



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ISSN: 2594-0619

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario
de Estudios de la Significación

Fiorin, José Luiz
Semiótica y figuras retóricas
Tópicos del Seminario, núm. 46, 2021, Julio-Diciembre, pp. 43-59
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59467912003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Artículos

Semiótica y figuras retóricas

Semiotics and Figures of Rhetoric

Sémiotique et figures rhétoriques

José Luiz Fiorin

Universidad de São Paulo

luizfiorin1947@gmail.com

Traducción de Rodrigo de Freitas Faqueri¹

Resumen

En este artículo se analiza las figuras no trópicas, en vez de los tropos —los cuales generalmente son considerados más dignos de análisis. En el examen de las figuras debe tenerse en cuenta las dimensiones tensivas: la intensidad y la extensión. Las figuras son operaciones enunciativas para intensificar y, en consecuencia, también para atenuar el sentido. El enunciador, pretendiendo avivar (o suavizar) el sentido, realiza, en el eje de la extensión, cuatro operaciones posibles, ya analizadas por los rétores antiguos: la adjunción o repetición, con la consecuente expansión del enunciado; la supresión, con la natural disminución del enunciado; la transposición de elementos, es decir, el intercambio de posiciones en el enunciado; y el cambio o intercambio de elementos. Este texto muestra, así, que las figuras no son *lujos del discurso*, pues siempre tienen una función argumentativa.

Palabras clave: tensividad, intensidad, extensión.

Abstract

This paper does not focus on tropes, which are generally considered worthier of analysis, but on non-tropic figures. For the study of such figures, we must take the tensive dimensions into account: intensity and extension.

¹ Revisión de la traducción: Lorena Ventura Ramos.

Figures are enunciative operations to intensify and, consequently, also attenuate meanings. In an attempt to highlight (or weaken) meanings, the enunciator produces, within the extension axis, four possible operations, that have already been analyzed by previous rhetoricians: adjunction or repetition (with the consequent expansion of what is enunciated); suppression (with the consequent reduction of what is enunciated); the transposition of elements, that is, the exchange of their place in what is enunciated and the change or substitution of elements. This paper shows that such figures are not “discourse luxury”, since they always have an argumentative function.

Keywords: tensivity, intensity, extension.

Résumé

Dans ce texte, nous ne prétendons pas étudier les tropes, quand bien même ils sont généralement considérés plus dignes d'analyse, mais les figures non tropiques. Nous devons tenir compte, dans l'examen des figures, des dimensions tensives : l'intensité et l'extension. Les figures sont des opérations énonciatives qui servent à intensifier et, en conséquence, également à atténuer le sens. L'énonciateur, essayant d'aviver (ou d'adoucir) le sens, réalise, sur l'axe de l'extension, quatre opérations possibles, préalablement analysées par les anciens rhéteurs : l'adjonction ou répétition, avec l'expansion qui s'en suit de l'énoncé ; la suppression, avec la diminution naturelle de l'énoncé ; la transposition d'éléments, c'est-à-dire l'échange de positions sur l'énoncé ; le changement ou l'échange d'éléments. Ce texte montre ainsi que les figures ne sont pas des éléments de « luxe du discours » puisqu'elles ont toujours une fonction argumentative.

Mots-clés: tensivité, intensité, extension.

*

Claude Zilberberg (2006) observó que el problema de la afectividad, de lo sensible, fue dejado de lado en la constitución de la lingüística, lo que significó su “desretorización” (p. 179). La semiótica narrativa y discursiva tuvo como fuentes principales la lingüística, la antropología estructural y la narratología de Propp. Buscó también contribuciones en la fenomenología y en el psicoanálisis. Sin embargo, ignoró la retórica. Hoy es necesario volver a ella e incorporarla a la semiótica. Para Zilberberg, eso significa la inclusión de los afectos en la teoría, la comprensión de la dimensión estética del discurso. A fin de cuentas, la retórica tenía entre sus objetivos no sólo *docere* o *probare*, materias que conciernen al componente inteligible del discurso, sino también *delectare* o *placere* y *mouere* o *flectere* (Cicerón, 1921, I, 21, 69; Quintiliano, 1980, XII, 2, 11), los cuales se refieren al componente afectivo del discurso. Así, lo que la semiótica tensiva pretende es aproximar la semiótica a la retórica, pues considera que la “desretorización” de la lingüística, y, en consecuencia, de la semiótica, significó para ellas el olvido de la dimensión afectiva,

de lo sensible. Esa dimensión ejerce un rol central en el lenguaje y la semiótica tensiva pretende darle un lugar privilegiado dentro de la teoría.

La retórica fue una de las asignaturas básicas de la educación por más de dos milenios; con el tiempo, no obstante, muchos autores comenzaron a hacer una distinción en lo que se suponía que era un conjunto indisoluble: por un lado, había una teoría de la argumentación, que tomaba en cuenta las operaciones de invención y disposición, donde estaban los elementos destinados a convencer y persuadir (la *tópica*); por otro, había una teoría de las figuras, que se ocupaba de la elocución (la *tropología* o teoría de los tropos). La palabra griega *tropos* significa *dirección, manera, cambio*; en el caso del lenguaje, designa un “cambio de sentido, de dirección semántica”. De este modo, se empezó a pensar en dos retóricas: la de la argumentación y la de los tropos. Genette ha mostrado que, a lo largo de la historia, ha habido una restricción gradual de la retórica: a ésta primero le fue amputada la teoría de la argumentación y de la composición, con lo que quedó reducida a la teoría de la elocución; después, la elocución fue reducida a una tropología, es decir, a una teoría de las figuras (Genette, 1975, pp. 129-146). Es a esto a lo que el teórico francés llama *retórica restringida*, y afirma que una teoría del discurso debe heredar la retórica en su totalidad.

