

UN SIGNO POÉTICO – PICTÓRICO: RELECTURA DE UN POEMA CONCRETO DE I. H. FINLAY

GRUPO μ
Universidad de Lieja

RESUMEN

A través del análisis del texto poético del escritor inglés I. H. Finlay “Star/Steer”, poema espacial, los componentes del Grupo μ muestran que éste no difiere en su funcionamiento retórico de la poesía en general –y que había sido estudiada en *Rhétorique de la poésie*-. La descripción del componente visual revela que, respetando la especificidad de sus unidades y las diferencias que conllevan, éste es también describable en términos generales de un modo semejante al discursivo, gracias a la retórica, a una retórica general que se sitúa en los procesos de mediación entre el Cosmos y el Anthropos.

PALABRAS CLAVE: Retórica. Poesía espacial. Retórica discursiva. Retórica visual.

ABSTRACT

Through the analysis of English writer I. H. Finlay’s poetic text “Star/Steer”, a spatial poem, members of the μ Group show that it doesn’t differ in its rhetoric working from normal poetry - which had been studied in *Rhétorique de la poésie* -. The description of the visual element reveals that, granted the specificity of its units and their differences, it is also possible to describe it in general terms in a similar way than discursive element thanks to Rhetoric, a general Rhetoric placed in the mediation process between Cosmos and Anthropos.

KEYWORDS: Rhetoric. Spatial poetry. Discursive Rhetoric. Visual Rhetoric.

1. Premisas

1.1 *Un proyecto de retórica general*

Este trabajo se inserta en un vasto proyecto, definido hace mucho tiempo (Grupo μ , 1967): el de construir una retórica general. Este proyecto partía de la constatación, banal, de que había usos del lenguaje en los que la función referencial dejaba de ser primordial, y donde disfunciones de diversas reglas del código desviaban la atención del usuario. Dejar de llamar a un gato ‘gato’ y llamarlo *escribano forense*, *orgullo de la casa*, *bola de pelo* o *ronron* es introducir en el lenguaje una lógica de la polifonía. Tales enunciados violan en efecto un principio que parecía capital en el uso del lenguaje: el de la estricta linealidad, que sustituyen por el de la tabularidad. Empleos desviantes, pues, pero que responden a leyes estrictas, que nosotros llamamos retóricas en homenaje a esta vieja disciplina que había sabido tomar esos fenómenos en serio y aprehenderlos en su generalidad. Retórica, pues. Pero por qué *general*. La hipótesis de partida es que si existen leyes generales de la significación y de la comunicación –que es el

postulado de la semiótica-, entonces es posible encontrar en ellas fenómenos de polifonía comparables a los que se han podido observar en el lenguaje verbal. La hipótesis derivada que se sigue es que hay mecanismos bastantes generales que actúan en una obra: generales, luego independientes del dominio particular en el que se manifiestan. El objetivo de una retórica general es ‘consecuentemente’ describir el funcionamiento retórico de todas las semióticas mediante poderosas operaciones, quedando idénticas en todos los casos.

El funcionamiento retórico consiste en producir enunciados tales que manipulaciones contextuales particulares obliguen al receptor a producir una interpretación (llamada “grado concebido”) que viene a superponerse al elemento presente en la superficie del enunciado (llamado “grado percibido”). El efecto retórico proviene de la interacción dialéctica entre el grado concebido y el grado percibido. La operación retórica presenta las fases siguientes: producción de un desvío, identificación, y reevaluación del desvío. Estas operaciones no se hacen al azar, sino que siguen leyes muy estrictas. Ilustremos nuestro planteamiento mediante un ejemplo lingüístico. Sea el enunciado “La cama hecha de arenas rutilantes” de Saint John Perse (analizado por Edeline, 1972). Se percibe en él una alotopía entre ‘cama’ y ‘arena’, y el contexto impone la superposición del grado concebido ‘playa’ al percibido ‘cama’. Esta superposición tiene un sustrato lógico, claro a los ojos de quien sabe percibir el rasgo común entre sábanas bien estiradas y una playa con marea baja. Pero tiene también prolongaciones, que provienen de la proyección de nuestras representaciones enciclopédicas de ‘cama’ sobre la representación enciclopédica de ‘mar’. Y es de estas asociaciones de donde procede el efecto retórico.

Otros enunciados, producidos en otras semióticas son justificables desde una aproximación paralela. Podemos proporcionar un ejemplo icónico: en un ‘collage’ pictórico de Max Ernst, comentado en nuestro *Tratado del signo visual* (Grupo μ , 1992) se percibe una alotopía entre una “cabeza de pájaro” y el “cuerpo humano” que la sostiene. Una solución de esta alotopía es considerar la cabeza de pájaro como el grado percibido icónico, y la cabeza supuesta del hombre cuyo cuerpo está manifestado como el grado concebido. Como se ve, la descripción parece valer para todas las semióticas y no sólo para el lenguaje verbal. Ha sido, además, comprobada sobre algunos sistemas trans-semióticos, como el relato (Cfr. Grupo μ , 1970a, 1970b, 1976b, 1977). En todos los dominios estudiados figuras tan diferentes como la sufijación argótica y la vuelta atrás cinematográfica se dejan describir mediante operaciones de supresión, de adición, de supresión-adición y de permutación. Lo que difiere en cada caso son las unidades a las que se aplican esas operaciones: semas para los tropos, indicios para ciertas figuras del relato, etc. La primera tarea de una retórica particular –del sentido lexical, del relato, de lo plástico, de lo icónico...- es, pues, delimitar subsistemas homogéneos definiendo y aislando las unidades a las que pueden aplicarse las operaciones retóricas; por ejemplo,

en el relato ha sido preciso distinguir los subsistemas de personajes, de indicios, etc.

1.2. Poesis et pictura

La presente aportación se sitúa en la confluencia de dos de nuestras preocupaciones anteriores: de un lado, nuestra investigación que había comenzado por una reformulación lingüística de esta parte de la retórica antigua que constituía la *elocutio*, había desembocado en el estudio de géneros discursivos que descansaban sobre la definición de un efecto retórico particular, como la poesía (Grupo μ , 1977). De otra parte, nos hemos ocupado más recientemente de la aplicación de los modelos retóricos a la comunicación visual, lo que ha dado lugar a un denso *Tratado del signo visual* (Grupo μ , 1992).

