

## Procedimientos del plano de la expresión y construcción de los sentidos

*Diana Luz Pessoa de Barros*  
Universidad Presbiteriana Mackenzie  
Universidad de São Paulo

*Traducción de Marilene Marques de Oliveira*

### Introducción

En este artículo vamos a tratar algunos procedimientos del plano de la expresión, sobre todo los de simbolización y de semisimbolización, que, aunque ocurran en los más diferentes tipos de textos, fueron, en principio, desarrollados por los semiotistas de lo visual, y por Jean-Marie Floch, en particular. Los estudios de semiótica greimasiana o de línea francesa en sus primeros momentos de constitución propusieron algunas “limpiezas” metodológicas para el examen de los textos: el borrado de las marcas de enunciación, la eliminación de las huellas de oralidad y la no consideración de los elementos de expresión. Poco a poco todos esos elementos fueron recuperados en el análisis semiótico. Véanse los estudios sobre la enunciación, sobre textos hablados y, principalmente, sobre la expresión, nuestro asunto en este artículo. Se organiza este texto en dos partes: la primera, sobre la dimensión de lo sensible/de lo sensorial en la semiótica y, más específicamente, sobre los procedimientos del plano de la expresión; la segunda sobre semisimbolismo y simbolismo. En la primera parte se presenta una especie de vi-

sión de conjunto de esas cuestiones, en la segunda, una hipótesis que todavía debe ser desarrollada y comprobada.

### 1. La dimensión de lo sensible en el discurso y en el texto

La dimensión de lo sensible, que coexiste en los textos con las de lo inteligible y de lo pasional, se examina en el nivel de las precondiciones de la significación, en el de la estructura profunda (con lo figural), en el del discurso (con los procedimientos de figurativización y con las figuras del contenido, tales como las metáforas, las metonimias, etc.) y en el del texto (o sea, en el de las relaciones entre el plano de la expresión y el del contenido). En este estudio vamos a tratar de lo sensible en los niveles discursivo y textual.

#### 1.1. La concreción figurativa sensorial del discurso

Las figuras concretan sensorialmente los temas y dan “corporalidad” al discurso. Los temas abstractos son recubiertos por rasgos semánticos “sensoriales” de color, de forma, de olor, de sonido, etc.

El efecto de sentido de concreción sensorial, de “corporalidad” del discurso es el más marcado efecto de la figurativización discursiva, lo que le da identidad entre los varios procedimientos del discurso.

Dos poemas de João Cabral de Melo Neto mostrarán el alcance de la estrategia. Examinemos de inicio “Los reinos de lo amarillo”:

#### *Os reinos do amarelo*

A terra lauta da Mata produz e exhibe  
um amarelo rico (se não o dos metais):  
o amarelo do maracujá e os da manga,  
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;

amarelo vegetal, alegre, de sol livre,  
beirando o estridente, de tão alegre,  
e que o sol eleva de vegetal a mineral,  
polindo-o, até um aceso metal de pele.

Só que fere a vista um amarelo outro,  
e a fere embora baço (sol não o acende):  
amarelo aquém do vegetal, e se animal,  
de um animal cobre: pobre, podremente.

Só que fere a vista um amarelo outro:  
se animal, de homem: de corpo humano;  
de corpo e vida; de tudo o que segrega  
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),  
ou sofre (o amarelo de sentir triste,  
de ser analfabeto, de existir aguado):  
amarelo que no homem dali se adiciona  
o que há em ser pântano, ser-se fardo.  
Embora comum ali, esse amarelo umano  
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):  
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,  
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

(João Cabral de Melo Neto, 1975: 28).

#### *Los reinos de lo amarillo*

La tierra lauta de Mata produce y exhibe  
un amarillo rico (si no el de los metales):  
el amarillo del maracuyá y el de la guayaba,  
el del oiti-da-praia, del cajú y del cajá<sup>1</sup>;  
amarillo vegetal, alegre, de sol libre,  
que raya en lo estridente, de tan alegre,  
y que el sol eleva de vegetal a mineral,  
puliéndolo, hasta encenderlo en un metal de piel.

<sup>1</sup> El oiti-da-praia, el cajú y el cajá, son frutas tropicales brasileñas, típicas de la región nordeste del país. Todas las frutas enumeradas aquí por el autor poseen diferentes gamas de amarillo cuando madura [N. del T.].