En *De oratore*, Cicerón propone cuatro cualidades de la elocución (*uirtutes elocutionis*): la corrección (*latinitas*), la claridad (*planum*), la ornamentación (*ornatus*) y la adecuación del discurso a las circunstancias (*aptum*) (Cicerón, 1972, III, X). No discutiremos en este texto todas estas características de la elocución. Nos interesa la idea de *ornatus*, que fue entendida como el embellecimiento del lenguaje mediante las figuras o tropos. La figura era vista como un adorno y, como tal, era innecesaria, un “lujo del discurso” (Lausberg, 2004 [1966], pp. 128, §162). Con esto, la dimensión tropológica de la retórica fue vaciada de su función argumentativa.

Intentemos comprender el significado del término en latín. El *ornatus* latino corresponde al griego *kósmos*. *Ornamentum* significa *aparato, tralla, equipamiento, arnés, collar, armadura*. Sólo después pasó a entenderse como *insignia, distinción honorífica, adorno*. En *De Bello Gallico*, el fragmento “*naues [...] omni genere armorum ornatissimae*” (César, 1926, III, XIV, 2) debe traducirse como “navíos equipadísimos de todo tipo de armas”. Eso significa que el sentido inicial de *ornatus*, en retórica, no era *adorno*, sino *bien argumentado, bien equipado para ejercer su función*, lo que quiere decir que no hay una escisión entre argumentación y figuras, pues éstas ejercen siempre un papel argumentativo. El *ornatus*, a decir de Vieira en la quinta parte del “Sermão da Sexagésima” [“Sermón de la Sexagésima”], es como el orden de las estrellas, “es orden que hace influencia, no es orden que haga bordado” (1959, I, p. 19). La *Retórica a Herenio* afirma que la ornamentación sirve para realzar o amplificar aquello que se expone: *Exornatio est, qua utimur rei honestandae et conlocupletandae causa, confirmata argumentatione* [El ornamento es lo que usamos, después de la confirmación, para darle a la argumentación relieve y amplitud] (Anónimo,

1989, II, XVIII, 28). El ornato es, entonces, un conjunto de operaciones enunciativas que actúa en los ejes de la intensidad y de la extensión. No podemos olvidar que la palabra *argumento* está formada por la raíz *argu-*, que significa *hacer brillar, titilar*, y que está presente en las palabras portuguesas *argéteo* [plateado], *argentário* [platero], *argento* [plata], *argentar* [platear], *argentaria* [platería], *argentífero* [argentífero], todas provenientes del latín *argentum*, que significa *plata*. El argumento es lo que realza, lo que hace brillar una idea.

La retórica que se dedicó a estudiar únicamente las figuras, abandonando así el examen de la dimensión argumentativa, consideró los tropos, aquellos que designan un cambio de sentido, como una clase de las *figuras*. Fontanier (1968) afirmaba que las figuras son

los rasgos, las formas, los giros más o menos notables y con un efecto más o menos feliz, por los cuales el discurso, en la expresión de las ideas, los pensamientos y los sentimientos, se aleja más o menos de lo que es su expresión simple y común (p. 64).

Como puede verse, para él, la figura es un desvío que influye sobre la palabra, la frase o el discurso. Además de esto, es una construcción libre que está en el lugar de otra. Una expresión impuesta por la lengua no merece el nombre de *figura*.

La unidad básica del tropo es la palabra. En él, un sentido literal de un término es sustituido por un sentido figurado. Por esta razón, los tropos son llamados figuras de palabras. Fontanier (1968, pp. 79, 109) distingue entre los tropos de una sola palabra, o tropos propiamente dichos, y los tropos de más de una palabra, o tropos impropriamente dichos. Paul Ricœur (2000) propone tratar en *La metáfora viva* lo que se consideraba una “denominación desviante” como una “predicación impertinente” (p. 10). De esa forma, la unidad del tropo deja de ser la palabra y pasa a ser el discurso. Y, en efecto, Benveniste (1976, p. 93) ha mostrado que la metáfora y la metonimia son procesos del discurso. Para él, es necesario distinguir los niveles de análisis lingüístico: los de la lengua (el del fonema, el del morfema, el del lexema) y los del discurso. Lo que caracteriza la frase es el hecho de ser un predicado. Con ella, se deja

el dominio de la lengua como sistema de signos y se entra en otro universo, el de la lengua como instrumento de comunicación cuya expresión es el discurso. [...] La frase es la unidad del discurso (Benveniste, 1976, p. 139).

Así, para Ricœur (2000), la relación de semejanza que da fundamento a la metáfora “debe ser comprendida como una tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa puesta en marcha por la innovación semántica” (p. 13). De esta manera, la retórica es la disciplina de la impropiedad del sentido (Bertrand, 2008, p. 125). Ejemplifiquemos esto. Cuando se dice, en el capítulo XXVII de las *Memórias póstumas de Brás Cubas* [*Memorias póstumas de Brás Cubas*], de Machado de Assis (1979), que “el hombre es una errata pensante” (p. 549) comprendemos la metáfora cuando observamos que hay una impertinencia

en considerar que el hombre es una errata, ya que *errata* es una palabra que solemos utilizar para referirnos a los escritos. Sin embargo, esa predicación impertinente establece una tensión entre identidad (corrección de errores, perfeccionamiento) y diferencia (en cada edición/en cada etapa de la vida) y, de ese modo, obtiene pertinencia.

