* A es al semema B tanto como el semema A' es al semema B', los sememas A y A' (que poseen necesariamente al menos un *sema* \* en común) son homólogos entre sí en relación a B y B' (que también poseen al menos un *sema* en común y también son homólogos entre sí). La relación entre A y B es idéntica a la relación entre A' y B', y es una relación lógica elemental que puede ser de *contradicción* \*, de *contrariedad* \* o de *complementariedad* \*.

*Analogía* es un término más general, expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas.

## HOMONIMIA

Relación de identidad del *significante* \* y disparidad del *significado* \* de dos *signos* \*; en otras palabras: equivalencia de sonido de los pares de *palabras* \* que a la vez ofrecen oposición semántica.

Se trata de un tipo de "relación equívoca" \* —o "no unívoca"— entre el *significante* \* y el *significado* \* de las palabras, ya que a un significante corresponden dos significados, por lo que también se le ha llamado *equívoco* a la homonimia, cuando su empleo da lugar a la *dilogía* \*.

Los *homónimos* son *homófonos* (u homónimos imperfectos) cuando sólo es idéntico su sonido pero no su grafía (*casa* —habitación— y *caza* —piezas producto de la cacería—), y son *homógrafos* (u homónimos perfectos) cuando son idénticos tanto su sonido como su grafía (*gato* —felino— y *gato* —aparato para levantar pesos—).

El fenómeno de la homonimia, por el que la misma expresión es capaz de recubrir diversos *contenidos* \*, es, según HJELMSLEV, consecuencia del carácter arbitrario del signo, ya que un mismo significante corresponde en realidad a dos signos. GREIMAS puntualiza: "Dos *lexemas* \* son considerados independientes y homóni-

## "horismós"

mos, si sus *sememas* \* no comportan ninguna figura nuclear común" (la que caracteriza al *semema*, diferente de los *semas* \* contextuales). Cuando esto ocurre, se atribuye a las palabras una cualidad: la *disemia*, misma que está en el fundamento de la *figura* \* retórica llamada *dilogia* \* o *antanaclasis*:

Con dos tragos del que suelo  
llamar yo néctar divino  
y a quien otros llaman *vino*  
porque nos *vino* del cielo...

BALTASAR DE ALCÁZAR

"HORISMÓS". V. DEFINICIÓN.

"HYSTERON-PRÓTERON". V. HIPÉRBATON.

# I

ICONO. V. SIGNO.

ICONOGRAMA. V. SIGNO.

"ICTUS". V. METRO.

IDEOGRAFICO, poema. V. METAGRAFO.

IDEOGRAMA LÍRICO. METAGRAFO.

IDEOLOGEMA. Palabra portadora de marcas ideológicas.

IDEOLOGÍA (y axiología).

Sistema de ideas y de representaciones (mitos, imágenes), determinado por la sociedad, que los individuos producen en su *discurso* \* y que sustentan acerca de su propia ubicación en el mundo y de su propia relación con él.

Tal relación está condicionada socialmente por esa posición de cada ser humano en la sociedad (por su modo de vida: lo que produce y cómo lo produce), y también por su manera de percibir el mundo, por su visión del mundo que también es social (pues su actividad intelectual depende de su comportamiento material) y es histórico-cultural (ya que implica la organización y las instituciones políticas particulares de cada conglomerado en cada época).

La ideología cumple un papel histórico en el seno de la formación social concreta en que se da, pues su existencia está dada por su intervención en una práctica, y es también un aglutinador social, un identificador del grupo o de la clase a que el individuo pertenece y, por último, un marco de referencia para el ejercicio colectivo del pensamiento.

Desde la perspectiva de la *semiótica* \* de GREIMAS se oponen ideología y *axiología*. En la axiología, los *valores* \* "resultan de la articulación semiótica del universo semántico colectivo", "pertenecen al *nivel* \* de las *estructuras* \* semióticas profundas", son *virtuales* y se presentan como *taxinomias* \*, en sistemas donde se articulan paradigmáticamente. En la ideología, en cambio, los valores pertenecen al nivel de las estructuras semióticas de superficie, se presentan articulados sintagmáticamente, es decir, sintácticamente, y son "investidos en modelos que aparecen como potencialidades de procesos semióticos". Al ser investidos en el modelo ideológico, los

## idiolecto

valores se actualizan y quedan a cargo de un sujeto *modalizado* por el "querer ser" y subsecuentemente por el "querer hacer", por lo que puede definirse como actancial y actualiza valores que la ideología selecciona dentro de sistemas axiológicos de orden virtual. (V. también ENUNCIADO \* y ACTANTE \*.)

