

EN LOS REINOS DE LA MENTE

José Antonio Salas García*

jos778@hotmail.com
Universidad del Pacífico

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: El objetivo del presente artículo es analizar determinados patrones icónicos que hallamos en dos tercetos que conforman un párrafo en el canto XXXIII de la cántica del *Paraíso* en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Tras repasar algunos puntos importantes en la teoría de los signos, formulamos nuestra hipótesis de lectura, en la que los significantes asumen la forma de los contenidos que desean expresar. La metodología se escinde en dos vías. Hemos traducido e interpretado el texto en cuestión, para luego segmentar el material por categorías semánticas (repetición en cantidad, iconicidad de la elisión, repetición a intervalos, repetición en secuencia), a fin de constatar atributos connotativos en los significantes que estuvieran en línea con el contenido denotativo del corpus.

Palabras clave: Dante Alighieri, *Divina Comedia*, poesía, iconicidad, semiótica, traducción.

* **José Antonio Salas García** es licenciado en Lingüística por la PUCP. Actualmente cursa la maestría de Lingüística en la PUCP y realiza una especialización en Lexicografía en la UNED. Es investigador de la Universidad del Pacífico, donde desarrolla el proyecto lexicográfico sobre peruanismos, a partir de las papeletas de Pedro Benvenuto Murrieta. Ha investigado las lenguas mochica, cholona y pescadora, publicando diccionarios, artículos científicos y reseñas en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, en *Allpanchis*, en *Lexis*, en *Mercurio Peruano*, así como *Escritura y Pensamiento*. Su último libro se titula *Etimologías mochicas* publicado por la Academia Peruana de la Lengua en el 2012.

IN THE KINGDOMS OF MIND

Abstract: The aim of this paper is to analyze certain iconic patterns found in two tercets that form a paragraph in the chant XXXIII of the canticle of *Paradise* in the *Divine Comedy* by Dante Alighieri. After reviewing some important points in the theory of signs, I formulate my hypothesis, in which the signifiers take the form of the content they want to express. The methodology is split into two paths. I have translated and interpreted the text in question. Then I have segmented the material by semantic categories (repetition in quantity, iconicity of elision, repetition in similar intervals, repetition in sequence), in order to determine the connotative attributes of signifiers that were in line with the denotative content in the corpus.

Keywords: Dante Alighieri, *Divine Comedy*, poetry, iconicity, semiotics, translation.

1. Introducción

Tal como el español, el italiano es un idioma en el que el sujeto (ya sea nombre o pronombre) no es obligatorio. Se diferencia, así, de variedades como el francés, el inglés o el alemán, en las que incluso verbos impersonales requieren marcas como *il pleut*, *it rains* o *es regnet*, que equivalen al atmosférico verbo hispano ‘llueve’, carente de sujeto explícito. Sin duda, partículas como *il*, *it* o *es* son conminadas por la sintaxis, antes que por la semántica, a fin de satisfacer una obligatoriedad formal.

En las lenguas de sujeto nulo —*tácito* en gramática tradicional— o *pro drop* (i.e. español, italiano, portugués, etc.), cuando los pronombres se hacen explícitos en dicha posición, cobran dentro de la oración¹ un énfasis especial, el cual es semántico-pragmático y no sintáctico. Eso llamó nuestra atención en dos tercetos del canto XXXIII en la cántica del *Paraíso* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri que —creando un párrafo— van del verso 76 al 81, donde el pronombre de primera persona *io* ~ *i'* exhibe un patrón digno de investigación. Percibimos, a su vez, la intrusión de parentéticos con idéntica referencia, como una suerte de eco.

¹ La intuición con la que nace este trabajo parte de unos mensajes que escribí en italiano a una amiga para practicar dicha lengua. Su corrección fue que, al igual que en castellano, no era necesario explicitar cada pronombre personal con el rol de sujeto gramatical.

Incluso, no solo la puntuación, sino también determinadas características estructurales, nos indican que estamos ante una unidad de sentido (superior al verso y al terceto o tercina, pero ciertamente inferior al canto, a la cántica y al poema en su totalidad). La iteración lingüística nos inclinó por revisar la bibliografía sobre *iconicidad*. Notamos pronto que las repeticiones se presentaban en contextos sintácticos de subordinadas de diversa índole: creencias, recuerdos, hipótesis, causas y consecuencias.

