

# Glosario de Literatura

DR. ROBERTO HOZVEN

*El presente Glosario formó parte de una investigación realizada durante el año académico 1975 y auspiciada por el Honorable Consejo de Investigación Científica de la Universidad de Concepción.*

- **ROBERTO HOZVEN.** Es profesor auxiliar en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción, Chile, donde estudió pedagogía en castellano.

Becado por el Gobierno de Francia, hizo estudios de post grado y participó en un seminario de investigación, bajo la dirección de Roland Barthes, en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París.

Obtuvo su doctorado en Sociología, en la especialidad Semiología Literaria, en la Universidad de París, siendo aprobado con distinción máxima por un jurado integrado por Roland Barthes, Gérard Genette y Henry Lefebvre.

Actualmente forma parte, también, del Consejo de Investigación Científica de la Universidad de Concepción. Publicaciones de su especialidad se encuentran en "Atenea" y en "Le Furet", Francia. Ha dirigido seminarios y dictado cursos y conferencias en la Universidad Central de Quito, Ecuador; Universidad San Antonio Abad de Cuzco, Perú y Universidad de Texas, San Antonio, Texas USA.

El *Glosario de literatura* que sigue a continuación está concebido como una manera de actualizar y de difundir en el ámbito de nuestros estudios literarios las premisas teóricas, los esquemas metodológicos y la nomenclatura propia de la más contemporánea investigación, crítica y ensayo literarios practicados en Europa, en Norte/Sud-América y, recientemente, en Chile <sup>(1)</sup>.

Tradicionalmente los estudios literarios han sido tributarios de otras disciplinas que integran el campo común de las llamadas Ciencias del Hombre: filosofía, historia y sociología entre las principales, tanto le han cedido en préstamo a la literatura sus adquisiciones teóricas y principios metodológicos como, por lo mismo, se han servido de sus eventuales hallazgos para utilizarlos en el marco de sus propios fines. El resultado es el de todos conocido: una clase de estudios sin estatuto teórico ni metodológico reconocido que subsiste en una "tierra de nadie" sometida a los vaivenes de la opinión común. Con el objeto de arrancar a los estudios literarios de esta desmedrada situación, se imponía iniciarlos en una revisión de sus propósitos conforme a las tres exigencias que constituyen una ciencia: primero, que constituyan su OBJETO específico de conocimiento (la literatura no estudia ni la reflexión filosófica, ni los acontecimientos históricos, ni las leyes sociales aunque estas tres materias la integren y la determinen), enseguida que definan la MANERA por la cual lo van a examinar (o sea,

## Introducción

## Ciencia de la Literatura

(1) Ver *Acta literaria* y *Manuscritos*, ambas revistas editadas en el primer semestre del año académico 1975 por las Universidades de Concepción y de Chile (ex-Sede Occidente) respectivamente. Ambas están todavía en su primer número ¿un azar?

el sistema racional de conceptos abstractos que va a guiar su reflexión) y, finalmente, que forjen los METODOS apropiados para analizarlo. Tal es la tarea abordada por la investigación contemporánea, en especial por el grupo estructuralista de París (2), y la que se desea reseñar en este *Glosario*.

## La literaridad

¿Cuál es el objeto específico de los estudios literarios? Esta pregunta es la que nos permite fundar los orígenes de una eventual ciencia de la literatura, si actualmente cuestionable, no menos deseada por las más divergentes posiciones teóricas contemporáneas que convergen hacia ella. Frente al hecho concreto de la multiplicidad de perspectivas por las que ha sido abordada la literatura, se impone la necesidad de encontrar un principio de unidad que nos permita tanto conocer y descubrir la especificidad de "lo literario" como delimitar, a partir de ese mismo principio, sus relaciones con las ciencias vecinas (a las que había estado hasta ahora subordinada) y con el conjunto de hechos sociales en cuyo seno se desarrolla. Este principio de unidad y de clasificación no puede encontrarse sino en la literatura misma. Así lo entendió el movimiento Formalista desde 1916 adelante —Cf. *FORMALISMO RUSO*—, cuando postuló que "el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la *literaridad*, e.d. (de ahora en adelante,

- (2) Designación poco exacta a falta de otra, ya que el grupo de investigadores que se conoce bajo este nombre sólo tienen en común una misma determinación teórica —pienso en la proporcionada por la lingüística del discurso, por la antropología lévi-straussiana y por el psicoanálisis lacaniano— y un mismo espacio físico —la Escuela Práctica de Altos Estudios en París—. En lo demás, subsisten las diferencias de aproximación y de temperamento: mientras unos se inclinan por el análisis de discursos concretos (Barthes, Jakobson principalmente), los otros se pronunciarían por la constitución de una "gramática" de los discursos literarios: Bremond, Genette, Kristeva, Todorov entre los más conocidos.

El lugar de privilegio que ocupa Barthes en este *Glosario* —Cf. *Bibliografía*— tiene que ver tanto con la incitación renovada que me provoca su escritura como con la formación adquirida bajo su amable tutela.



usaremos esta abreviatura por la expresión 'es decir') lo que hace de una obra dada una obra literaria" —Jakobson, "La nouvelle poésie russe", 1921—.

La gran novedad de esta afirmación reside en que por vez primera se postula teóricamente, ya que en la práctica el buen crítico lo había intuido desde siempre, que la verdadera identidad de la literatura no hay que ir a encontrarla allende la literatura misma: vida personal, psicología, política o filosofía sino en el conjunto de procedimientos existentes en la obra misma y que hacen de ella un objeto de arte particular —Cf. FORMA—. Conjunto de procedimientos que, si bien se encuentran en cada obra particular, existen fundamentalmente como una organización superior trascendente a cada obra. Haciendo un símil lingüístico podríamos decir que cada obra literaria se encuentra en relación a esa organización superior (la literaridad) del mismo modo que cada hablante de español se encuentra en relación a la lengua española, lengua necesariamente trascendente a cada una de sus realizaciones particulares, caso en que se encuentra la literaridad. Advertimos el peligro que entrañaría para la literatura la práctica irrestricta de esta premisa crítica, a saber: que se podría extraviar la significación singular de cada obra en medio del esfuerzo realizado por obtener el modelo canónico del cual deriva; dicho de otro modo, atentos a la gramática del discurso desapercibiríamos el sentido particular del mensaje que es, precisamente, lo que lo hace diferente. Este peligro está prevenido por lo que sigue a continuación: "Si los estudios literarios quieren llegar a ser ciencia deberán no sólo reconocer al *procedimiento* como su "personaje" único sino que la cuestión fundamental será la de su aplicación y justificación en la obra misma". O sea, no se trata de que el "sentido" encuentre una cabida liberal dentro de las premisas formalistas



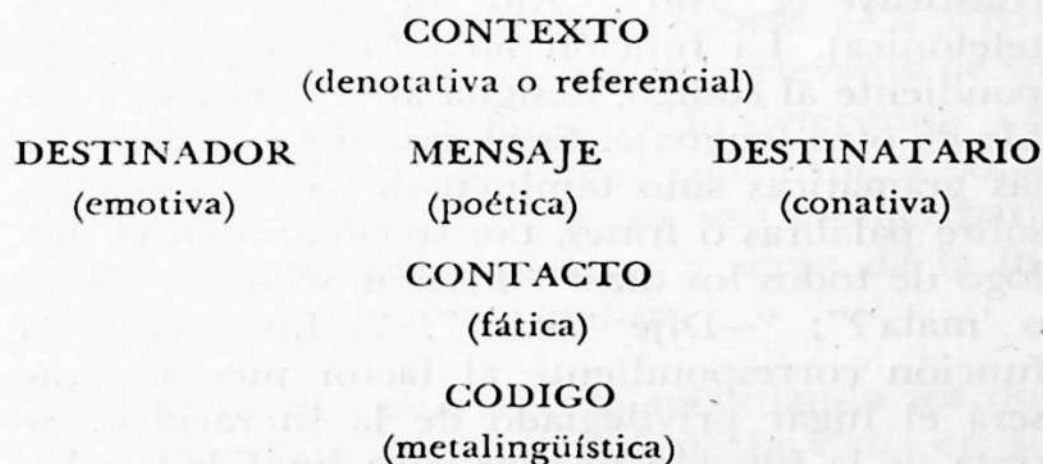
sino que devenga una de sus partes constituyentes. Esto, que puede parecernos nuevo, para los Formalistas formó parte de sus principios teóricos desde 1919; lo que sucede es que los hemos conocido poco y mal <sup>(3)</sup>.

Una vez planteadas las premisas respecto del objeto propio de los estudios literarios (la literaridad), subsiste el problema de su identificación dentro de la obra ¿dónde se encuentra este elemento *sui generis* y cómo describirlo? Los Formalistas avanzaron una respuesta: "la literaridad se manifiesta cuando experimentamos las palabras como palabras y no como simples substitutos del objeto nombrado ni como explosiones emotivas". Esta formulación nos pone en presencia de un lenguaje que no es el lenguaje de todos los días (atento a la referencia extralingüística, a los objetos del mundo) sino frente a un lenguaje, relativamente autónomo, al que pareciera importarle menos servir de instrumento referencial y más devenir su propio fin; para ello se "construye" fonética, gramatical y semánticamente de modo tal que al percibirlo (sea auditiva o gráficamente) nos importe más considerarlo en sí mismo que como atributo de otra cosa distinta de él. En otras palabras, "un lenguaje que se "deleita" en el aspecto tangible del mensaje". Tales son los síntomas por los que se manifiesta la literaridad; ahora, con el objeto de facilitar su descripción dentro del conjunto de factores que integran el lenguaje, Jakobson —uno de los Formalistas que más ha hecho por los estudios literarios— formalizó un esquema de la comunicación verbal, ya célebre, en el que se emplazan sistemáticamente el lugar y relaciones que mantiene la literaridad con los otros factores (y funciones respectivas) presentes en el lenguaje.

(3) Meritorio es a este respecto el esfuerzo realizado por T. Todorov, uno de los investigadores actuales del estructuralismo literario francés, al traducirlos y darlos a conocer en Occidente —Cf. Bibliografía—.

El esquema de la comunicación verbal distingue seis factores constitutivos en todo proceso lingüístico; *destinador* o *emisor*, aquel que habla; *mensaje*, el vehículo de transmisión material; *destinatario* o *receptor*, aquel a quien se dirige el que habla; *contexto*, referente extralingüístico a que se refiere el mensaje; *contacto*, el canal físico o la conexión psicológica entre destinador y destinatario; *código*, la lengua en que se articula el mensaje —ELG, 213 ss—.

La experiencia individual corrobora este esquema ya que todo acto de comunicación verbal presupone la presencia de estos seis factores. Jakobson acompaña la siguiente representación gráfica, los factores van rubricados en mayúscula y las funciones respectivas van con minúscula entre paréntesis:



Jakobson va a deducir las funciones del lenguaje a partir del rol específico desempeñado por cada uno de estos factores dentro del discurso. Comienza advirtiéndonos sobre la imposibilidad de encontrar un mensaje en que predomine una sola función, del mismo modo que es imposible encontrar un mensaje en el que todas concurren con un mismo grado de intensidad; e.d. siempre habrá una función que será predominante y que marcará con su sello la totalidad del mensaje. En suma, debemos recordar que por efecto de sus relaciones mismas constituyen siempre magnitudes relativas.

La función *emotiva*, centrada en el destinador, traduce la expresión directa de la actitud del hablante respecto de lo que habla. Dentro de la lengua, podemos identificar a las interjecciones como los elementos lingüísticos más puramente representativos de la función emotiva. La función *conativa* indica dentro del mensaje la importancia concedida al destinatario por parte del que habla. En la lengua, esta función encontraría su expresión más pura en el imperativo. La función *denotativa* o *referencial*, correspondiente al contexto, alude a la importancia concedida al referente. La función *fática* destaca todos aquellos actos destinados a establecer, prolongar, interrumpir o verificar si el circuito o la comunicación están establecidos. En suma, apunta a las condiciones en que se establece el contacto entre los interlocutores (un ejemplo asombroso lo constituye el “Aló”, “Aló” de la comunicación telefónica). La función *meta-lingüística*, correspondiente al código, designa al lenguaje que habla de otro lenguaje. Es el caso no sólo de todas las gramáticas sino también de las aclaraciones sobre palabras o frases, tan frecuentes en el diálogo de todos los días: “Perdón, dijo Ud. ‘bala’ o ‘mala’?”; “—Dije ‘mala’”. Y, finalmente, la función correspondiente al factor mensaje que será el lugar privilegiado de la literaridad. Se trata de la función *poética* cuya finalidad es hacer hincapié en el mensaje en cuanto tal destacando su “aspecto tangible”. Así ocurría con la jovencita que hablaba siempre “del horrendo Enrique”. “¿Por qué ‘horrendo’ y no ‘espantoso’ o ‘desagradable’?”. “—¡Porque ‘horrendo’ le va mejor!”. Jakobson concluye que la joven sin sospecharlo se servía del procedimiento poético de la paronomasia.

Es evidente que la función poética, en cuanto formante de las funciones del lenguaje, no sólo se manifiesta en la literatura sino también en todas aquellas otras situaciones de la vida cotidiana en las que resulta particularmente signi-



ficativo hacer sentir el lenguaje como un espesor de signos, como un cuerpo dotado de dimensión propia. Esto es particularmente impresionante en el ejemplo publicitario proporcionado por Jakobson: "I like Ike", eslogan electoral pregonado por los partidarios del general Eisenhower a la presidencia, donde los diptongos formantes de las palabras "I" y "Ike" (ai) están insertos paronomásticamente en la palabra "like" (laik); de modo que la frase homologa la forma (e.d. la manifestación fónica) con el contenido (la manifestación semántica) subordinándolos a ambos bajo el predominio de una misma significación, a saber que la palabra "Ike" está envuelta en el amor de sus electoras y electores. La función poética, terreno privilegiado de la literaridad, confirma así la imposibilidad de considerar la forma y el contenido separadamente ya que la manifestación fónica de las palabras —Cf. SIGNIFICANTE— no es un índice irrelevante de su contenido semántico sino que lo determina. La forma y el fondo, en cuanto concurren a constituir una misma significación, van a tener para nosotros la misma naturaleza y serán de la incumbencia del mismo análisis.

Concluyamos esta sección recordando los dos versos cumbres de San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*, modelos de perfección poética: "y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo./"

La reiteración de los tres "que", los dos primeros libres y el tercero ligado dentro de la palabra "quedan", no sólo son *forma* (pronombres relativos y formantes de la forma verbal) sino *fondo*, e.d. reproducción del éxtasis místico, tartamudeo del alma frente a su Dios, imposibilidad física de articular lo inefable. En lírica, más que en ninguno de los otros géneros, la función poética adquiere tamaña importancia y resonancia.

El esquema de las funciones lingüísticas de Jakobson nos permite abordar la existencia de los géneros literarios desde una perspectiva nueva —Cf. GÉNERO—. Observamos que los más diversos tipos de discurso, al subrayar el factor mensaje, desencadenaban una percepción intensa del discurso en cuanto tal: “el horrendo Enrique”, “I like Ike”, etc. Consideramos que este rasgo sería una de las características más visibles de la poeticidad y lo corroboramos en ese tipo particular de discurso literario que es el verso: “y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo/”, ocasión en que el predominio de la función poética estaba simultáneamente acompañado del predominio de la función emotiva. Ambas funciones, *poeticidad* y *emotividad*, parecen concurrir a dúo en ese discurso literario que se manifiesta en verso y que habitualmente se conoce como discurso lírico. ¿Ocurre otro tanto con los discursos narrativo y dramático, e.d. que sea posible describirlos por intermedio de un nuevo tipo de relaciones entre las funciones del esquema? Una observación atenta nos muestra que ambos discursos pueden ser igualmente formalizados por el esquema.

El caso del discurso narrativo, con una extensión mayor y que evoca un universo de experiencia ficticio (“La isla del Tesoro”, por ej.), está caracterizado tanto por la presencia de la función poética (en cuanto perteneciente a la literatura) como de la referencial, pero recordando que se trata de una referencia ficticia y no real —Cf. DISCURSO FICTICIO; DISCURSO LITERARIO —5ª acepción—.

En lo que concierne al discurso dramático, aparte del predominio de la función poética en cuanto integrante del discurso literario, se hace igualmente evidente el predominio de la función conativa en cuanto es a través de ella por la que el destinador exhorta al destinatario a realizar una acción dentro de la obra.

Deviene evidente que el esquema de las funciones proporciona un punto de partida cómodo para avanzar hacia una clasificación sistemática de los discursos literarios. Taxonomía, si bien necesariamente provisoria, no menos fundada sobre datos reales confrontados en cada ocasión con las obras concretas <sup>(4)</sup>. Jakobson amplía el valor operatorio de su esquema demostrando que se pueden conjugar en él, homológamente, los tipos de discurso con el uso de los pronombres personales y con las instancias básicas de la temporalidad (presente y pasado):

“Los manuales escolares establecen con absoluta seguridad una muy neta delimitación entre poesía lírica y epopeya. Llevando el problema a una formulación gramatical, se puede decir que la primera persona del presente es simultáneamente el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica; mientras que este rol en la epopeya lo desempeña la tercera persona de un tiempo pasado. Cualquiera que sea el objeto particular de un relato lírico, sólo es apéndice, accesorio, telón de fondo de la primera persona del presente. El pasado lírico en sí mismo supone un individuo acordándose. Inversamente, el presente de la epopeya está claramente referido al pasado...” (JK QP 130).

Considerando anteriormente el paralelo desarrollado por Jakobson entre funciones, pronombres y tiempos verbales; diremos que la obra dramática se situaría en relación a la segunda persona de un tiempo futuro. Segunda persona por la importancia que adquiere la función conativa, del futuro en cuanto la apelación al interlocutor implica la espera de su respuesta.

Al determinar el objeto específico de los estudios literarios (literaridad), por intermedio del esquema jakobsoniano, se evidenció el rol privilegiado de la materialidad de la palabra en los

**El enunciado y  
la enunciación**

(4) Ver los análisis de Jakobson sobre “Los gatos” de Baudelaire, sobre un soneto de Dante, sobre otro de Shakespeare, etc. —Cf. Bibliografía—.



tres tipos de discurso literario: lírico, narrativo y dramático. Cada uno de ellos se “apropiaba” del mensaje, por así decir, para concederle un espesor semántico singular. Así nos lo demostró el hermoso verso de San Juan donde la serie de sus fonos se encuentra “sincopada” por la presencia del éxtasis místico, de lo indecible. Las palabras trastabillaban con lo indecible y su ritmo devenía abrupto. El discurso lírico reproducía materialmente no sólo la actitud subjetiva del poeta (“indecibilidad”) sino que lo testimoniaba en el acto mismo de producir el enunciado, a través de la reiteración abrupta de los “que”. El discurso no sólo “reproduce” aquello de lo que habla sino que, esencialmente, lo “produce” en el aquí y ahora de su lectura. Podemos decir que este discurso no sólo “dice” sino que simultáneamente “hace”.

Los lingüistas, sin leer a San Juan de la Cruz, conocían este tipo de frases, e.d. las habían encontrado en su práctica diaria, pero no supieron cómo clasificar estas frases que tanto “dicen” como “hacen”: “Juro que diré la verdad”, “Te advierto que...”, “Bautizo este barco ‘Libertad’”. A través de ellas, una vez más, enunciar es simultáneamente realizar lo dicho en el momento mismo de decirlo. En la segunda, se advierte además una modalidad amenazante. Los tres ejemplos, más el verso de San Juan, evidencian otra característica: son frases que exigen una situación especial, única, irrepetible, en cada oportunidad; parecen rubricar que hablar es siempre “hablar de”, e.d. desde una situación determinada.

Si bien la lingüística había percibido la radical diferencia de estas frases respecto de otras: “La tierra gira alrededor del sol”, “Los cuerpos caen”, “Concepción pertenece a la Octava Zona”, etc.; jamás logró formalizar sistemáticamente sus diferencias respecto de esas otras frases —pensamos en Bally, Bühler y Peirce entre los más impor-

tantes— hasta el aporte de Benveniste —Cf. Bibliografía—, quien abordó en forma decidida la sistematización de estos hechos tanto en los pronombres personales, en los tiempos verbales como en el uso de los deícticos —Cf. DEICTICO—.

La investigación de Benveniste sobre este tipo de fenómenos remonta a sus primeros trabajos sobre la estructura de las relaciones de persona en los verbos y las relaciones de tiempo de los verbos (años 1946 y 1959 respectivamente). A partir de estas investigaciones, Benveniste advierte que una cosa es el estudio de la lengua como repertorio de signos y sistema de sus combinaciones y otra cosa es el estudio del sistema puesto en referencia: (1) sea a un sujeto que la asume en una instancia discursiva —Cf. INSTANCIA DISCURSIVA—;

(2) sea a una situación precisa en la cual se la utiliza;

(3) sea como un intento de materializar en el mensaje mismo el acto por el cual se lo produce (en San Juan, la reiteración abrupta de los “que” *materializa*, en el verso mismo, lo indecible de la experiencia mística).

En suma, Benveniste dictaminó que cuando estudiamos una frase sin referencia a algunos de los tres ítems anteriores, estamos en presencia del ENUNCIADO; dejando el nombre de ENUNCIACION para todas aquellas otras frases que son producidas en referencia (o desde) a algunos de los ítems anteriores. Hablaremos, entonces, de *enunciación* en todas aquellas oportunidades en que el sistema de la lengua sea indisociable del acto a través del cual se la enuncia, en cuanto hablar es siempre, fundamentalmente, “hablar de...” —Cf. DISCURSO, ENUNCIACION—.

Podemos decir que si Jakobson nos proporcionó los instrumentos sea para identificar el objeto específico de los estudios literarios como para avanzar hacia una futura clasificación de los discursos literarios; Benveniste, igualmente, no sólo profundizó la especificidad y autonomía del discurso literario (al determinarlo triplemente: en relación al sujeto, a la situación y a los mecanismos de su funcionamiento) sino que fue el primero que teorizó sobre los fundamentos de una eventual lingüística del discurso (y no ya del habla, afirmación equívoca) y que llegó a resultados concretos. En síntesis, con la actividad teórico-práctica realizada por estos dos lingüistas eximios se ha transgredido el tabú de los dominios científicos cercados y se ha superado definitivamente ese rancio prejuicio que hacía de los estudios literarios una paráfrasis de lo ya dicho por el escritor, todo esto en nombre de un "arte", de una "sensibilidad" necesariamente entendida como ignorante de sí misma, del mundo y de su propio proceso de gestación. Ahora, después de ellos, la literatura y el arte en general no son sólo sensibilidad y placer sino también signo de un conocimiento.