En *Rhétorique de la poésie*, concebíamos la poesía como un tipo de discurso definido por criterios a la vez lingüísticos y antropológicos. Desde el primer punto de vista, ésta se sienta sobre un modo particular de manipulación de las unidades lingüísticas, intentando producir ciertos efectos de sentido a partir de enunciados poli-isótopos (Cfr. Grupo μ , 1976b o 1994a). Los modos de conexión entre isotopías paralelas que estudia la retórica pueden ser clasificados. Y es esta clasificación la que sugiere la especificidad de los enunciados poéticos: en los que las isotopías a la vez plantean y median en la oposición entre el Cosmos y el Anthropos por medio del Logos, justificación última de la poesía en tanto que arte del lenguaje. Por este camino nos encontraremos a continuación los conceptos de poli-isotopía, de oposición Cosmos-Anthropos y de mediación.

En cuanto a nuestra investigación sobre el signo visual, ella ha tendido a proporcionar una descripción a la vez general y técnica del funcionamiento de la comunicación visual, con el propósito de poner las bases de una retórica del hecho visual. La investigación ha llevado a distinguir dos familias de signos: los signos icónicos y los signos plásticos (cfr. Grupo μ , 1979c). Pero reglas comunes presiden el funcionamiento de estos signos. Esas reglas pueden fácilmente ser obtenidas si la semiótica reconoce su deuda con disciplinas próximas; pensamos especialmente en la psicología de la percepción y de la cognición, que constituyen una útil protección contra la influencia incontrolada del modelo lingüístico (cfr. Grupo μ , 1990). Vemos, así, que los signos plásticos y los signos icónicos son engendrados por un proceso que combina la percepción inmediata y la confrontación de los estímulos con modelos. Una atención particular está, pues, consagrada a las nociones de tipo, de feed-back y de repertorio. A partir de ahí se pueden elaborar las reglas de combinación y de articulación de signos visuales, previas a una retórica. En ese dominio, podemos encontrar, con diferencias que no alteran la unidad de la problemática, los esquemas generales desarrollados más arriba: aquí también se hallan isotopías, alotopías y mediaciones (entre lo humano y lo animal, como en el ejemplo referido, o entre el círculo y el cuadrado, como en una familia de enunciados estudiados en Grupo μ , 1972).

En nuestro ánimo, el objetivo de la investigación no es que desde el principio nos

permita comentar enunciados particulares. Más bien se trata de establecer las reglas generales de funcionamiento del código considerado. Imponerse una disciplina tal era particularmente importante en nuestra investigación sobre la comunicación visual: pues la semiótica visual ha estado particularmente pervertida por la crítica artística. Nuestra presencia en un coloquio consagrado al análisis de los ‘signos pictóricos’ y de los ‘signos poéticos’ ha podido tener quizás algo de incongruente: en efecto no es ni lo pictórico ni lo poético lo que nos interesa en primer lugar, sino lo discursivo y lo visual. A priori, no sabemos si existen ‘signos pictóricos’ y ‘signos poéticos’. Lo que nos importa es poner en claro las reglas generales de la lengua, cuyos enunciados propios son las palabras, o la actualización. La lingüística, se sabe, no se ha convertido en disciplina científica autónoma nada más que a partir del momento en que se ha separado del comentario de texto y alejado de la filología. Pero toda gramática debe, evidentemente, permitir la lectura. Y un modelo de ‘retórica poética’ debía poder ser sometido a la prueba de los hechos. Lo que nos ha llevado a publicar análisis de textos tan diferentes como poemas surrealistas, fatrasias de la Edad Media, textos de Cummings o de Toulet, o incluso piezas del teatro del absurdo (e. g., Grupo μ , 1977a, 1984a). De la misma manera, nuestros trabajos sobre la comunicación visual nos han conducido a comentar textos publicitarios de Julian Kay, tanto como lienzos abstractos de Jo Delahaut (1986) o de Mark Rothko (1994). Con un análisis sobre la poesía concreta estamos en la confluencia de esas dos series de comentarios.

2. “Star / Steer” de Finlay: un juego sobre las funciones de la escritura

star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
steer

Hay de este poema varias versiones publicadas, de las que una es bajo la forma de un cartel y otra bajo la forma de una escultura (las palabras aparecen sobre una hoja de cristal enarenado, colocado verticalmente sobre un pedestal). Presentan ligeras va-

riantes; nosotros las dejaremos de lado, no tomando en cuenta nada más que los rasgos comunes a todas.

A pesar de su aparente simplicidad, este texto –que es sin duda, en la historia de la literatura universal, uno de los menos pródigos en palabras– propone varias dificultades al analista. La más pequeña no es el recurso al menos a dos sistemas semióticos distintos: el sistema lingüístico y uno o más sistemas visuales. Se da aquí un rasgo frecuente, si no constante, de la poesía concreta, que asocia frecuentemente lo icónico a lo lingüístico.

Nos hará falta, al comienzo, describir este enunciado complejo desde un doble punto de vista. El primero es lingüístico (y sobre todo sintáctico y semántico); el segundo es visual, icónico tanto como plástico; icónico en la medida en que estamos de acuerdo en reconocer en *star / steer* (*estrella / capitán*) una reformulación analógica de objetos del mundo, plástica en la medida en que el juego sobre el grosor de los caracteres tipográficos lo muestra. En un segundo momento, convendrá poner en evidencia una estructura de mediación, la cual podrá revelarse productora de poesía.

2.1. Especificidad del protocolo de lectura

Subrayemos ya que considerar simultáneamente los aspectos lingüístico y visual del enunciado produce reglas de lectura bastante diferentes de las que se aplican a la lectura lingüística. Estas diferencias son dos.

Primera diferencia: se puede hacer de un enunciado icónico dos lecturas que opondremos y denominaremos por convención lectura vertical y lectura horizontal. La elección de una u otra está determinada por la naturaleza del referente identificado. En el lingüístico, una distinción semejante no tiene sentido: la ausencia de motivación hace irrelevante saber si el referente se inscribe en un plano horizontal o en un plano vertical. En el icónico, al contrario, la consideración del referente produce dos protocolos de lectura. En el primero, lo que se decodifica es un significante que reproduce icónicamente un referente del que sabemos que se inscribe en un plano horizontal: por ejemplo, un mapa, referido a una porción de territorio. Tal lectura puede ser calificada de horizontal. Destaquemos que esta horizontalidad es totalmente teórica. Nosotros no indicamos en modo alguno la posición real del observador, que puede tener un mapa verticalmente y en sus manos delante de él, o incluso encima de él. En la lectura llamada vertical, se decodifica un significante que reproduce icónicamente un referente que se inscribe en un plano vertical; por ejemplo, un paisaje en el que se identifican valles y montañas, que remite a objetos que se ordenan sobre el eje vertical.