La noción de impropiedad implica inadecuación predicativa y construcción de propiedades semánticas que dan una existencia autónoma a la innovación semántica, es decir, lo impropio está en relación con el juego de propiedades que se establecen. Así, “la impropiedad es la condición del desarrollo de las propiedades” (Bertrand, 2008, p. 125). Los tropos pertenecen al orden del ajuste semántico. De acuerdo con Bertrand (2008, p. 127), el tropo no es la sustitución de un sentido por otro, sino la intersección de rasgos semánticos producidos por los sentidos en cuestión. Por eso, es necesario comprender el tensionamiento competitivo y hasta conflictual que le da existencia.

Debemos considerar en el estudio de las figuras las dimensiones tensivas: la intensidad y la extensión. Los tropos y las figuras, es decir, las figuras en las que hay alteración de sentido y aquellas en las que no lo hay, son operaciones enunciativas para intensificar y consecuentemente también para atenuar el sentido. El enunciador, pretendiendo avivar (o suavizar) el sentido, realiza, en el eje de la extensión, cuatro operaciones posibles, ya analizadas por los rétores antiguos: la adjunción o repetición, con la consecuente expansión del enunciado; la supresión, con la natural disminución del enunciado; la transposición de elementos, es decir, el intercambio de posiciones en el enunciado; el cambio o intercambio de elementos. Los tropos serían una operación de intercambio de sentido. Sin embargo, por lo que se dijo anteriormente respecto de que los tropos son una impertinencia semántica que crea una nueva pertinencia, no es posible considerarlos pura y simplemente como un intercambio semántico. En realidad, los tropos efectúan un movimiento de concentración semántica (disminución), que es característica de la metáfora, o uno de expansión semántica (aumento), que es lo propio de la metonimia.

Los tropos pueden ser lexicales o gramaticales. En los primeros, hay una alteración del sentido lexical; en los segundos, un cambio en el sentido gramatical. En este texto no pretendemos estudiar los tropos, que generalmente son considerados más dignos de análisis: examinaremos las figuras no trópicas. Si todas las figuras están destinadas a intensificar el enunciado, las diferencias entre ellas se demarcan en el eje de la extensión. Son figuras de aumento, disminución, transposición y sustitución.

Las figuras de aumento de la extensión pueden construirse con repeticiones, acumulaciones y adiciones.

Una regla estilística que todos aprendemos en la escuela es que debemos evitar la repetición de palabras o sintagmas idénticos. Éstos deben ser sustituidos por un sinónimo, cuando lo

haya, o por un elemento anafórico, cuando sea posible. Sin embargo, hay casos en que la repetición intensifica el sentido.

La repetición es un incremento de la extensión de un dato enunciado mediante el empleo, en diversas ocasiones, del mismo segmento textual (sonido, palabra, sintagma, oración, verso), a fin de intensificar el sentido expresado. Puede ser intraoracional o transoracional.

En el primer caso, la repetición seguida de palabras o expresiones recibe el nombre de reduplicación (*geminatio*, en latín) o epizeuxis (del griego *epizeúxis*, que significa *concatenación, repetición de palabra*):

Quando os olhos cansaram, e foram mais intervalados os soluços, Helena jazeu imóvel no leito, com o rosto sobre o travesseiro, fugindo com a vista à realidade exterior. Uma hora esteve assim, muda, prostrada, quase morta, uma hora *longa, longa, longa*, como só as tem o relógio da aflição e da esperança (Machado de Assis, 1979, cap. XIII, p. 323).

[Cuando los ojos se cansaron y los sollozos fueron más espaciados, Helena yació inmóvil en la cama, con el rostro sobre la almohada, la vista huyendo hacia la realidad exterior. Una hora estuvo así, muda, postrada, casi muerta, una hora *larga, larga, larga*, como sólo las tienen el reloj de la aflicción y el de la esperanza (Machado de Assis, 1979, cap. XIII, p. 323).]

La repetición puede ser transoracional cuando un segmento de una oración o de un verso se repite en otra oración u otro verso.

La repetición en el final de cada oración o verso se llama *epífora* (del griego *epiphorá*, que quiere decir *conclusión, frase o proposición final*) o *epístrofe* (del griego *epistrophé*, que significa *retorno*). En el ejemplo que sigue, hay una serie de oraciones interrogativas que terminan en *más*:

Que meio vos parece que se pode dar, para um homem em toda a sua vida ter o pão certo, sem nunca lhe haver de faltar? Será porventura ajuntar *mais*? Trabalhar *mais*? Lavar *mais*? Negociar *mais*? Desvelar *mais*? Poupar *mais*? Mentir *mais*? Adular *mais*? Alguns cuidam que estes são os meios de ter pão, mas enganam-se (Vieira, segunda parte do *Sermão do Quarto Domingo da Quaresma*, pregado na Matriz da Cidade de S. Luís do Maranhão, no ano de 1657, 1959, IV, pp. 53-54).

[¿Qué medio os parece que se puede dar, para que un hombre en toda su vida tenga el pan sin nunca haberle de faltar? ¿Será por ventura juntar *más*? ¿Trabajar *más*? ¿Labrar *más*? ¿Negociar *más*? ¿Desvelarse *más*? ¿Ahorrar *más*? ¿Mentir *más*? ¿Adular *más*? Algunos piensan que son éstos los medios de tener el pan, pero se engañan] (Vieira, segunda parte del “Sermón del Cuarto Domingo de Cuaresma”, predicado en la Sede de la Ciudad de S. Luís do Maranhão, en el año de 1657).]

Pueden repetirse, en otra oración o verso, una expresión de más de una palabra o un sintagma situado en diversos lugares de una oración o verso.