Mas hiere la vista un amarillo otro,  
y la hiere aunque bazo (sol no lo enciende):  
amarillo más allá del vegetal, y, si animal,  
de un animal cobre: que se pudre, pobremente.

Mas hiere la vista un amarillo otro:  
si animal, de hombre: de cuerpo humano;  
de cuerpo y vida; de todo lo que segrega  
(sarro o sudor, bilis íntima o cerumen),  
o sufre (el amarillo de sentir triste,  
de ser analfabeto, de existir aguado):  
amarillo que en el hombre de allá se añade  
lo que ha de ser pantano, de ser fardo.

Aunque común allá, ese amarillo humano  
todavía se divisa (más por el prodigio):  
por lo que tardan en secar, y al sol de allá,  
tales pozas de amarillo, de gargajo vivo.

En este poema, el tema de la miseria y del sufrimiento del hombre nordestino, en oposición a la riqueza y a la belleza de la naturaleza del nordeste, es investido figurativamente por dos “amarillos”, el amarillo de la naturaleza y el amarillo de la cultura. La riqueza y la belleza de la naturaleza del nordeste son figurativizadas sobre todo por las frutas, que usan diferentes órdenes sensoriales (principalmente táctil, visual, gustativo y auditivo). Los rasgos semánticos sensoriales que concretan la riqueza y la belleza naturales son:

visual	{	color “caliente”, “puro”, brillante ( <i>amarillo rico, puliéndolo, encendido metal, amarillo de sol libre</i> )
gustativo	{	dulce, buen sabor

auditivo	{	estridente, sonido fuerte y alegre ( <i>estridente, de tan alegre</i> )
táctil	{	caliente, liso ( <i>sol libre, encendido metal, sol claro</i> )

Tales rasgos se oponen, como términos contrarios, a los rasgos semánticos sensoriales que concretan la miseria y el sufrimiento del hombre nordestino:

visual	{	amarillo “frío”, “sucio”, opaco ( <i>bazo, sol no lo enciende, cobre</i> )
gustativo	{	amargo, mal sabor, sin sabor ( <i>se pudre, bilis, sarro, sudor, cerumen, aguado</i> )
auditivo	{	silencioso ( <i>de ser analfabeto</i> )
táctil	{	frío, áspero, pegajoso ( <i>sol no lo enciende, gargajo</i> )

Los rasgos semánticos visuales, gustativos, auditivos y táctiles, usados en sinestesia, dieron un “cuerpo” al tema de la contradicción entre una naturaleza rica y bella y un hombre miserable y sufriente. La belleza y riqueza naturales, así como la miseria y el dolor humanos adquieren colores, olores, gustos. Uno de los resultados es que se establecen entre el enunciador y su enunciatario relaciones también sensoriales o corporales y no sólo inteligibles.

El otro poema de Cabral, del cual sólo se observará aquí la primera estrofa, es “Agujas”:

### Agulhas

Nas praias do Nordeste, tudo padece com a ponta de finíssimas agulhas: primeiro, com a das agulhas da luz (ácidas para os olhos e a carne nua), fundidas nesse metal azulado e duro do céu dali, fundido em duralumínio e amoladas na pedra de um mar duro, de brilho peixe também duro, de zinco. Depois, com a ponta das agulhas do ar, vaporizadas no alíseo do mar cítrico, desinfentante, fumigando agulhas tais que lavam a areia do lixo e do vivo.

(João Cabral de Melo Neto, 1975: 22)

### Agujas

En las playas del Nordeste, todo padece con la punta de finísimas agujas: primero, con las agujas de la luz (ácidas a los ojos y a la carne desnuda), fundidas en metal azulado y duro del cielo de allá, fundido en duraluminio y amoladas en la piedra de un mar duro, de brillo pez también duro, de zinc.

Después, con la punta de las agujas del aire, vaporizadas en el aliso del mar cítrico desinfentante, fumigando agujas tales que lavan la arena de restos y vivos.