Si la elección entre estos protocolos está en teoría determinada por la naturaleza del referente, se hará remarcar que el texto de Finlay, tomado en su dimensión icónica, presenta una gran originalidad: como se verá, puede ser objeto de dos lecturas. Ciertas versiones refuerzan la pertinencia de la lectura vertical (es el caso de la versión escul-

tórica), pero sin eliminar nunca la otra. Esto trae consecuencias.

La segunda diferencia entre una lectura lingüística y una lectura icónica descansa sobre el mecanismo mismo de la lectura. El lenguaje es lineal, y su linealidad está metaforizada en ese mecanismo que, en nuestras escrituras, se opera de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Desde luego, la linealidad está a menudo desmentida por los hechos (se puede leer un texto de forma salteada), pero su principio subsiste. Los mensajes visuales son tabulares, y la dinámica de su lectura obedece a principios un tanto diferentes (escrutación del centro, dinámica de los contrastes de color o de volumen, etc.). Desde el momento en que el enunciado de Finlay ya no es simplemente lingüístico, su linealidad está puesta en tela de juicio, y su tabularidad deja de ser potencial. Esto será importante en el momento en que consideremos la sintaxis del poema: no podremos contentarnos con modelos que ofrece una sintaxis lineal (o cronosintaxis).

2.2. *Un enunciado escrito*

Hemos dicho que el enunciado de Finlay articula el sistema lingüístico con uno o más sistemas visuales.

Es preciso advertir que, cuando se habla de sistema lingüístico, éste se actualiza aquí bajo las clases de escritura, que transitan igualmente por el canal visual. Con el enunciado de Finlay, nos encontramos con un signo que no contento con ser mixto, explota además varias potencialidades del plurisistema de la escritura.

Pues la escritura constituye un plurisistema¹. Queremos decir con esto que forma un conjunto compuesto de funciones semióticas. Las primeras están ligadas a su misión principal: representar la lengua; lo que ellas hacen a menudo con una cierta libertad en relación a esta última. Las segundas son autónomas en relación a esta función (cfr. Klinkenberg, 1994). Importará más distinguir esas funciones diferentes en tanto en cuanto el carácter mixto del enunciado de Finlay llama indefectiblemente la atención sobre las segundas.

Las primeras funciones –lingüísticas- son las funciones grafémicas, que se subdividen en cuatro familias. Las *funciones* fonográficas de la escritura son ‘sin duda’ las más conocidas: notación de los fonemas, como en la mayor parte de escrituras europeas contemporáneas; notación de las sílabas, como en la transcripción de numerosas lenguas antiguas, o incluso de los esqueletos consonánticos en las escrituras de lenguas semíticas. Las funciones ideográficas o logográficas constituyen el segundo grupo de funciones grafémicas bastante conocidas: en este caso, los signos gráficos anotan estructuras que competen al plano del contenido de los significados. Las funciones morfológicas son particularmente activas en una lengua como la francesa: numerosos signos gráficos tienen en ella como significado una función sintáctica o una regla mor-

¹ Ésta apenas comienza a salir del purgatorio al que la había relegado una lingüística que para constituirse, había tenido que focalizarse sobre la oralidad (cfr. por ejemplo, Catach, 1988, Klinkenberg, 1992).

fológica que se aplica a una unidad vecina (como la -s final de numerosos sustantivos). Finalmente, en su función temática, el signo gráfico no tiene aquí valor fonético, sino que señala la pertenencia de una unidad vecina a una categoría semántica (son los famosos ‘determinantes’ de Champollion).

Las segundas funciones –autónomas en relación a la representación de la lengua- son las funciones gramatológicas. Éstas se observan cuando el signo gráfico no reenvía a elementos del código lingüístico, y se subdividen en cinco familias. En sus funciones indiciales, los grafemas –signos gráficos o combinaciones de signos gráficos- reenvían a un objeto dado, contiguo al signo; juegan, en cierto modo, un papel de conector (*embrayeur*) entre este objeto (que puede ser otro signo, lingüístico o no) y el mensaje lingüístico: títulos de obras, alusiones diversas, comportando o no conectores (“esto no es una pipa”), nombres de establecimientos, cubiertas de libros, etc. Con las funciones taxonómicas, la escritura sirve para confeccionar listas y, por tanto, clases o paradigmas (listas de electores, de condenados a muerte, de abonados al teléfono, etc.). Las funciones simbólicas son sin duda mejor conocidas: las encontramos en el juego de grosores, de tamaños, de cursivas, distinguiendo la importancia relativa o el estatuto de los pasajes de un texto, o diferenciando estos pasajes sin que le sea dado un sentido particular a la diferencia; en los caracteres, que reenvían a significados como ‘elegancia’, ‘fantasía’, ‘modernidad’, ‘claridad’; color de las letras en un manuscrito, en un impreso o en una inscripción monumental... Las funciones indiciales de la escritura hacen de los significantes de esta escritura los índices del proceso de enunciación (grafología). Por último, las funciones icónicas: el trazado de un signo gráfico o de un bloque de signos gráficos reenvía icónicamente a un significado².

Tengamos en cuenta que cuando un conjunto escrito juega un papel icónico, la articulación de los signos lingüísticos utilizados y la del signo icónico obtenido (que se descompone en determinantes y en subdeterminantes; cfr. Grupo μ , 1992) no coinciden necesariamente. El papel de determinante icónico puede ser asumido por los rasgos del nivel inferior al de la letra (por ejemplo: una corona en lugar de un punto sobre la palabra /roi/), pero también por rasgos de un nivel superior; es, en general, el caso en los caligramas del tipo de los de Apollinaire. En este segundo caso podemos preguntarnos cómo unidades discretas y disjuntas pueden ser consideradas como los elementos de un todo continuo (un contorno de objeto, por ejemplo). A esta cuestión técnica responderemos en el §3.3.3.

Constituido en primer lugar como objeto escrito, el poema de Finlay es bastante complejo desde el punto de vista de las funciones que acaban de ser descritas (lo que contribuirá a asegurar su riqueza semántica): manifiesta ciertas funciones grafémicas y particularmente fonográficas (es pobre en funciones morfológicas), pero también

² De paso nos permitiremos anotar esto: la palabra caligrama está ciertamente aceptada; pero se haría mejor en hablar de iconograma, que permitiría aprehender mejor sus funciones semióticas.

funciones gramatológicas: aquí, funciones taxonómicas (como se verá), y, sobre todo, simbólicas e icónicas.

3. Estructura semiótica: lecturas múltiples

3.1. El aspecto sintáctico

El poema concreto se toma ciertas libertades sobre el plano sintáctico. De este hecho se derivan varias consecuencias importantes:

3.1.1. Todos los rasgos sintagmáticos que aparecen pueden ser considerados como retóricamente pertinentes, y no como el resultado de obligaciones arbitrarias del código lingüístico. En otros términos, todas las posiciones de las unidades serán variantes libres, y no variantes combinatorias.