Tiene el nombre de *symploké* (del griego *syn*, que quiere decir *al mismo tiempo*, y *ploké*, *acción de tejer, combinación*) la repetición, en el mismo orden, de la palabra o sintagma inicial y de la terminación o construcción final de una oración o verso en otra oración u otro verso. En este pasaje del “Sermão da Visitação de Nossa Senhora” [“Sermón de la Visitación de Nuestra Señora”], de Vieira, predicado en el Hospital de la Misericordia de Bahía en la ocasión en que llegó a aquella ciudad el Marqués de Montalvão, Virrey de Brasil, se repite en cada oración el término inicial *toma* y el sintagma final *ministro de x*. También se reitera la oración *Sí, toma*, que es la respuesta que encierra cada pregunta:

Este tomar o alheio, ou seja, o do rei ou o dos povos, é a origem da doença; e as várias artes, e modos, e instrumentos de tomar são os sintomas, que, sendo de sua natureza mui perigosa, a fazem por momentos mais mortal. E se não, pergunto para que as causas dos sintomas se conheçam melhor: *Toma nesta terra o Ministro da Justiça? Sim, toma. Toma o Ministro da Fazenda? Sim, toma. Toma o ministro da República? Sim, toma. Toma o Ministro da Milícia? Sim, toma. Toma o Ministro do Estado? Sim, toma* (Vieira, 1959, IX, p. 343).

[Este tomar lo ajeno, es decir, lo del rey o lo de los pueblos, es el origen de la enfermedad; y las varias artes y modos e instrumentos del tomar son los síntomas, que, siendo de su naturaleza muy peligrosa, la hacen por momentos más mortal. Y si no, pregunto yo, para que las causas de los síntomas se conozcan mejor: *¿Toma en esta tierra el Ministro de la Justicia? Sí, toma. ¿Toma el Ministro de la Hacienda? Sí, toma. ¿Toma el ministro de la República? Sí, toma. ¿Toma el Ministro de la Milicia? Sí, toma. ¿Toma el Ministro del Estado? Sí, toma* (Vieira, 1959, IX, p. 343).]

Pueden repetirse también versos y oraciones enteras. Recibe el nombre de *palilogía* (del griego *palillo*, que significa *recapitulación, repetición*) la repetición de una oración o verso. En el poema “Pecado original”, de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, se repite el verso *¡Cuántos Césares fui!* para enfatizar que la realidad es lo que supusimos ser y no fuimos nunca:

Quantos Césares fui!
 Na alma, e com alguma verdade;
 Na imaginação, e com alguma justiça;
 Na inteligência, e com alguma razão —
 Meu Deus! meu Deus! meu Deus!
 Quantos Césares fui!
 Quantos Césares fui!
 Quantos Césares fui! (Pessoa, 1969, p. 388).

[¡Cuántos Césares fui!
 En el alma, y con alguna verdad;
 En la imaginación, y con alguna justicia;
 En la inteligencia, y con alguna razón.
 ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío!
 ¡Cuántos Césares fui!
 ¡Cuántos Césares fui!
 ¡Cuántos Césares fui! (Pessoa, 1969, p. 388).]

Es muy conocido el aforismo de Pascal “El corazón tiene razones que la propia razón desconoce”. En él, la palabra *razón* se repite; sin embargo, en cada caso tiene un sentido diferente. En el primero significa *motivos*, y en el segundo *facultad de razonar, inteligencia*. Se trata, en ese caso, de una figura llamada *antanáclasis* (del griego *antanáklasis*, que quiere decir *refracción, repercusión*, de donde se deriva *repetición de palabra en otro sentido*) o *diáfora* (del griego *diáfora*, que denota *diferencia, diversidad, variedad*). Es la figura en la que se repiten palabras con significados diversos con el fin de intensificarlos.

Es posible, en la repetición, jugar no con la diferencia de sentidos, sino con la identidad semántica. La *paráfrasis* (del griego *paráphrasis*, que significa *comentario, paráfrasis*) consiste en producir una unidad lingüística equivalente semánticamente a una unidad anterior. En otras palabras, es una reformulación. La paráfrasis es posible en virtud del principio de elasticidad lingüística, que es la propiedad que permite reconocer como semánticamente equivalentes unidades discursivas de dimensión diferente, como, por ejemplo, una denominación y su definición: *brisa* es análoga a *viento de intensidad suave a moderada, considerado agradable, que sopla en la orilla del mar*. Obsérvese este pasaje de la octava parte del “Sermão da Primeira Sexta-Feira da Quaresma” [“Sermón del Primer Viernes de Cuaresma”], de Vieira, predicado en Lisboa, en la Capilla Real, en 1649, donde *Dios furioso* es parafraseado por *Dios con odio*, y *hombre propicio*, por *hombre con amor*:

Que melhor é para os homens, e mais útil, Deus irado, que o homem propício; Deus com ódio, que o homem com amor (Vieira, 1959, II, p. 333).

[Qué mejor es para los hombres, y más útil, Dios furioso, que el hombre propicio; Dios con odio, que el hombre con amor (Vieira, 1959, II, p. 333).]

Pueden repetirse no los términos, sino la estructura oracional, actualizada, cada vez, con vocablos diferentes. Es el caso del *parallelismo* (sustantivo formado a partir del griego *parallelós*, que significa “paralelo, de manera similar, análoga”).

En este pasaje de la tercera parte del “Sermão Vigésimo Nono do Rosário” [“Sermón Vigésimo Noveno del Rosario”], hay un ejemplo complejo de *parallelismo*, en el cual se repite la siguiente estructura: oración principal formada por el sujeto *la vía* + complemento adnominal (*de la* + sustantivo) + complemento adnominal (*en* + artículo + sustantivo) +

predicado nominal (*es vía sin rastro ni vestigio*) + oración subordinada adverbial causal constituida por la conjunción *porque* + sujeto (artículo + sustantivo) + adverbio de negación (*no*) + objeto directo pronominal (*lo*) + núcleo del predicado verbal + oración subordinada causal reducida de infinitivo compuesta por la preposición *por* + verbo *ser* + complemento predicativo del sujeto constituido por dos adjetivos coordinados entre sí.