Hemos visto que la *literaridad* nos identificó el objeto literario entre todos los otros objetos escritos y que la *enunciación* nos reveló no sólo quien habitaba ese objeto (e.d. la actitud subjetiva del hablante) sino su cómo y su cuándo existencial (e.d. las condiciones espacio-temporales de la situación comunicativa) y también, fundamentalmente, nos reveló si el discurso testimoniaba o no, hacía germinar o no, entre nosotros, una vez más, el acto que lo engendró a través de su textura fónico, morfo-sintáctica o semántica (e.d. un discurso que muestra el acto que lo constituye). Esta última propiedad de la enunciación: mostrar en el discurso mismo el acto que lo estatuye como tal, nos recuerda la descripción de Argos proporcionada por Gracián: "ojos en los mismos ojos, para mirar como miran".



La enunciación se asemeja, en efecto a este Argos provisto de "ojos en el ojo" que hacen que no sólo miremos *lo visto* sino fundamentalmente como ese visto *fue visto y producido por esa mirada*.

El modelo, esa hipótesis de trabajo, debe tanto reproducir la literaridad como expresarla bajo forma de operaciones deductivas. Sabemos que el objeto privilegiado es la literaridad, triplemente determinada por las categorías de la enunciación. Pensemos, ahora, que estamos frente a un poema, procederemos a describirlo nivel por nivel, avanzando jerárquicamente desde los elementos más sensibles hasta las determinaciones más abstractas. Adelantemos su disposición gráfica:

**El modelo**

**... en lirica**

1. ESTRATO FONICO

- 1.1. cómputo de sílabas
- 1.2. apoyos acentuales
- 1.3. cláusulas métricas
- 1.4. rima
- 1.5. complementos rítmicos: aliteraciones, armonías vocálicas, paralelismos, encabalgamientos, etc.

2. ESTRATO GRAMATICAL

- 2.1. Análisis morfo-sintáctico
- 2.2. Enunciación: sujeto, situación, acto productor (u "ojo en el ojo...")

3. ESTRATO SEMANTICO

- 3.1. Tema y cadena temática
- 3.2. Metáfora y metonimia
- 3.3. Integración de los niveles anteriores.

Lo más inmediatamente perceptible en el poema, lo que parece imponerse de suyo, son los niveles pertenecientes al ítem 1 —Cf. ESTRATO FONICO—; una vez descritos uno a uno, conservando la jerarquía, pasamos al estrato siguiente —Cf. ESTRATO GRAMATICAL—; donde observaremos las relaciones de las palabras entre sí y las modalidades a través de las cuales repro-

ducen tanto la actitud del hablante como su situación espacio-temporal. La descripción debe considerar, en un segundo momento, la integración de las unidades examinadas en el estrato 1. En el tercer estrato —Cf. ESTRATO SEMANTICO—, comenzaremos por identificar los *temas* —Cf. TEMA— o unidades significativas mínimas reiteradas a lo largo de la obra y la posibilidad de estos temas para constituir *cadena temática* o serie de temas. La presencia de la metáfora y de la metonimia se justifica aquí, aparte de ser tropos semánticos, por el hecho de que ambas figuras reproducen significativamente los dos modos de organización que conoce la lengua: paradigma y sintagma, substitución y combinación respectivamente.

La comprobación de la excelencia del análisis lo atestiguará el ítem 3.3.; si el análisis estuvo bien realizado la síntesis se producirá por sí misma. En muchas ocasiones la significación del estrato 3 ha sido múltiplemente insinuada a lo largo del análisis de ítems 1 y 2. La síntesis es entonces la única evaluación fidedigna no sólo de la corrección del análisis sino también de las propiedades del modelo, el cual se tiene que haber revelado simple de manipular, económico en el procesamiento de datos y lo suficientemente exhaustivo como para poder dar cuenta de todos los niveles.

#### **exigencias del modelo**

#### **... en narrativa (la connotación)**

La formulación del modelo en narrativa presupone el conocimiento y práctica de una noción alusiva a ese proceso singular que consiste en emplear una palabra . . . o una serie de palabras . . . como soporte material de una idea distinta de lo que las palabras mismas designan o significan. Cuando las Preciosas Ridículas, para solicitar una silla, piden “las comodidades de la conversación”, mucho menos les interesa pedir la silla porque mucho más les interesa significar su cultura libresca: barroquismo. Cuando la publicidad pone en mi oreja el “Tome Coca-Cola y

todo irá mejor” es mucho más la excelencia de la bebida lo que se pregona, que la esperanza de que cambie mi vida al ingerirla. En ambos mensajes la significación entendida es, tanto “barroquismo” como “excelencia”, significados que no son lo que ambos mensajes *denotan* sino lo que *connotan* —Cf. CONNOTACION—. La connotación es así ese significado segundo que sobrenada un cuerpo de frases primero al que utiliza como soporte o vehículo de significación. Este proceso excede en mucho los límites del discurso literario, no es un azar que hayamos ejemplificado con la publicidad. La publicidad en este aspecto roza la literaridad de la literatura. Sin engañarnos, bien podríamos formular que nuestra vida cotidiana se encuentra totalmente sumida en fenómenos connotativos, que si bien nos pasan desapercibidos conscientemente no por eso están menos presentes en el inconsciente. Dos estudios serios de la connotación —Barthes, “Un mensaje publicitario”, “Retórica de la imagen— nos hace tomar conciencia, de inmediato, de la estrecha interdependencia entre la connotación codificada masivamente y la literatura. Barthes llega a pensar que la retórica subyacente puede ser similar para ambas. Lo que sucede es que ambos estudios, el de la literatura y el de la connotación en general, desembocan en la semiología; única ciencia que podría especificar sus relaciones y diferencias dentro del conjunto de hechos del edificio social.

Abordando el análisis narrativo, seguiremos aquí el modelo formalizado por Barthes que nos parece contener una síntesis actualizada de la vastedad de aproximaciones al relato. Otro motivo, es que el modelo de Barthes es uno de los pocos que ha sido concebido absolutamente abierto hacia las otras disciplinas (antropología, psicoanálisis).



Su representación gráfica es como sigue:

- (0) PRINCIPIOS estructurales: formalización, pertinencia, pluralidad
- (1) ESTRATO SECUENCIAL
- (2) ESTRATO AGENCIAL
- (3) ESTRATO INDICIAL
- (4) ESTRATO NARRATIVO

4.1. códigos

4.2. aspecto, modo y tiempos

El ítem (0) alude a los principios rectores que guían la investigación estructural. Para comenzar recordemos que la noción de ESTRUCTURA presupone obligadamente dos momentos: el primero consiste en la identificación de las mínimas unidades de sentido que se encuentran en juego y, el segundo, en la deducción de las leyes que presiden a su combinatoria. La consideración de estos dos momentos constituye la clave del análisis estructural bajo todas sus formas. El primer principio señalado por Barthes, el de formalización, alude al segundo momento, e.d. al establecimiento de las relaciones sistemáticas que presiden la combinación tanto entre los elementos de cada estrato como entre los estratos. En otras palabras, este principio nos pone frente a la exigencia de procurar restituir la "lengua" del relato —Cf., *supra* pág. 89 e *infra* LENGUA—.

El segundo principio, el de pertinencia, alude al criterio necesario para identificar lo que constituirá la mínima unidad de sentido en cada estrato. Al respecto Barthes es categórico: cualquier elemento de la obra puede estar provisto de significación siempre y cuando su conmutación por otro elemento (semejante / diferente) produzca un cambio de sentido en la totalidad de la obra —Cf. SENTIDO—. Sea la frase "Bond levantó uno de los cuatro auriculares de su oficina". Conmutemos "cuatro" por "uno". A nivel connotativo el adjetivo numeral es un índice del

poder e importancia administrativos de Bond dentro del Ministerio de RR.EE., cambiar "cuatro" por "uno" o por "dos" reduce ese índice de poderío y lo posterga a la situación de un empleado más del Ministerio. En consecuencia, se produce un cambio de sentido, por ende, "cuatro" constituye una unidad significativa (será un elemento perteneciente al estrato de los indicios).

El tercer principio, el de pluralidad, alude tanto a una actitud de partida en el análisis como al criterio rector de su finalidad misma. Desde la partida debemos concebir todas las posibles significaciones de la obra sin privilegiar ninguna, procurando sólo organizarlas de modo coherente y sin prejuzgar sobre lo que vaya apareciendo. En cuanto a la finalidad, hay que tener presente que un texto literario, como un sueño, es casi infinito en sus significaciones. Motivos ambos por los que el análisis estructural, a diferencia de la antigua crítica de textos, no busca "un" sentido sino la "pluralidad" de sentidos, mejor, el lugar de los posibles sentidos del texto. Un sentido re-engendrable, por así decir. Observemos que este prurito de Barthes por respetar la pluralidad del signo literario es correlato con el esfuerzo hecho por Benveniste para mostrar la situación especial en que el signo lingüístico deviene síntoma de significaciones que lo trascienden. Ambos autores son sensibles a aquellas situaciones en que el lenguaje deviene vertiginoso: "ojo que dentro del ojo mira como mira".

Sentados los tres principios que rigen el rumbo del análisis estructural en narrativa, pasemos a comentar los estratos.

El estrato secuencial —Cf. ESTRATO SECUENCIAL— concierne a las acciones significativas realizadas por los personajes en el curso de la intriga, a cualquier acción que induzca un cambio de sentido para los personajes o para la totalidad del relato. La unidad mayor en que

se agrupan estas acciones son las *secuencias* —Cf. SECUENCIA—, sucesión temporal de acontecimientos que resultan de la integración de tres acciones: la primera abre el proceso, la segunda lo realiza y la tercera lo concluye. Las unidades de este estrato, sean las acciones de los personajes o su agrupación en secuencias, respetan una doble regla: son a la vez consecutivas y consecuentes. Ambas nociones, acción de un personaje (función) y secuencia, provienen de Vladimir Propp, uno de los Formalistas que proporcionó uno de los mejores modelos para analizar relatos (folklóricos).

El estrato agencial concierne a los que realizan las acciones, por eso mismo llamados agentes y no personajes, para evitar las tentaciones en que incurre el psicologismo —Cf. ESTRATO AGENCIAL—.

El estrato indicial alude a todas aquellas palabras o frases que tienden a configurar el “ambiente” o la “atmósfera” del relato. Era el caso del adjetivo numeral “cuatro” —Cf. ESTRATO INDICIAL—.

El estrato narrativo viene a ser la síntesis actualizada de los otros tres. Aquí se describen las relaciones entre narrador y personajes (aspecto), entre narrador y lector (modo), los ajustes o desajustes entre tiempo de la historia (la temporalidad propia del universo evocado) y tiempo de la lectura o de la audición (tiempo necesario para leer u oír el texto). Un ejemplo feliz de desacuerdo entre estos dos tiempos en literatura, lo constituye *Cumbres borrascosas* de Emile Brontë: donde la temporalidad larga del universo evocado (una generación) contrasta con el tiempo relativamente breve de su audición (contado en una noche). Particularmente interesante es, además, incluir la significación que adquiere el tiempo de la escritura (dependiente del proceso de enunciación) en relación a los otros dos tiempos.



Con la noción de "código", Barthes pretende dar cuenta de niveles de significación otros que los ya reseñados y difícilmente analizables en el interior de los estratos vistos. Pensemos, por ejemplo, en la significación de los nombres en algunas obras literarias —Cf. Umberto Eco, "James Bond: une combinatoire narrative", *Communications* 8, 1966, 77-93—; de algunos símbolos particularmente mínimos de tamaño pero grandiosos por su efecto: la substitución del fono Z por el fono S —Barthes, s/z—; de la presencia fuerte de estereotipos —Gilberto Triviños, "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig", *Acta literaria* 1, 1975, 113-147—. En todos estos casos, Barthes sugiere hablar de "código" en el sentido "de una perspectiva de citaciones" —Cf. CODIGO—; código onomástico para el primer caso, simbólico para el que sigue y estereotípico para el tercero. En suma, se trata de forjar una inteligibilidad superior susceptible tanto de organizar los hechos literarios como de dar cuenta de su significación. La ventaja de utilizar la noción de código es que permite ultimar el análisis exhaustivo de un texto, ya que al consignar todas sus significaciones conscientemente percibidas se traza el perfil de las inconscientemente soslayadas.

La formulación de un modelo para el discurso dramático ofrecía dificultades inherentes a la insuficiencia de análisis concretos efectuados en este rubro. Tanto los Formalistas como los investigadores estructuralistas no se han preocupado hasta hoy —al menos hasta donde llega nuestra información— de formalizar un modelo de análisis dramático así como abundan en lírica y narrativa. El análisis dramático ha sido hasta ahora el pariente pobre del análisis estructural en literatura. Evidentemente que Barthes, gran amante del teatro (estuvo entre los fundadores del Teatro Antiguo, en París), le ha dedicado algunas reflexiones contenidas en una docena

**...en dramática**

de artículos, pero en todos los casos son reflexiones dispersadas sobre obras contingentes y sin aspirar a constituir algo que pueda parecerse de lejos a una "gramática del discurso dramático". El profesor Luis Muñoz G. ha ensayado de adelantarnos un eventual modelo analítico inspirado en el de narrativa y en algunas reflexiones de Barthes sobre el teatro —Cf. EC—.

Antes de entrar de lleno en el modelo dramático, se hace necesario efectuar un deslinde. La obra de teatro implica una doble realidad: obra que puede ser representada en una escena, obra que puede ser leída. En el primer caso la letra del texto entra en relación con el conjunto de otros signos que componen el teatro: actores, vestuario, iluminación, gestos, impostación de voz, etc. El discurso propiamente literario deviene otra voz tejida en la plenitud concreta de esa gran máquina que es el teatro. Describir y analizar esta realidad heteróclita (puesto que ahí concurren múltiples objetos) supone efectuarlo desde una ciencia semiológica más constituida que la de hoy en día. Evidentemente que el modelo dramático es incapaz de dar cuenta de esta complejidad, ni tiene por qué darla ya que el modelo dramático habrá de preocuparse del texto escrito. Hay que dejar la escena para pasar al texto, ahí estará nuestro principio de clasificación.

Puestos frente al texto dramático nos encontramos con dos tipos de discurso: el del acotador —Cf. DISCURSO DEL ACOTADOR— y el de los personajes —Cf. DISCURSO DE LOS PERSONAJES—. Comenzaremos por dar cuenta del discurso de los personajes a través de los tres primeros estratos. He aquí el modelo de análisis:

1. ESTRATO INDICIAL
2. ESTRATO AGENCIAL
3. ESTRATO ACCIONES
4. ESTRATO DRAMATICO

El estrato indicial contiene las mismas características que las reseñadas para el modelo de narrativa.

El estrato agencial, similar al narrativo, remite a lo que los personajes hacen por estatuto dramático: el que envía, el que busca, etc.

El estrato de las acciones remite a un proceso completo organizado en tres fases: apertura, realización y cierre de la acción. Aquí reconocemos la noción de secuencia vista en narrativa. Muñoz detalla la clasificación de Bremond que concierne a la formación de nuevas secuencias a partir de las más simples. Recordemos también esos tres tipos: "encadenamiento por continuidad", por "enclave" y por "enlace" —Cf. ESTRATO SECUENCIAL—.

Estrato dramático. En este estrato es tiempo de retomar el discurso del acotador que se había dejado momentáneamente de lado y observar su incidencia dentro del discurso de los personajes. Es interesante observar, igualmente, los "roces" o "frotés" que se pueden producir entre ambos discursos (notable en algunos de los dramas de Pirandello). Aquí mismo se analizarán las relaciones de los personajes entre sí tanto como con el proceso de enunciación que los funda.

Tales son los modelos operatorios propuestos para la descripción de discursos literarios concretos. Habría sido de desear agregar a la presentación de cada modelo una muestra de análisis concreto con la finalidad de ilustrar el procedimiento. Por factores de tiempo eso no fue ahora posible, pero no desesperamos de hacerlo en un futuro próximo.

Esperamos haber demostrado, a través del desarrollo mismo de esta Introducción, los motivos por los cuales, si comenzamos exponiendo los planteamientos del movimiento Formalista, con-



cluimos en cambio, con unas premisas fundamentadas por los estructuralistas. Esto reviene al hecho que, si bien son los Formalistas los que proporcionan la noción clave de literaridad, son los estructuralistas los que formalizan los modelos concretos que permiten, primero, reconocer las unidades del sistema, para segundo, establecer los tipos de relaciones o combinaciones entre esas unidades.

Al finalizar esta Introducción, quiero hacer un reconocimiento del aporte de los investigadores del Departamento de Español de la Universidad de Concepción en la presentación actual de este *Glosario*. Actividad que se realizara bajo forma de reuniones de trabajo en el seno de la Comisión de Literatura del Depto. de Español y que funcionara mensualmente desde el primer semestre de 1974, hasta hoy en día. El producto de estas reuniones fueron los tres Glosarios que están en la base de éste, cada uno de ellos dedicado a un género particular, y que se empezaron a utilizar bajo forma mimeografiada desde el segundo semestre de 1974 (Glosario de Lírica) al primer semestre de 1975 (Glosario de Dramática y de Narrativa). Los redactores de esos Glosarios fueron:

- (1) 1974: Roberto Hozven (colaboración de Gilberto Triviños): LIRICA
- (2) 1975: Roberto Hozven: NARRATIVA
- (3) 1975: Luis Muñoz G.: DRAMATICA

Sería injusto no hacer extensivo mi agradecimiento a todos los investigadores que participaron en esos instructivos debates: Sras profesoras Lic. Inés González, Lic. Ramona Lagos, Srta. profesora Marta Contreras (colaboradora en el Glosario de Dramática), Sres. Profesores Dr. Marcelo Coddou, Lic. Dieter Oelker, Mauricio Ostria, Mario Rodríguez y Romano Vallebuona. A ellos y a mis colegas redactores de esos primeros Glosarios, muchas gracias.

# GLOSARIO

**NOTA.** A continuación de cada término de este Glosario hemos detallado dos siglas y un guarismo correspondientes, respectivamente, al nombre del autor (autores), de la obra y al nombre de la obra y al número de la página citada. La referencia completa se especifica en Bibliografía. Las notas explicativas que acompañan a algunos de los términos de este *Glosario* son de responsabilidad exclusiva del autor, del mismo modo que toda definición sin referencia bibliográfica expresa.

**ACCION DRAMATICA.** (MÑ GD 1). Es el nombre genérico que se le da al conjunto de acontecimientos que se hacen presente en la articulación de las situaciones dramáticas.

**ACENTO.** (NT MPE 26). El conjunto de los diversos elementos del sonido —tono, timbre, cantidad e intensidad—, combinados de un modo especial en cada idioma, constituye el *acento*. ... El sonido sobre el cual recaen principalmente la intensidad, la cantidad y el tono, se llama *sonido acentuado*. En el caso en que estos elementos se den separadamente sobre sonidos diferentes, conviene distinguirlos en particular, llamándoles, según el elemento de que se trate, *acento de intensidad*, *acento de cantidad* y *acento tónico* o *de altura*.

**ACOTACION.** (CT GD 1). Todo enunciado que en la obra cumpla con las categorías señaladas como propias del discurso del acotador.

**ACOTADOR.** (CT GD 1). Es una categoría homóloga a la del narrador en la obra narrativa, se define por oposición a éste por su carácter "objetivo", sin identidad, no adscrito a persona alguna, sin referencias explícitas a su propio discurso. Sus funciones son variadas —señala tiempo, lugares, objetos, personajes, etc.— pero todas ellas son reconocibles en el modo del discurso —lateral y no central— que no integra las situaciones comunicativas de la escena dramática, sino que entrega información adicional, como al margen de la acción, pero indispensable para su desarrollo. El discurso del acotador está importantemente conectado con la teatralidad; esto por contribuir principalmente a la construcción de la escena material, al situarse en un "fuera" de ella. "Fuera" sin el cual no es pensable la escena. El discurso del acotador es una configuración propia del texto dramático, y juega en cada obra con distinta intensidad siendo un elemento esencial para la constitución del mundo dramático con el que se articula.

**ACROSTICO.** (LC DFT 23). Composición poética en la cual las iniciales de los versos, leídos verticalmente, componen una palabra o una frase. El término se extiende a las composiciones en las cuales son las letras media o final de cada verso las que componen la palabra o la frase.

**ACTITUD NARRATIVA.** (KS IAOL 265). La relación del narrador con el público y con la materia narrada (objetividades), se denomina *actitud narrativa*. Su exacta comprensión es de máxima importancia para la comprensión de la obra. La actitud narrativa que cada autor adopta está en la más íntima relación con el estilo de la obra; al mismo tiempo surgen aquí determinadas exigencias técnicas que es preciso resolver.

**ACTO.** (MÑ GD 1). Es una de las partes en que se divide una obra dramática; constituye una unidad temporal y espacial que articula una serie de actos comunicativos organizados en escenas o cuadros.

**AGENTE.** (HV GN 9). Ente que participa en acciones que le son propias.



*Nota:* El análisis estructural, cuidadoso de no definir al "personaje" en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado por aproximarle no como "ser" sino como "participante" de las distintas funciones que integran el relato; el personaje se circunscribe así a partir de su status narrativo. Esta actitud del análisis estructural no hace sino reproducir la despersonalización con que la literatura actual afecta a sus personajes —cf. novelas de ROBE-GRILLET o de SOLLERS—. Por supuesto que esta literatura conserva siempre un sujeto (en el sentido lógico del término), pero este sujeto es más, en la actualidad, el del lenguaje mismo que el de una posible esencia psicológica.

ALEJANDRINO. (MT ME 84-85). Desde Gonzalo de Berceo a don Pero López de Ayala, la poesía cultivó predominantemente el cuarteto monorrímo de versos de catorce sílabas, 7-7. Recibió este metro el nombre de alejandrino por ser la forma en que se compuso el *Romand d'Alexandre*, de Lambert le Tors y Alexandre de Berney, poema francés de la segunda mitad de s. XII, utilizado como fuente principal por el autor anónimo del *Libro de Alexandre* español.

Desde fines del citado siglo se hizo general el cuarteto monorrímo en otros poemas franceses, los cuales divulgaron el uso de esta estrofa que en España se llamó *cuaderna vía*.

