

## LENGUAJE COMO FIGURA\*

ANTONIO DOMÍNGUEZ REY

UNED

El autor es el primer interpretante de su obra. La interpreta a medida que la crea y, al mismo tiempo, es interpretado por ella. Esto no presupone que coincidan en el orden de lectura la interpretación del autor y de los posibles lectores, ni el comentario de aquél con su primera interpretación. La obra contiene un proceso dinámico y genera otro interpretante. Es semiosis recurrente.

Hemos tomado como objeto de análisis un texto propio para educir en él, siguiendo el método analítico de G. Deledalle (1979), ciertas observaciones como la implicación semántico-pragmática de los niveles semióticos, la determinación procesual del objeto dinámico (Od) y el carácter autointerpretativo, por lo menos virtual, de la obra.

Nos situamos, entonces, en una actitud de interpretante dinámico (Id), sin que esto implique prejuzgar de ninguna manera el valor lírico del texto. En cuanto objeto inmediato (Oi), dista ya del autor, pero, en cuanto (Od), al producir un efecto real en él, suscita, como recurrencia, el instante creativo —ya

---

\* Texto íntegro del estudio presentado en el *Seminario Internacional de Literatura y Semiótica Ch. S. Peirce*, celebrado en julio de 1991 en Segovia. Se publicó parcialmente con el título «Lenguaje como figura. Análisis semiótico de un poema», en *Signa*, n.º 1. UNED, Madrid, 1992, pp. 179-187.

pasado— y dispone un interpretante final (If) que no coincide necesariamente —¿podría?— con el que le haya asistido en el momento de escritura. La recurrencia sugiere y favorece una lectura que tal vez encuentre recelos en otros lectores. Cualquiera que sea la producida, el texto será su prueba de verificación. Del contraste surgirá otro comentario y así en la sucesiva dinámica semiótica hasta la «autointerpretación» final del texto.

### *SOGA, AMOR, SOGA*

E  
l

a  
h  
o  
r  
c  
a  
d  
o

los      pies  
como el    amado

(A. Domínguez Rey: 1987, 46).

Lo dividimos en dos partes: el título y su desarrollo, que aparentemente consta de tres versos, el primero en disposición vertical y los otros dos horizontales, según hábito común de escritura. El texto recurre a una visualización espacial, icónica. Lengua y escritura se confunden.

El título consta de tres monemas en el orden representacional (R). Son tres legisignos (1.3). En la dimensión existencial tienen rango simbólico (2.3) y en la pragmática corresponden, aislados, a remas (3.1). Se trata de un signo complejo:  $S_1$  (1.3, 2.3, 3.1). Existen, sin embargo, marcas intermedias, las comas, que le otorgan carácter indiciario (2.2) no formalizado en su estructura superficial. Un signo remite a otro en función enunciativa. Cada uno de ellos es, por otra parte, categorema no autónomo. La dirección sintagmática los agrupa en orden a un sentido.

Como índices funcionales sintagmáticos, las comas amalgaman varias funciones. Son cualisignos (1.1) indiciarios (2.2) y disponen a los demás para una posible conexión aún no señalada. Les asiste un halo remático (3.1). Funcionan como elipsis de algún funtor, con lo cual nos situamos ante una metataxis del orden representacional:  $S_2$  (1.1, 2.2, 3.1).

La repetición del categorema *soga* (2.3) amplía el efecto estilístico del conjunto. Señala una insistencia. Un signo recurre sobre otro ya enunciado. Los dos categoremata se reparten además en los márgenes de un vocativo, señalado a su vez por los índices (2.2) de las comas, de donde inferimos, siguiendo a F. Recanati (1979), que el hecho de la enunciación amplía en este caso el sentido del enunciado. Así pues, el representante semiótico gramatical se dispone en función indiciaria y simbólica:  $S_3$  [2.3, (2.2), 2.3, (2.2), 2.3]. Pero la asociación de índices y símbolos constituye un icono (2.1) y entonces el título entero adquiere rango icónico.

