

## LENGUAJE COMO FIGURA. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN POEMA\*

**Antonio Domínguez Rey**

(UNED, Madrid)

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

---

\* Se incluye aquí sólo la primera parte del estudio presentado con el mismo título al Seminario Internacional de Literatura y Semiótica Ch. S. Peirce, Segovia, julio 1991.

(Od), al producir un efecto real en él, suscita, como recurrencia, el instante creativo —ya pasado— y dispone un interpretante final (If) que no coincide necesariamente —¿podría?— con el que le haya asistido en el momento de la 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 rasgo 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 categoremas 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 categoremas—, 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 lexicosemántico 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 ( $If_1$ ) «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, ( $Id_1$ )—, 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 decisigno, rema más índice o índice más símbolo (G. Deledalle: 1979: 141). Por experiencia propia ( $Id_1$ ) y colateral ( $Id_2$ ), sabemos que la exhortación produce estructuras

redundantes o que el deseo impreca. 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 ( $Id_2$ ).

De ser cierta esta hipótesis abductivo-inductiva, el ( $Id_2$ ) daría paso a otra, deducida de la anterior, pero aún dentro del modo experiencial abductivo que remite al ( $If_1$ ), 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, soga», con evidente efecto icónico de tipo sexual.

El ritmo del representante acude también en refuerzo de la hipótesis, con lo que retornamos al ( $Id_1$ ). 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 semanticomorfológico 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  $Id_1$ - $Id_2$  nos descubre, remitiendo a ( $If_1$ ), un asomo del (Od) del poema, que en realidad ya viene insinuado desde el (Oi), como una sugestión fonética, 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 se agota. Es su campo de posibilidad y transmite al objeto su condición perceptiva y hasta un reflejo de la materia. La materia está dotada en él de brillo propio, bien porque semeja o se refleja a sí misma, bien porque señala déicticamente. 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):  $S_5$  (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 «oriente», hasta la mediación remática pasando 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 naturaliza en pensamiento (Peirce 1965: 1.538; G. Deledalle 1979: 61,62).

El rango dicente del título ( $S_4$ ) 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:  $S_6$  (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 corresponden 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

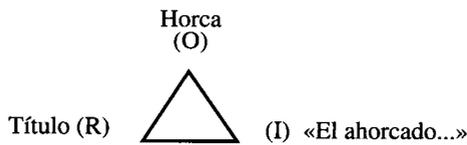
en el tiempo del habla, que no se aclimata al del ojo. Son cualisignos, sinsignos e iconos:  $S_7$  (1.1, 1.2, 2.1).

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 grafeма «h». Los dos símbolos del título remiten a sus homólogos textuales «ahorcado» y «amado». Entre ellos figura el sintagma «los pies» con doble espacio en 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 semanticopragmática (F. Latraverse 1987: 51) de los niveles considerados es evidente.

Resumimos el proceso semiótico hasta aquí educido con el esquema:

$$(O_i) (a) (2.3) \{I_i (1.3, 2.3, 3.1)\}$$

R (1.3)  $\Rightarrow$

$\Rightarrow (O_d) (2.1)$

$$(O_i) (b) (2.2) \{I_i + I_{d_1} (1.1, 2.2, 3.1)\}$$

$\{I_{d_{1+2}} (2.2, 2.3, 3.1)\} \Rightarrow (O_d) (2.1) \{I_{d_{1+2}} + I_{f_{1+2}} (2.2, 3.1, 3.2)\} \Rightarrow (O_d) (2.3) \{I_{f_{1+2}} (2.3, 3.2, 3.3)\}.$

La interpretación lógico-gramatical de estos sintagmas resulta complicada. Podemos imaginar varias soluciones: bien hay una 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» reduplicado 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, l-l-l, 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 del 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 que hay 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 racional 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 a favor de una u otra respuesta gramatical o la gramática le inclina a él en un sentido mejor que otro? ¿Continúa el efecto signifiante 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 signifiante 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.

### Referencias bibliográficas

- 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*. Paris: Payot.

- DOMÍNGUEZ REY, A. (1987): *Gluma*. Madrid: Playor.
- 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): *Écrits sur le Signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Paris: Seuil. Las citas correspondientes al texto inglés de Peirce van referidas con la numeración habitual en Peirce (1965): *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 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.
- ROBERT, P. (1989): «Pragmatique et analyse littéraire: vers la definition d'un modèle sémiotique», en *Semiotics and Pragmatics. Proceedings of the Perpignan Symposium*, G. Deledalle, (ed.), 451-456. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins.