

Crepúsculo y Soledad en un Poema de Antonio Machado

DESIDERIO BLANCO

Para ilustrar el juego de las isotopías de un texto literario, escogimos Raúl Bueno y yo un breve poema de Antonio Machado, tomado de *Soledades* (1). Necesidades didácticas y el debate con mis alumnos del curso de *Teoría Literaria* me han conducido a completar aquel esbozo de análisis, introduciendo nuevos dispositivos y elementos teóricos desarrollados posteriormente por el modelo semiótico de A. J. Greimas (2).

He aquí el poema:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro ciprésal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra
que sueña mudo. En la marmorea taza
reposa el agua muerta.

A. Machado, *Soledades*.

1. *El juego de las isotopías, otra vez*

Retomando el análisis de las isotopías, podemos observar que le-

- (1) El presente trabajo tiene su origen en el esbozo de análisis iniciado por Raúl Bueno y por el autor en su libro *Metodología del análisis semiótico* (Lima, 1980, p. 37). Para los conceptos teóricos fundamentales resulta imprescindible consultar dicho libro.
- (2) GREIMAS, A. J., *Semiótico. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Edit. Gredos, 1982. (En colaboración con J. COURTES).
— *Du sens II*, Paris, Edit. du Seuil, 1983.
— *Maupassant. La semiologie du texte*, Paris, Seuil, 1976.

xemas como “ascuas”, “humean”, “sueña”, “mudo” y “muerta”, nos obligan a seleccionar determinados rasgos sémicos de su contenido nuclear para hacerlos compatibles con el contexto en el que han sido introducidos por el enunciador.

De “ascuas” seleccionamos los semas:

/incondescencia/ + /sin llama/ + /residuo/ + /rojez/ + /acabamiento/,

dejando de lado o poniendo entre paréntesis semas como:

/materialidad/ y /combustibilidad/, entre otros;

de “humean” retenemos los rasgos sémicos:

/exhalación/ + /levedad/ + /vaporosidad/ + /oscuridad/ + /movimiento/,

olvidando rasgos como:

/combustibilidad/ y /materialidad/;

de “sueña” extraemos los semas:

/pasividad/ + /evasión/ + /lejanía/ + /estatismo/,

relegando semas como:

/animación/ y /psiquicidad/, entre otros;

pero al mismo tiempo, este lexema nos obliga a suprimir de “piedra” el rasgo de /inanimado/ a fin de que pueda hacerse compatible con la actividad de soñar;

de “mudo” escogemos los semas:

/privación/ + /silencio/ + /inactividad/,

suspendiendo al mismo tiempo el rasgo de /inanimado/ que caracteriza al lexema “piedra”, con lo que se refuerza la operación sémica iniciada por el lexema “sueña”;

de “muerta” retenemos los semas:

/cesación/ + /acabamiento/ + /sin vida/ + /estatismo/,

produciendo al mismo tiempo la suspensión de los rasgos sémicos de /inanimado/ e /inerte/ del lexema “agua”.

A su vez, los lexemas que constituyen el contexto paisajístico del poema, como “crepúsculo”, “cipresal”, “glorieta”, “fuente”, “piedra”, “taza” y “agua”, contribuyen con sus figuras sémicas a delimitar el ámbito semiológico del contenido del poema:

- “crepúsculo” : /término/ + /acabamiento/ + /disminución/
+ /ausencia/ + /oscuridad/ + /declinación/
+ ...
- “cipresal” : /vegetación/ + /verticalidad/ + /verdosidad/
+ /agudez/ + /oscuridad/ + /mortuorio/ + ...
- “glorieta” : /espacialidad/ + /circunscripción/ + /protec-
ción/ + /recogimiento/ + /construcción/ +
/reposo/ + ...
- “fuente” : /emergencia/ + /impulsividad/ + /ascensivi-
dad/ + /verticalidad/ + /construcción/ + /ar-
tificialidad/ + /liquidez/ + /frescura/ + ...
- “piedra” : /mineralidad/ + /dureza/ + /compactidad/
/inercia/ + /estatismo/ + ...
- “taza” : /receptividad/ + /concavidad/ + /rotundidad/
+ ...
- “agua” : /liquidez/ + /transparencia/ + /inestabilidad/
+ /frescura/ + ...

El análisis sémico nos permite percibir la recurrencia e iteración de ciertos rasgos y la cambiante alternancia de otros. Por medio de este juego de atracciones y repulsiones entre semas de distintos núcleos se construye la *isotopía semiológica*, en virtud de la cual el poema de A. Machado “habla” de una cosa concreta, de algo que podríamos denominar un “paisaje”. La selección de unos semas y la suspensión de otros produce la homogeneidad semiológica del texto.

Pero al mismo tiempo, los efectos de estas relaciones entre semas de diverso orden semántico, que se condicionan mutuamente, se perciben en los distintos niveles de lectura que permiten los semas contextuales. Bajo la perspectiva de la mera geografía urbana, el poema se lee como un conjunto de fenómenos naturales-culturales, integrados en la noción de paisaje. Domina en esta lectura el clasema /cosmológico/, en virtud del cual todos los semas nucleares se contextualizan como *realidades* pertenecientes al mundo físico y natural, modificado por la cultura urbana. La permanencia y reiteración del clasema /cosmológico/ da origen a una *isotopía semántica*, o línea de lectura del poema.