El título de este ensayo se adapta de la traducción del sintagma *kingdoms of mind* de Charles Morris (1925/1993, p. 2). La noción de *reino* nos parece adecuada para la “teología rimada” de la *Comedia* (Wiesse, 2015, p. 96). Así también, se tomó en cuenta la noción de *mente* por ceñir nuestra indagación a las creencias, los recuerdos y los ámbitos contrafactuales esbozados por el poeta florentino.

En lo que sigue, daremos un repaso al asunto de la arbitrariedad del signo y al tema de la iconicidad, hasta arribar a posturas tipológicas que se aplican hoy a la Literatura. Posteriormente, formularemos nuestra hipótesis de lectura y la metodología empleada en la argumentación, la misma que supone dos caminos: a) el de la traducción —con la mayor fidelidad posible— para la fuente en italiano y b) el de su elucidación ya en español, siendo esta —por supuesto— válida para el original. En el núcleo de este artículo, someteremos el corpus a nuestro aparato conceptual, verificando determinadas constantes. Nuestra exploración se parcelará en categorías de orden formal y semántico, extrayendo corolarios para cada una de las sendas delineadas por el método.

2. Arbitrariedad del Signo e Iconicidad

El debate de la arbitrariedad (o si se quiere de la rectitud) de los signos (y dentro de ellos los nombres) goza de un *locus classicus* en el *Cratilo o de la rectitud de los nombres* de Platón, donde se bosquejan dos posiciones antitéticas. Cratilo sostenía que “la rectitud de un nombre está fijada por naturaleza a cada uno de los seres” (Platón, ¿422? a.C./2002, p. 73), en tanto Hermógenes apostaba por la convención: “(...) no logro convencerme de que la rectitud del nombre sea otra cosa que convención o acuerdo” (Platón, ¿422? a.C. / 2002, p. 75). La controversia fue zanjada hacia lo convencional, que se conoce como la arbitrariedad del signo desde Ferdinand de Saussure (1916), cuyo signo biplánico excluía los referentes por la reticencia a reducir la lengua a una nomenclatura: “Le signe linguistique

unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique”² (1916/1995, p. 98).

Más interesante es la propuesta semiótica de Peirce, que fuera revalorada en un influyente artículo de Roman Jakobson, en vista de la escasa difusión del filósofo americano: “Perhaps the most inventive and versatile among American thinkers was Charles Sanders Peirce (1839-1914), so great that no university found a place for him” (Jakobson, 1965/1971, p. 346). De su clasificación de signos como íconos, índices y símbolos, nos interesa lo relativo a los primeros: “Cualquier cosa (...) apta para ser un *Sustituto* de otra cosa a la que es similar” (Peirce, 1902/1974, p. 46). Las nociones absolutas entre naturaleza y convención del diálogo platónico se supeditan a la similitud del signo (o más bien *representamen*, según Peirce) con algún aspecto de su referente. A su turno, la arbitrariedad saussureana del significante con respecto al significado queda al margen de la semejanza de la expresión del signo (*representamen*) con relación a determinado atributo de su referente, pues el signo lingüístico del *Curso de lingüística general* no invoca para nada a las cosas.

Sugerimos que al interior de las cláusulas subordinadas del texto dantiano seleccionado se ocultan significantes que ostentan paralelos con los contenidos que enuncian. Nuestra labor consistirá en aportar pruebas para este aserto. Las oraciones doxáticas e hipotéticas han resultado terreno fértil para las gramáticas con acento en el contenido: “Generativity is fundamentally a property of meanings, only derivatively one of syntax” (Fauconnier, 1984/1998, p. XVIII). Los verbos de actitud proposicional son espacios para la referencia de los seres. A ellos se remite Dante en primera persona, que por hipótesis albergaría valores semánticos extras. De Cuypere plantea, por su parte, restringir el poder de la iconicidad, de tal suerte que no baste la vana similitud entre el signo y ciertos rasgos de su referente, sino que haya una repercusión en el significado:

I believe the difference between imagic/diagrammatic iconicity, on the one hand, and metaphoric iconicity on the other may in language be related to the bilateral sign concept. In this view, the former type of iconicity is based on the form of the sign (which includes linguistic constructions), whereas the latter type is based on the sign’s meaning. (2008, p. 81)

² ‘El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica.’