3.1.2. La sintaxis habitual, sintaxis lineal o ‘cronosintaxis’, está estrictamente codificada. Rechazada aquí esta sintaxis lineal en provecho de una sintaxis menos codificada, la relevancia del receptor en el establecimiento del sentido o de los sentidos del mensaje aumenta de manera sensible. El sentido producido es así plural, por tanto retórico.

Hay sin embargo que tener en cuenta la utilización de unidades provenientes del sistema lingüístico (*Star*, *Steer*). Éstas sólo son legibles según el código de la cronosintaxis (es decir, de izquierda a derecha), lo que incita más bien al decodificador a leer el presente mensaje según las mismas modalidades, esto es, en los sentidos arriba-abajo e izquierda-derecha.

3.2. Los aspectos lexicales y semánticos

3.2.1. Fonética y gráficamente, la característica dominante del enunciado lingüístico de Finlay es el fuerte parecido de los dos únicos lexemas utilizados: *star* y *steer*. La conmutación no pone de manifiesto más que una mínima variación vocálica (/sta:r/ vs /sti:r/). La inicial, que el análisis gramatológico resaltarán aún más, es particularmente idéntica, tanto sobre el plano grafemático como sobre el plano fonético. Se verifica así la aplicación de las condiciones bajo las cuales un fenómeno o un grupo de fenómenos es puesto en evidencia. Esto se produce cuando:

- está en posición inicial, como aquí (tendencia de las clasificaciones alfabéticas y más generalmente de la función taxonómica, lectura de izquierda a derecha, información máxima de esta colocación inicial);
- está en posición final (las rimas, último recuerdo de la palabra);
- está acentuada (contraste).

En segundo lugar, *star* y *steer* se oponen también como nombre/verbo, lo que

permitirá ulteriormente estructurar con más precisión las unidades que median (4.1). Cuidado: del hecho de que hay un verbo y un nombre no se sigue necesariamente que tengamos que vérnoslas con una frase. El número de señales que surgen de la función morfológica de la escritura es casi nulo, e impide formular esta hipótesis.

En tercer lugar, el tipo de letra empleado hace resaltar una oposición, estableciendo una pareja constituida de *steer* y de una ocurrencia de *star*.

La oposición **negrita / normal** participa de las funciones gramatológicas, y más particularmente de las funciones simbólicas (constituyendo estas funciones uno de los lugares en los que se reencuentran el signo lingüístico y el signo visual plástico). Pero aquí no es la naturaleza gruesa o delgada de la letra la que tiene un sentido, sino el hecho mismo de la oposición³. De suerte que la oposición es aquí más taxonómica que simbólica. En efecto, volveremos a ver más adelante que esta oposición se proyecta sobre el plano sintagmático según otra oposición: arriba / abajo. Puesto que la única ocurrencia del lexema *steer* se encuentra en la extremidad inferior de la frase, el conjunto de *star* ocupa toda la parte superior de ella, en medio de la cual se destaca *star* en negrita. Así, la oposición **negrita / normal** activa, en el signo plástico global que es el enunciado de Finlay, el formema de la posición⁴.

3.2.2. Sobre el plano del significado, el texto no presenta más que dos sememas. Las relaciones que ellos mantienen están especialmente orientadas por:

- la ausencia de la cronosintaxis habitual, que no impone ninguna restricción combinatoria a los dos sememas, como lo harían las relaciones de implicación, de predicación, etc.;
- la similitud de los significantes, cuya percepción está reforzada por el número extremadamente reducido de lexemas: no están “diluidos” en versos.

La ausencia prácticamente de marcas sintácticas impide apreciar la función referencial de los dos sememas: ¿constituye la repetición de */star/* un hecho de correferencia?, o ¿cada unidad reenvía a un referente distinto? En el primer caso habría que leer el texto como una dodécuple invocación a una estrella única. Nuestro conocimiento pragmático vuelve esta hipótesis si no imposible (pues la poesía tiene como efecto conocido proponer nuevos lugares semióticos) al menos más improbable que la segunda. Es, pues, en ésta en la que nos detenemos a continuación.

El problema es, en este enunciado como en cualquier otro, la búsqueda de una homogeneidad. La lectura barre el texto a la búsqueda de una isotopía en la que las uni-

³ Se comparará, para persuadirnos de ello, las diferentes variantes del poema: algunas no mantienen esta oposición y la reemplazan algunas veces por un cambio de color, otras invierten negritas y normales.

⁴ El formema es una de las sub-unidades de la forma, sub-unidades en las que se articula todo signo plástico; junto al formema de la posición, se distinguen el de la orientación y el de la dimensión; sobre todo esto, cfr Grupo μ , 1992.

dades manifestadas puedan tener sitio. En un enunciado tal, la redundancia sintáctica es muy baja. Hemos, por lo tanto, puesto el empeño en buscar un lugar que pueda constituir esta unidad: ya sea la intersección sémica de los dos sememas (lo que proporciona una metáfora), ya sea el conjunto en el que están copresentes los dos términos (lo que proporciona una metonimia).

Aquí la segunda alternativa prevalece. Y esto por dos razones esenciales, a las que vendrá a añadirse una tercera razón accidental. La primera razón es que la primera solución está rápidamente condenada al fracaso. En efecto, se puede encontrar siempre una intersección en dos lexemas, sean los que sean (recordemos el juego surrealista de “Uno en el otro”). Pero la búsqueda de una compatibilidad se hace siempre respetando una distancia sémica óptima, y el grado concebido debe siempre quedar pragmáticamente pertinente en el contexto considerado. La segunda razón es que los discursos anteriores establecen prototipicidades cuyo papel es determinante en la elección de estrategias retóricas. Aquí esta prototipicidad establece una relación evidente entre las estrellas y el arte de gobernar navíos.

Se optará, pues, por una relación de tipo metonímico, en la cual el conjunto englobante es la ‘navegación’. Un tercer factor –accidental, hemos precisado- vendría a confirmarlo si hiciera falta: es, a la vez, el comentario del autor⁵ y su temática habitual. Veremos más adelante los otros procedimientos simbólicos por los que puede reforzarse la constitución de esta isotopía, y las interacciones que la lectura hace experimentar a las unidades en presencia.