Diz Salomão que três cousas, ou três vias, lhe são muito dificultosas de entender: a via da serpente na pedra, a via da nau no mar, a via da águia no ar [...] E que dificuldade têm essas três vias, para que a sabedoria do mesmo Salomão as não entenda? A dificuldade é uma só, e a mesma em todas três; porque todas são vias sem rasto, nem vestígio. *A via da serpente na pedra é via sem rasto, nem vestígio; porque a pedra o não admite, por ser dura e sólida; a via da nau no mar é sem rasto, nem vestígio; porque o mar o não conserva, por ser inquieto e confuso; e a via da águia no ar é via sem rasto, nem vestígio; porque o ar não o demonstra, por ser diáfano e invisível* (Vieira, 1959, XII, p. 408).

[Dice Salomón que tres cosas, o tres vías, le son muy dificultosas de entender: la vía de la serpente en la piedra, la vía de la nao en el mar, la vía del águila en el aire. [...] ¿Y qué dificultad tienen esas tres vías, para que la sabiduría del mismo Salomón no las entienda? La dificultad es una sola y la misma en las tres, porque todas son vías sin rastro ni vestigio. *La vía de la serpente en la piedra es vía sin rastro ni vestigio, porque la piedra no lo admite, por ser dura y sólida; la vía de la nao en el mar es sin rastro ni vestigio, porque el mar no lo conserva, por ser inquieto y confuso; y la vía del águila en el aire es vía sin rastro ni vestigio, porque el aire no lo muestra, por ser diáfano e invisible* (Vieira, 1959, XII, p. 408).]

La función del paralelismo es mostrar que los significados transmitidos por las construcciones paralelas son simétricos. De esa forma, el sentido vehiculado por ellas se intensifica.

El segundo tipo de figuras de aumento es el de las que se realizan mediante acumulaciones. Es el caso de la figura denominada conglobación, enumeración o epimerismo (del griego *epimerismós*, que significa *división, distribución, enumeración detallada*, término formado por *epi*, *sobre*, y *merismós, reparto, división*), que consiste en enumerar los diversos aspectos de un objeto (por ejemplo, sus constituyentes), o de un evento (por ejemplo, sus consecuencias). El texto se expande y, con eso, el sentido se intensifica: así, es mucho más vívido decir que el jardín tendría claveles, rosas, margaritas, bocas de dragón, etcétera, que decir solamente que había flores. Es lo que ocurre en el tercer capítulo de la primera parte de la novela *Grotão do café amarelo* [*Gruta del café amarillo*], de Francisco Marins (1973):

Maria Amélia imaginou logo o lugar do jardim, com palmeirinhas silvestres, trepadeiras e guembês. Mas, assim como fazia a mãe, em Santana, além das flores para encher os olhos e dar perfumes, iria fazer nos fundos canteirinhos de plantas úteis, pois numa casa não devia faltar nunca, ao lado dos cravos, de várias cores, do bico-de-papagaio, das malvas, girassol, esporinha, palma-de-santa-rita, boca-de-leão, margaridas, brinco-de-princesa, copo-de-leite,

rosas e não sei que mais, a hortelã, o coentro, erva-cidreira, sabugueiro, losna, erva-doce, marcelinha, para os chás e os temperos (p. 24).

[María Amelia pronto imaginó el lugar del jardín, con palmeras silvestres, enredaderas y garras de león. Pero, así como la madre en Santana, además de las flores para llenar los ojos y perfumar, ella tendría en el fondo pequeños canteros de plantas útiles, pues en una casa no debía faltar nunca, al lado de los claveles de varios colores, de las flores de Nochebuena, de las malvas, el girasol, las espuelas de caballero, los gladiolos, las bocas de dragón, las margaritas, la fucsia, el alcatraz, las rosas y quién sabe qué más, la menta, el cilantro, toronjil, saúco, ajenjo, anís, manzanilla, para los té y los condimentos (p. 24).]

Obsérvese que el narrador no se limita a decir que María Amelia imaginó un jardín con flores y plantas útiles, sino que enumera lo que éste tendría (palmeras silvestres, etc.), cuáles serían las flores (claveles, rosas, etc.) y las plantas útiles sembradas en él (menta, cilantro, etc.).

El epimerismo está relacionado con la nominación. Todos los elementos enumerados tienen un rasgo semántico común. En el ejemplo anterior, son flores o plantas útiles, etc. Hay, sin embargo, lo que llamamos enumeración caótica, en la que los elementos más dispares son colocados uno al lado de otro, adquiriendo con ello una equivalencia, con el fin de presentar algún aspecto de la realidad. Este procedimiento fue bastante utilizado por el poeta norteamericano Walt Whitman (1983). Véase, por ejemplo, un fragmento del poema “A woman waits for me” [“Una mujer me espera”]:

Sex contains all, bodies, souls,
Meanings, proofs, purities, delicacies, results, promulgations,
Songs, commands, health, pride, the maternal mystery, the seminal milk (p. 83).

[El sexo lo contiene todo, cuerpos, almas,
significados, pruebas, purezas, delicadezas, resultados, declaraciones,
canciones, órdenes, salud, orgullo, el misterio materno, la leche seminal (p. 83).]

Con esta conglobación, el poeta muestra que el sexo no puede ser definido unívocamente, pues contiene una multiplicidad de aspectos que se yuxtaponen desordenadamente, desafiando cualquier clasificación.