Se trata, de nuevo, de un texto temático-figurativo, que desarrolla, entre otros, también el tema de la vida sufrida, difícil, de lucha del hombre del nordeste brasileño, que enfrenta la sequía, el sol, el calor, la falta de alimento. Se repiten así los rasgos semánticos de sufrimiento (*padece, ácidas a los ojos, carne*

*desnuda, amoladas, fumigando, desinfentante, lavan los vivos, etc.*) y dificultades (*metal duro del cielo, mar duro, pez duro, mar cítrico, etc.*). Este recorrido temático, que cose, con las repeticiones, el texto entero, se recubre por un recorrido figurativo, el de la playa, mar, sol, pez, viento, arena, que usa diferentes órdenes sensoriales (táctil, visual y gustativo) en sinestesia. El sufrimiento y las dificultades son, así, figurativizados por los rasgos semánticos sensoriales que siguen:

táctil	{	puntiagudo, fino, que perfora ( <i>finísimas agujas, punta, amoladas</i> ) duro ( <i>metal duro, duraluminio, mar duro, pez duro</i> );
gustativo	{	ácido, que “quema”, “que pica” ( <i>ácidas, cítrico, fumigando</i> )
visual	{	brillante, deslumbrante, que hiere la vista ( <i>agujas de luz, ácidas a los ojos, metal azulado, duraluminio, brillo pez, zinc</i> ).

Se mezclan los órdenes sensoriales, creando efectos de sinestesia entre lo puntiagudo, lo ácido y lo brillante-deslumbrante, o sea, el gusto “quema o pica”, el tacto deslumbra y es ácido, la visión es dura y picante; son estos rasgos del mar, del sol, de la arena y de la playa que caracterizan, en el poema, los sufrimientos y las dificultades del nordestino.

Tal como en el otro poema, el sufrimiento y las dificultades son concretados sensorialmente, ganan “cuerpo” y llevan al establecimiento de relaciones también sensoriales entre el enunciador y el enunciatario. Éstos se relacionan táctil, gustativa y visualmente, pues, además de entender las dificultades, sienten los dolores del hombre del nordeste.

Los análisis, bastante precarios, de los dos poemas, muestran los sentidos “corporales” de la figurativización, pero apuntan

también la novedad y la creatividad de la figurativización y sus efectos estéticos.

Los temas y las figuras de los poemas son determinados sociohistórica e ideológicamente. El tema de la miseria del hombre del nordeste y de la riqueza de su naturaleza es el de un momento histórico dado y de ciertas capas sociales en Brasil. Las figuras con formas puntiagudas, acidez y deslumbramiento invisten comúnmente el dolor y el sufrimiento, así como el gusto amargo, el frío o la opacidad cubren la miseria del hombre, o el brillo y el calor, las riquezas de la naturaleza.

Hay, sin embargo, algo en la figurativización que rompe con la "imperfección de la vida cotidiana" (Greimas, 1987) y produce, en esos textos, sentidos nuevos, otras direcciones, momentos de "perfección". Esos sentidos resultan, en general, de una cierta novedad en la relación entre lo figurativo y lo temático o en la combinación de las propias figuras.

Si en el primer poema (*Los reinos de lo amarillo*) hay una oposición temática y figurativa más usual, entre las bellezas y riquezas de la naturaleza del nordeste y la miseria y el sufrimiento del hombre, en el segundo (*Agujas*) son las playas, el mar, el viento del nordeste los que figurativizan, con rasgos táctiles (puntiagudos), visuales (deslumbrantes) y gustativos (ácidos), el sufrimiento y las dificultades del nordestino. Se quiebra la lectura del sentido común de bellas y acogedoras playas y se instala la del dolor, la del sufrimiento humano. La relación entre tema y figura es inusitada y crea el efecto estético de la novedad, de la creatividad. Por otro lado, en el poema *Los reinos de lo amarillo* es principalmente la relación entre las figuras que innova. Al tomar por base figurativa lo visual cromático (*amarillo*), el poema establece una cascada sinestésica: amarillo estridente (visual y auditivo); amarillo amargo (visual y gustativo); cobre y podrido (visual, gustativo y olfativo) y así continúa.

En esos casos, finalmente, la figurativización contribuye a que se dé placer estético al destinatario del texto y para que enunciador y enunciatario compartan momentos fugaces de "perfección".

En síntesis, la figurativización en los discursos, entre otras funciones, crea efectos de concreción sensorial y da "corporalidad" al discurso y a las relaciones entre enunciador y enunciatario, y contribuye a la producción de efectos de novedad y de creatividad estética, para dar placer estético al destinatario y para que enunciador y enunciatario compartan instantes de "perfección".

