

## REPETICIÓN E ICONICIDAD

Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh\*  
Universidad de Alicante

**PALABRAS CLAVE:** REPETICIÓN, ICONICIDAD, ÍNDICE ICÓNICO, METÁFORA ICÓNICA, DELEUZE

**Resumen:** La repetición causa efectos semánticos importantes tanto en el aspecto fonético como en el escrito, y estos impactos comprenden un amplio territorio. Entre estos efectos, sobresale el tema de la iconicidad en su sentido peirceano; es decir, la manera que la repetición puede funcionar como un signo icónico que exige una interpretación profunda, no sólo de los elementos reiterados, sino también de la totalidad del contexto en el que se da este fenómeno. Los efectos más llamativos de dicho recurso son la intensidad, la longitud y la función metafórica, y todos ellos poseen características icónicas diferentes; por tanto, la teoría de Deleuze respecto a ella puede considerarse como la más interesante referente a la repetición icónica.

**KEY WORDS:** REPETITION, ICONICITY, ICONIC INDEX, ICONIC METAPHOR, DELEUZE

**Abstract:** *Repetition causes important and extended semantic effects, referring both phonetics and writing. The question of iconicity, from Peirce's conception, stands out among these semantic effects; this means that repetition*

---

\* sekufe@hotmail.es

*can function as an iconic sign which expects a deep interpretation, not only of the repeated elements, but also of the context in which it appears. The most outstanding effects of repetition are intensity, length and metaphorical function, and they all possess different iconic characteristics. Deleuze's theory of repetition can be considered the most interesting one regarding iconic repetition.*

**T**anto en los discursos cotidianos y de índole popular, como en los textos literarios, la repetición es un elemento presente en una u otra forma; ésta causa efectos semánticos importantes tanto en el aspecto fonético como escrito, y estos impactos comprenden un amplio territorio: desde la de fonemas en las onomatopeyas y la aliteración hasta la de palabras y frases enteras que, a veces, además de causar efectos semánticos, dan lugar a efectos visuales con interpretación icónica debido al alargamiento de unidades lingüísticas.

A continuación observaremos algunos de estos efectos semánticos, entre los cuales sobresale el tema de la iconicidad en su sentido peirceano; es decir, la manera en que este recurso puede funcionar como un signo icónico que exige una interpretación profunda, no sólo de lo repetido, sino también de la totalidad del contexto en el que se da este fenómeno.

## REPETICIÓN E INTENSIDAD

Sobre el por qué y el para qué de la repetición existen varias opiniones, pero todas coinciden en que su utilidad más inmediata es la de producir significación más allá de los propios signos lingüísticos. Michael Riffaterre la considera como un icono simbólico que puede representar intensidad o movimiento: “Repetition is in itself a sign: depending as it does upon the meaning of the words involved, it may symbolize heightened emotional tension, or it may work as the icon of motion” (49).

De esta manera, al repetir una palabra se intensifica en la mente su significado más cercano, además de que se crea una sensación de mo-

vimiento y de dinamismo. Iván Fónagy comparte la idea de la intensidad, exaltando la capacidad de dicho recurso para atraer el interés del lector a un mensaje que podría, en principio, pasar desapercibido: “repetition intensifies the message. Permanent messages escape the attention of both speaker and hearer: they are unconscious. And inversely, they are permanent because they express unconscious mental contents” (296).

Entre los lingüistas que consideran la intensificación como el cometido primordial de la repetición están también Günter Rodhenburg: “both repetition/duplication and phonological lengthening are likely to be used for purposes of intensification or even pluralization” (264) y Wolfgang G. Müller: “excessive emotion is iconized by an excessive repetition of a word” (312).

En el siguiente poema de Antonio Machado, “Amada, el aura dice”, podemos observar un caso de repetición con efectos de intensidad y énfasis:

Amada, el aura dice tu  
pura veste blanca... No te  
verán mis ojos; ¡mi  
corazón te aguarda! El  
viento me ha traído tu  
nombre en la mañana el  
eco de tus pasos repite la  
montaña... No te verán  
mis ojos; ¡mi corazón te  
aguarda! Los golpes del  
martillo dicen la negra  
caja; y el sitio de la fosa,  
los golpes de la azada...  
No te verán mis ojos; ¡mi  
corazón te aguarda!

(*Soledades*. XII)

Como puede verse claramente, los versos “No te verán mis ojos; ¡mi corazón te aguarda!” se repiten en tres ocasiones, cada vez cerrando un

segmento del poema; en éste es la vivencia de la muerte de un ser querido que se expresa, en la primera parte, en forma de imagen visual de la muerte de la amada, con su “pura veste blanca”; en la segunda, el yo lírico recuerda la presencia en vida de la amada, oye el eco de sus pasos; finalmente, en la tercera describe la imagen —esta vez sonora— del entierro de dicha persona.