En el orden de los objetos e interpretantes inmediatos (Ii), la relación ( $O_i \leftrightarrow I_i$ ) nos sitúa ante los conceptos (Peirce: 1953, 23) de «soga» y «amor». La percepción correspondiente a (Ii) anota sin embargo un extrañamiento que, unido a la insistencia anafórica del símbolo (2.3) gramatical «soga», da entrada al interpretante dinámico (Id). Esto supone, a su vez, que los símbolos remáticos se han actualizado de modo implícito. Algún rasgo dicente (3.2) asiste, por tanto, a la formulación también indiciaria del título:  $S_4$  (2.2, 3.1, 3.2). La proposición implícita (3.2) ya figura en el orden gramatical al unir índices —las comas— con símbolos —los categoremata—, o remas con índices, que en este caso es lo mismo ( $S_3 + S_4$ ). El título del poema conjunta los tres modos objetuales, el simbólico, metonímico y representativo.

En el nivel fonético, las vocales se relacionan también anafóricamente: o-a, a-o, o-a, con inversión justo en el medio de la serie, los fonemas correspondientes al símbolo «amor». El refuerzo fónico más el léxico-semántico del otro símbolo, «soga», generan una serie fonoicónica. Podemos aventurar entonces una hipótesis abductiva de imprecación insistente con matiz metapragmático de paradoja (3.2): «soga» y «amor» se contradicen inicialmente o sugieren una relación muy íntima. El hábito social evoca el interpretante (If<sub>1</sub>) «lazos de amor».

Peirce nos dice, y esto ya funciona en el contexto presente del saber del intérprete (G. Deledalle: 1979, 120) —es, por tanto, (Id<sub>1</sub>)—, que índices e iconos no afirman nada. Son variantes del modo declarativo o simbólico. El icono equivale al subjuntivo y el índice al imperativo (Peirce: 1965, 2.291; 1978, 161). Así pues, las comas del título, que eran índices remáticos respecto de los símbolos, pueden ser interpretadas como índices exhortativos, dicentes (3.2): alguien pide o suplica «soga» al «amor». La elipsis articuladora suple a un de-

cisigno, rema más índice o índice más símbolo (G. Deledalle: 1979, 141). Por experiencia propia (Id<sub>1</sub>) y colateral (Id<sub>2</sub>), sabemos que la exhortación produce estructuras redundantes o que el deseo imprecisa. La situación invocativa del categorema «amor» refuerza esta hipótesis, que es ya inductiva, pues la psicología y la gramática ayudan como componentes de la experiencia colateral (Id<sub>2</sub>).

De ser cierta esta hipótesis abductivo-inductiva, el (Id<sub>2</sub>) daría paso a otra, deducida de la anterior, pero aún dentro del modo experiencial abductivo que remite al (If<sub>1</sub>), cuya área de actuación es el grupo según hábitos más bien colectivos que individuales (G. Deledalle: 1979, 120-121). El grupo es aquí el área de análisis semiótico-poético con apoyo en el psicoanálisis y en la psicolingüística. La repetición anafórica con instancia vocativa se inscribe en el deseo. La doble presencia del categorema simbólico (2.3) «soga» proyecta sobre él, desde el plano estilístico, una «fuerza» semiótica, primero remática, como una posibilidad de signo, y luego indiciaria, como si dijera: «suelta, ata(me), da(me)...soga, amor, suelta... sogaa», o simplemente: «soguea, amor, soguea», con evidente efecto icónico de tipo sexual.