El parecido formal (aunque necesario) no es suficiente, si no deja huella en la interpretación sobre lo ya establecido al pie de la letra. Esto involucra el trasiego de la denotación a la connotación. El contraste entre dos textos lo aclarará. La siguiente oración inventada: *Los consultorios seis y siete están en las siguientes secciones*, posee un buen número de fricativas, pero no mudan el contenido; en cambio, las fricativas en el soneto “A Grete” son pertinentes:

Supuro sanies, sanguaza y saliva
Saburrosa –y un siseo sinuoso
Que sale de mi sámago y es zonzo
Socolor, sucia sanguaraña cíclica.

Solo esta sofflama, ya sibilina,
Te silbo: Será mi serga ò solo
Serpeo con que el sanedrín silvoso
Me sancionó, y tu seca sevicia.

No, no el sapillo ni los siflomas
Que en soros sarpullen este serpigo
Donde son sentinadas las manzanas:

Tú y tu solicitud me han suprimido;
Tú que, segura, supliste, con sosia
Siniestro, esas mis señas sepultadas. (Wiesse, 2005, p. 57)

Es imposible la simple casualidad de tantas consonantes con un gratuito modo de articulación compartido. La fricativa imita el sonido del personaje de *La metamorfosis*. Ese es el contenido extra que reclama una iconicidad ajena a semejanzas fortuitas. Nuestra pesquisa argüirá, entonces, la intencionalidad del autor y no el arbitrio del azar. En el verso quinto del *Infierno* (Alighieri, ¿1321?/1956, p. 29): “esta selva selvaggia e aspra e forte” ‘esta selva salvaje y áspera y fuerte’, Gatti (2015), por ejemplo, acusa la paronomasia de la construcción *selva selvaggia* para expresar la espesura y la dificultad del avance. A esto se suma el polisíndeton de *e*, que ralentiza el discurso. Inclusive, podríamos destacar las

vibrantes en *aspra* y *forte* como icónicas, cual crujir de ramas; opuestas musicalmente a las laterales en *selva* y *selvaggia*, dentro de un contrapunto de líquidas. Felizmente, todas estas particularidades se revelan en el significante afín del español. De seguro las mismas se disiparían en su transcripción al chino o al turco. Estos recursos abundan en la *Comedia*. Para lograr nuestro cometido, empero, nos remitiremos al poema en sí, antes que a otros excelentes estudios.

3. Hipótesis

Sostenemos que en el corpus auscultado se emplean elisiones e iteraciones de diverso tipo, con el objeto de dotarlo de valores connotativos —más allá de lo literal— en los que el significante asume la forma de los contenidos denotativos que se desean manifestar. Esto se refleja en la exégesis textual, en tanto técnica y territorio de escrutinio. Con cargo a probar nuestra afirmación, señalaremos las pistas observadas al perfilar esta idea.

Por lo que hace a la primera persona gramatical, expondremos que el pronombre *io* cuenta como una sola sílaba métrica, así que su contracción como *i'* no obedece al conteo silábico. Segundo, la gramática italiana no exige sujetos obligatorios; consecuentemente, su presencia se ve realizada estilísticamente. Tercero, la contracción de la subordinada *che* con el pronombre *io* para formar *ch' i'* crea una homonimia poco deseable con el relativo *chi*, la cual se salva por la flexión de los verbos en primera persona. Es un lugar común el evitar la homonimia; si no se hace, es por voluntad expresa. De igual modo, la repetición de construcciones en un espacio acotado confiere unidad a la estructura. Estos indicios nos conducen a pensar en un uso deliberado de pronombres personales, parentéticos y construcciones nominales; trascendiendo en conjunto a lo meramente accidental.