Los versos que se repiten expresan la triste certeza de que no volverá a ver a su amada, pero también la esperanza y el anhelo de su corazón de volverla a encontrar. Las repeticiones de los mismos versos en las tres partes del poema intensifican la idea de la ausencia y muerte de la amada, así como de lo que siente al respecto; incluso da la sensación de que en la segunda y tercera parte del poema están cada vez más cargadas de emoción y expresan con mayor intensidad el despecho y la tristeza y, al mismo tiempo, la esperanza.

De este modo, las palabras repetidas se convierten en la representación directa, y por lo tanto en iconos de estos sentimientos e imágenes poéticas intensas. Aquí, el representamen icónico (la repetición) es una imagen de su objeto (las emociones), en virtud de una cualidad de primariedad (la intensidad) que comparte con él, y por ello es un icono de imagen. Empero, la repetición como elemento que cancela el discurso podría tener también un carácter de metáfora, lo que podría considerarse como el principal valor de estas repeticiones de fórmulas, a saber, sustituir o mejor dicho representar al “no puedo decir más”, y también al “lo que digo es fatídico”, como el “doblar de las mismas campanas”.

La reiteración de los mismos tipos de discurso, por otra parte, puede implicar lentitud o incluso longitud, como ocurre en la novela *Ochered (La fila)* de Vladimir Sorokin, analizada por Andreas Ohme: “The constant repetition of the same type of utterances serves to point out the length of the quene and the repetitiveness of what happens in it” (158).

Aquí la idea de intensidad sigue presente, ya que de alguna manera la repetición intensifica la longitud del tiempo o del espacio. En un precioso poema de Federico García Lorca, “Ciudad sin sueño”, encontramos algunos ejemplos con efectos tanto de intensidad como de longitud. El poema empieza con estas palabras: “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie./ No duerme nadie” (166).

En un principio, la propia repetición de la palabra *nadie* (en cualidad de repetición de lo mismo, como veremos a continuación en Gilles Deleuze) provoca el efecto de énfasis y por lo tanto de intensidad y de insistencia; sin embargo, a lo largo del poema, estas dos estrofas enteras reaparecen cuatro veces; en dos de ellas: “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie/ No duerme nadie”, y en otras dos: “No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie/ No duerme nadie”.

Esta persistencia en lo repetido —considerando el contenido del poema que contrasta la vida con un sueño (“No es un sueño la vida”) y que al mismo tiempo describe la imagen de la eternidad y el molesto insomnio de la muerte— puede considerarse como una representación de la longitud de la vida y de la muerte (más de la segunda que de la primera) en cualidad del sueño que, uno no es (la vida), y el otro no puede ser (la muerte). Además, el uso de las palabras *mundo* y *cielo*, como imágenes de totalidad y amplitud, y de eternidad, respectivamente, enfatiza la idea de la duración en el tiempo o, en otras palabras, de longitud temporal.

En resumen, la repetición de la palabra *nadie* iconiza la intensidad y el énfasis de la idea de que la vida no es, o no ha de considerarse, un sueño, y de que nadie duerme, o debe dormir y soñar; por su parte, la reiteración de los dos versos en cuatro ocasiones —como si de los cuatro ángulos de un cuadrado perfecto se tratase— iconiza la idea de lo amplio, infinito e impasible de esa ciudad sin sueño que es la vida, y al mismo tiempo la muerte misma.

### DELEUZE Y LA REPETICIÓN

La función icónica de este recurso no se limita a las citadas anteriormente, de hecho, también puede plantearse una distinta naturaleza para el propio acto de repetir, diferente de lo convencional. La propuesta más interesante y profunda al respecto es la que ofrece Deleuze, según este autor, la repetición que merece nuestro interés no es que se duplique lo mismo, sino que concierne a unidades singulares y no intercambiables. Es decir, los elementos repetidos no son equivalentes o semejantes, sino que sencillamente pueden parecerse del mismo modo que se

asemejaría un reflejo o un eco a su objeto. Así, tratar la repetición es tratar la diferencia entre las unidades que aparecen en distintas ocasiones: “Se oponen, pues, la generalidad como generalidad de lo particular, y la repetición como universalidad de lo singular” (22).

Deleuze distingue dos tipos de repeticiones muy distintos: la de lo mismo y la de lo diferente. En sus propias palabras:

Una de esas repeticiones es la de lo mismo, y no tiene diferencia sino sustraída y sonsacada; la otra es la de lo Diferente, y comprende la diferencia. Una tiene términos y lugares fijos; la otra comprende esencialmente el desplazamiento y el disfraz. Una es negativa por defecto; la otra positiva y por exceso. Una está constituida por elementos, casos y veces, partes extrínsecas; la otra por totalidades invariables internas, grados y niveles. Una sucesiva de hecho; la otra coexistente de derecho. Una es estática; la otra, dinámica. Una, en extensión, la otra, intensiva. Una ordinaria; la otra notable y con singularidades. Una es horizontal; la otra, vertical. Una está desarrollada y debe ser explicada; la otra está envuelta y debe ser interpretada. Una es una repetición de igualdad y de simetría en el efecto; la otra, de desigualdad como de asimetría en la causa. Una es una repetición de exactitud y de mecanismo; la otra, de selección y de libertad. Una es una repetición desnuda que sólo puede enmascararse como agregación y *a posteriori*; la otra es una repetición vestida, cuyas máscaras, desplazamientos y disfraces son los primeros, últimos y únicos elementos. (423)