### 1.2. Los procedimientos de sensibilización del plano de la expresión

La semiótica distingue texto y discurso. El discurso es la última etapa de la construcción de los sentidos en el recorrido generativo de la significación. Es en esa etapa donde la significación se presenta de forma más concreta y compleja. El discurso pertenece, por tanto, al plano del contenido de los textos. El texto, a su vez, se distingue del discurso por tener contenido (el del discurso) y expresión. La expresión también se organiza por un recorrido que va de lo más simple a lo más complejo.

El plano de la expresión, sea sincrético o no, participa de la construcción de los sentidos del texto de dos formas:

- al expresar contenidos;
- al crear nuevas relaciones o relaciones semisimbólicas entre expresión y contenido, constituyendo lo que se puede llamar *figuras de la expresión* (Barros, 1988).

En este estudio, fueron dejadas de lado las cuestiones de sincretismo y la función más corriente del plano de la expresión de sustentar el contenido.

El tratamiento del plano de la expresión en la semiótica fue introducido, repetimos, sobre todo por los semiotistas de lo "visual" (Jean-Marie Floch y Félix Thürlemann, principalmente). Floch (1985), para tratar de la cuestión, retoma una cita de Lévi-Strauss en que el antropólogo comenta que no entiende la dificultad del poeta Mallarmé con las palabras *jour* (día) y *nuít* (noche) (o mejor, el hecho de haber, para el poeta, una inadecu-

cuación, porque *jour* (día) usa sonidos graves y *nuit* (noche), sonidos agudos). Para Lévi-Strauss no hay problemas, pues, para él, los sonidos agudos de *nuit* y los graves de *jour* están relacionados con la continuidad del día y de la luz, interrumpida por la noche “aguda”. En realidad, el poeta y el antropólogo “leyeron” dos sistemas semisimbólicos diferentes: para el poeta, la categoría de la expresión *sonido grave vs sonido agudo* está inadecuadamente correlacionada, desde el punto de vista de la cultura, a la oposición de contenido *claridad, vida vs oscuridad, muerte*; para el antropólogo, la misma categoría de la expresión está correlacionada con la categoría del contenido *continuidad o duración del día o de la vida vs ruptura o puntualidad de la noche o de la muerte*.

El término “semisimbolismo” es usado en la semiótica para marcar la relación entre una categoría (una relación) de la expresión y una categoría del contenido (y no una relación término a término, como en el sistema simbólico de Hjelmslev).

Se sabe, en la lingüística saussureana, que la función del plano de la expresión es, primordialmente, la de soportar o expresar contenidos, con los que mantiene relación arbitraria; se pueden establecer correlaciones nuevas y motivadas entre expresión y contenido, que constituyen los sistemas semisimbólicos, como los antes mencionados. Esas nuevas relaciones entre expresión y contenido ocurren en los textos poéticos de cualquier tipo (poesía y otros textos literarios, ballet, pintura, etc.) y su función es la de negar la relación conocida entre texto y realidad e instalar nuevas perspectivas que refundan o rehagan lo “real”, que retiren de los saberes del sentido común el carácter de verdad única, y que sitúen, en su lugar, la verdad textual (y contextual) de un mundo sensorial, corporal —de sonidos, colores, formas, olores— reconstruido por el discurso. Algunos ejemplos pueden mencionarse: en *Los girasoles*, de Van Gogh, hay semisimbolismo en la correlación entre la categoría de la expresión *claro, forma puntiaguda vs color oscuro, forma redondeada* y la categoría del contenido *vida vs muerte*; en *Los*

*reinos de lo amarillo*, poema de João Cabral de Melo Neto ya examinado en el nivel figurativo, la correlación entre la categoría de la expresión *abertura y agudeza de las vocales* (en el primer verso de la primera estrofa: *La tierra lauta de Mata*) vs *cierre y gravedad de las vocales* (en el último verso de la primera estrofa: *de un amarillo cobre: que se pudre, pobremente*) y la categoría de contenido *naturaleza vs cultura*. Otro ejemplo es el del cuento *Cinta Verde en el Cabello*, de Guimarães Rosa (1985):

#### Fita Verde no Cabelo

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que, por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.

Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote, à avó que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia. Fita Verde partiu.

...

— “Vovozinha, que braços tão magros os seus, e que mãos tão trementes!”

— “É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...” — a avó murmurou.

— “Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!”

— “É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...” — a avó suspirou.

— “Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?”

— “É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...” — a avó ainda gemeu.

Fita Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: — “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...”