Otra forma de acumulación es el uso seguido de múltiples sinónimos para designar un término. Es el caso del procedimiento retórico conocido como sinonimia o metábole (del griego *metábole*, que significa *variación*), en que se extiende el enunciado con muchos sinónimos para enfatizar el sentido.

Hay un fragmento en la parte titulada “Moleque de rua” [“Niño de la calle”] del cuento “Paulinho Perna Torta” [“Pablito Pierna Chueca”], que se encuentra en el libro *Leão de*

chácara (*Cadenero*), de João Antônio (1975), en que se usa una serie extensa de sinónimos para la palabra dinero:

Eu bem podia me virar na Estação da Luz. Também rendia lá. Fazia ali muito freguês de subúrbio e até de outras cidades, Franco da Rocha, Perus, Jundiaí... Descidos do trem, marmiteiros ou trabalhadores do comércio, das lojas, gente do escritório da estrada de ferro, todo esse povo de gravata que ganha mal. Mas que me largava o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro. Aquele um de que eu precisava para me aguentar nas pernas sujas, almoçando banana, pastéis, sanduíches. E com que pagava para dormir a um canto com os vagabundos lá nos escuros da Pensão do Triunfo (1975, pp. 63-64).

[Yo muy bien podía regresarme a la Estación de la Luz. También rendía allá. Conseguía ahí muchos clientes de suburbio y hasta de otras ciudades, Franco da Rocha, Perus, Jundiaí... Viajeros recién descendidos del tren, repartidores de comida o comerciantes, empleados de las tiendas, gente de la oficina de ferrocarril, toda esa multitud de corbata que gana mal. Pero que me soltaba la feria, la plata, la papa, el varo, el tostón, el billullo, el peso, la marmaja, el billete, la propina. La pasta, la morralla, la lana, las monedas, el quinto, el cash, el efectivo, los centavos, la luz, los morlacos, el cambio, el billette. El metálico, el algo es algo, el dinero. Aquello de lo que yo precisaba para soportar las piernas sucias, comiendo banana, empanadas, sándwiches. Y con lo que pagaba para dormir en un rincón con los vagabundos en la oscuridad de la Pensión del Triunfo (1975, pp. 63-64).]

El autor muestra, por medio de una acumulación de sinónimos, la omnipresencia de la preocupación por el dinero en la vida de desvalidos que no tienen trabajo y viven en la precariedad laboral.

También es una acumulación la figura denominada gradación o clímax (del griego *klímax*, que significa *escalera*), en la que el enunciado se expande en una intensificación creciente con palabras o grupos de palabras de significado relacionado. La gradación es, pues, una secuencia de significados dispuestos en un orden creciente, en la que el significado posterior dice un poco más que el anterior: “Porque decir no a quien pide es darle una bofetada con la lengua, *tan dura, tan áspera, tan injuriosa* palabra es un no” (primera parte del “Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma” [Sermón del Tercer Miércoles de Cuaresma], de Vieira, 1959, III, p. 279).

El procedimiento básico para expresar el sentido en el plano sonoro es la repetición. Recibe el nombre de aliteración (palabra formada a partir del latín *littera*, *letra*) la repetición de fonemas —o rasgos fónicos— consonánticos. En esta estrofa del poema “A moenda” [“El molino”], de Antônio da Costa e Silva (citado en Freire, 1913) la reiteración de la consonante vibrante /r/ hace sensible el ruido del molino:

Ringe e range, rouquenha, a rígida moenda;
 e, ringindo e rangendo, a cana a triturar,
 parece que tem alma, adivinha e desvenda
 a ruína, a dor, o mal que vai, tal vez, causar...

[Chirría y rechina, ruidoso, el rígido molino;
 y, chirriando y rechinando, la caña por triturar,
 parece que tiene alma, adivina y vislumbra
 la ruina, el dolor, el mal que va, tal vez, a causar... (p. 447)].

El tercer modo de construir figuras por aumento es el acrecentamiento. Es el caso de la epéntesis (del griego *epenthésis*, que quiere decir *aumento*, *intercalación*), que es la adición de un sonido en el interior de una palabra:

Mau eu não sou. Cobra? —ele disse. Nem cobra serepente [= serpente] malina não é. Nasci devagar. Sou é muito cauteloso (Rosa, 1986, p. 168).

[Malo no soy. ¿Culebra? —dijo—. Ni la culebra es serepente [= serpiente] maligna. Nací despacio. Lo que sí soy es muy cauteloso (Rosa, 1986, p. 169)].

El segundo tipo de figuras es el de las de disminución del enunciado. Es el caso de la omisión de la conjunción entre elementos coordinados, la cual recibe el nombre de asíndeton, palabra griega formada por el prefijo *a*, que significa *sin*, y *syndeton*, que quiere decir *conexión*. Esa disminución de la extensión textual sirve para separar significados y crear efectos de sentido que los intensifican.

El soneto “Indignação do universo perante o pecado de Adão” [“Indignación del universo frente al pecado de Adán”], del libro *Hecatombe métrica*, de Francisco de Vasconcelos Coutinho, está construido básicamente con oraciones coordinadas asindéticas. Hay en él solamente dos conjunciones sindéticas copulativas: una en el tercer verso de la primera estrofa y otra en el último verso del segundo terceto. La ausencia de conectores crea un sentido de inacabamiento en la enumeración de los efectos que el pecado de Adán produce en el universo. Es como si el turbarse de los mares, el armarse de las murallas, el subir de los clamores, el caer de los rayos, el gritar del mar, el silbar de la fiera, etc. fueran apenas ejemplos de todo lo que ocurrió en el mundo frente a la acción inicua del primer hombre.