4. Metodología

La metodología de análisis se escinde en dos vías. Hemos de iniciar con la traslación de los endecasílabos al español. En principio se presenta la versión primigenia en italiano y, *vis-à-vis*, nuestra traducción al castellano en la que quedará constancia de su interpretación vía comentario. Procuraremos conservar la métrica, no así las rimas. Destinaremos, asimismo, algunas reflexiones sobre la puntuación. Quien sea excesivamente conservador podrá objetar que no es adecuado razonar sobre una puntuación ya dada. A esto replicamos que, el solo

hecho de transitar del italiano al español, ya demanda este ejercicio. Por ejemplo, el signo de exclamación en italiano, únicamente se emplaza al final de la frase. En español, en cambio, es preciso ubicar su apertura, lo cual no se da automáticamente.

El segundo camino en nuestro proceder será la división de la materia en categorías que den cuenta de la iconicidad, de tal guisa que al significante léxico o a su disposición sintáctica discontinua se le asigne un significado metalingüístico. La iconicidad estrictamente sintagmática presidirá la enumeración en el examen del poema, culminando con el cotejo paradigmático. Aquí es preciso señalar que tomaremos al verso como unidad (algo razonable en un trabajo que versa sobre poesía), de manera que aquello consignado en versos disímiles entrará en la esfera paradigmática.

5. Traducción

Existe una divergencia sensible entre traducir lenguas emparentadas y sistemas tipológicamente distantes. Si bien el proceso implica siempre sustituir los signos de x por los correspondientes de y , en idiomas próximos es posible transmitir parcialmente la musicalidad del original. Esto puede acontecer entre italiano y español, como en el ya leído quinto verso del *Infierno*. Lo propio sucederá entre alemán y holandés o aimara y jacaru, de fraternidad consanguínea. En algunas oportunidades, convendrá conservar a los falsos amigos léxicos, en favor de la música del mensaje. Guardar el equilibrio con la significación es de entropía tan sutil como tenue. No se nos ocurre más reglas que la inductiva intuición poética del traductor. Asimismo, uso la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)³, pero no sigo su traducción, antes bien, ensayo la mía propia. He aquí la primera estrofa que examinaremos:

Io credo per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch' i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi;
(p. 649)

Yo creo —por la agudez que yo sufrí
del vivo rayo— que estaría perdido,
si mis ojos de él fuesen adversos;

³ Ya que en las páginas que siguen se utilizará esta edición que data de 1956, solamente se mencionará el número de página correspondiente.

En el verso inicial, reemplazamos *acume* por ‘agudez’, pese a que en español se registra el signo *acumen*. La razón se asienta en la métrica y en nuestro deseo de preservarla hasta donde sea prudente. El masculino *acumen* crea con su artículo una cadena de cuatro sílabas (*el acumen*) frente a las tres de *la agudez*, que conserva vocales e ictus. Es necesario tener presente que el pasado *sufrió* aumenta una sílaba por ser voz aguda. Entre *io credo* y su hipotaxis en el segundo verso se incrusta un parentético. Hemos encerrado entre rayas tal cláusula causal (‘por la agudez que yo sufrí del vivo rayo’), pues parte la rección del verbo principal *credo* ‘creo’. Usamos rayas y no una coma antes de *por*, para diferenciar la jerarquía respecto al condicional introducido por una vírgula hacia el tercer verso. En italiano, *per l’acume ch’io sofferesi del vivo raggio* podría estar entre rayas, sin la coma tras *raggio*.

En el segundo verso, tras el parentético, desaparecemos el sujeto de la subordinada en la traducción, habida cuenta de la caída vocálica en *i*. Debido al aspecto gramatical, mudamos *sarei* ‘seré’ (derivado de *essere* ‘ser’) por ‘estaría’, a pesar de la existencia de *stare* ‘estar’ en italiano, cuya distribución es disímil con el español. Mientras, al no existir *smarrito* en castellano, echamos mano del vocablo ‘perdido’.