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

## Cinta Verde en el cabello

Érase una aldea en algún lugar, ni mayor ni menor, con viejos y viejas que viejaban, hombres y mujeres que esperaban, y niños y niñas que nacían y crecían. Todos con juicio, suficientemente, menos una cierta niñita, a la cual, por mientras. Aquélla, un día, salió de allá, con una cinta verde inventada en el cabello.

Su mamá la mandara, con un cesto y un pote, a la abuela que la amaba, a otra y casi igualita aldea. Cinta Verde partió.

...

– “¡Abuelita, que brazos tan flacos los tuyos, y que manos tan temblorosas!”

– “Es porque no te voy a poder nunca más abrazar, mi nieta...” – murmuró la abuela.

– “¡Abuelita, pero que labios, ay, tan morados!”

– “Es porque no te voy nunca más a poder besar, mi nieta...” – suspiró la abuela.

– “¡Abuelita, y que ojos tan hundidos y parados, en este rostro encovado, pálido!”

– “Es porque ya no te estoy viendo, nunca más, mi querida nieta...”

– la abuela todavía gimió.

Cinta Verde se asustó aún más, como si fuera a tener juicio por primera vez.

Gritó: – “¡Abuelita, le tengo miedo al Lobo!...”

Pero la abuela ya no estaba ahí, siendo que demasiado ausente, a no ser por el frío, triste y tan repentino cuerpo.

El cuento de Guimarães Rosa termina con *frío, triste y tan repentino cuerpo*, o sea, con la repetición de un tipo de sílaba (CCV – *frío* y *triste*), de consonantes oclusivas, sobre todo la [t], y con el paso de vocales anteriores o agudas ([i], principalmente) a posteriores ([o]), sin que prácticamente se use la vocal [a]. En el inicio del texto, en su primer período, por el contrario, hay muchas vocales abiertas [a], no hay sílabas CCV o la consonante [t]. Se puede, entonces, establecer una correlación entre la expresión y el contenido en el texto:

Plano de la expresión	{	sílaba CCV, consonante [t] cambio de vocal aguda a grave	vs	ausencia de sílaba CCV y de consonante [t], muchas vocales abiertas [a]
=				
Plano del contenido	{	muerte	vs	vida

El semisimbolismo, como fue ya señalado, ofrece una nueva lectura del mundo, al asociar directamente relaciones de sonido (o de colores, de formas, etc., en otros tipos de textos) con relaciones de sentido y, de esa forma, sensibiliza los sentidos, esto es, da sonido, color, olor, gusto a los sentidos.

Esa organización de la expresión, marcadamente sensorial o corporal, pone en jaque nuestro modo de sentir y de conocer el mundo, al crear una nueva verdad y sensación del mundo —en que lo claro está ligado a la vida, la apertura vocálica a la naturaleza y así sucesivamente. El mundo es rehecho, sobre todo, en la dimensión de lo sensible, por el discurso que crea semisimbolismos. Debemos hacer dos observaciones: una sobre la tensividad en el semisimbolismo y otra sobre las variaciones en esas correlaciones semisimbólicas.

En primer lugar, la semiótica hoy ha usado el análisis tensivo de las categorías de la expresión y del contenido para explicar las correlaciones semisimbólicas entre los dos planos del lenguaje. Así, por ejemplo, lo que llevaría a la correlación entre *apertura vs cierre* y *naturaleza vs cultura*, en el poema de Cabral, sería la determinación, en el texto, de apertura como término extenso, en oposición a la intensidad del cierre, y la determinación de la naturaleza como extensa, en relación a una cultura intensa. El examen de la tensividad permite examinar la correlación semisimbólica en un nivel más apartado de los de la sustancia de la expresión y del contenido.

Las relaciones semisimbólicas son, en el fondo, relaciones entre contenido y expresión determinados como continuos y discontinuos o como extensos e intensos. En *Cinta Verde en el cabello*, por ejemplo, la sílaba CCV o la consonante [t] y las vocales graves son, en el plano de la expresión, intensas o puntuales, así como la muerte, en el plano del contenido, y la ausencia de sílaba CCV, de consonante [t] y la presencia de la vocal abierta [a] son extensas o continuas, de la misma forma que la vida.