Feçam-se os Céus, os Anjos ensurdecem,
 armam-se as nuvens, sopram-se as fomalhas
 dos abismos, e em trémulas batalhas
 gritam esferas, montes estremecem;

Os astros, que de sombras se guarnecem,
lutos dos orbes são, do horror mortalhas;
turbam-se os mares, armam-se as muralhas
dos Céus, sobem clamores, raios descem;

Grita o mar, brama o fogo, silva a fera,
chora Adão, geme o pranto, brada o rogo,
ensurdece-se Deus, o Império, a esfera;

Ó Adão infeliz! que desafogo
terás, se contra ti vês, que se altera
o abismo, a terra, o mar, o Céu e o fogo (citado en Magalhães, 2004, p. 78).

[Se cierran los Cielos, los Ángeles ensordecen,
se arman las nubes, soplan las hornallas
de los abismos, y en trémulas batallas
gritan esferas, montes se estremecen;

Los astros, que de sombras se guarnecen,
lutos de los orbes son, del horror mortajas;
se turban los mares, se arman las murallas
de los Cielos, suben clamores, rayos descenden;

Grita el mar, brama el fuego, silba la fiera,
llora Adán, gime el llanto, clama el ruego
se ensordece Dios, el Imperio, la esfera;

¡Oh, Adán infeliz! qué desahogo
tendrás si contra ti ves que se altera
el abismo, la tierra, el mar, el Cielo y el fuego (citado en Magalhães, 2004, p. 78).]

La haplología, del griego *haplós*, *simple*, *no complicado*, y *lógos*, *palabra*, es la síncope que se produce por la supresión de una sílaba en el interior de una palabra:

Se sou mineiro? Bem, é conforme, dona. (Sei lá por que ela está perguntando?) Sou de Belzonte [Bel(o Hori)zonte], uai (Sabino, 2008, p. 125).

[¿Si soy minero?² Bueno, así es, doña. (¿Qué sé yo por qué ella me lo está preguntando?) Soy de Belzonte [Bel(o Hori)zonte], ¡uy! (Sabino, 2008, p. 125).]

² *Minero*, en portugués brasileño, se refiere a la persona que nació en el departamento de Minas Gerais, que tiene como capital la ciudad de Belo Horizonte.

El tercer tipo de figuras se construye con la transposición de elementos dentro del enunciado. Es el caso de la figura denominada histerología, del griego *hysterología*, que quiere decir *inversión del orden natural*. Esa figura recibe a menudo el nombre de *hýsteron próteron*: en griego, *hýsteron* significa *posterior*, y *próteron*, *anterior*, lo que indica que es una construcción en que lo posterior aparece antes.

En estos versos de *Os Lusíadas* [*Los Lusíadas*], de Camões (1988), hay una secuencia de verbos que no aparecen en el orden en que los hechos ocurren, pues blasfema y desatina son acciones que acontecen antes de morir. Sin embargo, muere está situado antes que ellos:

Mas o mau de Tioneu, que na alma sente
As venturas, que então se aparelhavam
A gente Lusitana, delas dina,
Arde, morre, blasfema e desatina (pp. VI, 6, 5-8).

[Pero el malo de Tioneo, que en el alma siente
Las venturas, que entonces se preparaban
Al pueblo lusitano, de ellas dina,
Arde, muere, blasfema y desatina (pp. VI, 6, 5-8)]

Otro ejemplo es la metátesis, del griego *metáthesis*, *transposición*, que es la alteración del orden de dos elementos fónicos:

—Terra não é nossa... E “frumiga” [= formiga]?... Nós não “tem” ferramenta... isso é bom para italiano ou “alamão”, que governo dá tudo... Governo não gosta de nós... (capítulo III da segunda parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, 1997, p. 98).

[—La tierra no es nuestra... ¿Y las hrumigas [= hormigas]?... Nosotros no tenemos herramientas... eso es para italiano o alemán, a los que el gobierno les da todo... A nosotros el gobierno no nos quiere... (Capítulo III de la segunda parte de *El triste fin de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, 1997, p. 98).]

El cuarto tipo de figuras se establece con el intercambio de un elemento del enunciado por otro. En el capítulo VI de *Inocência* [*Inocencia*], de Taunay (2000) sucede lo siguiente:

Bom, por hoje então, ou melhor, agora mesmo, o suador. Fechem tudo, e que a dona sue bem. À meia-noite, mais ou menos, virei aqui dar-lhe a mezinha. Sossegue o seu espírito e reze duas Ave-Marias para que a quina faça logo efeito (p. 54).

[Bueno, por hoy entonces, o mejor, ahora mismo, el sudorífico. Cierren todo, y que la señorita sude bien. A medianoche, más o menos, vendré aquí para darle la medicina. Calme su espíritu y rece dos Ave Marías para que la quinina haga efecto de inmediato (p. 54).]

Lo que es interesante en este fragmento es la rectificación de la información que se da en el primer periodo. El enunciador dice “por hoy entonces” y, luego, corrige con “ahora mismo”. En principio, no necesitaría hacer explícita esa corrección en el texto escrito. Podría haber dicho solamente que el sudorífico sería dado “ahora mismo”; sin embargo, la reformulación tiene una función en el texto.

Se trata aquí de la figura denominada rectificación, corrección o epanortosis (del griego *epanortosis*, palabra que significa precisamente *corrección* y ha sido formada a partir del verbo *epanortéo*, construido a su vez por la preposición *epi*, *sobre*, *aná*, *preposición reduplicativa*, y *ortós*, *recto*). En ella, lo dicho es reformulado sustituyéndolo por una expresión más fuerte, más tajante, más apropiada. En este caso, tenemos un ensanchamiento espacial de la expresión, un aumento, pues una construcción es sustituida por otra, permaneciendo ambas en el texto. Este procedimiento tiene la finalidad de intensificar el sentido. De hecho, cuando se modifica, en el texto mencionado, el término “hoy” por “ahora mismo”, no se trata de una rectificación carente de sentido. Al contrario, ella enfatiza la urgencia de la aplicación del sudorífico.