El ritmo del representante acude también en refuerzo de la hipótesis, con lo que retornamos al (Id<sub>1</sub>). Antes no nos detuvimos en el efecto de la sinalefa entre «soga» y «amor». La estructura rítmica vocálica es simétrica: ó-aa-ó-ó-a. El «encabalgamiento» fónico insiste sobre el valor semántico-morfológico añadido al signo. Hay una continuidad estructurada entre los dos sustantivos, el segundo con raíz dinámica, verbal. Por otra parte, el ritmo establece en la sílaba «ór» una tensión que sirve de eje o fiel respecto de los dos troqueos. Enfrenta además dos cúspides tonales adosadas, con posible cesura interpuesta, con lo cual el tercer acento adquiere relieve imprecativo y dinámico, como un verbo o dos índices morfemáticos de la base «amor (amar)»: ´ - / ´ / ´ -. Entonces, la combinación Id<sub>1</sub>—Id<sub>2</sub> nos descubre, remitiendo a (If<sub>1</sub>), un asomo del (Od) del poema, que en realidad ya viene insinuado desde el (Oi), como una sugestión fónica, rítmica y fonosemántica, al leer todo el conjunto. La lectura funciona como sugestión (Oi) y retroactúa los signos anteriores (C. Bousoño: 1979, 85, 130). El (Od), además de ser una sugestión del (Oi) —«must indicate it by a hint», dice Peirce—, aparece gradualmente en el poema, a medida que lo leemos. G. Deledalle (1979, 124) señala que el (Oi) es focalización del objeto en un contexto más vasto (Od), sin el cual no existiría. El (Oi) actúa subrepticamente generando una imagen del (Od), que nunca agota. Es su campo de posibilidad y transmite al objeto su condición perceptiva y hasta un reflejo de la material. La materia está dotada en él de brillo propio, bien porque semeja o se refleja a sí misma, bien porque señala déficticamente. El cualisigno (1.1) se convierte en icono (2.1) o índice (2.2) generando un intérprete inmediato (Ii) o dinámico

(Id), metonímico, de carácter remático (3.1) y dicente (3.2): S<sub>5</sub> (1.1, 2.1, 3.1). No está tan claro entonces que pragmática y semiótica sean campos diferentes (G. Deledalle: 1979, 71).

(Oi) (2.1) {Ii (1.2, 2.1, 3.1)}

R (1.1) →

(Od) (2.2) Id (1.2, 2.2, 3.1), (If) (2.2, 3.1, 3.2)

Aquí apreciamos la programación cualitativa, en cuanto «Orience», hasta la mediación remática pasan lo por la «Obsistence». La primera es pre-sentimiento; la segunda, vivencia; la tercera, conciencia refleja o «ser creando la Obsistencia» (Peirce: 1965, 2.89; G. Deledalle: 1979, 55). Por tanto, una simple cualidad material, el sonido, se iconiza por repetición intratextual —fonemas, ritmo, ortogénesis morfosemántica—, engendra una experiencia —puede suceder también al revés— y crea un signo remático, una cualidad de pensamiento. El signo, objetivado, se natura de pensamiento (Peirce: 1965, 1.538; G. Deledalle: 1979, 61,62).

El rango dicente del título (S4) nos descubre otro significante. No sólo encabeza el poema, sino que es su primer verso. Algún engarce le corresponde entonces con los otros, a los que remite como índice, icono y símbolo. Probablemente es ya un argumento (3.3) o déloma, en cuanto representa el objeto del texto —un amor paradójico o muy íntimo— y permite tanto el conocimiento de sí como de las demás unidades textuales (Peirce: 1965, 2.552; G. Deledalle: 1979, 79). El déloma, resume A. Herrero (1988, 84), es «un signo con un interpretante controlado, orientado en el sentido semiótico que el signo impone». Tenemos, pues: S<sub>6</sub> (2.3, 3.2, 3.3).

El título avanza una paradoja o una fusión muy íntima. Sus términos se oponen o fusionan. El (If) contiene la idea de «atar, sujetar, amarrar...» con indicios de «movimiento convulso», anhelante, pues todo sucede dentro de una estructura gramatical exhortativa, recurrente.

El espacio del texto resalta también los valores representativos e icónicos. Hay un orden procesual. El índice implica, según Peirce (1978, 158), conexión dinámica con el objeto y el sentido o memoria de la persona que lo interpreta. El icono, en cambio, no posee esta conexión (Ibid., 165), pero la cualidad simple de los signos aquí presentes (1.1) se organiza, en la dimensión secundaria, como imagen. El representante refiere una imagen de sí mismo, un icono configurado en el texto por el contexto que éste engendra mediante un interpretante final (If).