En el cuadro de Van Gogh *Los girasoles*, en que se establece, como fue visto, la correlación:

<i>Plano de la expresión</i>	{	amarillo oscuro,	vs	amarillo claro,
		forma redondeada		forma puntiaguda
=				
<i>Plano del contenido</i>	{	muerte	vs	vida

la determinación por la continuidad vs discontinuidad o por la extensión vs intensidad es diferente: el amarillo oscuro y las formas redondeadas son extensas o continuas, así como la muerte, y el amarillo claro y las formas puntiagudas son intensas o puntuales, de la misma forma que la vida.

En resumen, el cuento de Guimarães Rosa habla del acontecimiento extraordinario que es la muerte en la vida que dura, en cuanto la naturaleza muerta de Van Gogh apunta el carácter transitorio y pasajero de la vida. En ambos casos, hay una sensibilización de los sentidos, por el sonido, en el primer texto, por el color y por las formas, en el segundo.

La segunda observación es la de que hay, en el semisimbolismo, variaciones de dimensión y de nivel de análisis, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión. El semisimbolismo puede ser localizado de forma dispersa en el

texto (como en el ejemplo de Guimarães Rosa) o total, de texto entero (como en las canciones brasileñas estudiadas por Luiz Tatit, que muestra ese semisimbolismo en el conjunto de cada texto, o como en la lengua hablada).

La conclusión a la que se puede llegar es que hay tipos diferentes de semisimbolismos conforme varíen:

– las unidades del plano del contenido con que ocurre la relación (contenidos abstractos y genéricos del nivel fundamental, como en el poema de João Cabral, transformaciones narrativas y sobre todo pasionales, como en la canción o en el habla);

– la dimensión del semisimbolismo (localizado o de texto entero);

– el carácter sincrético o no de la expresión.

Hay, por tanto, tres criterios de clasificación del semisimbolismo: el del tipo de contenido, el del tipo de expresión y de la forma de relación con el contenido, el de la extensión del semisimbolismo en el texto. Las tres cuestiones pueden ser señaladas en los textos hablados conversacionales.

Los textos hablados conversacionales, gracias a los diferentes recursos y procedimientos utilizados —las pausas, las interrupciones, las prolongaciones sonoras— combinan y alternan aspectualmente continuidad y discontinuidad, aceleración y desaceleración. Cada pausa o interrupción es seguida de una duración por la repetición o por la paráfrasis, cada prolongación sonora de vocal, de un procedimiento de corrección puntual y así en adelante. El habla se construye en un flujo continuo. Esa organización de la expresión sonora se correlaciona, a su vez, con organizaciones del plano del contenido, construyendo así un sistema semisimbólico que recubre el texto enteramente. En otras palabras, es diferente la extensión del semisimbolismo en un texto conversacional, en el que el semisimbolismo tiene la dimensión del texto, de su extensión en los textos poéticos como la naturaleza muerta de Van Gogh, el poema de Cabral o el cuento de Guimarães Rosa, en el cual el semisimbolismo está localizado en ciertos puntos del texto. Además de eso, el arreglo de



la expresión sonora en la conversación, entre puntualidades y duraciones, aceleraciones y desaceleraciones, se homologa, en el plano del contenido, a las relaciones contractuales y de ruptura de contrato, y a las relaciones afectivas y pasionales de aproximación interesada y de distanciamiento desapasionado, que caracterizan la cooperación y la interacción entre sujetos, que definen la conversación (Barros, 1995 y 1998). Los procedimientos de expresión de la conversación se ligan así a la organización interaccional del contenido, o sea, a las relaciones interpersonales, incluso pasionales o afectivas. En la conversación se fabrican, con el semisimbolismo, efectos de implicación emocional, en tanto que en la poesía, con los recursos semisimbólicos, se rehace el mundo o el saber sobre él. Los textos conversacionales y los poéticos se distinguen, por tanto, por la dimensión del semisimbolismo —de texto entero o localizado— y por el tipo de contenido —interaccional o del nivel fundamental— involucrado en el semisimbolismo. Comienzan a aparecer las aproximaciones y las diferencias entre la afinidad afectiva y emocional de la conversación y la implicación estética de la poesía.