Berceo y el autor del *Alexandre* observaron con gran precisión la medida isosilábica. ... En la poesía del s. XIV, la disciplina fue menos estricta; ni Juan Ruiz ni López de Ayala practicaron el isosilabismo de manera rigurosa y constante; en sus textos respectivos se encuentran, al lado de los alejandrinos ordinarios, variantes de 8-7, 7-8, 6-8, 6-7, 8,6, 8-8, etc.

Los últimos poemas de cuaderna vía corresponden a fines del s. XIV. La métrica de la gaya ciencia excluyó el empleo del alejandrino por el verso de arte mayor —Cf. *arte mayor*—.

ALEJANDRINO. Ver CUADERNA VIA.

ALEJANDRINO *dactílico* (NT ME 85). Son de ritmo dactílico los hemistiquios en que el primer apoyo se sitúa en la tercera sílaba, dejando la primera y la segunda en anacrusis repartiendo las tres sílabas del período interno en una sola cláusula: oo óoo óo — oo óoo óo.

ALEJANDRINO *trocaico* (NT ME 85). Son de ritmo trocaico los hemistiquios en que el primer apoyo se sitúa sobre la segunda sílaba, dejando la primera en anacrusis y repartiendo las cuatro del período en dos cláusulas disílabas: o óo oo óo — o óo oo óo.

ALEJANDRINO *mixto* (NT ME 85-86). La colocación del primer apoyo en la primera sílaba da lugar al período mixto en que una cláusula trocaica va seguida por una dactílica o, al contrario, una dactílica por

una trocaica. ... Los dos hemistiquios pueden ser iguales o distintos, de donde resultan tres variedades de ritmo uniformemente trocaico, dactílico o mixto y seis variedades más en que estos tres tipos se combinan en las dos mitades del verso, T-D, T-M, D-T, D-M, M-T, M-D.

**ALITERACION.** (LC DTF 37). Repetición de un sonido o de una serie de sonidos acústicamente semejantes, en una palabra o en un enunciado. Es usada frecuentemente en el lenguaje poético: *el silbo de los aires amorosos*. Al sonido repetido (s, en el ejemplo) se llama sonido aliterado.

**ANAFORA.** (LC DTF 41-42). Figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase (...), o al comienzo de diversas frases en un período ...

2. Tipo de deixis que desempeñan ciertas palabras (pronombres, adverbios, verbos), consistentes en asumir el significado de una palabra anteriormente mencionada en el discurso: *¿Qué hemos ganado con esta conversión de la cantidad a la cualidad? Muy sencillo: por medio de ésta comprendemos la génesis de aquélla.*

**ANAGRAMA.** (LC DTF 42). Palabra o palabras formadas por la reordenación de las letras que constituyen otra u otras palabras: *Gabriel Pade-copeo* (Lope de Vega Carpio).

**ANAGRAMA.** (TD-DC DECL 224). 2. Principio saussuriano que rige la repetición de los sonidos en la poesía, según el cual los sonidos o las letras que componen un nombre propio estarían diseminados en el conjunto del poema.

**ANTANACLASIS.** ("Traductio" o "Diaphora"). (LC DTF 46). Figura retórica que consiste en repetir una misma palabra en dos sentidos diferentes. Es un caso particular del *juego de palabras*: *Cruzados hacen cruzados, / escudos pintan escudos* (Góngora).

**APOYO AGENTUAL.** (NT MPE 26). La sílaba sobre la cual recae uno (o más) de los acentos señalados (intensidad, cantidad o tónico).

**ARBITRARIEDAD.** (ss CLG 130-131). (*Principio de arbitrariedad*). Primer principio o característica que rige la constitución del signo lingüístico. Saussure entiende por principio de arbitrariedad que "el nexo que une el significante al significado es arbitrario", es decir que la elección de los sonidos —significante— no está impuesta por los sonidos mismos, sino que es el resultado de un acuerdo social.

**ARBITRARIO.** (dM Ed. cr. CLG 442-443). Saussure se sirve de la palabra *arbitrario* porque el adjetivo expresa claramente la inexistencia de razones naturales, lógicas, etc. en la determinación de las *articulaciones* de la substancia acústica —significante— con la semántica —significado—.

**ARGUMENTO.** (TM T 202-203). Disposición artística del conjunto de acontecimientos que nos son comunicados en la obra;

(2) Conjunto de motivos según la sucesión que tienen en la obra.

*Nota:* Este es uno de los términos de la pareja tradicional propuesta por los FR: "argumento/trama", oposición que se ha conservado en francés (sujet/fable) y también en inglés (plot/story) con sentidos casi idénticos. "Plot", el término correlativo de argumento, es definido como "is the sequence which the author arranges (narrates or dramatizes) them" —BARNET, BERMAN and BURTO. DLDCT—.

**ARMONIA VOCALICA.** (NT ME 42, 298). Consiste en la coordinación concertada entre las vocales de los apoyos básicos del acento. Góngora poseyó el dominio de esta técnica, más que ningún otro poeta del Siglo de Oro. Las dos vocales de los tiempos marcados inicial y final, coincidentes entre sí, aparecen a veces armonizadas con la que ocupa el apoyo de la sílaba sexta como eje del verso: a—o—a, "De los varios despojos de su falda"; o—e—o, "La pólvora del tiempo más precioso"; e—o—e, "Entre la hierba corre tan ligera".

Este recurso poético (en cuanto recalca el aspecto tangible del mensaje), en suma, está fundado en la especial correspondencia de las vocales que ocupan los apoyos rítmicos.

**ARTE MAYOR.** (NT ME 115). Versos que tienen más de ocho sílabas, aunque el metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6—6. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen.

Este verso de arte mayor vino a establecerse en la poesía grave, con un dominio que había de mantenerse durante más de un siglo, desde la primera mitad del s. XV.

**ARTE MENOR.** Versos que no tienen más de ocho sílabas.

**ASPECTO NARRATIVO.** (TD CRL 177-178, 181). Los aspectos del relato conciernen al modo en que la historia es percibida por el narrador;

(2) Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que se describen. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera diferente, la percepción que tiene de ellos quien los cuenta. Con el término de "aspecto del relato" nos referiremos a los distintos tipos de percepción reconocibles en el relato (tomando esta palabra etimológicamente = 'mirada'). Con más precisión: el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso); la relación entre el personaje y el narrador.



ASPECTO ... *por detrás*, Narrador > Personaje (más grande que) (TD *Ibid.*, 178). Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje ... ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diversos grados.

ASPECTO ... *con*, Narrador = personaje. (TD *Ibid.*, 178). Esta segunda forma es también muy difundida en literatura, sobre todo en la época moderna. En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes que los personajes mismos no la hayan encontrado.

ASPECTO ... *desde fuera*, Narrador < Personaje (menos grande que). En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc.; pero no tiene acceso a ninguna consciencia. Por cierto que ese puro "sensualismo" es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible; pero existe como modelo de una cierta escritura. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros, y, el empleo sistemático de estos procedimientos sólo se ha dado en el siglo XX.

ASPECTO VERBAL. (GVG CSSE 129). Una de las categorías lingüísticas por las que se puede percibir el funcionamiento de la lengua a través de un acto individual de utilización, e.d. la ENUNCIACION (Ver más adelante). Se llaman *aspectos de la acción verbal* las maneras distintas de mirar la acción expresada por el verbo: ... simultaneidad, reiteración, duración, comienzo, perfección, etc.

ASPECTO VERBAL. (cdv FIE 99). (2) El verbo representa el *proceso* ... acciones, estados, fenómenos, ya sean de nuestro espíritu o de los seres y fuerzas naturales que nos rodean. Estos procesos presentan un *aspecto* distinto, según los consideremos en su desarrollo, iniciación o término, perfecta o imperfectivamente realizados. En el español, los medios de representación del aspecto son los giros perifrásticos ...

ASUNTO. (KS IAOL 71-72, 100). Lo que vive en una tradición propia ajeno a la obra literaria y que va a influir en su contenido, se llama *asunto*. El asunto está siempre ligado a determinadas figuras y comprende un período de tiempo. Está, pues, más o menos fijado en el tiempo y en el espacio. ... Según esta definición ... puede decirse que sólo tienen asunto las obras en que se realizan acontecimientos y aparecen figuras, e.d. los dramas, las epopeyas, las novelas, las narraciones, etc. En este sentido una poesía lírica no tiene asunto;

(2) *Asunto* es la idea sumaria de la acción. Por ejemplo, el asunto de *Os Lusíadas* es el descubrimiento de la ruta marítima desde Occidente a Oriente.

**CALAMBUR** (fr. "calambour") (LC DTF 77). Fenómeno que se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente diverso. Por ejemplo: *Diamantes que fueron antes / de amantes de su mujer* (Villamediana).

**CANTIDAD**. (NT MPE 21). La cantidad es la duración del sonido. Todo sonido, para ser perceptible, requiere un *mínimum* de duración; los sonidos se acercan a este *mínimum* o se alejan de él, según la mayor o menor rapidez con que se habla.

**CESURA**. (NT ME 40). La cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su período rítmico fue claramente definida por Bello como breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna al hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas. Con frecuencia suele incurrirse en confusión atribuyendo a una y otra palabra el mismo sentido. La cesura supone en general un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa, pero en todo caso no es la duración lo que distingue a ambos conceptos, sino el valor que cada uno representa desde el punto de vista métrico.

**CIENCIA DE LA LITERATURA**. (HV). Entendemos por *ciencia literaria* (o *poética*) toda actividad teórica que aborde al fenómeno literario desde alguna de las orientaciones que siguen:

primero, sea como una actividad tendiente a delimitar el objeto de su estudio (*literaridad*) tanto a partir de una clasificación de las distintas "lenguas" de los relatos como a partir de sus modos de articulación concretos en la totalidad del edificio social; —Cf. LENGUA, *infra*—.

segundo, sea como un esfuerzo teórico que procure encontrar nuevos modelos, cada vez más simples, económicos y exhaustivos, susceptibles de describir la diversidad de discursos literarios concretos; y,

tercero, sea como un esfuerzo por describir discursos literarios concretos para, posteriormente, insertar estos estudios sincrónicos en una diacronía susceptible de entregarnos órdenes de sucesión, de ciclos tendientes a configurar un panorama de los géneros en sus más diversos niveles: morfológico, histórico, social, religioso, etc.

Tanto por la primera aproximación como por la tercera, la ciencia de la literatura encuentra en su camino a la *semiología* (o semiótica), e.d. aquella ciencia que precisamente, por preocuparse del conjunto de signos que rigen la vida social está, obligada a dar cuenta de sus relaciones recíprocas —Cf. SEMIOLOGIA, *infra*—.

**CINESTESICA**. (LC DTF 91). Se aplica a la metáfora en que se identifican sensaciones de procedencia diversa: "*La luna nueva / es una voccecita en la tarde*" (Borges).

**CLAUSULA** (*trocaica y dactílica*). (NT AV 22). Dentro del período, las palabras se organizan ordinariamente en cláusulas o núcleos de dos o tres sílabas. En algunas ocasiones, el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario. En ciertos tipos de versos, la organización de las cláusulas forma tres o cuatro tiempos en cada período. Siendo lo común que el apoyo del acento afecte de manera principal a la primera sílaba de cada cláusula, la forma de ésta corresponde generalmente a los tipos trocaico (óo) o dactílico (óoo). Por la forma de sus cláusulas, el período puede ser uniformemente trocaico, dactílico o mixto.

**CODIGO**. (TD DECL 126). Sistema de necesidades u obligaciones.

**CODIGO**. (MT ELG 34. (2) Organización que permite la redacción del mensaje y frente a la cual se confronta cada uno de sus elementos para desprender el sentido.

**CODIGO**. (BR s/z 27-28). (3) Lo que llamo *código* no es una lista, un paradigma que sea necesario reconstituir a cualquier precio. El código es una perspectiva de citaciones, una ilusión de estructuras: sólo conocemos de él sus puntos de partida y de retorno; las unidades que se inventarían son siempre salidas del texto, marcas o jalones de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo (por ej. un secuestro remite a todos los secuestros ya escritos). Unidades que son otros tantos destellos de algo que ha sido ya siempre leído, ya visto, ya hecho y ya vivido: el código está en su surco de este YA.

**COMPLEMENTOS RITMICOS**. (NT ME 42, 464). Han servido en todo tiempo como gala y adorno del verso diversas figuras relativas al orden y disposición de las palabras: aliteración consonántica, antítesis, armonías vocálicas, concordancias fónico-semánticas, correlaciones, efectos evocativos, encabalgamiento, paralelismo, repercusión de rimas (en eco, interna), repeticiones, simetrías, etcétera. La poesía culterana ha sido una de las corrientes poéticas que más uso ha hecho de estos recursos expresivos en el poema. En suma, se trata de recursos todos que destacan el aspecto palpable del lenguaje poético —Cf. POETICIDAD—.

**CONMUTACION**. (LC DTF 109). Figura retórica (lat. '*Conmutatio*') que consiste en contraponer dos frases que contienen las mismas palabras con otro orden y régimen: "*No fue el metal de mi voz que los convenció sino la voz de vuestro metal, Señor*" (BRECHT) *Coroliano*.

**CONNOTACION**. (HV GN 10-11). Se entiende por *connotación* la realización que se establece entre una palabra, utilizada como significante, y un nuevo significado. En el verso célebre de San JUAN DE LA CRUZ: "un no



sé qué que quedan balbuciendo", la serie de palabras que componen el verso funcionan como el soporte material de un nuevo significado: tartamudez mística del alma en correspondencia con el Esposo.

(2) Dentro del esquema de la comunicación verbal de JAKOBSON (Ver aquí mismo: *Introducción*), la connotación alude al predominio de la función poética sobre todas las demás funciones al subrayar la importancia concedida al factor mensaje, e.d. al factor tangible, palpable del signo.

*Nota:* La definición de este término fue proporcionada por Hjelmslev y su aplicación a la literatura formalizada por Barthes, Johansen y Stender-Petersen, si bien la contribución de los dos últimos es anterior a la de Barthes —1949, respectivamente "La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique" y "Esquisse d'une théorie structurale de la littérature"—, nosotros retendremos la formulación barthesiana de connotación en cuanto la obra de este autor representa cualitativa y cuantitativamente su mejor desarrollo y ejemplo. En s/z, análisis de una 'nouvelle' de Balzac, la define así: "La connotación es un sentido segundo, cuyo significante mismo está constituido por un signo o por un sistema de significación primero que es la denotación: si E es la expresión C le contenido y R la relación de ambos que funda el signo, la fórmula de la connotación es: (ERC) R C.

Cita que nos exige un comentario: primero, el primer sistema de signos o de significaciones, la denotación, designa la relación que se establece entre el signo y el referente, e.d. se trata del objeto propio de los lingüistas: la lengua natural; segundo: la connotación (o sentido segundo) resulta de la relación entre el primer sistema de signos, utilizado como soporte, y un nuevo significado que lo cabalga, por así decir.

**CONSCIENTE.** (FD OC 11, 9). La consciencia (o el hecho de 'estar consciente') es una expresión puramente descriptiva que se refiere a la percepción más inmediata y segura (más en general: a todo lo que es conocido por el sujeto);

(2) Cualidad momentánea que caracteriza el contenido de las percepciones externas e internas entre el conjunto de fenómenos psíquicos.

**CONSTATIVO** (*enunciado*). (BV PLG 270). Aquellos que constatan la aserción de un hecho.

**CUADERNA VIA.** (NT ME 532). Cuarteto alejandrino monorrimo usado en los poemas de cleresía, AAAA : BBBB etc. Se ha usado también en la poesía moderna.

**CUADRO DRAMATICO.** (MÑ CD 3). Cada una de las partes en que se dividen algunas obras dramáticas, más breves que los actos. Se determina por la unidad de lugar.

**CUARTETA.** (NT ME 533). Combinación de cuatro octosílabos con asonancia en los pares, abcb. Aparece atestiguada desde las jarchas hispano-hebreas del siglo XI. Es designada comúnmente como copla o cantar. Se compone también en versos menores.

**CUARTETO.** (NT ME 533). Estrofa de cuatro versos de más de ocho sílabas, con rimas abrazadas, ABBA, o cruzadas, ABAB. A esta última se le suele llamar *serventesio*.

**CUARTETO-LIRA.** (NT ME 533). Combinación de cuatro versos de once y siete sílabas, AbAb, aBaB, ABaB, etc.

**DACTILICA** (*Cláusula*). Núcleo de tres sílabas donde la primera recibe el apoyo acentual y las dos siguientes quedan átonas.

**DECIMA.** (NT ME 533). Conjunto de diez octosílabos dispuestos en el orden de dos redondillas y dos versos de enlace, abba:ac:cddc. Se le ha llamado *espinela* por el nombre de Vicente Espinel a quien se le atribuyó su invención.

**DENOTACION.** (HV GN 11). Se entiende por denotación la relación que se produce entre una palabra y el objeto real —el 'referente' o 'denotatum'; por ejemplo, entre la palabra "manzana" y las manzanas reales;

(2) Dentro del esquema de la comunicación de JAKOBSON —detallado en *Introducción*—, la denotación manifiesta el predominio de la función referencial sobre otras funciones, e.d. el predominio del factor contexto.

**DEICTICOS.** (TD DECL 292). Otra de las categorías lingüísticas indicadoras de subjetividad, o sea de la enunciación.

Expresiones cuyo referente sólo puede ser determinado en referencia a los interlocutores. Por ejemplo, los pronombres de primera y segunda persona, que designan tanto la persona que habla como aquélla a la que se habla.

(2) La propiedad particular de estas expresiones, que sólo significan en relación al momento mismo en que se habla —e.d. a la instancia discursiva—, se percibe por oposición y conmutación con otros elementos de significado análogo —los deícticos son los primeros de las parejas detalladas—: *yo/él, ahora/entonces, hoy día/al día mismo, ayer/ la vigilia, mañana/al día de mañana, la próxima semana/la semana siguiente, hace tres días / tres días antes*, etc.

**DETERMINANTES.** (TD DECL 293). La *Gramática de Port-Royal* —2ª parte, cap. X— llama "determinantes" los elementos que deben añadirse a un concepto (los que tienen sentido y no referente) para fijarles la extensión ilimitada a que aluden. Ejemplo: "mi amigo" por "amigo",

"río" por "el río", "blancor" por "el blancor" o "aquel blancor", "hombre" por "este hombre". Este rol delimitador lo cumplen indistintamente el artículo definido, los opsesivos, los demostrativos, etc.

**DIALOGO.** (BV AFE). Es el discurso en que intervienen dos interlocutores que son alternativamente emisores y receptores de la enunciación.

**DIEGESIS.** (GN FR 193-194). Para Aristóteles, el relato —*diégesis*— es uno de los dos modos de imitación poética —*mimesis*—; el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público. Aquí se instauro la distinción clásica entre poesía narrativa y poesía dramática.

(2) Para Platón, el campo de lo que él llama *lexis* (o forma de decir, por oposición a *logos*, que designa lo dicho) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha —*mimesis*— y simple relato —*diégesis*—. Por simple relato, Platón entiende todo lo que el poeta cuenta "hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro el que habla"; por ej. cuando Homero, en el canto I de *La Iliada*, nos dice a propósito de Crises: "Luego Crises, sacerdote de Apolo, el que hiere de lejos, deseando redimir a su hija, se presentó en las veloces naves aqueas con un inmenso rescate ... y suplicó a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos."

**DIERESIS.** (LC DTF 143). Por la que se deshace un diptongo para lograr una sílaba en el verso: *Donde el límite rojo del Oriente* (HERRERA).

**DISCURSO.** (HV GN 11-12). Toda enunciación integrada por un locutor y un auditor y que supone en el primero la intención de influenciar de alguna manera al segundo;

(2) Todo género donde alguien, dirigiéndose a alguien, se enuncia como locutor y organiza lo que dice bajo la categoría de persona.

Nota: La noción de *discurso* la deduce BENVENISTE a partir de la distinción de dos planos distintos de enunciación en el seno de la lengua, hasta ahora confundidos; primero: la lengua entendida como sistema de signos y repertorio de sus combinaciones, segundo: la lengua asumida por un sujeto a través de un acto individual de utilización. El segundo plano es el que Benveniste denomina *enunciación* (Ver más adelante) y cuya concreción se produce a través de instancias discursivas específicas susceptibles de ser descritas —aquí definimos cinco de ellas: aspecto verbal, deícticos, shifters o embragues, determinantes y presuposiciones—. Como consecuencia, se desprenden estas otras dos definiciones de discurso: (3) el discurso es el lenguaje puesto en acción, necesariamente entre partenaires, y (4) el discurso es simultáneamente portador de un mensaje e instrumento de acción.



**DISCURSO DEL ACOTADOR.** (CT GD 4). Comprende todos aquellos enunciados que van desde el título de una obra dramática, a la nominación de los personajes, a las acotaciones escenográficas, etc.

(2) Se caracteriza por ser un discurso fragmentario, indicial e informativo cuyo referente es el discurso de los personajes y su situación.

**DISCURSO DIRECTO.** Ver ESTILO DIRECTO.

**DISCURSO DRAMATICO.** (MÑ GD 4). Llamaremos discurso dramático al discurso literario que comprende en un todo la relación complementaria del discurso de los personajes y del acotador.

**DISCURSO DRAMATICO** (*rasgos formales del*). (MÑ GD 3). (1) En cuanto discurso, la obra dramática se organiza en la relación complementaria del discurso del acotador y el de los personajes;

(2) Estos discursos se disponen en escenas y actos, considerados como unidades temporales y espaciales;

(3) Considerando el discurso de los personajes como el discurso central, podemos decir que su característica es la de ser una enunciación que coincide con el acto que se profiere;

(4) Por lo mismo, el discurso central consiste en la presentación actualizada de una serie de acontecimientos ordenados temporalmente desde un presente hacia un futuro;

(5) El discurso del acotador o discurso lateral cumple la función de informar respecto de las condiciones en que se va dando la serie de actos comunicativos, e.d., el discurso de los personajes.

**DISCURSO FICTICIO.** Discurso que alude a un referente expresamente señalado como *ficticio* (e.d. que evoca un universo de experiencia: "La isla del Tesoro" por ej.) a diferencia del referente real que exigen las circunstancias extra-lingüísticas habituales.