Es posible hacer otra lectura de los mismos semas articulados en el poema; esta vez desde la perspectiva de lo /ánimico/. Este clasma surge de aquellos lexemas que contienen rasgos sémicos de /animación/, /psiquismo/ y /humanidad/, y especialmente, de la presencia del sujeto de la enunciación, que percibimos en la disposición de los elementos de ese "paisaje". Esta perspectiva permite leer el poema como un /estado de ánimo/, como un "paisaje interior". En este nivel de lectura predomina una tonalidad efectiva marcada por la tristeza, la nostalgia y la soledad, tonalidad que no es gratuita, evidentemente, sino que está textualmente construida por medio de la reiteración de figuras como "crepúsculo", "cipresal", "humean", "sueña", "mudo", "reposa" y "muerta", cuyos núcleos sémicos contienen los rasgos de

/término/ + /acabamiento/ + /mortuorio/ + /oscuridad/ +
/inactividad/ + /reposo/ + /inercia/ + /sin vida/.

Como veremos más adelante, esta carga afectiva, de carácter negativo, es asumida por el sujeto de la enunciación y convertida en *isotopía semántica*, por medio de la cual se asegura la lectura más sugerente del poema.

A partir de estas dos *isotopías* fundamentales, entendemos el poema de A. Machado como la expresión de un estado de ánimo (clasma: /ánimico/), caracterizado por la sensación de acabamiento, de melancolía y de soledad, atravesado por el presentimiento de la muerte, y basado en la configuración cosmológica de un paisaje, que se convierte en significante de aquel estado anímico y de su tonalidad afectiva.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

2. Estructura profunda de la significación

Realizado el análisis sémico, observamos que el rasgo de /acabamiento/, que podemos identificar con el sema /muerte/, lo encontramos insistentemente repetido en las figuras:

"ascuas", "crepúsculo", "cipresal", "negro",
"morado", "muerta".

Frente a este sema recurrente, se presenta su contrario, el sema /vida/, común a los lexemas:

"alado", "fuente", "agua".

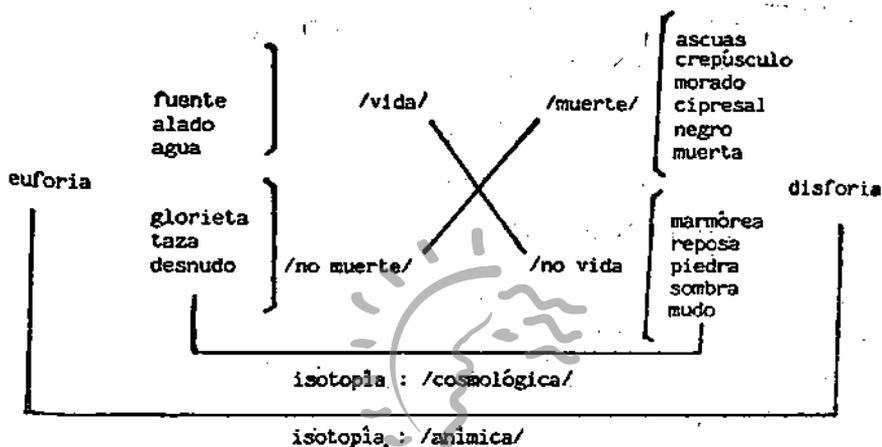
Por otra parte, detectamos el rasgo sémico que niega la /vida/ en las figuras:

/marmórea", "reposa", "piedra", "mudo", "sombra".

Finalmente, el rasgo sémico que niega la muerte se hace presente en los lexemas:

“glorieta”, “taza”, “desnudo”.

Podemos ahora organizar las unidades sémicas, identificadas por el análisis, en un *cuadrado semiótico* que sintetice el núcleo de sentido del poema:



3. Estructuras narrativas

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La contextualización de los semas nucleares ha dado origen a los *sememas*, unidades complejas de sentido manifestado. Por medio de esta operación de *conversión*, el recorrido generativo de la significación pasa del nivel profundo al nivel superficial o de manifestación semántica. En este nivel, los sememas se combinan entre sí para dar por resultado enunciados narrativos. Los sememas se distribuyen en dos clases, según que se hallen afectados por el clasema /discreción/ o por el clasema /integralidad/. Los sememas discretos reciben el nombre de *actantes*; los sememas integrados se conocen como *predicados*. La combinación de un actante y de un predicado, cuando menos, da origen a un enunciado narrativo. Los predicados se diferencian entre sí por la inclusión del clasema /estatismo/ o del clasema /dinamismo/. Los predicados estáticos dan origen a enunciados de estado; los predicados dinámicos producen enunciados de hacer. El poema de A. Machado se presenta como eminentemente estático, y ello se debe al predominio de predicados de estado. Los enunciados de hacer, si existen, expresan transformaciones mínimas, que no alteran el estatismo dominante del poema.