La verticalidad y horizontalidad del texto pertenecen a este carácter icónico. Los grafemas de «El ahorcado» son versos. Diez versos visuales corres-

ponden a cuatro sílabas fónicas. La lectura icónica espacializa las sílabas y marca un hiato visual, «a-h-o-r», donde la lectura fónica interpreta sinalefa: «aor».

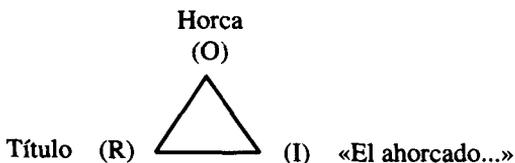
Cinco sílabas visuales frente a cuatro fónicas. El grafema «h» tiene asimismo relevancia funcional, cuando es signo cero en el tiempo del habla, que no se aclimata al del ojo. Son cualisignos, sinsignos e iconos:  $S_7$  (1.1, 1.2, 2.1).

A su vez, en el sintagma «los pies» hay un espacio intermedio o cualisigno indiciario al que ha de corresponderle, a través de alguna materialización propia, un significado:  $S_8$  (1.1, 1.2, 2.2). Es índice sólo en relación con los otros espacios blancos de carácter discreto. Después se convierte en icono.

El último sintagma, aunque hábito normal de escritura, recibe también, en virtud del contexto generado, una proyección icónica. Su índice, «el» (2.2), figura en línea con el sintagma vertical ( $S_7$ ) y se correlaciona además con el índice de éste, «El». Cabe suponer asimismo que este último sintagma recibe también otra proyección icónica respecto del conjunto.

La estructura semiótica de los signos refuerza su valor icónico. Constan todos de índice (2.2) y símbolo (2.3), por lo que equivalen a iconos:  $S_9$  (2.2, 2.3) (2.1).

Al interpretar el déloma ( $S_6$ ), adelantamos una hipótesis abductivo-inductiva sobre el «amor» asociado a «convulsión». Partíamos de una imagen virtual, implícita en «soga»: la horca, que incluso contiene el grafema «h». Los dos símbolos del título remiten a sus homólogos textuales «ahorcado» y «amado». Entre ellos figura el sintagma «los pies» con doble espacio blanco y el índice modalcomparativo «como» (2.2). «El ahorcado» y «los pies» forman una unidad secundaria separada de «el amado» por dicho índice. El doble espacio blanco intermedio es al mismo tiempo icónico en virtud del ( $Id_1$ ) y del ( $Id_2$ ). Son «los pies» del «ahorcado», separados. Los dos sintagmas representan el perfil de un «ahorcado» en la horca, objeto dinámico obtenido en virtud del ( $Id_1$ ) al proyectar el representante título con sus objetos inmediatos sobre el conjunto icónico del texto con su disposición gráfica:



El título se muestra ahora como el soporte del cual cuelga el ahorcado con los pies separados. Percibimos entonces la correspondencia entre «soga»: «ahorcado» y «amor»: «amado», así como la correlación «soga»/«amor»: «ahorcado» / «amado». Al (If) del título, un amor convulso no obstante deseado, se une ahora, en retrospectiva o eje X de lectura (C. Bousoño: 1979, 130), la imagen de la horca, virtualmente presente, como un cualisigno semántico, en el término «soga». Los sintagmas «El ahorcado» y «los pies» han interpretado una opción virtual del título en cuanto «convulso e íntimo amor deseado capaz de matar como en la horca». La integración semántico-pragmática (F. Latraverse: 1987,51) de los niveles considerados es evidente.