El procedimiento por el cual ha resultado la isotopía ‘navegación’ es todavía, lo hemos de remarcar, intuitivo. Respeta, sin embargo, un principio de economía, que le impone dar cuenta de un máximo de semas manifestados, y le impide a la misma vez encontrar una intersección (siempre posible) en un nivel de abstracción o de generalidad demasiado elevado.

3.3. *El aspecto icónico*

3.3.1. La cronosintaxis, sólo pensable en la oralidad, no es, en la escritura, más que un caso particular de una toposintaxis, la cual implica también otros casos particulares. Así, la cronosintaxis escrita, explotando el eje izquierda-derecha y el eje arriba-abajo, ha inducido las funciones taxonómicas de la escritura (proporcionando, el eje arriba-abajo y, por ejemplo, un criterio de clasificación ordinal). Pero la toposintaxis puede también especificarse en otras funciones de la escritura. Aquí, la yuxtaposición de las unidades lexemáticas puede, gracias al principio de proximidad, ser percibida como constitutiva de un signo formando parte de otro sistema, icónico éste. Se tiene, pues, el derecho a hablar de cronosintaxis, principio de organización de todos los cali-

⁵ “Hay tantas estrellas - ¿Por cuál de ellas nos dejaremos guiar? El poema presenta en un forma nada didáctica las ideas de claridad, resolución y elección”.

gramas o iconogramas (cf. Edeline, 1972b).

Antes de examinar el significante icónicamente producido y los desarrollos semánticos que autoriza, conviene examinar algunos problemas particulares planteados por la iconicidad. Antes de nada, la primera percepción que tenemos del texto es 'lejana' y el dibujo formado por el conjunto de los lexemas está decodificado antes de estos últimos.

En segundo lugar, lo que se decodifica icónicamente como grafemas no es un trazado continuo sino una sucesión de masas oscuras discretas. En el párrafo 2.2., habíamos planteado la cuestión de saber cómo se lograba que unidades discretas y disjuntas pudieran ser consideradas como los elementos de un todo continuo. Responder a esta cuestión es importante ahora. En efecto, las unidades del texto de Finlay son necesariamente disjuntas, pues la palabra escrita, como la letra, se define por su carácter discreto. Pero son conjuntivas a otro nivel, para crear nuevas figuras (pudiendo ser éstas últimas un nuevo signo lingüístico, como una gran S), o constituir el significante de un signo icónico que presenta un aspecto sinuoso. La explicación de esta estabilidad múltiple reside en el famoso 'principio de proximidad' de Gogel (Gogel, 1978). Éste establece que puntos dispersos sobre una superficie pueden ser percibidos delimitando una figura si están relativamente próximos unos a los otros; en otro tipo de distribución, serían percibidos como entidades individualizadas.

Hay que insistir sobre el comportamiento particular del texto de Finlay en relación a este mecanismo: las unidades que en él constituyen las palabras escritas están lo suficientemente diferenciadas las unas de las otras como para que sean percibidas en su individualidad, pero también suficientemente próximas para que el lector pueda decidir tratarlas como los elementos de un conjunto continuo.

La lectura discretizante es aquí capital, pues es la base de un desciframiento icónico como 'constelación', del que veremos más adelante toda la importancia. La lectura unificante no lo es menos, pues proporciona otro tipo de decodificación icónica, por ejemplo, el de una 'estela'⁶.

3.3.2. Las masas que son los significantes gráficos del primer sistema (grafémico) constituyen la sustancia de la expresión de un significante icónico. Este signo icónico es inmediatamente legible, pero no de manera unívoca, pues el nivel de redundancia del enunciado es escaso. Fuertemente estilizado, este significante puede reenviar a diversos tipos: 'serpiente', 'estela', 'humo', 'vela flameante', etc.

Una vez más, estas hipótesis no tienen el mismo nivel de pertinencia. Las que poseen la mayor pertinencia son las que el conjunto del contexto —escasamente redundante, como se ha visto— permitiría validar. Así, una lectura de 'serpiente' es apenas

⁶ Observemos, en fin, que este enunciado, como todo iconograma, surge de la categoría de fenómenos discursivos que hemos estudiado en semiótica visual bajo la denominación de 'icono-plástica' (cfr. Grupo μ , 1972 y 1994c): es, en efecto, un grupo de fenómenos icónicos (el dibujo) que da a un conjunto plástico una unidad que no tenía.

validada por el semantismo de *star* o de *steer*. Las lecturas ‘estela’, ‘humo’, ‘vela flameante’ son más aceptables pues se articulan sobre la isotopía ‘navegación’ a la que conduce el análisis lingüístico. Pero todas no tienen el mismo nivel de aceptabilidad. Es, pues, el momento de hacer intervenir un segundo criterio de elección: la solidez de los modelos estereotípicos. Es este criterio el que hace una lectura de ‘vela’ más pertinente que una lectura de ‘humo’: la navegación siguiendo las estrellas está, en efecto, en nuestras representaciones, de buena gana ligada a prácticas marítimas relativamente primitivas; y en éstas se navega con más agrado sirviéndose de las estrellas que de motores que producen humos.

Hay todavía una lectura icónica posible no por determinaciones intrínsecas sino extrínsecas: es la lectura ‘constelación’.

La decodificación de un icono postula la evidencia de una iconosintaxis, hemos afirmado. El funcionamiento de esta iconosintaxis no nos libra del problema de la articulación del signo icónico. Ahora bien, sabemos que éste produce su efecto (el reconocimiento de un tipo) gracias a las relaciones de subordinación, de coordinación o de superordenación: yo identifico una ‘cabeza’ en el significante que es este pequeño círculo porque es parte de un conjunto en el que he identificado un ‘cuerpo humano’; identifico un ‘jinete’ en este conjunto de rasgos porque está asociado a un signo en el cual yo he identificado un ‘caballo’; identifico una ‘muchedumbre’ en esta línea curva, pues delante del espacio que delimita he reconocido algunos ‘cuerpos humanos’.

La repetición de la palabra *star*, y el reconocimiento de la isotopía ‘navegación’ puede, así, dar nacimiento a una lectura icónica que sería ‘constelación’. No son las relaciones icónicas de superordenación las que autorizan esta lectura: la grafía */star/* recuerda poco al significante icónico habitual de una estrella. Pero, inducido por la lectura lingüística, el reconocimiento del tipo ‘constelación’ da a cada ocurrencia de */star/* el estatuto de icono, por subordinación⁷. Y entonces la palabra *star* reenvía dos veces a su referente, una vez por vía lingüística, y otra vez por vía icónica⁸.

Observemos que todas estas hipótesis proceden tanto de la lectura vertical como de la lectura horizontal. En la primera, la constelación está vista de una vez, estando el nivel del mar representado por el de la palabra *steer*; en la segunda, la estela está vista en una superficie.