Los estados se revelan por medio de los siguientes algoritmos:

(Q=estado; F=función transformadora; S=sujeto; O=objeto;
∧=conjunción; ∨=disjunción)

EN1 Q [S:fuelle ∧ O:presencia]

EN2 Q [S:glorieta ∧ O:sombra]

EN3 Q [S:fuelle ∧ O:Amor]

EN4 Q [S:Amor ∨ O:habla]

EN5 Q [S:agua ∧ O:reposo]

EN6 Q [S:Amor ∧ O:sueño]

EN7 Q [S:agua ∨ O:vida]

El único enunciado de hacer, en el que se vislumbra un tenue proceso de transformación, es el producido por el predicado "humear". Sin embargo, el proceso "humear" no da origen a otro estado diferente; es el simple efecto del estado mortecino de las "ascuas" del crepúsculo morado. En todo caso, aceptando la leve transformación sugerida por dicho predicado, el sujeto de estado afectado por la transformación no puede ser otro que el espacio cosmológico en el que se produce el fenómeno del crepúsculo. El sujeto operador de la transformación resulta ser las "ascuas" del mismo crepúsculo. En consecuencia, el algoritmo que puede dar cuenta de esta mínima transformación, se presenta de la siguiente forma:

(La flecha → simboliza la transformación o el hacer)

EN8: F:combustión [S:ascuas→(S:espacio ∧ O:humo)]

La transformación introducida por el predicado "humear" es tan leve como la materia del referente. El universo del poema se mantiene en su terco estatismo, figura de la quietud de ánimo del sujeto enunciante.

Los efectos de sentido vinculados a los estados de conjunción y disjunción se patentizan en el hecho de que las conjunciones se realizan con objetos fóricamente negativos, es decir, disfóricos, mientras que las disjunciones se producen con objetos eufóricos o fóricamente positivos. Así, la sombra, el sueño, el reposo, y hasta el humo, son objetos negativamente valorados por la experiencia del enunciador; mientras que el habla y la vida, objetos de los que quedan separados los sujetos, son positivamente valorados por la experiencia del sujeto.

Quedan al margen, tal vez, objetos como la existencia y la representación del amor (estatua), que permiten equilibrar la estructura significante del poema.

La conjunción con los objetos negativos y la disjunción con los objetos positivos produce un efecto de sentido eminentemente disfórico, que amplifica en el nivel de la narratividad la tonalidad afectiva ya descubierta en el nivel profundo, y que prepara la organización pasional del componente discursivo.

4. Estructuras discursivas

Hemos podido observar que las estructuras narrativas del poema no son inocentes; que han sido dispuestas por un sujeto enunciador, el cual ha seleccionado los objetos de valor y las operaciones de junción para ordenarlas en el texto. La operación de selección marca esa presencia del enunciador y pone de manifiesto su ideología en cuanto enunciador. Arbitrariamente, podemos denominar "angustia existencial" esa ideología expresada por el poema. Más importante que la denominación es haber descubierto la estructura de sentido que produce dicha ideología, propósito que el análisis de la estructura narrativa nos lo ha permitido alcanzar.

La presencia del enunciador, sin embargo, se hace más patente aún en la organización de las estructuras discursivas del poema, representadas por los procesos de actorialización, espacialización, temporalización y actualización.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

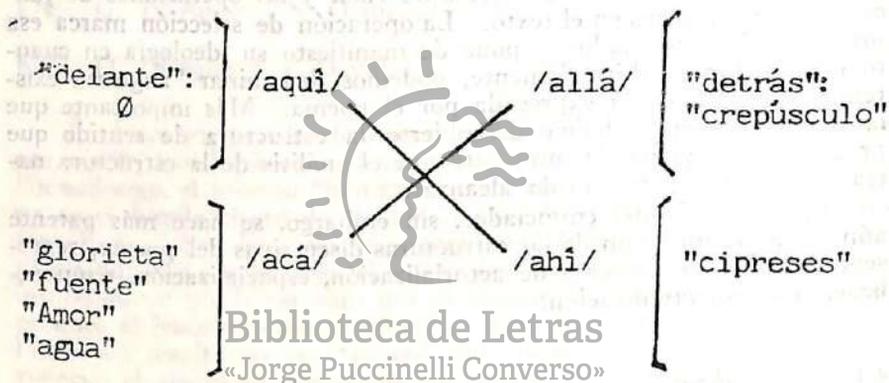
4.1. Actorialización

El sujeto enunciador, por medio de la operación de *desembrague*, proyecta en el discurso las personas encargadas de cumplir los roles actanciales de la naratividad. El sujeto puede ser representado en el discurso por el propio enunciador, el yo enunciante; por el enunciador, el tú enunciado; o por otros actores no personales. En el presente caso, el enunciador ha proyectado en el enunciado terceras personas para ponerlas en escena, permaneciendo él en la sombra de lo implícito. Los actores que cumplen roles de sujetos y de objetos son cosas del mundo, aspectos de la naturaleza, fenómenos cosmológicos. De esta operación de selección surge un efecto de sentido que podemos denominar "cósmico". Incluso cuando aparece un actor relacionado con lo humano, resulta ser una representación de materia inerte: Amor de piedra. La operación de actorialización ha desalojado del universo representado no sólo la primera y la segunda personas, sujetos de la enunciación, sino toda persona caracterizada por el esquema /humano/. La no-persona invade el campo de la representación poética, produciendo una aparente objetividad impersonal.