Resumimos el proceso semiótico hasta aquí educido con el esquema siguiente:

$$\begin{array}{l}
 \text{(Oi) (a) (2.3) \{Ii (1.3, 2.3, 3.1)\}} \\
 \text{R (1.3) } \rightarrow \hspace{15em} \rightarrow \text{(Od) (2.1) \{Id}_{1+2} \text{(2.2,} \\
 \hspace{10em} \text{(Oi) (b) (2.2) \{Ii+Id}_1 \text{(1.1, 2.2, 3.1)\}} \\
 \text{2.3, 3.1)\} } \rightarrow \text{(Od) (2.1) \{Id}_{1+2} \text{ + If}_{1+2} \text{(2.2, 3.1, 3.2)\} } \rightarrow \text{(Od) (2.3)} \\
 \text{\{If}_{1+2} \text{(2.3, 3.2, 3.3)\}}
 \end{array}$$

La interpretación lógico-gramatical de estos sintagmas resulta complicada. Podemos imaginar varias soluciones: bien hay pausa después de «ahorcado», bien después de «ahorcado» y de «pies». La primera hipótesis supone verbo elíptico antes de «los pies». Resulta imposible aventurar un verbo fijo, aunque los semas de los signos actuantes configuren un campo semántico posible: «El ahorcado tiene, mueve, sacude, cuelga...», etc.

El segundo caso invierte una estructura profunda determinativa —«Los pies del ahorcado...»— o refleja una transformación elíptica intermedia: «El ahorcado, en cuanto, por lo que atañe a los (sus) pies...». Esto origina una cadena de posibles transformaciones: suponer el sintagma «los pies» duplicado en el segundo término comparativo; presuponer cláusula integrada para el índice «como» y verbo precedente, también indeterminado, etc. En tal hipótesis, el sintagma «los pies» queda realzado. Visualmente funciona como un primer plano después de otro general presentativo. La parte representa al todo. Hay sinécdoque (1.3). Sin embargo, gramaticalmente, el artículo «los» equivale al posesivo «sus», con lo que el tema sigue siendo «El ahorcado». Parece que se contraponen otra vez gramática visual y lingüística. Ahora bien, el fonema /l/ de «los» forma paradigma con el correspondiente del índice de los otros dos sintagmas: *el, los, el*. Esta sucesión, 1-1-1,

dinamiza el engarce sintagmático y el icono general que es el poema en estos momentos de la lectura. Al fonema /l/ de «los» corresponde también una posición intermedia, equidistante entre la rima interna que une a los otros dos sintagmas: -ado / -ado.

La presencia de índice inicial (2.2), su identidad morfológica —determinados—, la conexión icónica del fonema /l/ en los tres, más la rima interna flanqueándolo, hacen del sintagma «los pies» un foco preferente o punto de simetría icónica.

El otro índice intermedio, «como», desplaza la simetría icónica en favor de otra gramatical, donde opera como articulador modal comparativo. Lo que precede es *como* lo que sigue: A *como* B. En consideración semiótica también resulta así: (2.2, 2.3), (2.2, 2.3) *como* o igual a (2.2, 2.3). Esto nos inclina a suponer elipsis de «los pies» en el último sintagma, con estructura icónica paralela: «El ahorcado /los pies/ como el amado (los pies)». El sintagma intermedio recobraría otra vez realce icónico. Sería el fundamento relacional de la ecuación «ahorcado» = «amado» en virtud de un índice común implícito en ellos. A *como* B en razón de C. Pero cabe también suponer un verbo copulativo precediendo a *como* —«es» o «son»— según consideremos núcleo del sujeto gramatical a «El ahorcado» o a «los pies», con sus respectivas estructuras profundas.

En cualquiera de las hipótesis sugeridas, no podemos determinar si genéticamente se trata de cópula o de verbo predicativo. Todas ellas recurren a la diegesis descriptiva (P. Robert: 1989, 454), que admite uno u otro esquema profundo según el interpretante final elija entre las hipótesis abductivas. Sin este intérprete, la gramática dejaría balanceando el significado último del poema. ¿Debe inclinar el intérprete la balanza en favor de una u otra respuesta gramatical o la gramática le inclina a él en un sentido mejor que otro? ¿Continúa el efecto significante en el intérprete o la interpretación es un significado acrecido por el hecho de que exista un intérprete? El interpretante es también procesual y genera hipótesis de continuo, según oscilen las relaciones entre el representamen (R), sus objetos (O<sub>i</sub>, O<sub>d</sub>) y las condiciones de presentación, situacionales, del texto. La semiótica favorece una crítica significante incluso en la última determinación de un significado, pues suscita, por serlo, un nuevo intérprete y, a su vez, otra razón objetiva en relación con el soporte. El mismo acto de análisis es condición inédita, lo está siendo, del texto aquí presentado. ¿Pertenece a él como intertexto?