El tercer verso es la prótasis del condicional en la que modificamos la doble determinación de la posesión italiana *li occhi miei* por la castiza posesión escueta *mis ojos*, habida cuenta de que *los ojos míos* es una construcción un tanto marcada en español, aun cuando sea permitida por la métrica y la gramática. La elección de la frase nominal *mis ojos* reclama una diéresis entre *de* y *él*. La BAC traduce *aversi* como ‘apartado’. Por nuestra parte, recurrimos a ‘adversos’ por la musicalidad que aporta. El punto y coma mantiene la continuidad con respecto al sucesivo terceto que comienza con una conjunción copulativa:

e’ mi ricorda ch’ io fui più ardito	y me recuerda que fui tan tenaz,
per questo a sostener, tanto ch’ i’ giunsi	por sostenerlo, tanto que junté
l’aspetto mio col valore infinito.	mi aspecto con el valor infinito.
(p. 649)	

Aquí nuestra traducción elide el pronombre personal de primera —correspondiente a *io*— por razones métricas, merced a la inexistente contracción del *yo* en la tradición filológica española. Sería factible mantener el sujeto en castellano, si en vez de ‘recuerda’ se emplease un derivado del verbo ‘acordarse’. El problema residiría en la estructura argumental: *Recordar* no es reflexivo, *acordarse* sí. En *mi ricorda* (‘me recuerda’), el pronombre *mi* (‘me’)

no coincide con el sujeto tácito. De usar *acordarse*, habría que cambiar la forma verbal de tercera a primera persona: ‘y me acuerdo que yo fui tan tenaz’. En mi opinión, es mucha inversión para pocos dividendos. El giro *più ardito* se modifica por *tan tenaz*, que goza de una aliteración y aumenta una sílaba métrica por culminar en una dicción oxítona. Si bien existe el participio *ardido* en español, este no se desempeña con conceptos próximos a la ‘tenacidad’, la ‘audacia’ o la ‘osadía’.

Nuevamente, entre el adjetivo *ardito* y la cláusula que comienza por *a sostenere* se inserta la frase causal *per questo*, cuyo referente está en el anterior sintagma introducido por *per l'acume...* En italiano se emplean dos preposiciones *per (questo)* y *a (sostenere)* con idéntica expresión de causalidad en el verso segundo. En español, subsumimos ambos valores en *por* y el pronombre *questo* se reduce al clítico *lo*, en virtud de la métrica. La construcción *a sostenere* puede trasuntarse, a su vez, por el gerundio hispano; mas preferimos usar la preposición con infinitivo, porque hace explícito el contenido causal. Adicionamos una coma al concluir el primer verso para aislar *por sostenerlo*, en tanto que *per questo* bien podría ir entre rayas en el original. Estimo que el *tanto* del segundo verso designa al *più* del primero; por eso, optamos por ‘tan’, en vez de ‘más’. La ausencia del pronombre de primera singular se justifica por la contracción italiana *i'*.

Finalmente, la traducción de la BAC reemplaza el nombre *aspetto* en el verso postrer por *vista*. Considero que es empobrecedor, pues Dante hubiera podido utilizar ese término que desde luego existe en italiano. La frase nominal *l'aspetto mio* insiste en la estructura secuencial del [artículo] + [nombre] + [posesivo], que compramos a propósito de *li occhi miei* al cabo de la estrofa precedente. En el terceto previo, la métrica permitía opcionalmente clonar dicha estructura: ‘los ojos míos’ (aunque elegimos ‘mis ojos’). En esta ocasión, el conteo silábico no nos confiere esa licencia, en virtud de la contracción monosilábica italiana *col*, que solo puede ser ‘con el’ en español.

6. Análisis del Corpus

Con una lógica industrial, los insumos de la traducción han de ser procesados para un producto final de calidad. La convención consistirá en usar comillas angulares («») para las citas y las simples (") para las glosas y significados lingüísticos o metalingüísticos. Segmentamos el material en cuatro categorías: a) repetición en cantidad, b) iconicidad de la elisión, c) repetición a intervalos y d) repetición en secuencia. A excepción de la categoría

en la letra b, las demás fueron tomadas de Hiraga (2005). La iconicidad de la elisión ha sido desarrollada por nosotros. De igual modo, los rótulos de las categorías difieren de lo metalingüístico que se enunciará recién en el parangón con el texto. Tal condición metalingüística redundante en la connotación de un mensaje denotativo. Las manifestaciones icónicas se coordinan con los significados léxicos de los giros que integran, por lo general, con los núcleos semánticos. Por último, con el propósito de la prolijidad, desde la primera línea de cada subsección se situará, exactamente, qué apreciaremos bajo nuestra lupa.