**DISCURSO INDIRECTO.** Ver ESTILO INDIRECTO.

**DISCURSO LITERARIO.** (JK ELG 220 ss). Discurso en el que predomina la función poética —Ver RELATO (*rasgos formales del*)—;

**DISCURSO LITERARIO** (BR s/z 13-16). (2) Discurso que se lee preferentemente en un nivel connotativo en cuanto es segundo en relación a la lengua natural que le sirve de vehículo —cf. CONNOTACION, nota—;

**DISCURSO LITERARIO.** (TD DECL 254). (3) Discurso que se constituye como una presencia plena, irremplazable por esencia y en la que habría que descubrir la organización interna, atendiendo a las formas lingüísticas que lo constituyen;

*Ibid.*, (TD DECL 301). (4) Discurso cuyas frases tienen como referente una ficción, motivo por el que está desprovisto de sentido inquerirse sobre la "verdad" del discurso literario;

**DISCURSO LITERARIO.** (FG ELPh 109). (5) Discurso que, más allá de las eufonías verbales, nos cautiva y deleita por la manera en que designa el objeto de la proposición (*Sinn*) independientemente de su realidad (*Bedeutung*). —Para Frege *Sinn* es igual a “manera por la que se designa un objeto” y *Bedeutung* a “objeto señalado”. De modo que el discurso literario sería un discurso provisto de *Sinn* pero sin *Bedeutung*—.

**DISCURSO de los PERSONAJES.** Ver **DIALOGO**.

**DISTICO.** (LC DTF 149). Estrofa de dos versos.

**DRAMA.** (MÑ GD 1-4). Es el discurso literario articulador de una serie de actos comunicativos y sus situaciones, que presenta, en consecuencia, actualizadamente una serie de acontecimientos organizados temporal y espacialmente.

**DRAMATICIDAD.** (MÑ *Ibid.*). Es aquella capacidad que tiene el diálogo de generar tensiones. Es decir, ciertos actos comunicativos exigen una respuesta a partir de la cual se articula un proceso dinámico.

**EFECTO EVOCATIVO.** (NT AV 33). La eficacia del verso se enriquece cuando se acierta a utilizar la virtud evocativa que los vocablos poseen en relación con los giros del ritmo. El rápido y entrecortado movimiento de los versos y el efecto de la rima aguda y oscura subrayan la temerosa escena de sombras y cuchilladas de *El estudiante de Salamanca*: “*El ruido—cesó.— Un hombre pasó — embozado — y el sombrero — recatado — a los ojos — se caló.*”

**ENCABALGAMIENTO** (fr. “*enjambement*”). (LC DTF 157). Se señala con dicho término el desacuerdo, frecuente en el verso, entre unidad sintáctica y unidad métrica, que se produce cuando la unidad sintáctica excede los límites de un verso y continúa en el siguiente o siguientes: “*Sé que negáis vuestro favor divino / a la cansada senectud y en vano / fuera implorarle; pero en tanto, bellas / ninfas, del verde Pindo habitadoras . . .*” (L.F. Moratín).

**ENDECASILABO.** (RAE DLE). Verso que consta de once sílabas.

**ENDECASILABO.** (NT ME 198-199). El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis. Ningún verso español admite más de tres sílabas en esa posición. El período rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas. Los cuatro tipos rítmicos que de estas condiciones resultan son las siguientes:

**ENDECASILABO ENFATICO.** (NT ME 198). Tiempo marcado sobre la primera sílaba; apoyo intermedio en la sexta; la primera cláusula consiste ordinariamente en el núcleo dactílico que se destaca con marcado relieve; las tres partes siguientes son generalmente trocaicas; el período total suma nueve sílabas:

óoo oo óo oo óo

*Todo lo alcanzará sin dar gran salto* (Boscán).

**ENDECASILABO HEROICO.** (NT ME 198). Empieza con una sílaba en anacrusis. Primer tiempo marcado sobre la segunda; acento intermedio en sexta; las ocho sílabas de que consta el período se reparten en cláusulas bislabas de ritmo trocaico. El movimiento del verso se distingue por su compás llano, equilibrado y uniforme:

o óo oo óo oo óo

*El dulce lamentar de dos pastores* (Garcilao).

**ENDECASILABO MELODICO.** (NT ME 198-199). Dos sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba tercera; acento intermedio en sexta. La tercera sílaba llena el espacio correspondiente a la parte que representa. El período suma siete sílabas; después de la primera, las siguientes forman tres cláusulas trocaicas. El alargamiento de la primera sílaba, después de la anacrusis, presta a esta variedad un efecto suave y sosegado:

oo óoo óo oo óo

*Alegrando la vista y el oído* (Garcilaso).

**ENDECASILABO SAFICO.** (NT ME 199). Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba cuarta; acento secundario en sexta u octava. Cada una de las sílabas cuarta y quinta ocupa una parte completa. El período consta de seis sílabas; las cuatro últimas forman dos cláusulas trocaicas. El efecto de este verso se caracteriza por su blandura y lentitud:

	ooo	óo	óo	oo	óo
también	ooo	óo	oo	óo	óo

*Entre las armas del sangriento Marte* (Garcilazo).

- Las múltiples combinaciones de acentuación prosódica del endecasílabo ordinario se reducen desde el punto de vista rítmico a los cuatro tipos anteriores. La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo según el vocablo a que se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado. Estas oscilaciones, en todo caso, ni suelen ser frecuentes ni afectan a la base del sistema indicado.



**ENDECHA.** (NT ME 534). Composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, y a veces en redondillas o en versos sueltos.

**ENDECHA REAL.** (NT ME 534). Romance heptasílabo en que el último verso de cada cuarteta es endecasílabo, abcB : dbcB, etc.

**ENEASILABO.** (RAE DLE). Verso que consta de nueve sílabas.

**ENEASILABO.** (NT ME 157, 227). Numerosos testimonios del eneasílabo se registran en el siglo XV, sobre todo en poesías cantadas de carácter popular, aparte de la accidental y dispersa presencia de este metro como complemento del octosílabo fluctuante.

(2) Aunque al margen de la poesía culta, el eneasílabo tuvo amplio radio de acción en estribillos y letras de baile. La mayoría de los ejemplos se reparten entre los tipos trocaico, dactílico y mixto.

**ENEASILABO TROCAICO.** (NT ME 507). Acentos en cuarta, sexta y octava; variedad incluida en el polirrítmico. Independiente desde el período neoclásico: "*En el castillo, fresca, linda, / la marquesita Rosalinda, / mientras la blanda brisa vuela, / ( . . . )*" que se grafica así: ooo óo óo óo (R. Darío).

**ENEASILABO DACTILICO.** (NT ME 507). Acentos en segunda, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente desde el neoclasicismo: "*Y luego el estrépito crece / confuso y mezclado en un son / que ronco en las bóvedas hondas / tronando furioso zumbó*" que se grafica así: o óoo óoo óo (Espronceda).

**ENEASILABO MIXTO.** (NT ME 508). a) Acentos en tercera, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente en el neoclasicismo y modernismo: "*Humo y nada el soplo del ser; / mueren hombre, pájaro y flor; / corre a mar de olvido el amor; / huye a breve tumba el placer.*" que se grafica así: oo óo óoo óo (G. Prada).

b) Acentos en tercera, sexta y octava; variedad del polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas y modernistas: "*En la más diminuta isla, / donde nadie la descubrió, / habitadas por bellas formas / diminutas que nadie vio.*" que se grafica así: oo óoo óo óo (A. Reyes).

**ENUNCIACION.** (HV GN 12). Serie de frases identificadas con referencia (1) al *acto mismo de producir el enunciado* y no a su texto, o sea a las condiciones por las que el locutor designa en su discurso el acto por el que lo profiere; (2) a la *situación en que se realiza la frase*, o sea a las circunstancias espacio-temporales de realización del acto enunciativo; y (3) al *estatus del sujeto hablante* ya que el acto lingüístico, en cuanto apropiación individual de la lengua, revela las diferentes posiciones del locutor frente a su enunciado (Ver Discurso).

**ENUNCIACION.** (BV AFE 12). (2) La enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua a través de un acto individual de utilización.

**ENUNCIACION.** (TD DECL 364 ss; BV AFE 9). (3) No se debe confundir la presencia codificada del locutor en el interior del enunciado (e.d. los elementos del código de la lengua que participan en la instancia discursiva) con el hecho de que cada elemento articulado deba su existencia a una decisión de cada locutor.

Ver ejemplos en **DEICTICOS**, **PERFORMATIVOS** (enunciados), **SHIFTERS**, etc.

**ENUNCIADO.** (TD DECL 364). Serie de frases identificadas sin referencia particular a su modo de aparición. Ejemplo: *"La tierra gira alrededor del sol"*.

**EPICA.** Ver **DIEGESIS**.

**EPIGRAMA.** (NT ME 534). La forma regular del epigrama consiste en dos redondillas con rimas independientes. Se ha compuesto también en dobles quintillas, décimas, cuartetos y redondillas o quintillas simples.

**ESCENA.** (MÑ GD 4). Es la menor unidad de articulación del discurso dramático;

(2) Como situación está delimitada por la participación de un número determinado de interlocutores (personajes) y una circunstancia temporal y espacial precisa. La alteración de uno de estos factores implica el cambio de la escena.

(3) Tradicionalmente se le ha definido por la entrada o salida de un personaje.

**ESCENARIO.** (CT GD 4). Espacio común a todas las escenas ocurridas en la obra dramática; el escenario sería a la escena lo que la secuencia es a la acción tomada en su desarrollo temporal. El escenario deviene así una categoría espacial. Si en la obra teatral el escenario se construye según las leyes que rigen el espacio físico (largo-ancho-fondo, escenografía, etc.), en la obra dramática, en cambio, se constituye a través de la dimensión poética de un lenguaje capaz de generar su propia situación comunicativa.

**ESCRITURA.** (BR GCE 12, 15-21; R 103). La escritura es una realidad formal independiente de la lengua y del estilo, es una tercera dimensión de la forma que vincula, no sin tragedia, el escritor a su sociedad. A través de ella se siente que no hay Literatura sin una moral del lenguaje.

(2) La escritura viene a ser este acto de solidaridad histórica, esta elección de un comportamiento humano, esta afirmación de un cierto Bien que ya no se trata tanto de comunicar o de expresar sino más bien de imponer a través de un más allá del lenguaje que es simultáneamente la Historia y el partido que en ella se toma.

(3) La escritura remite al escritor a las fuentes instrumentales de su creación.

(4) La escritura no es un idiolecto personal (como lo era el viejo estilo) sino una enunciación (y no un enunciado) a través de la cual el sujeto manifiesta su división dispersándose, lanzándose de soslayo sobre la escena de la página. Noción que debe muy poco, por consiguiente, al viejo "estilo", pero mucho al doble esclarecimiento del materialismo (por la idea de productividad) y del psicoanálisis (por la idea de sujeto dividido).

*Nota:* Releyendo estas cuatro aproximaciones a la noción de "escritura", advertimos que el autor ha variado su prisma; desde las dos primeras, bastante sociológicas en cuanto la escritura es cernida allí como el lenguaje de un grupo intelectual, por ende como una realidad intermedia entre la lengua (sistema de una nación) y el estilo (sistema de un sujeto; a las dos últimas, más bien psicoanalíticas, en cuanto la escritura se formula aquí como una "otra escena" testigo de un doble reencuentro: el del Inconsciente y el de la Historia. Este encuentro genera una actividad material que, por una parte, evidencia al primero a través de la correspondencia oculta, pero necesaria, entre cada acto de enunciación y posición del sujeto y, por otra parte, revela a la segunda a través de las condiciones de su proferación —Ver ENUNCIACION—.

ESFERA. (PP MC 91). Las esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. Resultan de la agrupación lógica de diversas funciones susceptibles de caracterizar a un mismo tipo de personaje.

ESPACIO. (KS IAOL 486). Sector del mundo narrado que incluye paisaje, medio ambiente, costumbres, más en general la exposición de un mundo múltiple y abierto.

ESTILO DIRECTO. (LC DTF 146). Reproducción literal de un decir o un pensar ajenos (al verme exclamó: *¿quién te avisó?*) o propios (me pregunté: *¿qué querrá decir?*).

ESTILO INDIRECTO. (LC DTF 236). Manera de reproducir un dicho o un pensamiento ajeno o propio frente al estilo directo, que reproduce íntegramente las palabras pensadas o pronunciadas por otro o por uno mismo (él me dijo: *lo haré*), el indirecto expresa el dicho o pensamiento como una oración subordinada que funciona como complemento del verbo principal: "él me dijo *que lo haría*."

ESTILO INDIRECTO LIBRE. (LC DTF 236). Reproduce también dichos o pensamientos propios o ajenos. La oración reproductora posee (como en el estilo directo) independencia tonal y sintáctica. Suele ir detrás de dos puntos en la escritura. No hay verbo introductor (con lo que se diferencia a la vez del directo y del indirecto); pero varían los modos y los tiempos (con lo que participa de caracteres del estilo indirecto): "él siguió obstinado: *no había visto a nadie*."



**ESTILO INDIRECTO LIBRE.** (TD DFCL 347-348). Es un discurso que se presenta a primera vista como un estilo indirecto (lo cual significa que registra las señales de tiempo y de persona que corresponden a un discurso del autor) pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación y, por consiguiente, del discurso del personaje.

**ESTRATO.** (HV GN 12). Con esta noción se designan cada uno de los niveles o planos que forman una obra literaria, en el caso del relato distinguimos cuatro: secuencial, indicial, agencial y narrativo. En el caso de un poema distinguimos tres: fónico, gramatical y semántico. En el caso de un drama distinguimos cuatro: indicial, agencial, accional y dramático. En Teoría literaria se habla de *estrato* para destacar la semejanza formal que existe entre una obra literaria y una lengua nacional —objeto de estudio de la lingüística descriptiva— en el sentido de que ambas disciplinas tienen que tratar con un objeto que resulta de la integración jerárquica de varios planos escalonados. En el caso de la lengua, por ejemplo, distinguimos para comenzar: el nivel primario de los sonidos (sean emitidos u oídos), los que al inscribirse en los rasgos pertinentes que esa lengua le señala va a permitir, primero, distinguir los *fonemas* o unidades distintivas mínimas cuya combinación va a conformar, segundo, las *palabras* de esa lengua; las cuales, a su vez, van a constituir, tercero, las *frases* que esa lengua faculta y permite. En suma, observamos que las unidades de cada nivel están tanto *formadas* por las unidades del nivel precedente como que son *formantes* del nivel que sucede. Motivo por el que cada nivel o estrato está doblemente determinado: por antecendencia y por consecuencia; de modo que si la antecendencia nos entrega la forma (cuando descomponemos una unidad en sus elementos formantes) la consecuencia nos entregará el sentido (cuando integramos esa unidad en un conjunto mayor). Este doble movimiento, de forma y de sentido, es igualmente perceptible en el análisis de los estratos de una obra literaria; sea ésta un drama, un poema o un relato.

**ESTRATO ACCIONAL.** (MÑ GD *Intr.*). En el drama, este estrato concierne las acciones realizadas por los personajes, las cuales se organizan en unidades mayores: las secuencias. Las acciones dramáticas están supeditadas y, aún más, exigen las tres fases que constituyen toda secuencia: principio, medio y fin. Al considerar la acción dramática como una secuencia hay que tener presente que se trata de una secuencia compleja, e.d. que puede estar constituida por una combinación de secuencias elementales. Combinaciones que se realizan de acuerdo a los distintos tipos de secuencia que reconoce Bremond: por encadenamiento, por enclave y por enlace.

**ESTRATO AGENCIAL.** (HV GN 9). Este estrato concierne a todos aquellos que "realizan" las acciones sea en un drama, sea en un relato. Aquí se identifican las funciones de los personajes, lo que hacen por status

dramático o narrativo: el que Envía, el que Busca, el que Obstaculiza, el que Ayuda, etc. Particularmente en narrativa, este sujeto "realizador" de acciones alude más al lenguaje mismo, en la actualidad, que al de una posible caracterización psicológica. (Cf. AGENTE).

**ESTRATO DRAMATICO.** (MÑ CD *Intr*). En este estrato podemos distinguir los tipos de relaciones que se establecen entre los personajes, lo que constituye las situaciones dramáticas. Asimismo es posible observar el entorno psíquico y social donde tiene lugar el acto enunciativo, sea en el marco de la escena o del acto, además es posible observar la imagen que tienen los interlocutores, la identidad de ellos, la idea que cada uno se hace del otro; los sucesos que hayan precedido al acto enunciativo, señaladamente, las relaciones que hayan podido tener los interlocutores, y, sobre todo, los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación.

**ESTRATO FONICO.** (HV GL 12). En el poema, el estrato fónico alude a los diversos componentes del verso: acento, cómputo de sílabas, rima, cláusulas métricas y a los complementos rítmicos (armonía vocálica, efecto evocativo, encabalgamiento, aliteración, etc.).

**ESTRATO GRAMATICAL.** (HV GL 12). En el poema, el estrato gramatical alude tanto a las formas de las palabras (diversas partes de la oración, la flexión nominal y verbal, composición y derivación de las palabras), a su función dentro de la oración (e.d. las diversas relaciones que las palabras asumen en sus relaciones recíprocas) como a la manera en que ellas reproducen la actitud del sujeto frente a lo que dice y las circunstancias espaciales y temporales de su realización (Ver ENUNCIACION).

**ESTRATO INDICIAL.** (HV GN *Intr*). Tanto en el drama como en el relato, este estrato configura el "ambiente", la "atmósfera" particular que rodea y enmarca una obra. Los indicios son casi siempre vehiculados por adjetivos: tenebroso, misterioso, cálido, osado, seductor; serán connotaciones como éstas las que encontraremos diseminadas en todo relato o drama. Estos indicios aparecen de modo discontinuo y errático a diferencia de las acciones y de los agentes.

**ESTRATO NARRATIVO.** (HV GN *Intr*). Este estrato representa el vértice del sistema narrativo (compuesto de secuencias, indicios, y agentes); aquí se integran todos los elementos anteriores con su sintaxis respectiva. Con el objeto de facilitar la descripción, se identifican tres categorías distintas en este estrato: tiempo y espacio, aspecto y modo y sistema del relato. (Cf. cada uno de estos términos en el mismo Glosario).

**ESTRATO SECUENCIAL.** (HV GN *Intr*). Este estrato concierne específicamente el relato y, dentro de él, a las acciones realizadas por los personajes y organizadas en series ordenadas llamadas *secuencias*: serie lógica

de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad, donde la primera acción abre el proceso, la segunda lo realiza y la tercera lo cierra. Del mismo modo que para el drama, hay que considerar eventuales secuencias complejas: por encadenamiento, por enclave o por enlace.

**ESTRATO SEMANTICO.** (HV GL 12). En el poema, el estrato semántico (o de los significados, o del mundo representado) alude a los contenidos ideológicos (o culturales) vehiculados por los dos estratos anteriores (fónico y gramatical); contenidos que el poema expresa, predominantemente, por intermedio de símbolos, metáforas y temas.

**ESTRIBILLO.** (NT ME 536). Breve grupo de versos que sirve de cabeza o tema en el zéjel, villancico y letrilla y que se repite total o parcialmente después de cada copla. A veces se intercala también en los romances.

**ESTROFA.** (NT ME 41, 530). El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa: *grupo de versos bajo un determinado orden, el cual depende de ordinario de la correspondencia de las rimas.*

(2) La estrofa, en sus manifestaciones primarias, respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza... La adopción de la rima proporcionó el elemento más fértil para la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico.

**ESTRUCTURA.** (HV GN 12). Por estructura vamos a entender el conjunto organizado de estratos que componen e integran el drama (indicial, agencial, accional y dramático), el poema (fónico, gramatical y semántico) o el relato (secuencial, indicial, agencial y narrativo). En síntesis: vamos a considerar cada una de estas obras como una *entidad autónoma* (los diversos estratos) de *dependencias internas* (las relaciones que mantienen los elementos en cada uno de los estratos así como las relaciones entre estratos) *que inscribe la historia en y a través de su proceso de inscripción material* (o sea por su enunciación).

**ESTRUCTURA.** (L-S. AE 251-252). Los modelos, para merecer el nombre de estructura, deben satisfacer exclusivamente cuatro condiciones:

En primer lugar, una estructura presenta un carácter de *sistema*. Consiste en elementos tales que una modificación cualquiera en uno de ellos entraña una modificación en todos los demás.

En segundo lugar, todo modelo pertenece a un *grupo de transformaciones*, cada una de las cuales corresponde a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos.

En tercer lugar, las propiedades antes indicadas permiten *predecir de qué manera reaccionará el modelo*, en caso de que uno de sus elementos se modifique.



En fin, el modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda *dar cuenta de todos los hechos observados*.

*Nota:* Observamos que la definición de ESTRUCTURA, en Lévi-Strauss, es inducida de ciertas propiedades que deben cumplir previamente los MODELOS; o sea el movimiento analítico va del modelo a la estructura. Recordemos el principio fundamental que preside el estructuralismo lévi-straussiano: "la noción de estructura no se refiere a la realidad empírica" sino "a los modelos construidos según la realidad empírica". Está claro: el modelo es la noción operatoria y la estructura es la noción resultante, la noción que da cuenta no sólo del momento abstracto de la realidad empírica sino también de sus particularidades concretas. La estructura es una noción que sintetiza la *forma* y el *contenido* (o *sentido*), ya que "la estructura no tiene distinto contenido; es el mismo contenido recogido en una organización lógica (la forma) concebida como propiedad de lo real (la realidad) —escribe en sus reflexiones sobre Vl. Propp, 9—.

La estructura es, entonces, una noción sintética a la que se llega después de haber "manipulado" la realidad empírica mediante el empleo de los modelos. Lévi-Strauss reseña las etapas de esa "manipulación" u "operatoria": (a) observación de los hechos, (b) elaboración de los modelos, (c) experimentación mediante esos modelos sobre el objeto analizado. Una vez cumplidas estas tres etapas dentro del marco especificado por las cuatro condiciones anteriores (modelo sistemático, transformativo, previsivo y exhaustivo), podemos sentirnos en posesión de la ESTRUCTURA del objeto analizado, e.d. de aquel sistema de oposiciones y de correlaciones que integra todos los elementos de una situación total.

ESTRUCTURALISMO (*análisis estructural*). (TD HMF 158-159). La finalidad de la investigación estructural en literatura es la *descripción* del funcionamiento del sistema literario, el análisis de sus elementos constitutivos y la *mostración* de sus leyes... para poder establecer, al fin, las relaciones entre los elementos de los distintos estratos.