4.2. Especialización

El espacio en el que se desenvuelven los actores puestos en escena por el enunciador es un espacio exterior, objetivamente localizado. Sin embargo, es en esta dimensión discursiva donde mejor se marca la presencia del sujeto enunciante. Existe una huella de la operación de *ambrague* enunciativo - /detrás de/ - que señala claramente el puesto del enunciador en el universo representado, a partir del cual se han ordenado los demás elementos del paisaje. /Detrás de/ implica una disposición espacial que tiene como punto de partida el /aquí/ vacío del enunciador. Desde el /aquí/ se encuentra, primero, el cipresal y después, el crepúsculo morado. Al lado del /aquí/ están situadas la glorieta y la fuente con el Amor de piedra y el agua muerta, respectivamente:

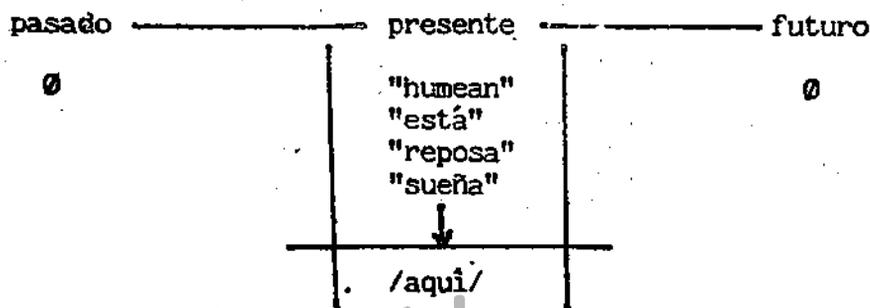


4.3. Temporalización

Si las operaciones de espacialización hacen presente al enunciador, las de temporalización introducen definitivamente la instancia de la enunciación en el enunciado por medio de un *desembrague* enunciativo, por el cual la persona enunciante —el yo— se proyecta en el enunciado. La "objetividad" inicial desaparece ante la irrupción de la enunciación en el enunciado, introduciendo una fuerte subjetividad, de la que es consciente el lector común del poema.

El presente —"humean", "está", "sueña", "reposa"— marca el /ahora/ de la enunciación. El enunciador, o su delegado el yo, es el único que puede decir "ahora", es el único que puede hablar en presente, simulando el momento del habla. El presente, por tanto, introduce de lleno en el discurso poético la presencia del enunciador y organiza a su alrededor los elementos del "paisaje", en este momento observados. De esta manera, el enunciador asume el rol temático de "observador".

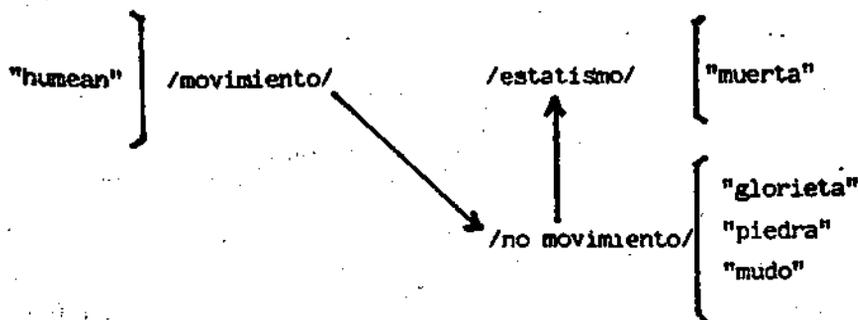
Existe una concomitancia entre el espacio y el tiempo del poema. El presente del enunciado se articula con el /aquí/ de la espacialidad enunciativa, ya que la cercanía temporal exige a su vez una cercanía en el espacio: lo que está presente en el tiempo está también presente en el espacio:



Las operaciones de temporalización refuerzan el rol temático de "observador" atribuido por el texto al sujeto de la enunciación.

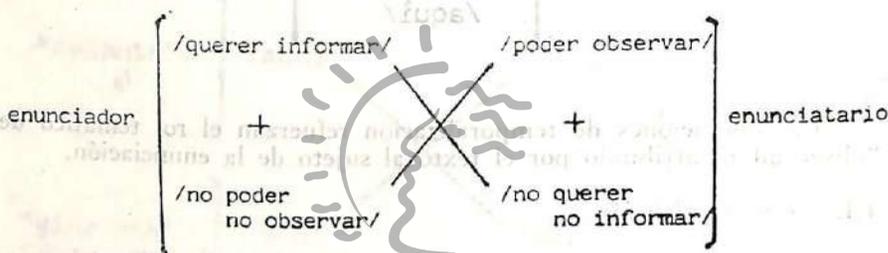
4.4. Aspectualización

El enunciator no solamente dispone el orden y las distancias entre los elementos del discurso, sino que además dosifica y gradúa la progresión aspectual de los estados enunciados. El sema /movimiento/, contenido en el lexema "humean", queda congelado con la ausencia total de movimiento de elementos tales como "glorieta", "piedra" y "mudo", terminando en el estatismo definitivo de la muerte ("agua muerta"). La aspectualización enunciativa sigue un recorrido semiótico que conduce del leve movimiento del humo a la inercia total de la muerte;



5. El puesto del enunciatario

No sólo el enunciador se halla presente en la estructura de sentido del poema, sino también el enunciatario. En cuanto actante implícito de la enunciación, el enunciatario se ve obligado a duplicar el proceso del enunciador, invirtiendo la dirección del recorrido: el enunciador dispone los elementos en el espacio y en el tiempo, y con esa operación deja su huella en el enunciado; el enunciatario marca su presencia en el recorrido obligado de la lectura. Ambos actantes, sin embargo, están dotados de diferente competencia en virtud de las modalidades que los afectan: El enunciador /quiere informar/ y /no puede dejar de observar/; el enunciatario /puede observar/ y /no quiere dejar de informar/. En términos de cuadrado semiótico, ambos actantes definen su competencia de la siguiente forma:



El enunciatario está obligado igualmente a asumir el rol de "observador" que para él construye el enunciador, realizando el recorrido espacio-temporal establecido por el texto del poema. /Detrás de/ señala también un /aquí/ del observador, y a partir de ese espacio ocupado por el observador-lector, es posible establecer las distancias y las ubicaciones en el espacio. Para todo lector, el crepúsculo se encuentra /detrás de/ los cipreses y no /delante/; el crepúsculo es morado y no rojo o azul; la fuente está en la glorieta y no en el bosque; está adornada con una estatuilla del Amor y no de Venus o de Apolo; el Amor es alado y se muestra desnudo y no vestido; la taza es de mármol y no de granito; el agua se halla en reposo y no en movimiento; está muerta y es fangosa en lugar de ser fresca y estar llena de vitalidad y transparencia.

El enunciatario, al momento de la lectura, asume, pues, el rol temático de "observador", construido para él por el enunciador, y adopta el punto de vista que se le impone.

Cualquier otro punto de vista está prohibido para el enunciatario, a no ser que se salga del ámbito del texto.

Como actante de la enunciación, el enunciatario cumple el rol de sujeto de estado a nivel cognitivo, mientras que el enunciador funge

como sujeto operador de transformaciones. Por el /hacer-saber/ del enunciador, el enunciatario se conjunta o se disjunta con determinados objetos de valor cognitivos: sabe, por ejemplo, cómo es un paisaje, conoce el estado de ánimo de un enunciador, sigue un recorrido aspectual de la afectividad, etc. En ese sentido, la enunciación es narrativizada como cualquier otra dimensión de la significación. Podemos expresar la narrativización de la enunciación con el siguiente algoritmo:

EN:F:hacer-saber [S:enunciador → (S:enunciatario \wedge O:saber)]

El objeto /saber/, a su vez, tiene como contenido los enunciados de estado que hemos descrito anteriormente y que constituyen la sustancia del enunciado. De esta forma, enunciación y enunciado se determinan mutuamente, circulando el sentido entre ambos niveles para hacer posible la significación.

En el proceso enunciativo, el enunciatario es modalizado de diversas maneras, relacionando su saber con el de los actores y con el del enunciador. En ocasiones, el enunciatario sabe más que los actores del enunciado; otras veces sabe menos; por momentos sabe tanto como ellos. En el presente caso, el enunciatario sabe más que los actores del enunciado, que son inertes o están petrificados; él tiene un conocimiento de las distancias y de los estados, que ellos no tienen. En relación con el enunciador, el enunciatario goza en este caso de su mismo saber, ya que, una vez dispuestos los elementos del paisaje y diseñado el punto de vista de la observación, el enunciatario se conjunta con los mismos objetos de conocimiento que el enunciador demuestra poseer.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

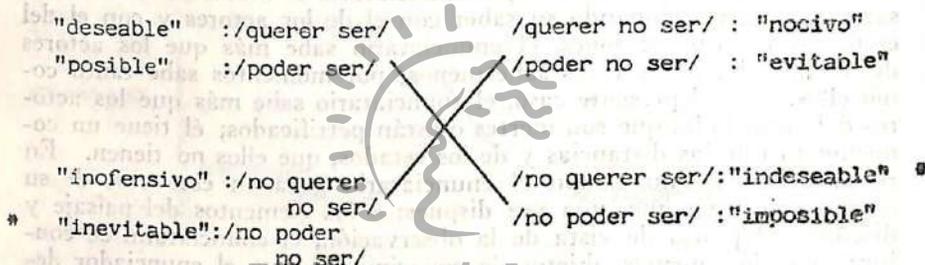
6. Estructuras afectivas o patémicas

El enunciatario no solamente es modalizado por medio del /saber-sobre-el ser/, sino también y fundamentalmente por medio de las modalidades pasionales o afectivas, que articulan y dan forma en el nivel de la narratividad a la categoría tímica, propia del nivel profundo. La categoría tímica está constituida por la oposición:

euforia \leftrightarrow disforia

Ya hemos encontrado anteriormente sus efectos al analizar el nivel semiológico de la significación. Por un proceso de *conversión*, la categoría tímica encuentra su correspondencia a nivel narrativo, antropomorfo, en el espacio modal, en el que se desarrolla el juego de las modalidades. Las pasiones y los afectos que aparecen en la estructura de un texto son estructuras modales que afectan tanto al sujeto de hacer como al sujeto de estado. Las modalidades que atañen al objeto constituyen la *existencia modal* del sujeto, puesto que deter-

minan su manera de ser. El poema de A. Machado está cargado de elementos disfóricos, como ya hemos observado: crepúsculo, cipresal, morado, negro, humear, reposa, muerta, marmórea... La carga disfórica solamente adquiere sentido en relación con un sujeto capaz de apreciar las relaciones que se establecen entre los objetos y su propia sensibilidad. Por esta razón, la categoría tímica es propioceptiva. En el presente caso, el enunciador ha seleccionado los elementos disfóricos que intervienen en el enunciado y los ha dispuesto en el texto del poema. En consecuencia, la estructura textual del enunciado dibuja el espacio implícito del enunciador, configurando su estructura de sujeto afectivo. Como "observador", el sujeto de la enunciación siente lo "inevitable" de la muerte del día y lo rechaza como "indeseable". El sujeto enunciante está modalizado por el /no querer que sea/ más por el /no poder dejar de ser/, modalidades que proyectadas en el cuadrado semiótico muestran su relación de contrariedad:



Biblioteca de Letras

Jorge Buccinelli Convarso

El sujeto de la enunciación se halla atravesado por dos tendencias contrarias, de las que surge la angustia existencial del poema: por un lado, el término del día no puede dejar de ser como es, es ineluctable; por otro lado, el sujeto no quiere que así sea, se resiste a aceptar la realidad de la muerte y del fin. De este cruce de modalidades implícitas nace ese sentimiento amargo de acabamiento, de finitud y de muerte, como efecto de sentido producido por la estructura textual del poema.

El enunciatario, por un proceso de identificación proyectiva, asume las pasiones de los actores del enunciado. En el presente caso los actores del enunciado son inertes, inanimados y la identificación con ellos es nula o casi nula. Existe, sin embargo, otra identificación anterior que consiste en la identificación con el punto de vista del enunciador. Se trata de una *identificación primaria* en el orden discursivo, en virtud de la cual el enunciatario participa de la misma angustia existencial del enunciador, gracias a la estructura discursiva del poema. Como sujeto de estado, el enunciatario siente igualmente lo "inevitable" y lo "indeseable" de la caída de la tarde y asume las mismas emociones del enunciador.

De esta forma, la figura del crepúsculo se convierte en motivo poético de la soledad y de la muerte.

7. El trabajo de la expresión

El plano de la expresión está en relación de presuposición recíproca con el plano del contenido; ambos se reúnen en el acto de lenguaje, dando origen a la semiosis. Definitivamente, cualquier intento de separar *expresión* y *contenido* es una arbitrariedad, constituyendo un atentado contra la unidad productora de sentido. Por razones analíticas, se estudian por separado; pero su estudio no determina su existencia, sino que la supone y la respeta. Es ya una verdad de Pero Grullo la afirmación de que no existen contenidos separados de sus expresiones, ni expresiones separadas de sus contenidos. Toda expresión es expresión de un contenido y todo contenido es contenido de una expresión. Si un determinado contenido existe separado de una determinada expresión, se debe a que es contenido de otra expresión; y a la inversa, si una expresión existe separada de un determinado contenido, se debe a que es expresión de otro contenido.

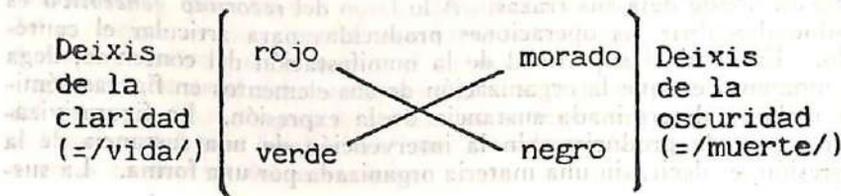
La semiosis se produce siempre al encuentro de una determinada expresión con un determinado contenido. Dicho de este modo, parecería que volvemos a postular la existencia de ambos elementos por separado. No es así; lo que afirmamos es que cada contenido reclama su expresión particular y cada expresión exige su propio contenido en el acto de lenguaje. Los escritores saben muy bien las dificultades que se encuentran para producir la semiosis, o acto significativo; hasta que el escritor no encuentra la expresión adecuada, no obtiene el contenido preciso. Expresión y contenido son el resultado de un trabajo cerador; no existen antes de ese trabajo y solamente existen por él. La eficacia de la operación semiótica no es automática; depende de la habilidad, del talento y, en último término, del genio del escritor. La operación semiótica es una operación transformadora: utiliza en su trabajo una materia prima, dada por las representaciones, ideas, conceptos, nociones, afectos, imaginaciones, vivencias de todo tipo provocadas por estímulos multiformes, que llegan del exterior y del interior del sujeto; emplea un instrumento o herramienta, constituido por el lenguaje escogido para elaborar la expresión deseada; y aplica una fuerza de trabajo, consistente en la competencia lingüística y creadora del hablante.

Pero este proceso tan complejo, solamente podemos seguirlo en el texto, donde deja sus trazas. A lo largo del *recorrido generativo* es posible descubrir las operaciones producidas para articular el contenido. En el nivel superficial de la manifestación del contenido, llega un momento en que la organización de sus elementos en figuras sémicas reclama determinada sustancia de la expresión. La figurativización no puede producirse sin la intervención de una sustancia de la expresión, es decir, sin una materia organizada por una forma. La sus-

tancia que aporta cada uno de los lenguajes utilizados para la expresión de contenidos, determina los procesos de figurativización que deben producirse. Unos lenguajes son más abstractos que otros; unos son más icónicos que otros. Los lenguajes más abstractos acudirán a recursos especiales para lograr una mayor iconicidad de las figuras, tratando de potenciar el efecto de referenciación deseado; los lenguajes icónicos tratarán de manejar sus materiales de tal forma que las figuras concretas, iconizadas por la propia sustancia de la expresión, desencadenen procesos racionales de generalización y de abstracción.