6.1. Repetición en cantidad

Detectamos esta clase de iteración en los versos inaugurales de cada tercina. En el primer terceto («Io credo per l'acume ch'io sofferisi» equivalente a «Yo creo —por la agudeza que yo sufrí»), los pronombres *io* cuentan como una sílaba métrica. Su duplicación se siente monótona en la traducción mediante sendos *yo*. Es más, si en vez de *ch'io* se elide el sujeto y se deja *che*, se produciría un endecasílabo. Ni la métrica ni la gramática exigen tal pronombre. Hiraga (2005, p. 49) menciona la «repetición en cantidad», entre otros, con el matiz semántico de la 'monotonía', que se hermana con el sufrimiento⁴, ya que *sofferisi* es una irregularidad del pasado remoto de *soffrire* ('sufrir').

Al inicio del segundo terceto («e' mi ricorda ch' io fui più ardito» = 'y me recuerda que fui tan tenaz,') no se duplica *io* como en la tercina previa, pero sí se itera el pronombre de primera: *mi* vs. *io*. Hay, por tanto, una reiteración de la persona gramatical; pero con distintos casos morfológicos. La diferencia del significante impide la asignación de 'monotonía'. En este verso, la insistencia pronominal es anticipada por Hiraga (2005, p. 49) que también interpreta la «repetición en cantidad» como 'dominancia' o 'abundancia'. Eso es precisamente a lo que refiere el epíteto *ardito* ('tenaz', 'audaz' u 'osado'), que además se incrementa con la palabra *più*, que está ligada en la intensificación con *tanto* en el siguiente verso («per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi» = 'por sostenerlo, tanto que junté').

⁴ La monotonía de la repetición me trajo a la memoria la película *Keane*, de Lodge Kerrigan, sobre una persona desequilibrada. El filme se narra con encuadres cerrados de larga duración. Los planos cortos son de lectura rápida y, por ende, deben ser de escasa vida. Su prolongación, con todo, transmitía el terrible mundo interior del personaje.

6.2. Iconicidad de la elisión

Tropezamos con ella en los segundos versos de cada tercina. No se ha prestado mayor atención a este fenómeno, lo cual es, hasta cierto punto, comprensible. Las miradas de la teoría han sido puestas sobre el significante o las construcciones sintácticas. Así lo prueba la lista de signos icónicos —onomatopeyas, sinestesias, etc.— consignada por Sadoswki (2003); toda vez que es más difícil *observar* una ausencia. Esto es análogo al hallazgo del *cero* en los sistemas de numeración. Que el *cero* se coordine únicamente con el conjunto vacío no es óbice para ser un número, con acorde entidad matemática que el uno o el millón.

De ese modo, la cláusula *ch' i' sarei smarrito* (dentro del primer verso par: «del vivo raggio, ch' i' sarei smarrito,» = 'del vivo rayo— que estaría perdido,') muestra la caída vocálica en *io* como si la *o* se hubiese 'extraviado', que es justamente el significado léxico de *smarrito*. En concierto, concurre la contracción de *che*, determinada por la fonotaxis italiana. La forma refuerza el contenido, al plasmar una tautología con el núcleo del predicado. Nuestra traducción desaparece, a su turno, al pronombre.

Después, hacia el verso par de la segunda tercina («per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi» = 'por sostenerlo, tanto que junté'), nos topamos con la subordinada *ch'i'* al interior de una cláusula consecutiva. El verbo en primera persona, *giunsi* 'junté', es regido por el sujeto pronominal *i'*. Aquí la secuencia *che io* se constriñe a *ch'i'*, acompañando el significado de la frase, pues el significante se junta. En suma, las elisiones pueden aspirar a instancias metalingüísticas tales como 'pérdida', 'desaparición' o 'extravío'; y, a su vez, 'contracción' o 'juntarse'. Se nos ocurre que actualizarían, perfectamente, el concepto de 'silencio'.