ESTRUCTURALISMO (*análisis estructural*). Ver: LENGUA, definición barthesiana.

FORMA. (EK TMF 22, 31-32 y 53). Con esta noción los FR aluden a las cualidades intrínsecas de los materiales literarios:

(2) a una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación;

(3) partiendo de la noción de forma en su nueva acepción, hemos llegado a la noción de *procedimiento* (destrucción del automatismo perceptivo con el fin de producir una percepción particular del objeto), y por allí a la noción de *función*.

FORMALISMO RUSO. (TD DECL 101-102). El Formalismo Ruso reunió a una decena de investigadores de Leningrado y Moscú entre 1915 y

1930. Se constituye a partir del rechazo a considerar la literatura como la transposición de cualquier otra serie (sea cual fuere la naturaleza de la serie: biografía del autor, sociedad contemporánea, teorías filosóficas o religiosas). Los formalistas se atienen a lo que la obra tiene de específicamente literario (la "*literaridad*"). Es Jakobson quien formula el punto de partida de toda poética: "Si los estudios literarios quieren llegar a ser una ciencia, deben reconocer en el *procedimiento* su personaje único". Sus investigaciones, por consiguiente, no se concentrarán en la obra individual, sino en las estructuras narrativas (Shklovski, Tomashevski, Propp), estilísticas (Eichembaum, Tinianov, Vinogradov, Bashtin, Voloshinov), rítmicas (Brik, Tomashevski), sonoras (Brik, Jakobson), sin excluir la evolución literaria (Shklovski, Tinianov), la relación entre literatura y sociedad (Tinianov, Voloshinov), etcétera.

**FUNCION.** (TD CRL 155). La función de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra entera.

**FUNCION.** (PP MC 33). (2) Por *función*, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

**FUNCION.** (BR IAER 16). (3) Desde los FR, se ha considerado como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es lo que le permite engendrar en el relato un elemento que madurará más tarde sobre el mismo nivel o sobre un nivel distinto. ... Existen, sin duda, numerosos tipos de funciones ya que existen tan diversos tipos de correlaciones.

**FUNCION AGENCIAL.** Ver **ESTRATO AGENCIAL.**

**FUNCION CONATIVA.** Ver **INTRODUCCION**, *El esquema de la comunicación verbal.*

**FUNCION DENOTATIVA o REFERENCIAL.** Ver **INTRODUCCION**, *El esquema de la comunicación verbal.*

**FUNCION EMOTIVA.** Ver **INTRODUCCION**, *El esquema de la comunicación verbal.*

**FUNCION FATICA.** Ver **INTRODUCCION**, *El esquema de la comunicación verbal.*

**FUNCION INDICIAL.** Ver **ESTRATO INDICIAL.**

**FUNCION METALINGÜISTICA.** Ver **INTRODUCCION**, *El esquema de la comunicación verbal.*

**FUNCION NARRATIVA.** Ver **ESTRATO NARRATIVO.**

**FUNCION POETICA.** (JK ELG 218-220). Lo que caracteriza a la función poética es subrayar el factor mensaje en cuanto tal, poner el acento sobre el mensaje en sí mismo;

(2) La función poética destaca el lado palpable de los signos, profundizando por lo mismo la dicotomía fundamental entre el signo y el objeto;

(3) La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia entre ambos ejes está promovida al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia.

(4) Toda tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética, culminaría en una simplificación excesiva y engañosa.

**FUNCION SECUENCIAL.** Ver **ESTRATO SECUENCIAL.**

**FUNCION SIMBOLICA.** (L-S. AE 21-22). Actividad inconsciente del espíritu que consiste en imponer formas a un contenido; si estas formas fueran fundamentalmente las mismas para todos los espíritus, antiguos y modernos, primitivos y civilizados —que es lo que creemos, ya que el estudio de la función simbólica, tal como se expresa en el lenguaje, lo demuestra de manera notoria— bastaría alcanzar la estructura inconsciente, subyacente a cada institución y a cada costumbre, para obtener un principio de interpretación válido para otras instituciones y costumbres con la condición de llevar lo suficientemente lejos el análisis.

(*Ibid.*, 183-184). (2) El inconsciente se reduce a un término por el cual nosotros designamos una función: la función simbólica, específicamente humana, sin duda, pero que en todos los hombres se regula por las mismas leyes; ...

(*Ibid.*, 184). (3) La función simbólica se limita a imponer leyes estructurales (manifiestas a través de diversas operaciones lógicas: inversión, correlación, oposición, conjunción, disyunción, implicación, etc.) a elementos inarticulados provenientes de otra parte: pulsiones, emociones, recuerdos, etc. —En nuestro caso, esos elementos son todos los elementos incluidos en la obra: sonidos, sílabas, sintaxis, temas diversos y hasta los blancos del texto—.

**GENERO.** (JS LMTG 79-100). El género será para nosotros un principio de clasificación de la literatura de acuerdo a su organización específicamente literaria (e.d. según su configuración morfológico-lingüística) y que supone siempre el horizonte de una expectativa.

(1) "un principio de clasificación" porque del mismo modo que no existe comunicación lingüística fuera de un código y de una situación social específica, una obra literaria no puede concebirse centrada en una especie de vacío de información y sin dependencia de una situación específica de comprensión;



(2) "Supone el horizonte de una expectativa" en cuanto el género está constituido por un conjunto de reglas pre-existentes que orientan tanto la comprensión del lector (permitiéndole su recepción apreciativa) como la escritura del narrador en cuanto éste varíe, modifique o simplemente reproduzca ese conjunto de reglas (ese 'horizonte de espera');

(3) "según su configuración morfológico-lingüística" en cuanto sería posible —dentro de cada género— identificar y demostrar el predominio de una cierta categoría gramatical como marca distintiva de un género específico. Fue lo que hizo JAKOBSON —Ver *Introducción al Glosario*—.

*Nota:* La posición de JAUSS —concerniente a los géneros literarios— suscribiría una síntesis de los postulados formalistas e históricos cuando los considera como *grupos o familias históricas* a los que hay que describir empíricamente de acuerdo a un doble eje sincrónico y diacrónico. Sincrónico primero, en cuanto "lo que organiza el aspecto particular (ó estructura autónoma) de un género literario aparece como un conjunto de características y de procedimientos formales o temáticos (que pueden ser) predominantes susceptibles de ser descritos funcionalmente e integrar parte de un sistema". Diacrónico enseguida cuando se consideran las relaciones del texto singular con la serie de textos que constituyen su contemporaneidad, su pretérito o su pasado; en suma, cuando se temporaliza la noción de forma considerando la historia de los géneros literarios como el establecimiento y la modificación continuas de un horizonte de espera. Esta noción de diacronía supera la idea clásica de una tradición literaria concebida como el desarrollo continuo, unilateral y acumulativo de una "idea" (sea ésta considerada 'en su dialéctica' — Hegel, 'en sus plasmaciones anímicas' — Pfeiffer, 'en la intimidad de sus éxtasis' — Staiger); para plantear la necesidad de una consideración material de la diacronía centrada en el principio dinámico de la *evolución* de las formas, tanto en ruptura con sus predecesoras inmediatas como en semejanza diferencial con sus predecesoras mediatas.

La noción de género, así considerada, enriquece doblemente el panorama de nuestros estudios literarios; primero, articula los objetivos del análisis estructural literario en la zona de encuentro de la sincronía (sistema de relaciones inmanente a la obra y a los géneros) con la diacronía (relación sistemática con las tradiciones anteriores, coexistentes o posteriores); y

segundo: remplacea la actitud normativa tradicional ("el género obliga...") por una actitud descriptiva, y una actitud substancialista (la "idea" en sus múltiples especulaciones), por una actitud histórica.

HABLA. (ss CGL 57). El habla implica un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: (1) las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; (2) el mecanismo psico-físico que le permite exteriorizar estas combinaciones.

**HABLA.** (TD-DC DECL 143). El habla es la utilización, la actualización de este código (el de la lengua) por los sujetos hablantes.

*Nota:* Esta noción tiene importancia en este Glosario desde una perspectiva distinta a la saussuriana. Saussure señaló que la única lingüística posible era la que se concebía dentro de los límites de la LENGUA, la que proporcionaba un "principio de clasificación" y de autonomía necesarios para delimitar los estudios lingüísticos del conjunto heteróclito de hechos del lenguaje. Por consiguiente, el HABLA, el otro término de la oposición, queda relegado del lado de lo asistemático; recordemos la comparación saussuriana "si la lengua representa la sinfonía, el habla representa la ejecución de la sinfonía, ejecución que por imperfecta que sea no afecta la realidad de la lengua". Está claro, la lengua es lo general, lo categorizable; el habla lo contingente, lo singular. Para nosotros, por el contrario, el habla está lejos de representar un elemento asistemático, prescindible de nuestros estudios literarios sino que, más bien, nos preguntamos sobre la posibilidad de identificar y describir *las estructuras estables presentes en los actos individuales del habla*. Se trata de circunscribir la presencia codificada del locutor dentro del enunciado, objetivo que no puede ser asimilado al "habla" tal cual la concebía Saussure; puesto que lo que ahora nos ocupa son *las condiciones formales presentes en el acto mismo de producir un enunciado* más que el texto del enunciado como tal. Por un camino distinto, reencontramos aquí el concepto clave de ENUNCIACION, lo que significa que las posibilidades de desarrollar una eventual "lingüística del habla" son indisociables de las garantías y límites que unifican los estudios concernientes a la enunciación (Cf. *supra*).

**HEMISTQUIO.** (LC DTF 219). Cada uno de los dos miembros, iguales o no, en que una cesura divide al verso: "*Ha muchos años—que busco el yermo, ha muchos años—que vivo triste / etc.*" (Nervo).

**HEPTASILABO.** (RAE DLE). Verso que consta de siete sílabas.

**HEPTASILABO.** (NT ME 101-102). El heptasílabo de cleresía hizo su aparición como verso regular en la poesía castellana en los dísticos del *Auto de los Reyes Magos* y de la *Disputa del alma y el cuerpo*, siglo XII. Equivale el heptasílabo al hemistiquio del alejandrino. Un dístico heptasílabo es análogo a un alejandrino con rima interior. ... Alternan en las estrofas heptasílabas las mismas variedades rítmicas registradas al examinar los hemistiquios alejandrinos. Por ej.: cláusulas trocaicas: o óo oo óo; dactílicas: oo óoo óo.

**HIATO.** (NT ME 66). Con frecuencia aparecen juntas, dentro de una misma palabra, dos vocales que no forman diptongo, sino que por tradición gramatical constituyen sílabas distintas. Al efecto prosódico que produce la pronunciación de las vocales colocadas en dicha posición se le llama *hiato*.

**HOMOLOGICO** (*modelo*). (BR ss 120). Claude Lévi-Strauss nos invita a describir las formas mediacionales elaboradas por la sociedad por el intermedio de nuevos sistemas de significación, de modelo homológico, que substituyan a las antiguas cadenas causales, de modelo analógico. Así, mientras durante bastante tiempo se ha interrogado (sin gran resultado) sobre las *razones* que impulsaban a tal clan a tomar por totem tal o cual animal (problema simbólico, luego analógico); Lévi-Strauss propone confrontar, no el clan y el animal, sino las relaciones entre clanes y las relaciones entre animales; el clan y el animal desaparecen considerados el uno como significado y el otro como significante: va a ser la organización de los unos que va a significar la organización de los otros y la relación de significación misma va a remitir a la sociedad real que la elabora. Motivo por el que Lévi-Strauss escribe "no son las semejanzas sino las diferencias las que se asemejan" —entendamos, lo que importa son las diferencias entre sistemas y no las semejanzas entre elementos; es a esto a lo que alude el autor cuando recomienda el pasaje de la *analogía externa* a la *homología interna*. —Cf. *El totemismo en la actualidad*, 115—.

**HOMOLOGIA**. (TD CRL 163). Relación proporcional entre cuatro términos (A:B::a:b). Fórmula cuya lectura es "*A es a B así como a es a b*".

**IMAGEN**. (LC DTF 229). Término de múltiples significados en crítica literaria. En ocasiones se identifica con la metáfora. Para Dámaso Alonso, se trata de la "relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos: "*los dientes eran menudas perlas*". Puede llamarse también imagen al término irreal o al conjunto de términos irreales que aparecen en una comparación explícita o en una alegoría.

**INCONSCIENTE**. (FD OC II, 10). El adjetivo inconsciente es una expresión descriptiva que está empleada para connotar el conjunto de contenidos no presentes en el campo actual de la consciencia;

**INCONSCIENTE**. (L-P. vps. (2) Lo reprimido es para nosotros el prototipo de lo inconsciente (o sea, lo que *no* es conocido *ni* recordado por el sujeto)..

**INSTANCIA DISCURSIVA**. (BV PLG 251). Los actos discretos y cada vez únicos a través de los cuales un locutor actualiza la lengua en habla.

**INTENSIDAD**. (NT MPE 22). La intensidad es el mayor o menor grado de fuerza aspiratoria con que se produce un sonido, la cual, acústicamente, se manifiesta en la mayor o menor amplitud de las vibraciones.

**INTERCAMBIO**. (HV GN 14). Con esta noción se alude a un hecho y un proceso; el hecho es que el relato siempre *se cambia por otra cosa* (*Las mil noches y una noche por una noche más de vida, Manon*



*Lescault* por una gentileza monetaria, etc.); el proceso refiere a los procedimientos utilizados para operar este intercambio, los cuales estarán supeditados, en cada caso, al tipo de relato de que se trate.

**INTER-TEXTUALIDAD.** (KT RLP 59-60). (1) Llamamos *inter-textualidad* a la interacción de textos que se produce en el interior de un solo texto;

(2) La *inter-textualidad* es una noción que nos indica la manera en que un texto lee a la historia y se inserta en ella.

(3) El término de *inter-textualidad* designa la transposición de un (o de numerosos) sistema de signos en otro; pero dado que este término ha sido a menudo entendido en el sentido banal de 'crítica de fuentes' de un texto, nosotros preferimos aquel de *transposición* que ofrece la ventaja de precisar que el pasaje de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de la posicionalidad enunciativa y denotativa.

**ISOMORFIA** (*o ley estructural*). (HV GN 14). Indica la relación entre sistemas dentro de una estructura, en nuestro caso alude a la correlación entre los distintos estratos, no en el sentido de "conformidad" entre ellos sino más bien de presencia de un mismo tipo de relaciones internas en cada uno de ellos.

**ISOTOPIA.** (GM ds 10, 188). Reiteración de significados semejantes en los distintos estratos.

(2) conjunto redundante de categorías semánticas;

(3) haz de categorías semánticas redundantes.

**JARCHYA.** (NT ME 536). Estrofilla de dos, tres o cuatro versos de medidas variables, en dialecto mozárabe que se usaba como terminación o finida en las muwaxahas hispanohebreas (forma métrica similar al zéjel pero compuesta con mayor sujeción a la métrica del árabe clásico), siglos XI y XII.

**JORNADA.** Es un término equivalente al del acto (*Ver Acto*).

**LECTOR FICTICIO.** (KS ONM 67). Así como el narrador no es idéntico a la figura biográfica del autor, el poseedor de una novela —asible biográficamente— no es idéntico al lector; quien es aludido, engañado e incorporado de muchas maneras al relato. También este lector es ficticio, es el ser en el cual nos transformamos mientras leemos. Pero, si puede resultar molesto que el autor controle al narrador, no parece importar para la recepción estética del relato que nosotros nos contemplemos a nosotros mismos como tal lector.

**LECTOR** (*imagen del*). (TD CRL 186). Esta imagen tiene tan poco que ver con el lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se encuentran en estrecha dependencia mutua, y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente,

también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir el rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario.

LEITMOTIF. (KS IAOL 90). Motivo dominante;

(2) los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotif* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura. La palabra es alemana y ha penetrado en parte como préstamo, en parte como extranjerismo, en las demás lenguas.

(3) la repetida aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo.

LENGUA. (ss CLG 57-58). La lengua es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical que existe virtualmente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos; pues la lengua no está completa en ninguno, sólo existe perfecta en la masa.

La lengua representa lo que es social, lo que es esencial...

Recapitulemos los caracteres de la lengua:

(1) es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje. ...

(2) La lengua, distinta del habla, es un objeto que se puede estudiar separadamente. ...

(3) En tanto que el lenguaje es heterogéneo, la lengua es de naturaleza homogénea: es un sistema de signos donde lo esencial es la unión del sentido y de la imagen acústica, ambas partes del signo igualmente psíquicas.

(4) La lengua, tanto como el habla, es de naturaleza concreta; lo cual constituye una gran ventaja para su estudio.

LENGUA (*principio de formalización*). (BR AER 3-4). Este principio, que se podría llamar también *principio de abstracción*, deriva de la oposición saussuriana de la *lengua* y del *habla*. Nosotros consideramos que cada relato (recordemos que el número de relatos producidos por el hombre es incalculable) de esta masa aparentemente heteróclita de relatos es el *habla* —en sentido saussuriano—, el mensaje, de una lengua general del relato. Esta lengua del relato es observable, evidentemente, más allá de la lengua propiamente dicha —Cf. CONNOTACION—, de aquella que estudian los lingüistas. La lingüística de las lenguas nacionales (en la cual están escritos los relatos) se detiene en la frase, que es la última unidad a la que un lingüista se pueda dedicar. Más allá de la frase, la estructura no depende ya de la lingüística, sino de una lingüística segunda, de una trans-lingüística, que es el lugar del análisis del relato...

Para nosotros —alude a los que practican el Análisis Estructural del Relato—, un texto es una palabra que remite a una lengua, un mensaje que remite a un código, una performance que remite a una competencia —palabras todas empleadas por los lingüistas—. El Análisis Estructural del relato es fundamentalmente, constitutivamente comparativo: busca formas y no contenidos. Cuando hablo del texto de las *Actas*, no se tratará de explicar este texto sino de enfrentarlo como un investigador que reúne materiales para edificar una gramática; para eso el lingüista tiene que reunir un corpus de frases. El análisis del relato tiene exactamente la misma tarea de modo que el analista deberá reunir algunos relatos, un corpus de relatos para procurar extraer la estructura.

LENGUA. (TD-DC DECL 143). La lengua se define como un código, entendiendo por ello la correspondencia que se establece entre “imágenes auditivas” y “conceptos”.

LETRILLA. (NT ME 536). Composición octosílaba o hexasílaba, de asunto ligero o satírico, en forma de villancico o de romance con estribillo.

LEY ESTRUCTURAL (*isomorfia*). Ver ISOMORFIA.

LINEALIDAD (*principio de linealidad*). (ss CLG 133). Segundo principio o característica que rige la constitución del signo lingüístico. Saussure lo enuncia así: “El significante, en cuanto es de naturaleza auditiva, se desarrolla únicamente en el tiempo y tiene los caracteres que toma al tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esta extensión es medible en una sola dimensión: el de la línea*.”

LINGUISTICA. (JK ELG 210). Ciencia global de las estructuras lingüísticas.

LIRA. (TN ME 207). Estrofa aconsonantada que consta de dos endecasílabos y tres heptasílabos con solo dos rimas, aBabB. Garcilaso introdujo esta estrofa en castellano con la *Canción de Gnido*. Recibió el nombre de lira por la mención de este instrumento al principio de la citada poesía.

LIRICA. (HV GL 15). Género literario que resulta de la combinación (...) de un emisor con un receptor.

LITERALIDAD. (TD P 112-113). La literalidad es la capacidad que tiene el signo de ser aprehendido en sí mismo y no en la medida en que remite a otra cosa. Para citar sólo el ejemplo más trivial: la *estrella vespertina* y la *estrella matutina* tienen idéntica referencia pero se distinguen por su aspecto literal.

LITERARIDAD (“*literaturnost*”). (JK QP 15). El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literaridad, es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria. ... Si los estudios literarios pretenden alcanzar el estatus de ciencia, deberán empezar por reconocer el *procedimiento* como su “personaje” único. Inmediatamente después la



pregunta fundamental es la de su aplicación, es decir la justificación del procedimiento.

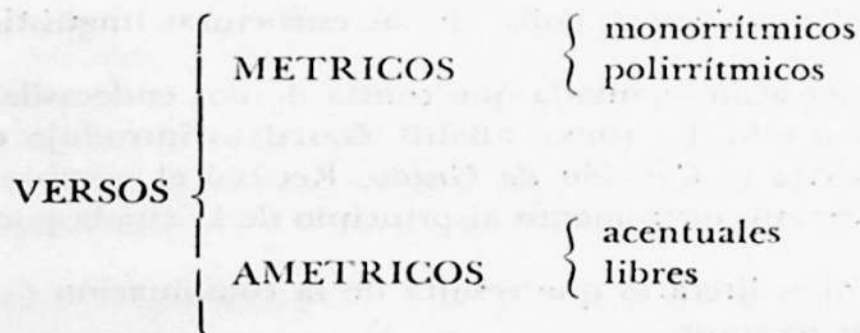
LITERATURA. Ver DISCURSO LITERARIO.

MADRIGAL. (NT ME 536). Composición breve en endecasílabos y heptasílabos en que se expone un pensamiento suave y delicado.

MEDIDA. (NT ME 37, 39). Número de sílabas de un verso. La medida de un verso se cuenta desde su primera sílaba; la del período desde su primer apoyo rítmico.

Por razón de su medida, los versos son *métricos* si se ajustan al mismo número de sílabas y *amétricos* si no se sujetan a esta igualdad. Sólo a los primeros les corresponde con propiedad el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los metros que mantienen una disposición invariable en la estructura de sus períodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones en el orden y clase de las cláusulas que determinan tal estructura. Entre los versos amétricos se da el nombre de *acentuales* a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida silábica no alteran a estos versos la uniformidad del ritmo. Son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; ...

Un esquema de los diversos tipos de versos según la medida y la combinación de las cláusulas, nos mostraría:



METAFORA. (AR P 33-34, notas 175-180). Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía. Del género a la especie: "*he aquí que mi nave se paró*", porque el anclar es una manera especial de pararse. De la especie al género: "*Miles y miles de esforzadas acciones llevó a cabo Ulises*", porque miles de miles es mucho y aquí úsase miles de miles, en vez de mucho.

De la especie a la especie: "*sacándole el ánima al bronce*"; aquí se dice sacar por cortar y cortar por sacar; las dos son maneras de quitar.