El lenguaje natural es predominantemente abstracto y genérico. Para *iconizar* las figuras sémicas del contenido, debe acudir a procedimientos diversos, conocidos en la literatura tradicional como *figuras poéticas* y *figuras retóricas*. La metáfora, la metonimia, las diversas formas de imágenes no tienen otra finalidad, sino la de iconizar con su poder evocador las figuras del contenido. Y en esto radica finalmente la originalidad, la novedad y la fuerza imantadora de un texto literario.

En el presente caso, el poema de A. Machado logra concretar las imágenes de un atardecer particular por medio de múltiples figuras poéticas, entre las que destacan la metáfora y la metonimia. La metáfora se produce por la traslación de ciertos núcleos sémicos a diferentes contextos. Como hemos visto al momento de realizar el análisis sémico del nivel profundo, el contexto ha obligado la selección de unos rasgos sémicos y la suspensión de otros en cada momento de la semiosis. Las "ascuas" del crepúsculo no son quemantes, no sufren el proceso de la combustión; de ascuas sólo tienen la incandescencia, el rescoldo, la rojez y la consunción. Aplicando el lexema al crepúsculo, produce un nuevo semema en el lexema "ascuas" por la contextualización en que ha sido introducido. Sin embargo, la representación de este fenómeno meteorológico adquiere concreción imaginaria, color, densidad y presencia, gracias a esta operación semiótica que denominamos metáfora. Lo mismo sucede con los matices de la coloración: el crepúsculo es "morado", con lo cual la figuración del color se complejiza. Al "rojo" de las ascuas se añade el "morado" del crepúsculo; el "verde" de los cipreses aparece impregnado por el "negro" del humo, dando por resultado una representación eminentemente icónica de "este" crepúsculo concreto; crepúsculo que, por lo demás, no existe fuera del poema y de su juego de representaciones semánticas. El sistema de las coloraciones icónicas se revela claramente en el cuadrado semiótico:



Las diversas figuras de la metonimia, permiten trabajar los rasgos del contenido y de la expresión con extremada libertad. Con frecuencia un elemento de la expresión sustituye a uno o varios elementos del contenido; otras veces, un elemento del contenido releva a uno o varios elementos de la expresión. Elementos del contenido se sustituyen mutuamente o se repiten con insistencia, y las mismas operaciones se pueden realizar con los elementos de la expresión. Surgen así los pleonasmos y las aliteraciones, las elipsis y las silepsis y toda esa pléyade de figuras que constelan la retórica tradicional, reformuladas actualmente y sistematizadas por el "Grupo M" de la Universidad de Lieja (3). El "Amor" que sueña mudo es a todas luces una estatua que representa una figura del dios Cupido. El poeta condensa toda esta descripción, ofreciéndonos lo representado en lugar de la estatua representante, un aspecto del contenido por toda la expresión. Y otra vez el contexto obliga a seleccionar determinados semas de los lexemas "amor" y "soñar" para que sean compatibles en el sintagma construido por el autor. "Amor", en cuanto "estatua que representa al Amor", es una realidad inanimada, que no puede soñar, en la medida en que "soñar" es un proceso anímico; "Amor", en cuanto concepto, tampoco puede soñar por ser una realidad abstracta; solamente acepta el proceso de soñar el Amor representado como niño alado y reconocido bajo el nombre de Cupido. Los procesos descritos están condensados en un solo término de la expresión, con lo que el autor obliga al lector a decodificar una compleja realidad de contenido, representada bajo una forma original y creativa.

El proceso de *iconización* compromete otros niveles del plano de la expresión, como la sonoridad y el ritmo. Los trabajos de la Estilística se centraron principalmente en dichos procesos.

Son clásicos los análisis de Dámaso Alonso y de su escuela sobre la sonoridad y las correlaciones sintácticas del plano de la expresión. Desde el punto de vista de la Semiótica, tales procesos son solamente los aspectos terminales de un *recorrido generativo* que organiza el universo semántico del texto.

En el poema de A. Machado el juego de las sonoridades forma un interesante contrapunto: Las vocales cerradas posteriores (u,o) mantienen los acentos centrales de los versos endecasílabos, subrayando el efecto mortuorio del nivel profundo:

cre - pús - cu - lo
som - bra
fuen - te
des - nu - do
sue - ña

mu - do
A - mor
mar - mó - re - o
re - po - sa
muer - ta

Frente a este núcleo oscuro y mortuorio, se desarrolla una constelación de vocales abiertas y anteriores, también acentuadas, que for-

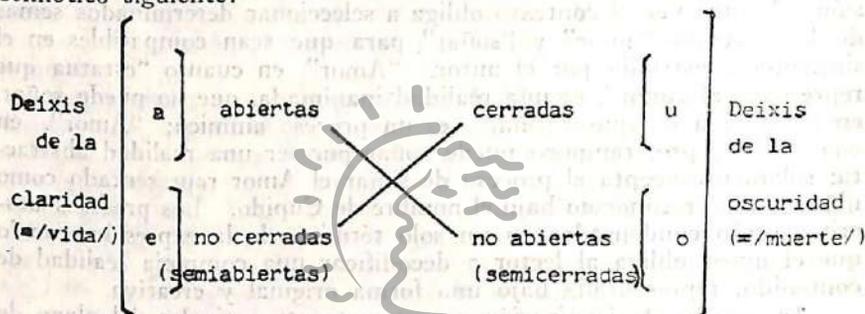
(3) DUBOIS, J. et al. (Grupo M): *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

man contrapunto de claridad poniente con el núcleo mortuorio del poema:

as - cuas
 mo - ra - do
 de - trás
 ne - gro
 ci - pre - sal
 hu - me - an

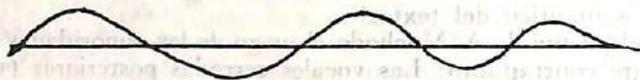
glo - rie - ta
 es - tá
 a - la - do
 pie - dra
 ta - za
 a - gua