Entre todos los signos icónicos susceptibles de ser objeto de una hipótesis de lectura hay uno de ellos que puede enviarnos de nuevo al sistema lingüístico: se trata del signo que reenvía al fonema S. Se obtendría, así, una articulación de signos lingüísticos a varios niveles cuyo relevo está asegurado por dos sistemas distintos: el sistema icónico y el sistema taxonómico. Si el signo icónico del texto puede ser preferentemente leído como

⁷ Este icono es obtenido por una transformación topológica (cfr. Grupo μ , 1992).

⁸ En esta hipótesis la palabra *star* que no está transcrita en el mismo grosor que las otras constituye un desvío, técnicamente identificable como desvío de coordinación.

S, ello obedece sin duda a dos razones: de una parte a la recurrencia del mismo grafema en el primer sistema lingüístico; de otra parte a su posición demarcativa en las unidades lexicales. Así se encuentra justificada, de resultas, la importancia que se concederá a este signo en el primer sistema: idéntico y repetido es, además, inducido por la iconosintaxis. Así se encuentra igualmente subrayada la pertenencia de los dos lexemas a un paradigma, de cualquier manera constituido igualmente por la función taxonómica: este paradigma es, entre todos los paradigmas posibles, fundamentados o no sobre criterios similares, el de los lexemas con la inicial S. Es, pues, en este paradigma en el que la lectura tratará en primer lugar de proyectar sobre otros planos las similitudes formales de los dos lexemas.

¿Qué se puede extraer de esta constatación? Importa primeramente apuntar que el signo S (tomado independientemente de su realización en uno de los dos niveles particulares) puede ser percibido como metaplasmo por supresión (apócope). El grado concebido de esta figura es una de las dos palabras del texto, o las dos, o incluso la clase de la que forman parte. Como tal, este metaplasmo adquiere una función generalizante, como la sinécdoque del mismo nombre. La sinécdoque, recordaremos, es un figura obtenida por supresión, cuyos grados percibidos posibles son los sememas más ricos (y, en consecuencia, más particulares) constituidos en clase por la posesión compartida de los semas del grado percibido. S es, pues, una sinécdoque plástica común de *star* y de *steer*. Esta intersección plástica permite a la función taxonómica actuar de lleno.

Por su función de sinécdoque y de indicador de clase, el signo S puede, por lo tanto, reenviar al conjunto de palabras en s- (inglesas, ciertamente, pero también extranjeras; y sabemos, por lo demás, que la poesía concreta es de buen grado políglota). La restitución de las palabras en S inducidas por el poema es asunto de conjetura del lector (carácter conjetural reforzado, como lo hemos indicado en 3.2.2., por la relativa libertad de organización de los significantes en la sintaxis icónica), y será imposible disimular el carácter subjetivo de esta investidura temática de la letra S. Una vez extraída la isotopía /navegación/, se puede en todo caso proponer las lecturas siguientes:

Inglés	S ea (mer –mar-)
Inglés	S ea-way (sillage –estela-), inducido por el sistema icónico
Francés	S illage, id.
Inglés	S nake (serpent –serpiente-), por metáfora, id.
Francés	S erpent, id. (serpenter –serpentea-, sinuer- Inglés: Sneak)
Inglés	S ign –signo-, S ignal –señal-, S ymbol –símbolo- (fr.: id)
Inglés	S ail (voile -vela -)
Inglés	S hip (navire –navío-)
Inglés	S moke (fumeo –humo-)
Etc.	

3.4. El aspecto tipográfico

Hemos apuntado más arriba una oposición negritas / normales, que siendo de naturaleza gramatológica habría podido también ser anotada aquí. Esta oposición actúa doblemente: constituyendo una clase donde figuran *steer* y uno de los *star*, y, en consecuencia, oponiendo uno de los *star* a todos los demás. Esta última oposición se relaciona con único / múltiple, y como el significante icónico puede también leerse como constelación se tratará más precisamente de: estrella única (guía) / constelación.

3.5. Lecturas globales

Si sintetizamos lo anterior son posibles tres lecturas globales del enunciado: una lectura manifestando la oposición cielo / mar, otras dos manifestando las oposiciones barco / humo y barco / vela, y una tercera la oposición barco / estela. Examinemos estas lecturas, de las cuales las tres primeras son verticales y la última horizontal.

Todas las características del significante entran en un juego complejo de apoyos. De esta manera la lectura icónica ‘constelación’ se descubre gracias a la conjugación de las oposiciones ‘*star*’ vs ‘*steer*’ y ‘arriba vs abajo’. Estas parejas arquetípicas reenvían al conjunto que las engloba a ambas sobre el modo π , esto es, ‘cielo’ vs ‘mar’.

Según otra lectura, se podría oponer, por ejemplo, arriba vs abajo y asociar esta oposición a otra, igualmente de naturaleza icónica, que sería ‘humo’ vs ‘navío’. Esta lectura, correcta sobre el plano icónico es, sin embargo, poco aceptable. No se ajusta, en efecto, a la isotopía navegación salvo si se sacrifica la relación semántica entre *star* y *constelación* en beneficio de una columna de humo que no acaba de ser subdeterminada por ningún otro elemento. Aunque más aceptable por las razones que se han dicho, la pareja ‘vela flameante’ y ‘navío’ provoca la misma observación.

Por el contrario, una lectura icónica horizontal parece posible, en la que esta vez el conjunto de los /*star*/ está icónicamente interpretado como ‘estela’. La ruta seguida por un barco, mientras mantiene constantemente el rumbo sobre la estrella elegida, es una loxodromia. Pero esta lectura presenta una dificultad mayor: la estrella guía está forzosamente situada delante del navío, y la estela detrás.

Sin excluir una lectura plural, hemos dicho que la reducción se hace según la solución más económica, es decir, dejando un mínimo de conflictos perceptivos. En el caso presente, el conflicto no resuelto debilitaría la lectura ‘estela’⁹.

⁹ Todos los signos del texto tienden, pues, a motivarse en la isotopía reconocida. De este modo la cohesión del sistema se encontrará reforzada por el número 12 (número de repeticiones de *star*), base del antiguo sistema duodecimal, a menudo ligado a la esfera (globo terrestre) así como a la cosmología, a la navegación y a la medida del tiempo. Incluso si se rechaza semantizar el número 12, no deja de ser cierto que la repetición del mismo significante es una representación icónica del plural.