**METAFORA.** (LC DTF 275). Tropo mediante el cual se presentan como idénticos dos términos distintos. Su fórmula más sencilla es *A es B* (*los dientes son perlas*) y la más compleja o *metáfora pura*, responde al esquema *B en lugar de A: sus perlas* (en lugar de *sus dientes*) *A* es el término *metaforizado*, y *B* el término *metafórico*. Se confunde a veces erróneamente la metáfora con la *imagen*; se diferencian en que esta última es una comparación explícita, mientras la metáfora se basa en una identidad que radica en la imaginación del hablante o del escritor. Es preciso distinguir también entre *metáfora lingüística, léxica* o *fósil*, es decir, la palabra que originariamente fue metáfora, pero que ya ha dejado de serlo y se ha incorporado a la lengua (*pluma* estilográfica, *hoja* de papel) y *metáfora literaria*, que pertenece al habla, como modalidad individual de un escritor o un hablante.

**METONIMIA.** (LC DTF 277). Tropo que responde a la fórmula lógica *pars pro parte*; consiste en designar una cosa con el nombre de otra, que está con ella en una de las siguientes relaciones:

- (a) *causa a efecto*: vive de su trabajo;
- (b) *continente a contenido*: tomaron unas copas;
- (c) *lugar de procedencia o cosa que de allí procede*: el jerez;
- (d) *materia a objeto*: una bella porcelana;
- (e) *signo o cosa significada*: traicionó su bandera;
- (f) *Abstracto a concreto, genérico a específico*: burló la vigilancia, etc.

**MIMESIS.** (GG FR 194). Imitación propiamente dicha, consiste en que el autor hace hablar al personaje mismo; por ejemplo, en una parte del canto I de *La Iliada*, Homero hace hablar a Crises mismo o, más bien, según Platón, habla simulando haberse vuelto Crises mismo “esforzándose por darnos lo mejor posible la ilusión de que no es Homero quien habla sino el viejo sacerdote de Apolo”. He aquí el texto del discurso de Crises: “Atridas, y también vosotros, Aqueos de las hermosas grebas, puedan los dioses habitantes del Olimpo, concederos el destruir la ciudad de Príamo, y regresar luego sin daño alguno a vuestros hogares. ¡Pero a mí, puedan vosotros asimismo devolverme a mi hijo! Y por ello, aceptad este rescate que os traigo, por respeto al arquero Apolo, el hijo de Zeus”. Ahora bien —agrega Platón— Homero hubiera podido igualmente ... *contar* las palabras de Crises en lugar de transcribirlas, lo cual, para el mismo pasaje hubiera dado un estilo indirecto y en prosa: “Llegó el sacerdote y suplicó a los dioses que permitieran a los aqueos apoderarse de Troya y les concediese un regreso feliz, etcétera.” Esta división teórica, que opone en el interior de la dicción poética los dos modos puros del relato (*diégesis*) y de la imitación (*mímesis*), determina y fundamenta una clasificación práctica de los géneros que comprende los dos modos: narrativo, representado por el antiguo diti-rambo; y, mimético representado por el teatro; más un modo mixto o alternado que es el de la epopeya como acabamos de verlo de *La Iliada*.

MODELO. (BD HCS 85). Los modelos son hipótesis de trabajo, sistemas de explicaciones firmemente anexados según la forma de una ecuación o de una función.

MODELO. (PG E 151). El modelo debe *representar* los procesos reales y *expresarlos* bajo forma de operaciones deductivas. La finalidad del modelo estará alcanzada cuando las operaciones o manipulaciones de la deducción correspondan a las transformaciones efectivas producidas en la realidad estudiada.

MODELO. (TD DSL 110). El último paso del análisis de la significación será la reconstitución del modelo de la obra. El modelo da cuenta, si bien en forma esquemática, de las relaciones estructurales existentes en el interior de la obra y del modo en que se conectan. Esta noción de modelo se refiere a la disposición concreta de las diferentes relaciones pertenecientes al sistema: es la realización del sistema en un texto particular. Por consiguiente, habrá relaciones que, por no encontrarse a nivel de la obra, no pertenecen al modelo. Esta distinción será una de las primeras tareas del investigador en la clasificación de los rasgos percibidos.

MODELO. (L-S. AE 252-253, 256). Los modelos son construcciones teóricas que suponen una definición precisa, exhaustiva y no muy complicada; deben permanecer fieles a la realidad del objeto en todas aquellas relaciones atinentes al desarrollo de la investigación en curso.

(2) El *modelo verdadero* será aquel que, siendo el más simple, responderá a la doble condición de utilizar sólo los hechos considerados y de dar cuenta exhaustiva de todos.

(3) Las investigaciones estructurales carecerían de interés si las estructuras no fueran traducibles a modelos cuyas propiedades formales sean comparables, con independencia de los elementos que las componen. El estructuralista tiene por tarea identificar y aislar los niveles de realidad que posean un valor estratégico desde el punto de vista en que él se coloca; dicho de otra manera, que puedan ser representados en forma de modelos, sea cual fuere la naturaleza de estos últimos.

MODO. (TD CRL 181). Los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos expone, nos presenta el relato. Es a este fenómeno que se alude cuando se dice que un escritor nos "muestra" las cosas mientras que tal otro las "dice". Existen dos modos principales: mimesis y diégesis... (Ver *Supra*).

MONOLOGO. (BV AFE 16). Es un diálogo interiorizado entre un yo emisor y un yo receptor. A veces el yo emisor es el único hablante, sin embargo el yo receptor permanece presente, su presencia es necesaria y suficiente para hacer significativa la enunciación del yo emisor. A veces



también el yo receptor interviene por medio de una objeción, una pregunta, una duda, un insulto. En todo caso, la forma lingüística que adopta esta intervención es una forma "personal".

MOTIVO. (KS IAOL 77). El motivo es una situación típica que se repite, llena, por tanto de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un "antes" y a un "después". La situación ha surgido y su tensión exige solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de motivo (derivado de *movere*).

MOTIVO. (TM T 203). El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama un motivo, o sea las partículas más pequeñas del material temático: "*Ha caído la tarde*", "*Raskolnikov asesinó a la vieja*", "*El héroe ha muerto*", etc.

(2) En el estudio comparativo, se llama motivo a la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, ... Estos motivos pasan integralmente de un esquema narrativo a otro.

(3) Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento, en cambio, es el conjunto de esos mismos motivos pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra (o sea una construcción enteramente artística).

NARRADOR. (BR IAER 33-34). Al menos, desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente "seres de papel" el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato —distinción tanto más necesaria cuanto, históricamente, una masa considerable de relatos carecen de autor: relatos orales, cuentos populares, epopeyas, aedas que las recitan, etc.—. Los signos del narrador son más visibles en el relato que los signos del lector, ambas clases de signos son inmanentes al relato ... hay que recordar que: *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) así como *quien escribe* no es *quien existe*. ("¿El sujeto del que hablo, cuando hablo, es el mismo que el que habla?" —LACAN).

NARRADOR. (TD CRL 175). El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Todos los procedimientos que hemos tratado en esta parte nos conducen a este sujeto. Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la trama. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción "objetiva". Tenemos, pues, una cantidad de informaciones acerca de él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión;

pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde un autor de carne y hueso a las de un personaje cualquiera.

NIVEL. Ver ESTRATO.

OBRA NARRATIVA. Ver RELATO.

OCTOSILABO. (RAE DLE). Verso que consta de ocho sílabas.

OCTOSILABO. (TN ME 31 y 71-72). Dentro del cuadro de la versificación española, el metro que predomina por la frecuencia y extensión de su cultivo es el octosílabo, cuya medida coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma. Se puede, en efecto, decir que el octosílabo del romancero, del teatro, de las coplas populares y de la mayor parte de los refranes y proverbios no es propio reflejo del dímetro trocaico de los antiguos himnos litúrgicos, sino refundición de este verso en el peculiar molde fonológico del español.

(2) El octosílabo es sin duda el verso más antiguo de la poesía española. Aparece en algunas de las jarchyas mozárabes de los siglos XI y XII. Figura en gran proporción en los hemistiquios del verso amétrico de los cantares de gesta. Constituye asimismo el principal factor en la versificación fluctuante de los primeros poemas líricos. Tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua. Interviene como elemento predominante en los moldes más comunes de proverbios y refranes. ... Se extendió y refinó mediante su penetración con el octosílabo trovadoresco. La estructura rítmica del octosílabo ... se reduce a tres tipos (según una perspectiva centrada en los apoyos rítmicos y no en el acento prosódico): trocaico, dactílico y mixto.

OCTOSILABO TROCAICO. (TN ME 71). El tipo trocaico sitúa el primer tiempo marcado sobre la tercera sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas y empieza con dos sílabas en anacrusis. Este tipo es el que presenta forma más simétrica y período con menor número de sílabas; su ritmo es lento, equilibrado y suave.

*"Helo, helo por do viene  
el infante vengador,  
caballero a la jineta  
en caballo corredor."*

oo	óo	oo	óo
oo	óo	oo	ó
oo	óo	oo	óo
oo	óo	oo	ó

OCTOSILABO DACTILICO. (NT ME 72). El dactílico asienta el primer apoyo sobre la sílaba inicial, comprende en el período rítmico dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula y carece de anacrusis. ... Este tipo con seis sílabas encerradas en el período y por su principio fuerte por falta de anacrusis, produce efecto rápido y enérgico, apto para el énfasis y el mandato.

"Pláceme, dijo Rodrigo,  
pláceme, dijo de grado...  
Tú me destierras por uno,  
yo me destierro por cuatro."

óoo ooo óo  
óoo ooo óo  
óoo ooo óo  
óoo ooo óo

**OCTOSILABO MIXTO.** (NT ME 72). El mixto coloca el primer tiempo sobre la segunda sílaba, deja la primera en anacrusis y distribuye las cinco del período en la forma 2-3 o de 3-2. Estas variedades, de movimiento más flexible, se acomodan especialmente a los giros del relato y del diálogo.

"En medio de todas ellas  
está la del renegado;  
encima en el chapitel  
estaba un rubí preciado."  
—Que yo tenía una hermana,  
de moros era cautiva...  
—Si aquesto fuera verdad,  
hermana mía serías."

o óoo oo óo  
o óoo oo óo  
o óoo oo ó  
o óoo oo óo  
o óo ooo óo  
o óo ooo óo  
o óo ooo ó  
o óo ooo óo

**OCTAVA REAL.** (NT ME 536-537). Estrofa formada por ocho endecasílabos, de los cuales los seis primeros riman en orden alterno y los dos últimos aconsonantan entre sí, ABABABCC. Llamada también octava rima y octava heroica.

**PARADIGNA.** (BR EC 249-253). El paradigma (o plano del—) es virtual, anexa el signo a una reserva específica de otros signos, de la que se lo extrae para insertarlo en el discurso; ... El plano de la relación paradigmática implica la existencia, para cada signo, de una reserva o "memoria" organizada de formas de la cual se lo distingue gracias a una mínima diferencia necesaria, y suficiente, para operar un cambio de sentido; en *lupum*, el elemento *-um* (morfema) indica su sentido de acusativo sólo en la medida en que se opone al resto (virtual) de la declinación (*-us*, *-i*, *-o*, etc.).

(2) Ilustremos la relación paradigmática mediante un ejemplo, el caso de la oposición entre *Croix-Rouge* (Cruz Roja) y *Croissant-Rouge* (Media Luna Roja, el equivalente en países musulmanes): por una parte, *Cruz* y *Media Luna* dejan de mantener una relación solitaria con su significado respectivo (cristianismo e islamismo) para adquirir la de un sintagma estereotipado (*Cruz Roja* cristiana y musulmana); por otra parte ambos términos se corresponden con una serie de significaciones opuestas pero correlatas: *Cruz* nos remite a Cristianismo, Calvario, Occidente, etc., mientras que *Media Luna* nos remite, respectivamente, a Islamismo, Hégira, Oriente, etc. Este es el momento en que nace el paradigma. La conciencia paradigmática define entonces el sentido, no como el simple reencuentro de un significante y de un significado, sino como una verdadera "modulación de coexistencia" ya que cada elemento se define por oposición (*Cruz/Media*



*Luna*) y correlación (Cristianismo, Calvario, Occidente / Islamismo, Hégira, Oriente).

(3) Por lo dicho en (1) y (2) se observa que la conciencia paradigmática es una imaginación formal puesto que ve al signo unido como de *perfil* a otros signos virtuales de los cuales está próximo pero diferente; esta conciencia ve al signo menos en su profundidad que en *perspectiva*; además la dinámica que implica es la de un *llamado*, el signo es *citado* fuera de una reserva finita, ordenada, y este llamado es el acto soberano de la significación: imaginación del agrimensor, de geómetra...

**PARADIGMA.** (DC DECL 131). En sentido amplio, se llama paradigma toda clase de elementos lingüísticos, sea cual fuere el principio que lleva a reunir esas unidades. En este sentido se considerarán como paradigmas los *grupos asociativos* de que habla Saussure (2ª parte, cap. V, pár. 3), cuyos elementos no están ligados sino por asociaciones de ideas. Asimismo, Jakobson parece basar a veces la relación paradigmática en la simple similaridad, en esa "asociación por semejanza" de que hablaba la psicología asociacionista (que, como Jakobson, incluía en ella la asociación por contraste).

**PARALELISMO.** (NT ME 299). División bimembre del verso que suele ir reforzada por la correspondencia, paralelismo u oposición entre los componentes de ambas mitades, como muestran los siguientes versos de Góngora: "*Cama de campo y campo de batalla*", "*Negras violas, blancos alelíos*", "*Nace en sus ondas y en sus ondas muere*".

**PARONOMASIA.** (LC DTF 314). Figura que consiste en colocar próximos en la frase dos vocablos parónimos (fonéticamente parecidos) bien por parentesco etimológico (*quien reparte se lleva la mejor parte*), bien por semejanza casual (*compañía de dos, compañía de Dios*). Se le da también el nombre *annominación*.

**PAUSA.** (NT ME 39-40). La pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela periodos interiores y de enlace. Puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades.

**PERFORMATIVO** (*enunciado*). (BV PLG 264ss). Otra de las características lingüísticas por las que se puede percibir la actitud psíquica concreta del hablante frente a su enunciado.

Enunciados que junto con constatar la asersión del hecho realizan la acción que significan.

(2) enunciados que se caracterizan por la presencia de tres marcas formales: a. subjetivización de un hecho objetivo: el tiempo va a cambiar" por "yo creo que el tiempo va a cambiar" (la actitud subjetiva indicada es la de "presunción");

b. actualización de la operación descrita, en el ejemplo anterior el hablante se describe como "creyente" en el momento mismo de emitir su frase;

c. cumplimiento de lo enunciado: "juro que iré", al decir "juro" el compromiso se cumple concomitantemente al acto lingüístico, hay descripción y realización simultáneas de lo enunciado; aún más claro en este otro ejemplo: "Bautizo este barco 'Libertad'".

**PERIODO RITMICO.** (NT ME 35-36). La originaria y básica correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple, de una unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

**PERSONAJE.** (HV GN 17). Persona o ser premunido de un carácter o temperamento, que goza de una relativa independencia respecto de la unidad de acción y, que encarna una esencia psicológica dentro del relato. Esencia psicológica susceptible de ser inventariada, de acuerdo a una concepción positivista, en sentidos plenos y monolíticos: voluntariosos/débiles, amables/desagradables, etc.

**PERSONAJE.** (MÑ GN 5). (2) El personaje se define tanto por los índices (e.d. por los atributos psicológicos, caracteriales, sociales y lingüísticos) como por su condición de participante o agente de acciones que le son propias.

*Nota:* La imposibilidad de definir al personaje 'fuera de su calidad de participante de una serie de acciones fue ya subrayada por ARISTÓTELES: "pueden haber fábulas sin carácter pero jamás caracteres sin fábula", *Poética*, cap. 6.

**PERSPECTIVA.** Ver ASPECTO.

**PLURALIDAD** (*principio de pluralidad*). (BR AER 6). El Análisis Estructural del Relato (al menos como yo lo concibo) no pretende establecer "el" sentido —Cf. SENTIDO— del texto, no pretende, incluso, establecer "un"

sentido del texto; desde esta perspectiva difiere fundamentalmente del análisis filológico, pues el análisis estructural procura esbozar lo que llamaría el lugar geométrico, el lugar de los sentidos, el lugar de los posibles del texto. Del mismo modo que una lengua es un posible de "hablas" (una lengua es el lugar posible de un cierto número de hablas, a decir verdad infinito), lo que el analista quiere establecer, buscando la lengua del relato, es el lugar posible de los sentidos, o mejor, el plural del sentido o el sentido como pluralidad. Cuando se dice que el análisis establece o define el sentido como un posible, no se trata de una conducta o de una opción de tipo liberal; para mí, en todo caso, no se trata de determinar liberalmente las condiciones posibles de la verdad, no se trata de un agnosticismo filológico, ya que no considero el posible del sentido como una concesión, indulgente y liberal, de un cierto sentido; para mí, el sentido no es una posibilidad, *un* posible, sino que es *el ser mismo de lo posible*, es el ser de la pluralidad (y no de uno o de dos o de numerosos posibles).

POETICA. Ver CIENCIA de la LITERATURA.

POETICIDAD. (JK QP 123-124). ¿Cómo se manifiesta la *poeticidad*? En esto, que la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni tampoco como explosión de la emoción. En esto, que las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor;

(2) He dicho ya que el contenido de la noción de *poesía* era inestable y variaba con el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad* —como lo han subrayado los formalistas— es un elemento *sui generis*, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a otros elementos. Este elemento es preciso develarlo y revelar su independencia, así como son develados e independientes los procedimientos técnicos de los cuadros cubistas ... En general, la poeticidad no es sino un compuesto de una estructura compleja, un compuesto que transforma necesariamente los otros elementos y determina con ellos el comportamiento del conjunto. De la misma manera que el aceite no es un plato particular, como tampoco un agregado accidental, un agregado mecánico, ya que cambia el gusto de todo lo que se come, y, a veces, su sabor es tan penetrante que un pequeño pescado incluso pierde su nombre genérico para ser llamado "sardinas en aceite". (*Olej* = aceite, produjo en checo "*olejovka*" = sardina en aceite). En síntesis, hablaremos de poesía cuando la poeticidad, e.d. una función poética de trascendencia decisiva, predomine en una obra literaria.

POLIPTOTON. (LC DTF 326-327). Figura retórica que consiste en repetir un nombre o un pronombre en diversos casos o formas, o un verbo en distintos tiempos: "*¡Oh niñas, niño amor, niños antojos*" (Lope de Vega).

Se denomina también *traducción* y *polipote*.



**PRESENTACION.** Es el discurso que coincide con el acto mismo que se profiere.

**PRESUPOSICION.** (TD DECL 313-314). Otra de las categorías lingüísticas por las que se hace manifiesta la enunciación.

Expresiones que implican un subentendido de situación: "Juan continúa haciendo estupideces"; expresión que afirma: (1) que Juan hizo estupideces en el pasado, (2) que continúa haciéndolas en el presente. La afirmación (1) permanece aunque el enunciado sea negado, por ej.: "Juan no continúa haciendo estupideces"; lo que significa que lo afirmado por la expresión (1) se presenta como "yendo de sí", como algo ya conocido e imposible de ser dudado. De modo que las dos características más visibles por las que se puede definir las presuposiciones serían: primero, aquellas proposiciones cuya transformación en proposiciones negativas no las altera; y, segundo, aquellas proposiciones que desde el punto de vista intersubjetivo implican un acuerdo de base —ya acordado— entre los interlocutores.

**PROSOPOPEYA** (o "*Confirmatio*", "*Personificatio*"). (LC DTF 338-339). Figura retórica que consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados, haciéndolos capaces de lenguaje. Se aplica también el término cuando se hace hablar a personas muertas o ausentes.

**PSICOANALISIS.** (FD OC 111, 493). Término creado por Freud que con el correr del tiempo llegó a adquirir dos significados: a. un método particular para tratar las afecciones neuróticas; b. *la ciencia de los procesos psíquicos inconscientes*, que también se ha denominado acertadamente, *psicología profunda*. . . . En el futuro, probablemente se adjudicará una importancia mucho mayor al psicoanálisis como ciencia de lo inconsciente que como procedimiento terapéutico.

**PSICOANALISIS.** (AT FL 3-7). (2) La primera palabra de Lacan es para decir: Freud, en principio, ha fundado una *ciencia*. Ciencia nueva que es ciencia de un *nuevo* objeto: el inconsciente.

Declaración rigurosa: el psicoanálisis es con propiedad una ciencia; pues si es la ciencia de un objeto propio, también es ciencia según la estructura de toda ciencia, ya que posee una *teoría* y una *técnica* (método) que permiten el conocimiento y la transformación de su objeto en el seno de una *práctica* específica. La *teoría* es el sistema racional de conceptos abstractos creados por FREUD y continuados por LACAN; el *método* corresponde a los procedimientos particulares del análisis (condensación, desplazamiento y sobredeterminación; o sea, las leyes del proceso primario —descubiertas por Freud—); y su *práctica*, que la constituye, la cura psicoanalítica.

PUNTO DE VISTA. Ver ASPECTO.

QUIASMO. (LC DTF 342). Ordenación cruzada de elementos componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística: "*matrem habemus, ignoramus patrem.*"

QUINTETO. (NT ME 537). Combinación de cinco versos de nueve o más sílabas que riman *ababa*. A veces en el quinteto endecasílabo se substituyó por un heptasílabo algunos de los versos.

QUINTILLA. (NT ME 537). Estrofa de cinco versos octosílabos o menores, con dos rimas combinadas corrientemente como el quinteto.

REDONDILLA. (NT ME 538). Estrofa de cuatro versos octosílabos o menores, con rimas consonantes cruzadas, *abab*, o abrazadas, *abbe*.

RELATO. (BM LPN 90; TD DECL 339). Representación de una serie de acontecimientos, organizados en una secuencia temporal, por intermedio del lenguaje escrito. La unidad mínima del relato es la *secuencia* —Cf. *infra*—.

RELATO. (BM LPN 90). (2) Todo *relato* consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.