Si bien la *repetición en cantidad* encabeza cada tercina y la *iconicidad de la elisión* asoma en los respectivos versos pares, no las hemos incluido —más que tangencialmente— en las *repeticiones a intervalos*. Esto se debe a que los valores semánticos asignados no surgen de su posición regular. Lo mismo sucederá en aquello que veremos a continuación.

6.3. Repetición a intervalos

Hallamos dos casos de estas iteraciones. El primero, cuyos átomos son los ya discutidos pronombres de primera singular, se hace visible en los versos primero y segundo de cada tercina, configurando una molécula, diversa de sus partes constituyentes: La forma

de *io* en verso impar y llanamente *i'* en el par. El siguiente ejemplo de esta reiteración es una construcción posesiva presente en los versos finales de cada estrofa.

Hiraga (2005, p. 49) otorga a las «repeticiones a intervalos» tres atributos relevantes: ‘unidad’, ‘coherencia’ y ‘regularidad’, lo que no sorprende al conformar los dos tercetos un párrafo. La ‘unidad’ se evidencia en que ambos funcionan como un ámbito gramatical, cuya estructura en conjunto es una oración coordinada compuesta. La ‘coherencia’ se verifica en la semántica del patrón con *repeticiones en cantidad*, seguidas de la *iconicidad de la elisión*. La ‘regularidad’ se pone de manifiesto en la disposición exacta de las variantes *io - i'* a la cabeza de las subordinadas que culminan los versos.

Al concluir la tercina impar («se li occhi miei da lui fossero aversi;» = ‘si mis ojos de él fuesen adversos;’), se constata la doble determinación posesiva *li occhi miei*, literalmente, ‘los ojos míos’. De nuevo, al cierre de la estrofa par («l’aspetto mio col valore infinito» = ‘mi aspecto con el valor infinito’), se reproduce dicha construcción: [artículo] + [nombre] + [posesivo]. Este sintagma posesivo es otra *repetición a intervalos* con los significados ya conocidos: ‘unidad’ del párrafo, superior a versos y tercetos; ‘coherencia’ al interior de la posesión sintáctica particular, pues el italiano posee otra secuencia más socorrida: [artículo] + [posesivo] + [nombre], lo cual refuerza su carácter paradigmático; y ‘regularidad’ por su disposición al término estrófico.

6.4. Repetición en secuencia

Advertimos sintagmas causales en los dos versos iniciales del terceto non («Io credo per l’acume ch’io soffersi» = ‘Yo creo —por la agudez que yo sufrí / «del vivo raggio, ch’ i’ sarei smarrito,» = ‘del vivo rayo— que estaría perdido,’) y en el verso par de la siguiente tercina («per questo a sostener, tanto ch’ i’ giunsi» = ‘por sostenerlo, tanto que junté’). Sintácticamente hay una repetición de la frase gobernada por la preposición *per* con la misma referencia (*per questo* designa a *per l’acume...*) e idéntica función de parentético que se incrusta rítmicamente entre la oración principal y su subordinada, aunque no a intervalos coincidentes. Recuérdese que nuestro baremo es el verso. Sin embargo, tal construcción forma parte de una secuencia. Hiraga (2005, p. 49) da a la «repetición en secuencia» los valores de ‘eco’ y ‘énfasis’, cuya pertinencia acreditamos en este texto. El ‘eco’ se transparenta en la identidad referencial con un único membrete sintáctico: el núcleo *per*; y el ‘énfasis’ se deja sentir en la interrupción de la hipotaxis.