4. La mediación

4.0. La poli-isotopía

La parsimonia extrema del texto conlleva precisar sobre un punto importante el modelo establecido en el enfoque teórico defendido en *Rhétorique de la poésie*. Si el poema es una clase particular de discurso poli-isotópico, se debería considerar que este enunciado de Finlay no responde a esta condición genérica, pues nuestra lectura no consigue atribuirle nada más que una sola isotopía. A fortiori nos podría movilizar las categorías ‘Anthropos’ y ‘Cosmos’ que definen el discurso poético.

En realidad, el término ‘navegación’, utilizado para designar la isotopía más operativa del sintagma, comporta ella misma la respuesta a nuestra dificultad. Se puede considerar a los astros y al navío como elementos materiales de ese vasto conjunto exteroceptivo: los primeros forman el cuadro cósmico en el que se inscribe el segundo. Pero se puede igualmente interpretar *steer* como una acción específicamente humana donde el piloto es guiado por la estrella favorable. Los dos sememas son legibles a partir de cada una de las categorías fundamentales y el mensaje es, pues, sutilmente bi-isotópico. Es de destacar que son las figuras plásticas las que autorizan esta doble lectura, lo que muestra que las metáboles sirven tanto para constituir las series como para superar sus oposiciones.

Por otra parte, la familiaridad con la obra entera de I. H. Finlay permite obtener una preocupación constante en él: la conexión cósmica. Se trata de indicar, para cada una de nuestras acciones, su relación con el cosmos. Entre las conexiones más poderosas que él gusta de hacer actuar en el texto, se encuentra ciertamente la navegación, pero también el cuadrante solar, el juego de las mareas, etc. (cfr. Edeline, 1977).

Por último, además de la presencia de la dicotomía Anthropos-Cosmos, el poema incluye otras oposiciones en el nivel de la expresión.

4.1. Las unidades de la mediación

Si queremos resumir los diversos rasgos apuntados en la sección 3, se podrían agrupar en el cuadro siguiente:

Objeto de la oposición de significante	Naturaleza de la oposición
a vs i	grafémica
negrita vs normal	gramatológica
único vs múltiple	icónica
arriba vs abajo	plástica
nombre vs verbo	lingüística

Es preciso advertir que estas oposiciones no son redundantes las unas en relación a las otras: ni por su objeto, ni por su naturaleza. Esto contribuye a la complejidad del enunciado.

Se ve que la primera oposición grafémica (por lo tanto lingüística) es una conmutación. Sirve únicamente para poner de manifiesto la oposición semántica entre los dos lexemas y no está reacentuada desde ningún otro sistema. Como se ha visto, la oposición **negrita vs normal** es simplemente distintiva también, y sólo es semantizable como inductora de una función taxonómica. Tengamos en cuenta además que, en el signo icónico, el plural no es obtenido por una marca morfológica particular, como en la lengua: lo es por la repetición. Por último, las dos últimas oposiciones son eminentemente semantizables, es decir, no arbitrarias. Guiarán el rendimiento de la oposición semántica *star / steer*, y recíprocamente sus variantes interpretativas serán seleccionadas en función de su conformidad a la isosemia establecida, que mantiene una primacía absoluta. En cuanto a la última oposición lingüística, ella permite modalizar la isotopía ‘navegación’, pues sus términos son semantizables según el eje acción vs contemplación.

Estas oposiciones de significantes engendran finalmente las siguientes oposiciones de significado:

espacio marino	vs	espacio celeste
anthropos (navegación)	vs	cosmos (firmamento)
unicidad	vs	multitud
orden	vs	caos
acción	vs	contemplación

Según nuestro modelo interpretativo, las unidades semánticas no se caracterizan tanto por oponerse escrupulosamente como por hacer más sorprendentes los procesos mediadores.

4.2. Los procesos mediadores

4.2.1. *Mediación perceptiva*. La constelación y el barco, polos de una oposición pragmática, forman sin embargo en la presentación gráfica una sola Gestalt, es decir, una figura enlazada. Se da aquí la manifestación de eso que nosotros hemos llamado icono-plástica. La mediación es perceptiva igualmente en la acción que en la práctica de la navegación tiene lugar cuando el piloto alinea realmente la proa de su barco con la estrella escogida.

4.2.2. *Mediación plástica*. La mediación entre *star* y *steer* está igualmente asegurada por el parecido de sus significantes. Esta mediación está reforzada por la redac-

ción que subraya la inicial común. En suma, percibir la letra S exige la integración de todos los signos lingüísticos del primer nivel; ya ocurría así para la constelación.

4.2.3. *Iconismo y mediación semántica.* Los términos que componen la isotopía al estar en relación metonímica (“estrella” y “navegación” son ambas partes, en el modelo II, del universo marino) tienen por esto mismo mayor dificultad para realizar su mediación eficazmente. El iconismo permite semejante mediación, simulando la misma forma sinuosa de la estela y de la constelación. La navegación, activa, se somete sin embargo a la estrella guía: el “steering” o gobierno es de hecho a la vez un calco del curso de los astros —estela y constelación están esta vez en relación metafórica— y un calco de la percepción de los astros. El piloto busca en los astros una información: recibe de ellos un mensaje y se somete a él, después comunica la información transmitiéndola a su navío. Por otra parte, se ha visto que la S de la constelación puede ser leída como una sinécdoque de numerosas palabras en S (y especialmente Signo y Símbolo).

A partir de esta mediación icónica, se puede además construir la mediación semántica por la que el barco une lo alto y lo bajo, el cielo y el mar.

4.2.4. *Mediación noética.* Si el piloto humano se somete a los astros, se puede al mismo tiempo sostener que realiza una selección activa entre las estrellas. En términos gestaltistas, la constelación es ese lugar ilusorio donde coexisten el azar cósmico y el orden humano. Al ordenar ese caos el hombre realiza una ‘lectura’ del cosmos (leer = elegir). Hay, así, mediación entre los dos polos del modelo triádico: Cosmos y Anthropos.

4.2.5. *Mediación por los números.* La mediación por los números podrá parecer forzada y demasiado pitagórica. No es en modo alguno esencial para la comprensión de la obra y la proponemos como accesoria. La podemos considerar como autorizada si se piensa que una vez admitido el principio de dibujar una constelación caligráfica, el autor podía libremente elegir el número de estrellas. Es, pues, satisfactorio pensar que esa elección no ha sido hecha al azar, sino en función de un proyecto numérico preciso que actúa según los mismos principios que el resto del texto. Hemos explicado ya el número 12, que es igualmente, recordémoslo, el múltiplo por excelencia (puesto que admite como divisores 1 – 2 – 3 – 4 – 6 – 12). El conjunto formado por el único barco y las múltiples estrellas de la constelación da 13, número primo, irreductible, que puede connotar el carácter definitivo y absoluto de la entidad formada. Y el número 13 está asociado mágicamente al destino, lo mismo que el navegante ha confiado su suerte a las estrellas...