El tercero y último criterio de clasificación de los semisimbolismos es el del tipo de expresión, sincrética o no. La expresión sincrética es aquella en que diferentes sustancias de la expresión (sonora, visual, olfativa) se articulan en una única forma. El semisimbolismo en los textos sincréticos podrá, por tanto, ser diferente, conforme a las categorías de la expresión, con sustancias de órdenes sensoriales diversas, se correlacionan con una sola categoría del contenido (por ejemplo, en una danza, en la que la categoría de la expresión redondeo gestual, transparencia y armonía sonora *vs* angularidad gestual, opacidad e inarmonía sonora se correlaciona con la categoría del contenido sueño *vs* realidad) o se homologa cada una de las relaciones de la expresión a una categoría del contenido (en una publicidad en la televisión, la categoría cromática caliente *vs* frío se correlaciona con la relación de contenido moderno, rápido *vs* atrasado, atascado,

y la categoría sonora estridente *vs* suave, al contenido inelegancia *vs* elegancia, sofisticación). Los efectos de sentido son también diferentes: en el primer caso, el efecto de sinestesia es casi el de confusión, sin distinción, de los órdenes sensoriales; en el segundo, los órdenes sensoriales son más bien diferenciados y la relación sinestésica entre ellos aparece como el resultado de un trabajo de construcción de sentidos.

Observados los diferentes tipos de semisimbolismo, falta todavía aproximar y comparar los procedimientos de simbolización y los de semisimbolización.

Nuestra hipótesis es la de que hay una gradación, en los textos, entre los sistemas semisimbólicos, y los sistemas simbólicos, tal como los propone Hjelmslev.

## 2. Simbolismo y semisimbolismo

Si hay textos, pocos, de “lenguaje”, en los que no hay relaciones nuevas entre expresión y contenido, en que la expresión cumple nada más su papel de expresar contenidos, las nuevas correlaciones que se establecen entre expresión y contenido van desde la novedad poética del semisimbolismo, propio de cada texto, hasta el simbolismo culturalmente establecido, que pasa por diferentes textos y que establece término a término y no ya categoría con categoría la relación de la expresión con el contenido. Hay grados entre esos polos, pues nada es completamente nuevo o totalmente estereotipado, siempre sucede un juego entre la novedad y la estereotipia. Si, como se ha visto, en el semisimbolismo la relación entre una categoría de la expresión y una categoría del contenido es condición de su novedad y de la poeticidad (o de interacciones afectivas, en ciertos tipos de texto), el borrado de uno de los términos puestos en relación, tanto en el plano de la expresión, como en el del contenido, produce el efecto contrario de estereotipia de los símbolos. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando la textura del papel de un libro, revista o periódico (más grueso, más liso, etc.) produce los efectos de sofisticación

y elegancia en el plano del contenido. Todo indica que hubo un sistema semisimbólico primero (grueso, liso *vs* fino, áspero, correlacionando a sofisticado, elegante *vs* inelegante, ordinario), que fue reiterado y aceptado en la cultura y que se volvió símbolo en un momento dado, de modo que puede entonces prescindir de uno de los términos de la categoría (se borran los términos fino, áspero y ordinario, inelegante). Otro ejemplo es el uso de los rasgos *brillante* y *suave* para el efecto simbólico de sensualidad, muy usado, en anuncios publicitarios. La hipótesis de este estudio es así la de que hay pasos y grados intermedios entre el semisimbolismo y el simbolismo, de que los textos transforman relaciones semisimbólicas en relaciones simbólicas y viceversa. Si el semisimbolismo construye formas nuevas de sentir el mundo, creando relaciones sensoriales nuevas con los objetos, razones diversas de uso (la repetición, sobre todo), en cierto momento histórico y en una cultura dada hacen de él un sistema de símbolos. Se transforma la novedad en estereotipia y pasa también a ser otro su papel en los textos: el de apuntar los valores de la sociedad, los mitos de la vida cotidiana, como decía Roland Barthes.

La publicidad emplea bastante bien los dos procedimientos, el de semisimbolización y su transformación en simbolización o, al contrario, el uso de símbolos y su resemantización como semisimbólicos. Veamos, para ejemplificar, el uso de los colores en propagandas de banco. Los colores tanto crean semisimbolismos y los transforman en símbolos, como retoman símbolos de la cultura y los convierten en semisímbolos.