Recurramos, pues, a ese interpretante. Sabemos por el texto (Id<sub>2</sub> + If<sub>1</sub>) que alguien pide, suplica «soga» al «amor» hasta morir por asfixia en la horca. Esta muerte produce normalmente compasión, un efecto altruista o amoroso. Conocemos por experiencia colateral (Id<sub>2</sub>) que los ahorcados sufren convul-

siones, visibles en el movimiento de los pies, y que incluso eyaculan. El deseo convulso del título termina entonces en una letal culminación orgásmica. Se juntan sentimientos de amor, crueldad y compasión piadosa. Cuando leemos el desarrollo del poema, apreciamos que la muerte ya actúa en el título, amando; sin embargo, no percibimos en él ningún indicio de crueldad ni de compasión piadosa. Sus fonemas asocian más bien semas y movimientos de amor.

Nuestra hipótesis interpretativa es la siguiente: lo ahorcado fue el deseo. los pies representan, primero, la convulsión y, segundo, el reposo, un reposo profundo. Los categoremas simbólicos, «ahorcado» y «amado», son en realidad iconos nominales (2.1), por lo que sus índices adquieren una dimensión representativa. Representan el tiempo amoroso vivido en última instancia. Sobre él se cierne una contemplación, la del interpretante final (If). Esa misma profundidad de lo vivido despierta la compasión —*cumpati*— piadosa ante lo contemplado, un modo de «Einfühlung». La unión íntima sugiere el más estrecho de los lazos, el de la muerte.

Esta hipótesis debe aportar algún otro punto de apoyo en cualquiera de los niveles actuados. Efectivamente, el poema es un endecasílabo cuya estructura rítmica admite dos interpretaciones:

$$\begin{array}{l} \text{ER}_1: \acute{-} - / \acute{-} - - / \acute{-} - / \acute{-} - - / \acute{-} - // \\ \text{ER}_2: \acute{-} - / \acute{-} - - / - \acute{-} / - \acute{-} / - \acute{-} // \\ \quad \quad 1 \quad 3 \quad 6 \quad 8 \quad 10 \end{array}$$

ER<sub>1</sub> consta de cuatro troqueos y un dáctilo coincidente con el icono vertical de «El ahorcado». Uno de ellos resalta, con acento en sexta sílaba, el término «pies» como centro del endecasílabo. El foco sigue siendo el sintagma «los pies». A su espacio icónico intermedio le corresponde una tensión creada al romper el ritmo una unión gramatical básica: índice (2.2) más símbolo (2. 3) o artículo más nombre. Asimismo, el acento de primera y octava sílaba correlaciona las cabezas de los sintagmas respectivos: «El»: «el». Resulta notorio que el índice articulante, «como», apenas tiene relieve. Una sílaba, la primera, pierde intensidad y la segunda queda absorbida por una sinalefa en la octava. El ritmo transfiere un rasgo transicional, copulante, a este índice. Interesa más la aposición espacial que la relación sintáctica. El espacio del sintagma y el tiempo del ritmo priman sobre la relación lógica y el tiempo del habla. Dicción visualizante.

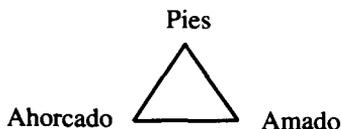
En ER<sub>2</sub> apreciamos una proyección simétrica con ruptura final del ritmo: dos troqueos, dos yambos y un anfibraco. Los yambos son proyección espacial de los troqueos: el balanceo del «ahorcado» llega hasta «el amado», con el

sintagma «los pies» en referencia común. Siguen siendo válidas las correlaciones entre los acentos primero y octavo. La proyección comienza precisamente en «los pies» y el índice modal comparativo tampoco se altera. A esto se une ahora una figura fónica extrema, protagonizada por los sonidos de «El ahorcado» con movimientos alternos, *ao*: *ao*, *l-r-k-d*, que iconizan con la voz el efecto de «soga, amor, soga» en la garganta. El lenguaje dispone los ejes espaciotemporales de sus signos en función indiciaria e icónica. Índices (2.2) e iconos (2.1) son los signos persistentes del poema.