RELATO (*rasgos formales del*). (HV GN 2). El relato es representación de acontecimientos, lo que excluye al género dramático por la noción de "representación" (e.d. diégesis y no mimesis) y al género lírico por la noción de "acontecimiento";

(2) la representación anterior se constituye conforme a una verosimilitud específica;

(3) la representación constituye una sucesión organizada temporalmente, la temporalidad es lógica más que cronológica, inmanente al relato y mediata a la historia;

(4) la significación del relato se sorprende, de modo predominante, en el nivel connotativo;

(5) el relato es exclusivamente discurso del emisor, dejando al lector confinado a un rol tácito pero implícito en sus propias frases;

(6) el relato, gramaticalmente, es tercera persona de un tiempo pasado;

(7) el relato específicamente literario se caracteriza por designar enunciativamente —Cf. ENUNCIACION— el modo de su intercambio, e.d. ¿cuál es el objeto por el que se intercambia el relato?: por una invitación social (algunos relatos de Maupassant), por una noche más de vida (*Las mil noches y una noche*), por dentrífico o por jabón de tocador (*Las boquitas pintadas* de Puig), por una noche de amor (*Sarrasine* de Balzac), etc.

RELATO ENMARCADO. (KS IAOL 261-263). Aquellos relatos en que el narrador se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la

narración. ... Una modalidad de esta clase de relatos es la simulación del encuentro de documentos.

**REPERCUSION.** (NT AV 34). Los conceptos de un verso se repiten en otro en disposición inversa: "*Se hace camino al andar, —al andar se hace camino*" A. Machado; "*Potro sin freno se lanzó mi instinto, —mi juventud montó potro sin freno.*" (Darío).

**RETORICA.** (BR AR 173). La retórica es este meta-lenguaje (cuyo lenguaje-objeto fue el "discurso") que ha reinado en Occidente desde el siglo V a.C. al XIX d.c. Meta-lenguaje o *discurso sobre el discurso* que ha sido aproximado y definido desde muy diversos ámbitos, por ahora nos contentaremos con aquella definición que la aproxima como "técnica", es decir como un "arte" —en el sentido clásico de la palabra—: arte de la persuasión, conjunto de reglas y de recetas cuya aplicación permite convencer al auditor del discurso de que lo que se le dice es verdadero, aunque aquello de lo cual se le procura persuadir sea falso.

**RETRUECANO.** Ver CONMUTACION.

**RIMA.** (LC DTF 353). Igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada.

**RIMA ASONANTE.** (NT ME 41). Cuando coinciden sólo las vocales a partir de la última vocal acentuada.

**RIMA CONSONANTE.** (NT ME 40). Cuando coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada.

**RIMA ENCADENADA.** (NT ME 538). Enlace de los versos en serie sucesiva mediante la repetición del final de cada uno en un determinado punto interior del verso siguiente.

**RIMA INTERIOR.** (NT ME 465). Cuando la semejanza entre grupos de sonidos se produce en hemistiquios de un mismo verso o de versos contiguos: "*Es la tarde gris y triste, / viste el mar de terciopelo / y el cielo profundo viste / de duelo*" (R. Darío, *Sinfonía*).

**ROMANCE.** (NT ME 69). Los primeros conocidos como textos escritos corresponden al siglo XV. ... Por influencia del octosílabo trovadoresco y por mayor comodidad de la lectura, los romances se escribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas. Ha prevalecido la costumbre de imprimirlos como composiciones octosílabas. ... Parece fuera de duda que los romances épico-tradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independiente. Rasgos que revelan el parentesco métrico de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares son:



- a) la falta de rima en sus versos impares correspondientes a los primeros hemistiquios de los versos épicos;
- b) la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia contra el uso general de la poesía culta;
- c) la medida fluctuante de los versos, resto atenuado de la antigua ametría juglaresca;
- d) la adición de la *e* paragógica al fin de las rimas agudas;
- e) la correspondencia entre métrica y sintaxis a base de proposiciones que ocupan dos o cuatro hemistiquios, con ausencia de toda forma de estrofa;
- f) la inclinación al desarrollo de modalidades rítmicas poco corrientes en el tipo ordinario del octosílabo románico (esencialmente trocaico).

(NT ME 538) (2) Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua u ordenarse en cuartetos. Ha sido frecuente intercalar en los romances estribillos o canciones en el mismo verso octosílabo o un metro diferente.

ROMANCE HEROICO. (NT ME 538). Composición en endecasílabos asonantados en la misma forma del romance octosílabo.

ROMANCILLO. (NT ME 538). Romance en verso corto, inferior a ocho sílabas sirvieron en endechas clásicas y en composiciones post-modernistas.

SECUENCIA. (BR IAER 25). Una secuencia es una serie lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad (en el sentido de doble implicación: dos términos se presuponen entre sí): la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene consecuente.

SECUENCIA. (BM MN 71-113). (2) Se constituye cuando están dadas las condiciones de origen, las de su desarrollo y las de su culminación.

SEMILOGIA. (ss CLG 60). Del griego "semeion" = signo. *Ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social*. ... esta ciencia nos enseña en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los rigen. Forman parte de la semiología: la escritura, el alfabeto de sordo-mudos, los ritos, las costumbres, etc. La lengua sólo es el más importante de todos estos sistemas.

SEMILOGIA. (BR ES 63-66). (2) La finalidad de la investigación semiológica es reconstituir el funcionamiento de sistemas de signos otros que la lengua natural...

*Nota:* I. *Semiología/Semiótica*: ambos términos son posibles; la tradición europea afecta a SAUSSURE (BARTHES, BENVENISTE, GODEL, FRÉCHET).

etc.) ha preferido "semiología"; pero la tradición americana ha preferido "semiótica" (PEIRCE, MORRIS, JAKOBSON) con el objeto de diferenciarla del término médico del mismo nombre ("semiología" = parte de la medicina que trata de los signos de las enfermedades desde el punto de vista del diagnóstico y del pronóstico. RAE. *Diccionario*). La Asociación de Semiótica de París —presidida por Benveniste y con asistencia de Barthes y Jakobson entre otros —en su sesión inaugural de enero de 1969, decidió por el segundo término aunque sin excluir el uso del primero para aquellos que lo prefieran. En este Glosario, conforme a su carácter de "glosa", respetaremos el término empleado por el autor respectivo; pero, en aquellas oportunidades en que nos sea posible la elección, seguiremos el criterio adoptado por la Asociación de París.

II. El término "semiología/semiótica" es de origen antiguo, remonta a los estoicos; pero es en el uso contemporáneo que le otorgó Ferdinand de SAUSSURE —1901, según Adrián NAVILLE—, que este término es conocido.

Saussure retoma el término "semiología" —varias veces en su CLG, 60-62, 130-131, 143, 144, 184, 189 y 205— con el objeto de fundar el lugar de la lingüística dentro del panorama general de las Ciencias Humanas. La jerarquía científica sería la siguiente: la lingüística (en cuanto ciencia de las leyes de la vida del lenguaje) forma parte de la semiología, ésta, a su vez, deviene el nexo fundamental entre la sociología y la psicología general (en cuanto psicología de los sistemas de signos, estudio de sus leyes de creación y de transformación). A la lingüística le reviene el mérito de ser el más importante de todos los sistemas de signos que integran la semiología en cuanto era la única —hasta ese momento— que alcanzó el estatus de ciencia.

Los criterios que deciden la pertenencia de un sistema de signos a la semiología —según la interpretación saussuriana de GODEL— serían cuatro: (1) que los signos que lo compongan sean *arbitrarios* (o sea, la ausencia de relación entre el signo y la cosa designada); (2) el carácter *diferencial* del signo (o sea, el signo tiene valor sólo por sus diferencias); (3) el carácter *sistemático* del signo (o sea, que el signo sólo vale por sus relaciones con los otros signos y con el conjunto del cual forma parte); y, (4) el carácter *no-pertinente de los medios de producción* del signo (el signo puede aparecer representado por los medios más variados). Tales serían las cuatro características —según GODEL— que deciden la pertenencia o no de un sistema de signos a la semiología.

Revisando el CLG advertimos que Saussure privilegia, manifiestamente, al primer criterio: la *arbitrariedad*; a la que veía como la marca fundamental de todo hecho semiológico, a saber:

"cuando la semiología esté organizada, su objeto principal será también el conjunto de sistemas fundado sobre la arbitrariedad del signo" —CLG, 131;

"puede decirse que los signos totalmente arbitrarios realizan mejor que todos los demás el ideal del procedimiento semiológico" —*Ibid.*,

131—; y, la última vez que menciona a la semiología es para destacarla como un ejemplo de

“ciencia que se ocupa de valores arbitrariamente fijados” (GODEL, SM, 194).

Emil BENVENISTE —uno de los pocos lingüistas que ha teorizado sobre las posibilidades de la semiología en cuanto ciencia— la circunscribe triplemente: de acuerdo a su *objeto*, a sus *objetivos* y a las *instancias* metodológicas que la constituyen. De acuerdo a su objeto: el criterio que decidiría la pertenencia de un conjunto de signos a la semiología sería doble; primero: según el conjunto tenga o no la propiedad de significar (Benveniste lo llama SIGNIFICANCIA), y, segundo: según el conjunto esté integrado o no por unidades de significancia o SIGNOS (Benveniste escribe: “Es preciso que todo signo sea tomado y comprendido dentro de un SISTEMA de signos, allí está la condición de la SIGNIFICANCIA”).

En lo que concierne a sus objetivos, señala: “todo sistema significante debe definirse por su modo de significación. Tal sistema debe entonces designar las unidades que pone en juego para producir el ‘sentido’, y enseguida, especificar la naturaleza del ‘sentido producido’ ”.

Finalmente, en lo que respecta a los pasos metodológicos a seguir, señala: “Todo estudio semiológico, en sentido estricto, consiste en *identificar* las unidades, en *describir* sus marcas distintivas y en *descubrir* criterios más y más finos de distintividad. Motivo por el que cada signo sólo reforzará más claramente su propia significancia en el seno de la constelación, en el seno del conjunto de los otros signos”.

**SENTIDO.** (BR AER 4). Para comenzar, una precisión sobre la palabra *sentido*: en el análisis del relato no se trata de encontrar significados —que yo llamaría— plenos, significados lexicales, “sentidos” en la acepción corriente de la palabra. Nosotros llamados *sentido* a todo tipo de correlación, sea inter-textual o extra-textual, es decir a todo rasgo del relato que nos remita a otro momento del relato o a otro lugar de la cultura necesario para comprender el relato: a todos los tipos de anáfora, de catáfora, de “diáfora” —antanaclasis— (si se me permite la palabra), a todos los nexos, a todas las correlaciones paradigmáticas y sintagmáticas, a todos los hechos significativos y, también, a todos los hechos de distribución. Lo repito, el *sentido* no es un significado pleno, tal cual lo podría encontrar en un diccionario, aunque fuese del Relato; el *sentido* es esencialmente una correlación, o el término de una correlación, un correlato, o una connotación. El *sentido*, para mí (al menos es así como lo vivo en la investigación), es esencialmente una *citación*, es el punto de partida de un código, es lo que nos permite llegar a un código y a lo que implica el código, incluso si este código no ha sido reconstituido o no puede ser reconstituido. Motivo por el que los problemas de traducción no son siempre pertinentes en el Análisis Estructural del Relato.



SEXTETO-LIRA. (NT ME 540). Estrofa formada por seis versos de once y siete sílabas combinados según la manera que el poeta adopta libremente para cada composición, aBaBcC, ABbACC, AbbAcC, etc.

SHIFTERS (*o embragues*). (JK ELG 178). Otra de las categorías lingüísticas por las que se hace presente la enunciación.

Clase especial de unidades gramaticales cuya significación no puede definirse fuera de una referencia al mensaje . . . lo único que distingue a los shifters (embragues) de todos los otros elementos lingüísticos es el hecho de que remitan obligatoriamente al mensaje;

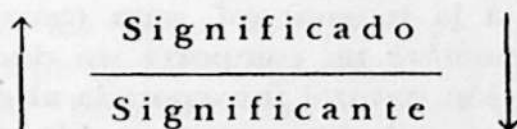
(2) Los shifters combinan la función simbólica (asociación de un objeto con un símbolo mediante una regla convencional) con la función index (la que establece una relación existencial con el objeto representado); los shifters se definen entonces por su doble pertenencia lingüística, son tanto *símbolos* como *índices*; JAKOBSON, ELG, 179.

SHIFTER (HV GN 21). El término shifter puede traducirse al español por el término "embrague" dado que designan aquellas unidades que "embragan" el código en el mensaje, e.d. en el acto discursivo cada vez concreto y único (recordemos que "embragar" significa "hacer que un eje (el del código, en nuestro caso) participe del movimiento del otro (del mensaje) por medio de un mecanismo adecuado").

SHIFTER. (KT RLP 317). Elementos que insertan el código en el mensaje, el proceso del enunciado en el proceso de enunciación, los diversos protagonistas el uno en el otro y vice-versa;

(2) Clase de palabras que varían con la situación y que cumplen una función de indicadores de subjetividad en el lenguaje.

SIGNIFICACION. (ss CLG 195). La significación no es, como ya lo indican las flechas de la figura, más que la contraparte de la imagen auditiva. Todo queda entre la imagen auditiva —Significante— y el concepto —Significado—, en los límites de la palabra considerada como un dominio cerrado, existente por sí mismo.



SIGNIFICACION. (BR ES 38). El signo es un trozo (bifásico) de sonoridad, de visualidad, etc. La *significación* puede ser concebida como un proceso; es el acto que une el significado y el significante, acto cuyo producto es el signo. . . . Como se verá más adelante —Ver VALOR—, la unión del significante y del significado no agota el acto semántico, ya que el signo vale también por lo que lo rodea.

SIGNIFICACION. (dM Ed. cr. CGL 464-465). Utilización concreta, individual del significado. . . . La *significación*, para Saussure, es la realización del *significado* de un *signo* emitido a nivel del *habla*, de la eje-

cución; perspectiva que sitúa la significación en el "discurso" en cuanto se la considera como el resultado del acuerdo del significado con la realidad del momento.

**SIGNIFICADO.** (ss LGC 129, 179, 198-199). El significado es el concepto, al cual corresponden las ideas. ... Cuando se dice que los valores corresponden a conceptos, se sobreentiende que son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son. —Por ejemplo: para designar temperaturas, *tibio* es lo que no es *frío* ni *caliente*; para designar distancias, *ahí* es lo que no es *aquí* ni *allí*; *esto* lo que no es *eso* ni *aquello*. El inglés, que tiene dos términos, *this* y *that*, en lugar de nuestros tres, este, ese, aquel, presenta otro juego de valores. A. Alonso—.

(2) Del mismo modo que el significante no existe aislado sino unido indisociablemente al significado, éste (o concepto) viene a ser definido como una cualidad de la substancia fónica.

*Nota:* La definición saussuriana de significado exige una doble suposición: (1) no confundir el significado con la realidad: cuando una pareja de amantes acuerda atribuir a un pañuelo el significado de "presencia de la joven en casa", la presencia de ese pañuelo en el lugar indicado va a persistir con el mismo significado aunque la joven, al salir, haya olvidado sacarlo —BBL 27—; (2) que los significados no están nunca dados de antemano sino que siempre son el resultado de su integración en un contexto. O sea, "en el significado de un signo se encuentran, pues, únicamente los rasgos distintivos que lo caracterizan con relación a los demás signos de la lengua, y no una descripción completa de los objetos que designa. Así el significado del español de Chile "quiltro" comportará un rasgo "peyorativo" (producido por su oposición a "perro"), aunque este rasgo no exista en el referente mismo. A la inversa, muchas propiedades del referente no aparecen en el significado, ya que no intervienen en las clasificaciones inherentes a la lengua: así, para tomar el ejemplo aristotélico, el significado de *hombre* no comporta sin duda el rasgo "sin plumas", ya que la clasificación natural incorporada al español no opone *hombre* a *pájaro* en el interior de una categoría *bípedo*, sino *hombre* a *animal* en una categoría *animal*" —CD-TD, 287—.

Sintetizando: el significado puede entenderse como una clase abstracta de significaciones que se encuentra en la lengua.

**SIGNIFICANTE.** (ss CLG 128). El significante o serie de sonidos o imagen acústica "no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto."

*Nota I:* La definición saussuriana de significante hay que entenderla doblemente: por una parte el significante es *material*; tanto como palabra pronunciada (vibración acústica) o escrita (inscripción gráfica); por otra parte el significante es *abstracto* ("huella psíquica", "elemento inmaterial"): en cuanto sólo tiene existencia lingüística como "soporte de una idea" a la que manifiesta a través de las diferencias fónicas que permiten distinguir esa palabra de todas las demás.

Organización diferencial de los sonidos entre sí claramente constatada cuando oímos una lengua desconocida: en ocasión semejante "escuchamos" *solo* la parte material sin "oír" la parte abstracta, es decir sin comprender las diferencias que separan un sonido de otro.

Sintetizando: el significante es aquello gracias a lo cual el signo se manifiesta, manifestación fónica del signo simultáneamente *material* y *abstracta*: material porque lo percibimos sensorialmente y abstracto porque lo decodificamos (acústica o gráficamente) diferencialmente.

*Nota II:* De lo anterior desprendemos la evidente relación del significante con los principios de arbitrariedad —Ver ARBITRARIEDAD— y de linealidad —Ver LINEALIDAD—. El significante es arbitrario en cuanto cada lengua adopta una organización cada vez particular y distinta de los sonidos entre sí. El significante es lineal en cuanto su naturaleza auditiva le impone un orden de sucesividad temporal (o espacio-lineal, en el caso de la escritura) que toma la forma de una *cadena* (en cuanto sus elementos se presentan unos después de otros).

**SIGNO (s).** (BV SL 7-8). El rol del signo es de representar, de tomar el lugar de otra cosa evocándola como sustituto. Una definición más precisa, que distinga particularmente las numerosas variedades de signos, supone una reflexión más precisa sobre el principio de una ciencia de los signos, de una semiología, ... La menor atención a nuestro comportamiento, a las condiciones de la vida intelectual y social, de la vida relacional, de las relaciones de producción y de cambio nos muestran que utilizamos a la vez y a cada momento numerosos sistemas de signos: para comenzar los signos del lenguaje, cuya adquisición comienza con los albores de la vida consciente; los signos de la escritura; los "signos de cortesía", de reconocimiento, de reunión, en todas sus variedades y jerarquías; los signos reguladores de vehículos; los "signos exteriores" indicadores de las condiciones sociales; los "signos monetarios", valores e índices de la vida económica; los signos de los cultos, ritos y creencias; los signos artísticos en sus diversas variedades (música, imágenes, reproducciones plásticas), en suma y sin exceder la constatación empírica, está claro que toda nuestra vida está "tejida" por redés de signos que nos condicionan al punto que no se sabría suprimir uno sin poner en peligro el equilibrio de la sociedad y del individuo. Estos signos parecen engendrarse y multiplicarse por la virtud de una necesidad interna, que responde aparentemente también a una necesidad de nuestra organización mental.



**SIGNO LINGÜÍSTICO.** (ss CLG 128-129, 193). El signo lingüístico designa la combinación de un significado y de un significante —Ver *Supra.*—. Entidad psíquica compuesta por dos fases íntimamente unidas, las cuales se llaman la una a la otra de modo indisociable, como el anverso y reverso de una misma hoja de papel.

(2) La entidad lingüística sólo existe a través de la asociación del significante y del significado; desde el momento en que se considera uno solo de estos elementos, la entidad desaparece; en vez de un objeto concreto queda una pura abstracción.

**SIGNO SEMIOLOGICO.** (BR ES 33-34). El signo semiológico, como su modelo (el lingüístico) está también compuesto por un significado y un significante (en el código de tránsito, el color de un semáforo por ejemplo, es una orden de circulación), pero se separa de él a nivel de las sustancias. Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no reside en la significación: son con frecuencia objetos de uso, que la sociedad deriva hacia fines de significación: el vestido sirve para protegerse, la alimentación para nutrirse, aunque también para significar. Propondremos llamar a estos signos semiológicos, de origen utilitario, funcional, *funciones-signos*.

**SILVA.** (NT ME 254). Se dio el nombre de silva a la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran forma de pareados, tercetos o cuartetos, etc. Composición utilizada preferentemente durante el Siglo de Oro.

**SIMBOLO.** (HV GL 20). El símbolo es un concreto que evoca un abstracto. En literatura, el concreto puede estar constituido por una palabra, una frase, una serie de frases o una obra entera (simbolizante) que remiten a uno o más significados (simbolizado).

**SIMBOLO.** (HV EE 57). "Hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención" (Ricoeur, 18). Es decir, el símbolo tiene un doble carácter: es signo (en cuanto cumple el rol de tomar el lugar de otra cosa evocándola como sustituto), pero además opera por un desplazamiento permanente (que se dirige desde una idea concreta, a la que se refiere primariamente, hacia una idea más abstracta que enfoca por efecto secundario); lo que explica el hecho que el símbolo sea percibido como una pluralidad de sentidos.

*Nota:* Frente a la dificultad de diferenciar al signo del símbolo; Todorov, retomando a Benveniste, propone un criterio a la vez simple y económico que los diferencia atendiendo al tipo de relación que se produce entre sus elementos componentes: en el SIGNO, el significante

y el significado mantienen una relación *inmotivada* (la elección de los sonidos para un determinado concepto no está motivada por los sonidos mismos) y *necesaria* (no pueden darse el uno sin el otro); en el SIMBOLO, en cambio, el simbolizante y el simbolizado mantienen una relación *motivada* (la balanza, simbolizante de la justicia, no podría ser cambiada por una carreta, por ejemplo) y *no-necesaria* (la balanza existe independientemente de la justicia). —DECL 124—.

**SIMETRIA.** (NT ME 344). (Un rasgo que se repite como principal complemento de armonía rítmica en la estructura de los endecasílabos) es la división bimembre del verso, casi siempre acompañada de la correspondencia simétrica entre los elementos gramaticales de ambos hemistiquios. La división se produce generalmente después del primer tiempo marcado: "*Del claro río sobre el verde margen*", Jovellanos; "*El aire blando y el silencio mudo*", Jovellanos; "*Tu voz suave, tu desdén fingido*", Quintana.

**SINALEFA.** (NT MPE 69). Al grupo de vocales formado por el enlace de las palabras y pronunciado en una sola sílaba se le da el nombre de *sinalefa*.

**SINECDOQUE.** (LC DTF 372). Tropo que corresponde al esquema lógico *pars pro toto o totum pro parte*. Se produce cuando se emplea una palabra por otra, estando sus conceptos respectivos en la relación de: a) género a especie o viceversa: *los mortales* = 'los hombres'; b) parte a todo o viceversa: *diez cabezas* = 'diez reses', *la ciudad se ha amotinado* = 'los habitantes de la ciudad'; c) singular a plural o viceversa, *el español es sobrio* = 'los españoles...', etc.