De otro modo: los valores semánticos de las *palabras* \* expresan los marcos de pensamiento, la axiología manifiesta en una *lengua* \* de una comunidad, por ejemplo la de los hispanohablantes; cada uno de éstos construye, al hablar, su ideología, a partir de los valores semánticos dados en la lengua.

La ideología se manifiesta en el discurso literario mediante la presencia o ausencia de valores, de juicios y representaciones colectivas que provienen del *contexto* \* cultural. Éste determina la configuración de los valores tanto dentro de las convenciones artísticas (en general) y literarias (en particular) *instituidas*, como en el sujeto que enuncia el discurso (G. GIMÉNEZ).

### IDIOLLECTO (y sociolecto, dialecto).

Lenguaje idiosincrásico, privativo de una persona, tal como ella, singularmente, lo emplea, con sus peculiaridades individuales, según su *competencia* \* lingüística y su conformación socio-cultural.

El idiolecto puede equipararse al estilo cuando proviene de un trabajo sistemático efectuado con propósito agudamente individualizador.

Idiolecto se opone a *sociolecto*: sub-lenguaje idiosincrásico de un grupo social dado. Según GREIMAS, el sociolecto se identifica por "las connotaciones sociales que lo acompañan" y por "las variaciones semióticas que lo oponen a otros sociolectos", y constituye la "faz significativa" de las organizaciones de una sociedad dada. Tales organizaciones son "fenómenos extrasemióticos" que hallan sus correspondientes "configuraciones semióticas" precisamente en el sociolecto que distingue a un grupo social de otros grupos (o estratos o clases sociales).

También se opone a *dialecto*, que designa al *habla* \* regional (opuesta a un habla nacional u oficial), es decir, es el sub-lenguaje que corresponde a un grupo social delimitado dentro de una de las zonas geográficas de un mapa lingüístico.

**ILOCUTIVO.** V. ACTO DE HABLA.

**"ILLUSIO".** V. IRONÍA.

**"IMMUTATIO".** V. SUSTITUCIÓN.

**IMPERFECTIVO.** V. ASPECTO VERBAL.

**IMPLICACIÓN.** V. CONTRADICCIÓN.



IMPLICITACIÓN CONVERSACIONAL. V. CONTRADICCIÓN.

IMPLÍCITO. V. CONTRADICCIÓN.

IMPOSIBLE (o "adynaton", pl.: "adynata").

*Figura* \* retórica de las que en el siglo XIX se denominaron *patéticas*. Consiste en negar la posibilidad de que algo se realice, pero enfatizando tal idea al agregar que, para que ello ocurriera, antes tendría que suceder otra cosa que es más difícil aún, o que es imposible:

Que me aspen, si te traiciono

o bien;

Del bien perdido al cabo ¿qué nos queda

sino pena, dolor y pesadumbre?

Pensar que en él fortuna ha de estar queda,

antes dejara el sol de darnos lumbre.

ERCILLA

También puede consistir el *imposible* en afirmar el propósito de realizar hechos que implican gran dificultad por lo que, para garantizar que existe la posibilidad de emplearlos, se agrega la promesa de efectuar otros actos más que difíciles, imposibles:

Callando este cacique, se adelanta  
 Tucapelo de cólera encendido,  
 y sin respeto así la voz levanta,  
 con un tono soberbio y atrevido  
 diciendo: "A mí la España no me espanta,  
 y no quiero por hombre ser tenido  
 si solo no arrüino a los cristianos,  
 ahora sean divinos, ahora humanos.  
 Pues lanzarlos de Chile y destruirlos  
 no será para mí bastante guerra;  
 que pienso, si me esperan, confundirlos  
 en el profundo centro de la tierra;  
 y si huyen, mi maza ha de seguirlos,  
 que es la que deste mundo los destierra,  
 por eso no nos ponga nadie miedo,  
 que aun no haré, en hacerlo, lo que puedo.

Y por mi diestro brazo os aseguro,  
 si la maza dos años me sustenta,  
 a despecho del cielo, a hierro puro,  
 de dar desto descargo y buena cuenta  
 y no dejar de España inhiesto muro;  
 y aun el ánimo a más se me acrecienta,  
 que después que allanare el ancho suelo,  
 a guerra incitaré al supremo cielo.

ERCILLA