Las relaciones opositivas de las sonoridades, conducidas por los fonemas del plano de la expresión, quedan expresadas en el cuadrado semiótico siguiente:

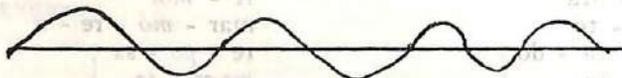


El ritmo, por su parte, contribuye a los efectos de iconización con su reposo tardescino y solemne, igualmente mortuorio:

La sascuas de un crepúsculo morado



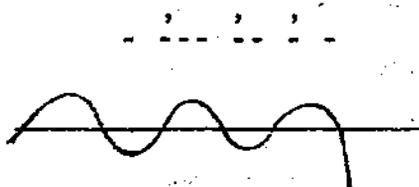
detrás de un negro cipresal humean...



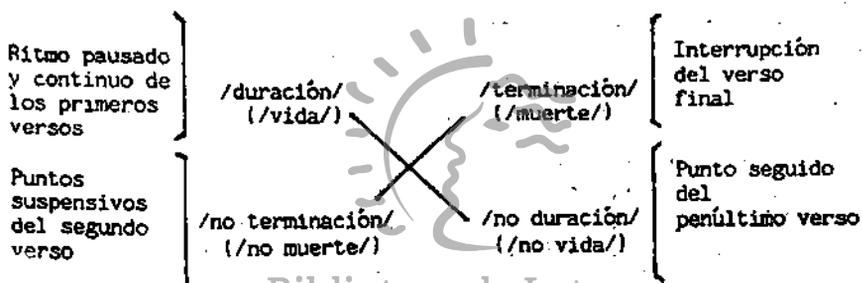
El último verso del poema, produce un efecto de sentido particular. La desigualdad de medida en un conjunto rigurosamente regular interrumpe el equilibrio construido con los versos anteriores, produciendo un efecto de acabamiento, de interrupción brusca, de muer-

te antes de tiempo. El verso se quiebra repentinamente, se interrumpe con la llegada de la muerte:

reposa el agua muerta



El ritmo del poema está sostenido por la tensión que se produce entre los semas /duratividad/ vs /terminatividad/, cuyas relaciones profundas se expresan en la siguiente forma:



Biblioteca de Letras

La interrupción del último verso no significa conceptualmente la muerte, pero la significa afectiva e imaginativamente a nivel de connotación. El efecto de interrupción y de muerte viene precedido por el estertor que produce la pausa fuerte, introducida por el punto, del penúltimo verso del poema.

Desde el nivel profundo hasta el nivel superficial, desde el componente narrativo hasta el componente figurativo, el plano del contenido determina y exige el plano de la expresión, y el plano de la expresión determina y condiciona el plano del contenido, en una dialéctica sin fin que otorga coherencia semántica al universo representado.

COURTES, J., "La 'lettre' dans le conte populaire merveilleux français" in *Actes Sémiotiques-Documents*, 9, 10 (1979), 14 (1980); id., "Le motif, unité narrative et/ou culturelle?" in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 16 (1980); id., "Pour une approche modale de la 'grève'", in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 23 (1982); id., "Figures, code figuratif et symbolisation" in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 26 (1983); id., "Pour une sémantique des traditions populaires" in: *Actes Sémiotiques-Documents*, 65 (1985).

- FONTANILLE, J., **La dimension cognitive du discours** No. 15 de **Actes Sémiotiques** (1980); id., "Le désespoir" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 16 (1980); id., "Un point de vue sur 'croire' et 'savoir'" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 33 (1982); id., "Stratégies doxiques" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 25 (1983); id., "Pour une topique narrative anthropomorphe" in: "**Actes Sémiotiques-Documents**, 57 (1984); id., "Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 26 (1983).
- PARRET, H., "Elements pour une typologie raisonnée des passions" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 37 (1982) id., "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation" in: **Langages**, 70 (1983).
- LANDOWSKI, E., "Jeux optiques" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 22 (1981); id., "Simulacres en construction" in: **Langages**, 70 (1983).
- RASTIER, F., "Le développement du concept d'isotopie" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 29 (1981).
- GENINASCA, J., "Place du figuratif" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 20 (1981).
- CALAME, C., "Enonciation: veracité ou convention littéraire?" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 34 (1982).
- YUCEL, T., "Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 35 (1982).
- MARSCIANI, F., "Les parcours passionnés de l'indifférence" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 53 (1984).
- EXCOUSSEAU, J. L., "Deux traitements des 'points de vue'" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 33 (1985).
- ALEXANDRESCU, S., "L'observateur et le discours spectaculaire" in: **Exigences et perspectives de la Sémiotique**. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas, Amsterdam: John Benjamins, 1985.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»