7. Conclusiones

Para los resultados de nuestra labor, presentaremos inicialmente nuestra traducción del fragmento de la *Comedia* al español. Después, al formular la Tabla 1, presenciaremos la ubicación de los tipos de iconicidad, la forma que la expresa y sus átomos metalingüísticos. Hemos modificado la puntuación italiana de la BAC, conforme a la propuesta desarrollada líneas arriba, dejando tal cual nuestra traslación hispana:

Paraíso, canto XXXIII

Io credo —per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio— ch' i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi;

Yo creo —por la agudez que yo sufrí
del vivo rayo— que estaría perdido,
si mis ojos de él fuesen adversos;

e' mi ricorda ch' io fui più ardito
—per questo— a sostener, tanto ch' i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

y me recuerda que fui tan tenaz,
por sostenerlo, tanto que junté
mi aspecto con el valor infinito.

En lo concerniente al siguiente esquema, únicamente resta indicar que el símbolo *v* corresponde a 'verso' y *t* es 'terceto' o 'tercina'. El punto que se observa, verbigracia, en 1*v*.1*t* debe asumirse como la preposición 'de', de tal forma que 1*v*.1*t* se leerá como 'verso primero del primer terceto'. La raya oblicua (/) ha de interpretarse como la conjunción copulativa 'y'. Esto ahorra espacio en un formato tan reducido, de otra manera (1*v*/2*v*).1*t* / (1*v*/2*v*).2*t*, se detallaría como lo siguiente: 'versos primero y segundo del primer terceto, y versos primero y segundo del segundo terceto', que es muy extenso. He aquí la síntesis de nuestro raciocinio:

Tabla 1

Ubicación de los Tipos de Iconicidad

Texto			
Tipo de iconicidad	Ubicación	Significante	Significado
Repetición en cantidad	1v.1t	<i>io - io</i>	Monotonía
Repetición en cantidad	1v.2t	<i>mi - io</i>	Abundancia, dominancia
Iconicidad de la elisión	2v.1t	<i>cb'i'</i>	Desaparición
Iconicidad de la elisión	2v.2t	<i>cb'i'</i>	Juntarse
Repetición a intervalos	(1v/2v).1t / (1v/2v).2t	<i>io - i'</i>	Unidad, coherencia, regularidad
Repetición a intervalos	3v.1t / 3v.2t	Art+Nom+Pos	Unidad, coherencia, regularidad
Repetición en secuencia	(1v/2v).1t / 2v.2t	<i>per... - per...</i>	Eco, énfasis

Referencias

- Cuyper, L. de. (2008). *Limiting the Iconic: form the metatheoretical foundations to the creative possibilities of iconicity in language*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Dante Alighieri. [¿1321?] (1956). La Divina Comedia. En *Obras completas de Dante Alighieri* (pp. 27-651). Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fauconnier, G. [1984] (1998). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Fierberg, A. (Productor), Bell, B. (Productor), & Kerrigan, L. (Director). (2004). *Keane* [Película]. Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- Gatti Murriel, C. (2015). Grandeza y belleza de la *Comedia* de Dante Alighieri. *Nueva Revista*, (153), 83-95.
- Hiraga, M. K. (2005). *Metaphor and Iconicity: a Cognitive Approach to Analyzing Texts*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Jakobson, R. [1965] (1971). Quest for the essence of language. En *Selected Writings II* (pp. 345-359). The Hague, Países Bajos: Mouton.
- Morris, Ch. W. [1925] (1993). *Symbolism and Reality: a Study in the Nature of Mind. Foundations of semiotics* (V. 15). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Peirce, Ch. S. [1902] (1974). *La ciencia de la semiótica* (Trad. A. Sercovich). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Platón. [¿422? a. C.](2002). *Cratilo o de la rectitud de los nombres* (Ed. A. Domínguez). Madrid, España: Editorial Trotta.
- Sadowski, P. (2003). From signal to symbol: Towards a systems typology of linguistic signs. En Müller, W. G. & O. Fischer (Eds.), *Form sign to signing: iconicity in language and literature 3* (pp. 411-424). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Saussure, F. de. [1916] (1995). *Cours de linguistique générale* (Ed. T. de Mauro). París, Francia: Éditions Payot & Rivages.
- Wiesse Rebagliati, J. (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima, Perú: Editorial Laberintos.
- Wiesse Rebagliati, J. (2015). Un extraño ascetismo. *Nueva Revista*, (153), 96-106.