**SINTAGMA.** (DC DECL 129). Todo enunciado que se presenta como la asociación de varias unidades (sucesivas o simultáneas) susceptibles de aparecer en otros enunciados. Se dirá que hay una relación sintagmática entre las clases de unidades X e Y si se puede formular una regla general que determine las condiciones de aparición, en los enunciados de la lengua, de los sintagmas X e Y. ...

*Nota:* La noción de sintagma presupone, entonces, dos premisas: (1) Que las relaciones entre las unidades se den en una dimensión que es la *línea*; puesto que el habla se desarrolla en el tiempo; (2) que dado un elemento X, sea posible *prever* las condiciones que deban cumplir los elementos que se sitúen *antes* y *después* de X, en cuanto X es simultáneamente presente con aquellos elementos.

**SISTEMA.** (BV PLG II, 21, 54, 98). Quien dice sistema dice anexión y correspondencia entre partes, sea por solidaridad o dependencia.

(2) Desde la base a la cima, desde los sonidos hasta las formas de expresión más complejas, la lengua es una ordenación y disposición sistemática de partes. ... Cada una de las unidades de un sistema se define así por el conjunto de *relaciones* que mantiene con las otras

unidades y por las oposiciones en que se integra; se trata de una entidad relativa y opositiva, decía Saussure.

*Nota:* En Benveniste, la noción de sistema implica algunos rasgos específicos:

- lengua considerada en sí misma y por ella misma (entidad autónoma);
- lo que importa son las relaciones y no los elementos;
- todos los miembros del sistema están unidos por una relación de dependencia y de solidaridad;
- El sistema implica una organización y disposición de los miembros en una *estructura*, que es la que trasciende y explica sus elementos.

La diferencia entre sistema y estructura radica en que esta última especifica las configuraciones particulares que asumen los elementos dentro del sistema; o sea la estructura remite a los tipos particulares de relaciones internas que articulan las unidades del sistema. Para nuestros estudios literarios, podríamos decir que el sistema está formado por la disposición de la obra en estratos, pero que la estructura va a consistir en la configuración específica que van a tomar los miembros de cada estrato y los estratos en el interior (generalmente) de varias (y de cada una) de las obras.

**SITUACION DRAMATICA.** (MÑ GD). Es la relación tensional que mantienen entre sí los personajes en un momento determinado.

**SITUACION NARRATIVA.** (KS IAOL 261). La técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del "narrar", existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos.

**SONETO.** (NT ME 541. Breve poema en catorce versos, de los cuales los ocho primeros componen dos cuartetos iguales con dos solas rimas consonantes y los seis siguientes forman dos tercetos iguales o distintos con dos o tres consonancias. En el modelo tradicional, los cuartetos se han ajustado al tipo de rimas abrazadas, ABBA, y los tercetos han usado preferentemente las combinaciones CDE : CDE y CDC : DCD. El metro regular ha sido el endecasílabo.

**SONETO.** (NT ME 205). Los sonetos que el Marqués de Santillana compuso a mediados del siglo XV no habían tenido divulgación. Tal precedente era ignorado en la época de Boscán y Garcilaso, efectivos introductores de esta forma métrica en la poesía española. Su modelo directo fueron los sonetos del Petrarca, que también Santillana había tenido presentes. La forma del soneto, constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos endecasílabos, ... aparece en Italia desde principios del s. XIII.

(2) Desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniformemente con raras excepciones ABBA : ABBA. En cuanto a los tercetos, casi todos los autores emplearon varias combinaciones: CDC : DCD, CDE : CDE : DCE, etc.



**TEATRALIDAD.** (BR EC 50). Barthes define la teatralidad diciendo que "es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior". Pero agrega, "naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación y no de realización".

**TEMA.** (TM T, 199). Unidad significativa reiterada a lo largo de una obra.

(2) La unidad constituida por la significación de los elementos particulares de la obra;

**TEMA.** (HV EE 168). (3) Realidad crítica independiente de la idea, de la

influencia o de la imagen, y que se caracteriza por los siguientes rasgos: *a.* influencia sobre todos los otros niveles (secuencial, agencial y narrativo) aunque su nivel específico sea el de los indicios; *b.* es iterativo, se reitera a todo lo largo de la obra; *c.* implica todo un sistema de valores, por ej.: en los relatos de D'Halmar, la oposición entre el CALOR y el FRIO es en el fondo la oposición tanto entre la maternidad/paternidad, entre el orgasmo/afanisis, entre la creación literaria/esterilidad crítica como el sueño/vigilia (BARTHES/D'HALMAR. *Análisis semiológico de "Novela de una novela"*. Inédito, 107-108); *d.* puede reducirse o demultiplicarse en otros términos, sean opositivos o complementarios (como en el ejemplo anterior); y, *e.* su descripción detallada nos entrega el panorama de un sistema total que inteligibiliza los significados de la obra de modo distinto al de una lectura lineal, en síntesis: la organización temática nos aboca a una connotación del orden de la función poética, organizada como la función poética (e.d. como proyección sin-tagmática de una red de relaciones paradigmáticas).

**TEMATICA (cadena).** (HV GN 20). Enlace sucesivo de temas;

(2) agrupación mayor de temas producida por el deslizamiento metonímico o sinonímico de un tema a otro; fenómeno que se produce cuando un tema remite menos a un lugar o personaje específico que a una cadena de connotaciones.

**TENSION.** (TD CRL 155-192). Es la actitud o estado de atención, vigilia, espera, oposición, etc. que surge en los interlocutores durante el proceso comunicativo.

(2) Cuando la tensión se polariza en fuerzas antagónicas, se puede hablar de conflicto dramático.

(3) Considerando que los personajes del drama se definen especialmente por sus relaciones con los otros personajes, la tensión se da justamente en estas relaciones que TODOROV reduce a tres: deseo, comunicación y participación.

**TERCETO.** Grupo de tres versos, ordinariamente endecasílabos, repetido en serie encadenada de rima consonante, ABA : BCB : CDC, etc.

**TERMINOS MODALIZANTES.** (HV GN 20). Otra de las categorías lingüísticas de la enunciación. Los términos modalizantes como *quizá, ciertamente, sin duda* suspenden la asersión del sujeto enunciante dando por allí entrada a la enunciación.

**TEXTO.** (HV EE 13-17). Producto que se presenta en relación con otros productos literarios y que manifiesta, en su textura misma (e.d. en su forma dispuesta en estratos) el proceso de su propia producción (perceptible a través de los múltiples recursos de la enunciación).

(2) Preferimos hablar de "texto" y no de "obra" para confrontar:

(a) la aproximación dinámica del primero (la literatura es aproximada "en acto", e.d. a través de recursos enunciativos) al carácter estático de la segunda (la literatura como "expresión" o "representación" de mundo YA definido);

(b) la postulación de la pluralidad de los sentidos como el ser mismo de lo literario, por el uno, a la reducción minimizadora de ese plural —Ver PLURALIDAD—, por parte de la otra;

(c) la consideración del sentido como una posibilidad renovadamente re-engendrable, por el uno, a la postulación de ese sentido como definitivo, cerrado, y "domesticado", por la segunda;

(d) la concepción pluripersonal del fenómeno literario por el primero (la literatura concebida como trama donde se "tejen" y "destejen" varias voces, varias obras —Ver INTERTEXTUALIDAD—) a la concepción unipersonal, privativa del objeto literario (el libro como traducción inefable de la psicología, del individuo o de la "voz" teleológica), por parte de la segunda.

**TIMBRE.** (NT MPE 24). Matiz característico de cada sonido determinado por el conjunto sonoro de tono fundamental (producido por las vibraciones de las cuerdas vocales) y tonos secundarios (producto de las resonancias del primero, en el interior del resonador, según su volumen y forma). Los sonidos son por su timbre, así como por su tono, agudos o graves, según la altura de la nota que corresponde a su resonador predominante.

**TONO.** (NT MPE 23). La altura musical de un sonido se llama *tono* ... depende de la frecuencia de las vibraciones que producen el sonido: a medida que esta frecuencia aumenta o disminuye, el tono del sonido eleva o desciende, respectivamente. Por su altura, los sonidos se llaman *agudos* o *graves*. Las vibraciones de un sonido agudo son, pues, dentro de la unidad de tiempo, más numerosas que las de un sonido grave.

**TRAMA.** (TM T 202-203). Lo que sucede efectivamente en la obra;

(2) el conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra;

(3) el conjunto de acontecimientos considerados en sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto.

TRAMA. (BBB DL 83). "Story" is the sequence in which events occur as part of happening ("historia" o "trama" es la secuencia en la cual los sucesos ocurren como partes de un acontecimiento).

TROCAICA (cláusula). Núcleo de dos sílabas donde la primera recibe el apoyo acentual y la siguiente queda átona.

VALOR. (ss CLG 196). En lingüística como en economía política, se trabaja con la noción de *valor*; en ambas ciencias constatamos que los valores aparecen regidos por este principio fundamental.

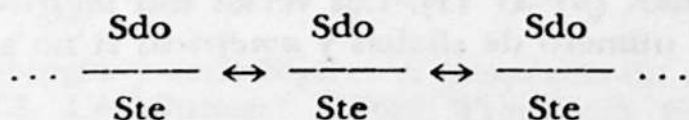
Los valores están siempre constituidos:

(1) por una cosa *desemejante* susceptible de ser trocada por otra cuyo valor está por determinar;

(2) por cosas similares que se puedan comparar con aquella cuyo valor está por ver.

Estos dos factores son necesarios para la existencia de un valor. Así, para determinar lo que vale una moneda de cinco francos hay que saber: 1, que se la puede trocar por una cantidad determinada de una cosa diferente, por ejemplo, de pan; 2, que se la puede comparar con un valor similar del mismo sistema, por ejemplo, una moneda de un franco, o con una moneda de otro sistema (un dólar, etc.). Del mismo modo una palabra puede trocarse por algo desemejante: una idea; además, puede compararse con otra cosa de la misma naturaleza: otra palabra. Su valor, pues, no estará fijado mientras nos limitemos a consignar que se puede "trocar" por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; hace falta además compararla con los valores similares, con las otras palabras que se le pueden oponer. Su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra forma parte de un sistema, está revestida, no sólo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor, lo cual es cosa muy diferente.

*Nota:* Cuando hablamos de la *significación* se dejó entrever que aludía al signo "en sí", exclusivamente considerado como unión del significante y del significado, como un proceso que unía el significante al significado, relación vertical —según el esquema adjuntado—. La noción de *valor*, en cambio, enfoca al signo no ya desde el punto de vista de su "composición" sino del de su "entorno"; razón por la que Saussure reseña el gráfico siguiente:



El gráfico ilustra claramente la naturaleza del valor: alude a la relación del signo con los otros signos de la lengua. Bien podríamos decir, que si la significación se realiza dentro del "discurso" el valor se realiza dentro de la "lengua". En síntesis: el valor implica la bilateralidad del signo, el valor se define como la contrapartida de términos coexistentes.



**VEROSIMILITUD.** (HV GN 20). La noción de *verosimilitud* remite a la relación de la obra o relato con algo distinto de sí mismo, a saber: las reglas del género que procuran naturalizar una determinada representación de la realidad.

**VEROSIMILITUD.** (TD P 154-155). (2) Este término —*verosimilitud*— remite a la relación de la obra con algo distinto de sí misma, pero que, sin embargo, no es la “realidad”. Esa otra cosa es un discurso diferente que, como veremos, puede adoptar distintas formas. Los otros dos grandes tipos de discurso según los cuales se considera verosímil una obra son: primero, las *reglas del género*: para que una obra pueda ser juzgada verosímil es necesario que se adapte a tales reglas. . . . ; segundo: la verosimilitud según la opinión común, e.d. la relación del discurso con lo que los lectores creen verdadero. Esta *opinión común* no es evidentemente la “realidad” sino sólo un tercer discurso, independiente de la obra. La opinión común funciona, pues, como una regla de género que se referiría a todos los géneros.

**VERSO.** (NT ME 34-35). Serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. . . .

El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas. . . . La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.

**VERSO.** (JK cita a HP ELG 221). Un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica.

**VERSO.** (JK ELG 221). Reiteración de unidades equivalentes.

**VERSO LIBRE.** (NT AV 12). Son libres los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone al servicio de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regularidad del acento.

**VERSO METRICO.** (NT AV 11). Los versos son *métricos* si se ajustan a un determinado número de sílabas y *amétricos* si no se ajustan a tal igualdad.

**ZEJEL** (ar. *bailada*). (NT ME 50, 541). Una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española, de origen mozárabe (fines s. IX); regularmente octosílaba, constaba de un estribillo de uno o dos versos inicial, de un terceto monorrímo que constituía la *mudanza*, cuya consonante cambiaba en cada estrofa, y de un verso final llamado *vuelta*, el cual recogía la misma rima del estribillo y servía para hacer recordar y repetir esta primera parte de la canción: aa:bbba.

## BIBLIOGRAFIA Y ABREVIATURAS.

La confección de la bibliografía respetará la precedencia alfabética para la lista de autores y la cronológica para la lista de obras, cuando a un autor corresponda más de una; encabezaremos a ambas con las respectivas abreviaturas utilizadas a continuación de cada término de este *Glosario*. Consignaremos en paréntesis cuadrado el año de publicación del original cuando se trate de una obra traducida.

1. AR ARISTOTELES  
P *Poética*. Trad., introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. México: UNAM, 1946.
2. BBB BARNET, BERMAN and BURTO  
DLDT *A Dictionary of Literary, Dramatics and Cinematics terms* Boston: Little, Brown and Company, 1971.
3. BBL BORGEAUD, BROCKER et LOHMAN  
NS "De la nature du signe", *Acta lingüística* 1 (III), 1942-1943, 24-30.
4. BD BRAUDEL, Ferdinand  
HSS "Histoire et sciences sociales. La longue durée", *Annales*, oct-dic. 1958.
5. BM BREMOND, Claude  
LPN "La lógica de los posibles narrativos", *Análisis estructural del relato*. Trad. del francés por Beatriz Dorrietz. BARTHES, BREMOND y otros. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, 87-109.
6. BR BARTHES, Roland  
GCE *El grado cero de la escritura* [1953] Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.
7. ss "Sociología y socio-lógica. A propósito de dos obras recientes de Cl. Lévi-Strauss" [1962] Trad. del francés por Jorge Giacobbe. *Estructuralismo y sociología*. BORDIFU, BARTHES y otros. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. 9-21.
8. EC *Ensayos críticos*. [1964] Trad. del francés por Carlos Puyol. Barcelona: Seix-Barral, 1967.
9. es "Elementos de semiología" [1964] Trad. del francés por Silvia Delphy. *La semiología*. BARTHES, BREMOND, METZ y otros. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. 15-69.

10. IAER "Introducción al análisis estructural de los relatos" [1966] *Análisis estructural . . .*, Id., 9-43.
11. AER "El análisis estructural del relato" [1970] Trad. del francés y notas por Lilianet Brintrup. Mimeografiado. Instituto de Lenguas de la Universidad de Concepción, 1974. 20 p.
12. s/z S/Z. París: Seuil, 1970.
13. ARh "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications* 16, 1970, 172-229.
14. R "Réponses", *Tel Quel* 47, 1971, 89-107.
- BV BENVENISTE, Emil
15. PLG *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1966. Nota: Este libro fue traducido por Siglo XXI de México, 1971, traducción encargada a Juan Almela y realizada con tales reducciones de capítulos (piénsese que de los 28 caps. originales se tradujeron sólo 18 caps.) que preferimos referirnos a la edición francesa.
16. SL "Sémiologie de la langue", *Semiotica* 1 y 2 (I), 1969, 1-12 y 127-135.
17. AFE "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17, 1970, 12-18.
18. PLG II *Problèmes de linguistique générale II*. París: Gallimard, 1974.
- cdv CRIADO de VAL
19. FIE *Fisonomía del idioma español*. Sus características comparadas con las del francés, italiano, portugués, inglés y alemán. Madrid: Aguilar, 1957.
- CT CONTRERAS, Marta  
Colaboradora del *Glosario de dramática*.
- DM De MAURO, Tullio
20. Ed. cr. CLG *Edition critique du Cours de linguistique générale* préparée par —. Trad. del italiano por Louis-Jean Calvet. París: Payot, 1972, I-XVIII y 319-495 (notas).
- DC DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan
21. DECL *Diccionario enciclopédico de ciencias del lenguaje* [1972]. Trad. del francés por Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI 1974.
- Ech EICHENBAUM, B.
22. TMF "La teoría del método formal" [1927, original ruso]; [1965, 1ª trad. directa al francés por T. Todorov]. *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos*. Trad. del francés por Ana María Nethol. Buenos Aires: Ed. Signos, 1970.
- FD FREUD, Sigmund
23. oc *Obras completas*. Tomos I, II y III. Trad. del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1948.



24. FG FREGE, Gottlob  
ELPh *Ecrits logiques et philosophiques*. Trad. del alemán e introducción de Claude Lambert. Paris: Seuil, 1971.
25. GD GODEL, Robert  
SMCLG *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. Saussure*. [Reimpresión de la 1ª ed. de 1957]. Geneve: Droz, 1969.
26. GM GREIMAS, J-A.  
ds *En torno al sentido*. Madrid: Ed. Fragua, Col. "Lingüística, Epistemología y Semiótica", 1973.
27. GN GENETTE, Gérard  
FR "Fronteras del relato" *Análisis estructural...*, *Ibid.*, 193-208.
28. GYG GILI y GAYA, Samuel  
CSSE *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Spes, 1955.
29. HV HOZVEN, Roberto  
EE *L'écriture de l'essai. Analyse structurale de l'oeuvre d'Octavio PAZ "Le labyrinthe de la solitude"*. Thèse doctorale. Paris: EPHE, 1973.
30. GL *Glosario de lírica*. Apunte para estudiantes mimeografiado. Instituto de Lenguas, Universidad de Concepción, 1975 (Colaboración del profesor Gilberto Triviños: cap. IV de la Introducción).
31. GN *Glosario de narrativa*. *Ibid.*, 1975.
32. JK JAKOBSON, Roman  
ELG *Essais de linguistique générale*. Trad. del inglés por N. Ruwet. Paris: Ed. Minuit, 1963.
33. QP *Questions de poétique*. Trad. del alemán, checo, inglés y ruso por M. Derrida, T. Todorov y otros. Paris: Seuil, Col. "Poétique", 1973.
34. JS JAUSS, Hans-Robert  
LMTG "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1, 1970, 79-101. Trad. del alemán por Eliane Kaufholz.
35. KS KAYSER, Wolfgang  
IAOL *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. del portugués de M. D. Mouton y V. García Yebra. Madrid/Santiago de Chile. Ed. Gredos, Biblioteca Románica e Hispánica, 1961.
36. OCNM "Origen y crisis de la novela moderna", *Mapocho* 3 (9), t. III, 1965 58-80.
37. KT KRISTEVA, Julia  
PST "Problèmes de la structuration du texte", *Théorie d'ensemble*. BARTHES, BAUDRY, KRISTEVA y otros. París: Seuil, 1968. 297-316.

38. RLP *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, Col. "Poétique", 1973.
39. LC LAZARO CARRETER, Fernando  
DTF *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1962.
40. L-P LAPLANCHE-PONTALIS, Jean et J-B.  
VPS *Vocabulaire de la psychanalyse*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Reimpresión de la 1ª ed. de 1967. Paris: PUF. 1971.
41. L-S LEVI-STRAUSS, Claude  
AE *Antropología estructural*. [1958]. Trad. del francés por Eliseo Verón. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.
42. EF "La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de Vladimir Propp", *Polémica Lévi-Strauss/Propp*. Trad. de José Martín Arancibia. [1960/1964]. Caracas: Fundamentos, 1972.
43. MÑ MUÑOZ, Luis  
GD *Glosario de dramática*. Apuntes para estudiantes mimeografiado. Instituto de Lenguas de la Universidad de Concepción, 1975 (Colaboración de la profesora Marta Contreras).
44. MT MARTINET, André  
ELG *Elementos de lingüística general* [1960] Trad. del francés por Julio Calonge. Madrid: Gredos, 1965.
45. NT NAVARRO TOMAS, Tomás  
AV *Arte del verso*. México: Cía General de Ediciones, S. A., 1959.
46. MPE *Manual de pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto "Miguel de Cervantes", 1968.
47. ME *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva. Madrid: Guadarrama, 1972.
48. PG PIAGET, Jean  
E *Epistémologie des sciences de l'homme*. Paris: Gallimard, 1970.
49. PP PROPP, Vladimir  
Morfología del cuento. [1928, edición rusa] y [1966, 1ª trad. al francés de Todorov]. Trad. del francés por Lourdez Ortiz. Caracas: Anagrama, 2ª ed. 1974.
50. RAE *Diccionario de la lengua española*. 19 ed. 1970.
51. SS SAUSSURE, Ferdinand  
Curso de lingüística general. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. [1916] Buenos Aires: Losada, 1972.

- TD TODOROV, Tzvetan.
52. IDS "La descripción de la significación en literatura", [1964] Trad. del francés por Silvia Delphy. *La semiología, Ibid.*, 105-113.
53. HMF "La herencia metodológica del formalismo", [1965] Trad. del francés por Alejandro Ferreiroa. *Introducción al estructuralismo*. LANTERILAURO, LEVI-STRAUSS y otros. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969, 153-179.
54. TL *Teoría de la literatura de los Formalistas rusos* [1965] Trad. del francés por Ana María Nethol. *Ibid.*
55. CRL "Las categorías del relato literario", [1966] *Análisis estructural... Ibid.*, 155-192.
56. P "Poética", *¿Qué es el estructuralismo?* Trad. del francés por Ricardo Pochtar. SAFOUAN, TODOROV y otros. Buenos Aires: Losada, 1971. 103-173.
57. DECL *Diccionario enciclopédico... Ibid.*, [1972].
- TM TOMACHEVSKI, B.
58. T "Temática" [1925, en ruso]; [1965, 1ª trad. al francés por Todorov]; *Teoría de la literatura...*, *Ibid.*, 199-232.
- TV TRIVIÑOS, Gilberto.
59. GL *Glosario de lírica. Ibid.*, Redactor del cap. IV, 4-6.