Un anfíbraco final aísla el núcleo del último sintagma, «amado»: — ‘ —. Recae sobre él un movimiento modulante, tal vez el vaivén de los pies, tal vez la mirada piadosa y serenamente oscilante de los ojos tras la cruel muerte amorosa del deseo.

Las dos estructuras rítmicas, icónicas (2.1), indiciarias (2.2) y simbólicas (2.3), resaltan unas partes y aíslan otras. El sintagma «los pies» parece, sin embargo, central, como si en torno suyo se fijaran la imagen del «ahorcado» y del «amado». El poema rompe un orden lógico y habitual originando otro figurativo. Su forma sería una transformación de superficie. Seguimos sin saber, no obstante, qué verbo correspondería en estructura profunda a la frase, se sitúe después de «ahorcado» o después de «pies». ¿Atribución, predicación, movimiento, reposo, posesión?

Otra cosa es el orden diegético visual: dos sintagmas más una atribución con cópula indiciaria. «El ahorcado» y «los pies» forman una figura —anacoluto— sin unión gramatical. Son enunciados cuyas dependencias mentales no tienen soporte lingüístico. Sólo los diferencia el ritmo. La sintaxis rítmica convierte el índice «como» en transición de escaso relieve. Queda absorbido en el predicado. Por una parte, como cópula, une; por otra, es transitivo: indica y argumenta. Identifica A y B al tiempo que señala la transición de un estado, el de amante, a otro, el de «ahorcado». ¿Es esta transición, tal vez, el instante durativo, antitético, del mismo acto amoroso? Funcione como atributo o adjunto (A. Llorach: 1973, 230-231), este sintagma interpreta a los otros dos en la relación «ahorcado»: «pies». Tendríamos un signo con la siguiente semiosis:



Aunque apunta la diegesis como estructura explicativa de fondo, se frustra en su asomo y sólo señala una fractura de sí misma. Las elipsis y los anacolutos dan entrada al orden figurativo, icónico e indiciario, metonímico y metafórico, a la vez que introducen una figura conceptual, antitética y paradójica: «el ahorcado es el amado», o viceversa.

Esta conclusión ya figuraba implícita en el título. Faltaba el intermedio «pies», la convulsión del cuerpo y el reposo consecuente, dado por el ritmo del último sintagma, que funciona, a su vez, en el esquema icónico general del poema, como la superficie de reposo, en la que yacen los pies amados. Según esta interpretación, la imagen del ahorcado se asocia, anticipándose, a la del estado amoroso como una proyección suya.

Más que la forma, importa aquí, en primera instancia, el estado, la tensión e intensión de «evidencia poética», como la denominaba P. Eluard, la «presencia intransitiva y de existencia absoluta», que comenta G. Genette (1969, 150). Desaparecen formas y se invierten órdenes lógico-gramaticales porque las dependencias son ya patencias y, lo discreto, continuo, gracias al silencio tensional que mueve los espacios vacíos. El tiempo mismo se espacia: estático después de la agitación o en ella misma, como trance amoroso. El poema no abandona el cualisigno que fundamenta los otros grados de configuración significante. Los índices lógico-gramaticales vienen a posteriori, con el interpretante final. Por eso encontramos como forma única la del poema mismo, ni profunda ni superficial, sino la que tiene. El poema es la figura por excelencia, «la espacialidad del lenguaje literario en su relación con el sentido» (G. Genette: 1969, 47).

Las posibilidades interpretativas continúan. La función apelativa del título aún remite a un interpretante actancial: alguien —¿un narrador implícito?— suplica al destinatario —«amor»—, con insistencia, un objeto de unión íntima, etc.