5. Conclusión

Está claro, el poema espacial no se distingue, en su funcionamiento global, de los

poemas tradicionales. Como ellos, está retóricamente construido, dispone unidades en parejas opuestas y reduce esas parejas a través de las mediaciones lingüísticas y extralingüísticas. El modelo triádico propuesto en *Rhétorique de la poésie* se encuentra confirmado por el presente análisis, puesto que Anthropos y Cosmos forman los polos de la oposición central, mientras que Logos constituye la mediación principal. Sin embargo, el empleo de las diversas funciones de la escritura, así como la del sistema icónico permiten simplificar los procesos mediadores, lo que autoriza al texto a contentarse con una relativa escasez en relaciones lexemáticas y sintácticas.

Un examen detenido del corpus de la poesía concreta prueba que el poema analizado en modo alguno es excepcional; al contrario, representativo de una buena parte de esta producción. Si nos remontamos a los precursores como Apollinaire en sus *Calligrammes*, las mismas constataciones pueden ser hechas. Por ejemplo, uno de los más logrados de ese libro, *Llueve*, utiliza el haz de líneas oblicuas descendentes como representación icónica de la lluvia, pero también (y apenas se ha remarcado) como desvío en relación a la disposición tradicional del poema. Éste, en efecto, está dispuesto en líneas paralelas y horizontales. Apollinaire adopta, pues, otra escritura, rara sobre el papel pero frecuente en los rótulos, donde son los vínculos verticales y no tanto horizontales los que aseguran las funciones morfológicas. Lo esencial aquí es decir que las dos innovaciones –grafémica, con la disposición vertical, y gramatológica, con el icono- se corresponden. Una mediación metafórica se establece de este modo entre Logos y Cosmos: el mismo conjunto de significantes reenvía a la vez a la lluvia y a un poema ‘volcado’, asido en plena caída. El poema es consecuentemente una ‘lluvia’ de significantes. Sin llevar más lejos este análisis, se ve que convergería sumamente con el que acaba de ser hecho a propósito del poema de Finlay.

Referencias

- CATACH Nina, 1988 (éd.), *Pour une théorie de la langue écrite*, Actes de la Table ronde internationale C.N.R.S.-H.E.S.O., Paris, Editions du C.N.R.S.
- EDELIN, Francis, 1972a, “Contribution de la rhétorique à la sémantique générale”, *VS*, 3 : 69-78.
- , 1977, *Ian Hamilton Finlay. Gnomique et gnomonique*, Liège, Yellow Now, Atelier de l’agneau.
- GOGEL, Walter C., 1978, “Le principe de proximité dans la perception visuelle”, *Pour la Science*, 9, 1 : 49-57.
- GROUPE μ , 1967, “Rhétorique généralisée”, *Cahiers internationaux de symbolisme*, 15-16 : 103-115.
- , 1970a, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse (= Langue et Langage); rééd. : Paris, Le Seuil, 1982 (= Points, 146). Trad. castellana en Barcelona, Paidós, 1987.

- , 1970b, “Rhétoriques particulières”, in AA.VV., 1970b : 70-124.
- , 1976a, “La Chafetière est sur la table”, *Communication et langages* , 29 : 37-49.
- ,1976b, “Isotopie et allotopie : le fonctionnement rhétorique du texte”, *VS*, 14 : 41-65.
- , 1977a, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, Paris, P.U.F; rééd., Paris, Le Seuil, 1990 (= Points).
- , 1977b, *Miroirs rhétoriques*, dans *Poétique*, n° 29, pp. 1-19 (repris dans *Rhétorique générale*, éd. de 1982 : 201-218).
- , 1979a, *Trois fragments d’une rhétorique de l’image*, Urbino, C.I.S.L. (= Documents de travail, 82-83).
- (éd.), 1979b, *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E. (= 10/18, 1324, *Revue d’Esthétique*, 1979, 1-2).
- , 1979c, “Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle”, in Groupe μ (éd.), 1979 b : 173-192.
- , 1980, “Plan d’une rhétorique de l’image”, *Kodikas-Code*, II, 3 : 249-268.
- , 1984a, “Avant-gardes et rhétoriques”, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, II : 881-940.
- 1984b, “Artes de la imagen y lectura de los mensajes visuales”, *Revista de estética*, 2 : 15-22.
- , 1985, “Structure et rhétorique du signe iconique”, dans H. Parret et H.G. Ruprecht (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d’hommages pour A.J. Greimas*, Amsterdam, Philadelphie, Benjamins : 449-461.
- , 1986, “Du sensible à l’intelligible dans l’image : essai de lecture plastique d’une oeuvre non-figurative”, *Analyse musicale*, 4 : 19-22.
- , 1987, “Illustrations pour une rhétorique”, *Art & Fact*, 6 : 4-11.
- , 1990, Eléments d’une théorie générale des signes visuels. Du perceptif au sémiotique, dans *European Journal for Semiotic Studies. Revue européenne d’Etudes Sémiotiques. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, vol. 2-3 (vol. spécial “Sémiotiques en Belgique”), pp. 441-466.
- , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*, Paris, Le Seuil (=La Couleur des idées). Trad. castellana en Madrid, Cátedra, 1993.
- , 1994a, “Rhetoric and polyisotopy in Poetic Texts”, dans *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality* (ed. par János Petöfi & T. Olivi), Berlin, New York, pp. 69-76.
- , 1994b, “Tensions et médiations. Analyse sémiotique et rhétorique d’une oeuvre de Rothko”, à paraître dans *Actes sémiotiques*.
- , 1994c, “Towards a general rhetoric of visual statements. Interaction between visual and iconic signs”, à paraître dans *The Semiotic Web* (T. Sebeok éd.).
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1990, *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique litté-*

- raire*, Toronto, G.R.E.F. (=Theoria), Bruxelles, Les éperonniers (= Sciences pour l'homme).
- , 1992, "Ecriture et orthographe", dans *Ecriture et orthographe*, n° spécial de *Le Français moderne*, t. LX, n° 2, pp. 129-140.
- , 1993, "Métaphores de la métaphore : sur l'application du concept de figure à la communication visuelle", *Verbum*, n° 1-2-3, pp. 265-293 (numéro spécial *Rhétorique et sciences du langage*).
- 1994, "Fécondation des discours pluricodes par les nouvelles technologies. L'exemple de l'écriture", à paraître dans *De lo visible*, Actes du II° Congreso internacional de Semiótica visual, Bilbao, décembre 1992.