Son casos de figuras de intercambio, en el nivel de los sonidos, la asimilación y la disimilación. Asimilación es la aproximación o identificación de dos fonemas por la influencia de uno sobre el otro. Disimilación es el alejamiento o diferenciación de dos fonemas por la influencia de uno sobre el otro:

—Doutor?! exclamou este com despeito.

—Sim, mas doutor que não cura doenças. É alamão [= alemão: o e identifica-se com o a] lá da estranja, e vem desde a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro caçando anicetos [nesse caso, há uma assimilação e uma epêntese] e picando barboletas [nesse caso, há uma dissimilação]... (Taunay, 2000, cap. VIII, p. 65).

[— ¡¿Doctor?! —exclamó éste con despecho.

—Sí, pero doctor que no cura enfermedades. Es alamán [=alemán: la e se identifica con la a], de allá, del extranjero, y viene desde la ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro cazando anicetos [insectos] [en este caso, hay una asimilación y una epéntesis] y persiguiendo moriposas [mariposas] [en este caso, hay una disimilación] (Taunay, 2000, cap. VIII, p. 65).]

Las figuras son operaciones enunciativas para intensificar el sentido de algún elemento del discurso. Son, por lo tanto, mecanismos de construcción del discurso. Para entenderlo, es preciso verlas dentro de un contexto más amplio. Son operaciones enunciativas de intensificación y, por consiguiente, también de atenuación de los significados presentados en el discurso. Esa intensificación se produce gracias a distintas alteraciones en la dimensión de la extensión: aumento, disminución, transposición e intercambio. Por esta razón, las figuras

tienen siempre una dimensión argumentativa, pues ellas están al servicio de la persuasión, que constituye la base de toda relación entre enunciador y enunciatario.

Lo que la semiótica debe hacer es convertirse en heredera de la retórica. Eso significa que ella no debe tomarla como una doctrina fija que se estableció en la Antigüedad y que está ahí sólo para ser aplicada. Eso va contra el ideal de la ciencia, que nunca llega a la verdad y, por consiguiente, está continuamente en progreso. Al reconocer que existe una retoricidad general en el lenguaje, es decir, una dimensión argumentativa y una dimensión tropológica (figurativa, en semiótica) en todo acto lingüístico, lo que se está admitiendo es que la tradición retórica tiene mucho por enseñarnos.

Referencias

- Anónimo (1989). *Rhétorique à Herennius*. París. Les Belles Lettres.
- Antônio, J. (1975). *Leão de chácara: contos*. Río de Janeiro. Civilização Brasileira.
- Barreto, Lima (1997). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo. Klick Editora.
- Benveniste, É. (1976). *Problemas de linguística geral I*. São Paulo. Nacional; EDUSP.
- Bertrand, D. (2008). Entre *catachrese* et *métaphore*: la figuration du discours. En U. Bähler, (Éd.). *Sémiotique de la métaphore* (pp. 113-135). Neuchâtel. La Baconnière.
- Camões, L. de (1988). *Obra completa*. Río de Janeiro. Nova Aguilar.
- César, C. J. (1926). *Commentarii de Bello Gallico*. París. Les Belles Lettres.
- Cicerón, M. T. (1921). *L'orateur*. París. Les Belles Lettres.
- Cicerón, M. T. (1972). *De oratore*. París. Les Belles Lettres.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. París. Flammarion.
- Freire L. (1913). *Sonetos brasileiros*. Río de Janeiro. F. Briguiet.
- Genette, G. (1975). A retórica restrita. En J. Cohen (Dir.). *Pesquisas de retórica* (pp. 129-146). Petrópolis. Vozes.
- Lausberg, H. (2004 [1966]). *Elementos de retórica literária*. Lisboa. F. Calouste Gulbenkian.
- Machado de Assis, J. M. (1979). *Obra completa I*. Río de Janeiro. Nova Aguilar, I.
- Magalhães, I. A. de (2004). *Século XVII. Poetas do período barroco (II)*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marins, F. (1973). *Grotão do café amarelo*. São Paulo. Melhoramentos.
- Pessoa, F. (1969). *Obra poética*. Río de Janeiro. Aguila.
- Quintiliano, M. F. (1980). *Institution oratoire*. París. Les Belles Lèttres.
- Rosa, G. (1986). *Grande sertão: veredas*. Río de Janeiro. Nova Fronteira.

- Ricœur, P. (2000). *A metáfora viva*. São Paulo. Loyola.
- Sabino, F. (2008). *As melhores crônicas de Fernando Sabino*. Río de Janeiro. Best Bolso.
- Taunay, V. de (2000). *Inocência*. São Paulo. Objetivo.
- Vieira, A. (1959). *Sermões*. Porto, Lello & Irmão, I-XV.
- Whitman, W. (1983). *Leaves of Grass*. Nueva York. Bantam.
- Zilberberg, C. (2006). Síntese da gramática tensiva. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, (25). ECA-USP; Annablume, 163-204.

Acerca del autor

José Luiz Fiorin es profesor de Lingüística en la Universidad de São Paulo. Es autor de varios libros, entre los que se encuentran: *As astúcias da enunciação* (1996); *O regime de 1964: discurso e ideologia* (1988) y *Argumentação* (2015).

Texto recibido: 18/12/2019; Revisado: 14/03/2020; Aceptado: 03/05/2020

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>