Los bancos en Brasil usan formas y colores para construir su identidad visual. Vamos a quedarnos en los colores. El Bradesco (uno de los mayores bancos privados de Brasil), por ejemplo, emplea el rojo para construir su identidad visual. El rojo es usado por el banco tanto simbólicamente —en anuncio del día de los enamorados, por ejemplo, para significar pasión, caso en el que ya se borró la relación de categoría (caliente *vs* frío correlacionada con pasión *vs* indiferencia), en favor de una relación término a término (los colores calientes simbolizan la pa-

sión)— como, más frecuentemente, a medio camino entre el semisímbolo y el símbolo, para relacionar el rasgo caliente de su color identificador con su identidad, en el plano del contenido, de banco nuevo, moderno, agresivo, joven. La correlación de la categoría de la expresión caliente *vs* frío con la del contenido nuevo, joven, moderno *vs* antiguo, conservador tiene ya un cierto grado de estereotipia cultural simbólica, pero aún no se ha borrado ninguno de los términos de la correlación.

Ya el Banco de Brasil (banco estatal, gubernamental) hace, en lo general, el camino inverso: el azul y el amarillo de sus anuncios son, en su origen, simbólicos (o metasimbólicos, pues remiten a la bandera, símbolo de la patria), y propios de banco nacional o estatal. En los últimos gobiernos, sin embargo, el banco trató de alejarse de su carácter nacional y sobre todo estatal. Para ello, usó rasgos cromáticos diferentes en el azul y en el amarillo y creó, de este modo, a partir de los símbolos, nuevos semisimbolismos: azul caliente *vs* azul frío, correlacionados con complicidad, cercanía *vs* distanciamiento, educado y elegante (anuncios para persona física *vs* jurídica); amarillo (caliente) *vs* azul (frío), correlacionado con el compromiso del banco con el cliente (amarillo, en anuncio de crédito) *vs* seriedad, competencia (azul, en anuncio de inversiones). Se crearon semisimbolismos a partir de colores simbólicos.

El Itaú (uno de los mayores bancos privados de Brasil), a su vez, usó los colores azul/naranja/amarillo más o menos de la misma forma que Bradesco (caliente *vs* frío, correlacionado con banco moderno, ágil *vs* banco antiguo, lento). Sin embargo, además de esto, construyó en sus textos, un sistema semisimbólico nuevo:

<i>Plano de la expresión</i>	naranja	<i>vs</i>	otros colores
			
<i>Plano del contenido</i>	simplificación	<i>vs</i>	complicación
	facilidad		dificultad
	practicidad		irrealidad
	realidad		

Ese semisimbolismo usado, en un primer momento, en anuncios de banco en Internet, se volvió, poco a poco, un símbolo del banco, encaminado la estereotipia cultural. Aparece, actualmente, en otros tipos de anuncios y en otras situaciones.

Para concluir, queremos reiterar que los semisimbolismos, de un cierto tipo, producen efectos de poeticidad y, llevados a las últimas instancias, hacen del texto un objeto que da placer estético. Ya los símbolos hacen palpables los contenidos culturalmente establecidos y, llevados a las últimas consecuencias, apuntan a los valores de la sociedad.

Vale la pena examinar mejor ese juego textual de transformaciones o de paso entre lo semisimbólico y lo simbólico, entre la novedad poética y estética y las determinaciones culturales, pues, al tratar esas cuestiones también en el plano de la expresión, tendremos, sin duda, ganancias teóricas y metodológicas en el análisis de los textos, y sabremos más sobre la construcción de los sentidos en la sociedad.

## Referencias bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1988), "Problemas de expressao: figuras de expressao", *Significacao*, 6, pp. 5-12.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Procedimientos de construcao do texto falado: aspectualizacao, Língua e literatura*, 21, pp. 67-76.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Procedimientos e recursos discursivos na conversacao*, in: Preti, Dino, *Estudos de língua falada: variacoes e confrontos*, São Paulo, Humanitas.
- FIORIN, José Luiz (1988). *Linguagem e ideologia*, São Paulo, Ática.
- FLOCH, Jean-Marie (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris, Amsterdam, Hadés-Benjamins.
- FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude (2001), *Tensao e significacao*, São Paulo, Discurso/Humanitas (original francés de

1988). [Versión en español: *Tensión y significación*, Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Ediorial, Lima, 2004, 379 pp.]

- GREIMAS, Algirdas Julien (1987). *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph (s/d). *Diccionario de semiótica*, São Paulo, Cultrix, (1a. edición francesa de 1979).
- GUIMARAES Rosa, João (1985). *Fita verde no cabelo*, in: *Ave, Palavra*, 3a. edición, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- MELO Neto, João Cabral de (1975). *Antologia poética*, 3a. edición, Rio de Janeiro, José Olympio.