A su vez, el interpretante focalizador del desarrollo cambia de persona y desde el foco de la tercera, como distanciándose del escenario, contempla los efectos destructivos de la súplica inicial. La segunda y tercera personas «disimulan» la primera, que, sin embargo, actúa, constante, en el desarrollo del texto. ¿Pertenece a un subtexto implícito, más formal que temático, «a form rather than a content», como dice M. Riffaterre (1990, 28)? Si existe, aquí resulta tan metonímico como metafórico, porque la base última de la metáfora es una metonimia semiótica. Cumple al interpretante retrotraer los fundamentos indiciarios o déicticos tanto de la imagen como del símbolo. El poema aquí analizado descubre una íntima conexión entre icono, índice y símbolo; entre habla, visión y pensamiento. Las huellas narrativas, apenas insinuadas en el título, son tan primarias como las diegéticas. ¿Quiere situarse el poema

—otra cosa es que lo consiga— en el estadio preformal, en los bordes —apelación, anacoluto— del habla? Su referente continuo es el sentimiento o el presentimiento, la afectividad, desde donde se extiende a la «lucha», al litigio existencial (Peirce: 1.322; G. Deledalle: 1979, 59). Las terceras dimensiones aquí consideradas, el símbolo (2.3) y el argumento (3.3), se redujeron bien a iconos, bien a remas, porque en realidad apenas existen frases en el texto, sino atisbos suyos. La transferencia frástrica la realiza el icono textual.

Deducimos también de este análisis que el (Od) asiste al signo como algo interno, aunque lo desborda. No cabe considerarlo «externo» al (Oi), entre otras cosas porque, como advierte Peirce (8.177, n. 4), el signo no puede remitir de modo significativo si no conocemos ya el objeto total (G. Deledalle: 1979, 67). Sugerimos que figure en el triángulo semiótico como punto intermedio de los tres vértices, el de representación, significación y sentido. El (Od) es el remanente triangulado por la relación pragmática y semántica del texto. Lo que desborda es susceptible de nuevas triangulaciones.

Asimismo, las determinaciones significativas del espacio blanco intermedio entre el artículo «los» y el sustantivo «pies», o la determinación copulante del índice «como», más otros rasgos icónicos, evidencian la conexión articuladora, semántico-práctica (F. Latraverse: 1987, 51, 60), de los interpretantes dinámicos y finales. No hay división tajante entre semántica y pragmática, sino interferencias mutuas. Un significado puede integrar rasgos interpretantes, como la pragmática sitúa el contexto significativo.

Por último, el poema integra su situación o contiene las bases generativas de una situación pertinente. Algún rasgo suyo permite, sugiere la entrada de un interpretante. La interpretación es lectura integrada.

## BIBLIOGRAFIA

- ALARCOS LLORACH, E. (1973): *Estudios de Gramática Funcional del Español*. Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, C. (1979): *Superrealismo Poético y Simbolización*. Madrid, Gredos.
- DELEDALLE, G. (1979): *Théorie et Pratique du Signe. Introduction à la Sémiotique de Charles S. Peirce*. París, Payot.
- DOMÍNGUEZ REY, A.(1987): *Gluma*. Madrid, Playor.
- GENETTE, G. (1969): *Figures II*. París, Seuil.
- HERRERO, A. (1988): *Semiótica y Creatividad. La Lógica Abductiva*. Madrid, Palas Atenea.
- LATRAVERSE, F. (1987): *La Pragmatique, Histoire et Critique*. Bruselas, P. Mardaga.
- PEIRCE, Ch. S. (1978): *Ecrits sur le Signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. París, Seuil. Las citas correspondientes al texto inglés de Peirce van referidas con la numeración habitual en *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, 1965, y con el número de página en *Letters to Lady Welby*, Whitlock's, Inc., New Haven, Connecticut, 1953, edic. de Irwin C. Lieb.
- RECANATI, F. (1979): *La Transparence et l'Énonciation*. París, Seuil.
- RIFFATERRE, M. (1990): *Fictional Truth*. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press.
- ROBERT, P. (1989): «Pragmatique et analyse littéraire: vers la définition d'un modele sémiotique», en *Semiotics and Pragmatics. Proceedings of the Perpignan Symposium* (G. Deledalle, edit.). J. Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia; 451-456.