De esta manera, aplicando la opinión de Deleuze al lenguaje, las palabras o unidades lingüísticas repetidas no necesariamente son duplicaciones de una misma cosa, de un mismo objeto; así, pueden considerarse no como un solo signo, sino como varios, dotados de interpretación independiente. Ahora bien, es más probable que los efectos producidos, y anteriormente citados, surjan de la idea de repetir un solo objeto; es decir, del hecho de verlo como un medio para enfatizar e intensificar cierto mensaje y que puede deberse a la idea de que, mediante la reiteración de un elemento se repite, se multiplica, varias veces y solicita más atención, se enfatiza dicho elemento.

Como ejemplo podemos citar los últimos tres versos de “La sombra de mi alma”, de Lorca, donde leemos: “¡Ruiseñor mío!/ ¡Ruiseñor! ¿Aún/cantas?” (99).

Aquí, el que la palabra *ruiseñor* aparezca en varias ocasiones parece coincidir con la idea de repetición de igualdad, ya que ésta, tomada en un solo sentido, al repetirse ejerce lo que Deleuze denomina *una fuerza de atracción* sobre la propia palabra; de esta manera, la enfatiza y la pone todavía más en el centro de atención. En palabras de este autor:

[...] en cuanto a la repetición de una misma palabra, debemos considerarla como una “rima generalizada”, y no entender la rima como una repetición reducida. Esta generalización tiene dos procedimientos: o bien, una palabra tomada en dos sentidos asegura una semejanza o una identidad paradójica entre esos sentidos, o bien, tomada en un solo sentido, ejerce sobre sus vecinas una fuerza de atracción, les comunica una prodigiosa gravitación, hasta que una de las palabras contiguas releve a la otra y se convierta, a su vez, en centro de repetición. (50)

Otro buen ejemplo de esa rima generalizada, conseguida mediante la repetición de igualdad, lo encontramos en el siguiente poema de Jorge Luis Borges: “Una despedida”, contenido originalmente en el libro *Luna de enfrente*:

Tarde que socavó nuestro adiós.

Tarde acerada y deleitosa y monstruosa como  
un ángel oscuro.

Tarde cuando vivieron nuestros labios en la  
desnuda intimidad de los besos. (60)

Como podemos observar, la reiteración de la palabra *tarde* crea esa rima generalizada que no se limita sólo a repetirse, sino que —como bien aclara Deleuze— da más peso al concepto reiterado. Esa tarde de la que habla Borges en estas líneas —mediante la insistencia del signo

lingüístico, que la presenta como un objeto inmediato de un punto posible en el tiempo y en el espacio— se multiplica para ampliar su sentido, y al mismo tiempo, para ofrecernos más información cada que aparece dicha palabra; sin embargo, no llega a ser una repetición diferente, ya que carece del dinamismo que caracteriza este tipo de repeticiones (como veremos en ejemplos a continuación). Así, como hemos dicho, aumenta la carga informativa del signo lingüístico repetido *tarde* a medida que aparece, sin modificar el propio concepto de *tarde*.

En otros términos, la palabra *tarde*, en todas sus menciones en el poema, significa una misma tarde, la de la despedida, y así el signo no se ve significativamente modificado en sus repeticiones; empero, desde el primer uso de la palabra hasta su tercera aparición, el término cada vez nos dice más, se vuelve más explícito. Si en un principio es sencillamente la “tarde que socavó nuestro adiós” como un resumen de lo que significó este específico punto de tiempo para el yo lírico, luego se describe como “Tarde acerada y deleitosa y monstruosa como/ un ángel oscuro”, y de este modo la palabra contiene también la experiencia visual simbólica de este punto de tiempo; en la tercera repetición, además de lo anteriormente dicho, la palabra contiene una referencia a lo que vive en este momento y así da más intensidad e incluso aclara más el significado de su primera y segunda aparición en el poema.

Así, como ocurre con la repetición de igualdad de Deleuze, la palabra *tarde* “ejerce sobre sus vecinas una fuerza de atracción” (50) y, por lo tanto, es más relevante cada vez que aparece, por lo que sigue siendo una repetición de “simetría en el efecto” (423).

Por otra parte, el segundo tipo de repetición —según Deleuze (119)— es portador de mensajes muy amplios e importantes, en este caso, las de un signo no sólo son su continuidad, sino también su perfeccionamiento y, en su conjunto, invitan a una interpretación más bien abductiva que alcanza su claridad máxima a través del descubrimiento y desenmascaramiento de las unidades repetidas, de este modo se crea una diferencia dentro de la repetición, una que es “interior a la idea”, y así la palabra “se comprende a sí misma en la alteridad de la idea, en la heterogeneidad de una presentación”. Eso armoniza con cierta frase célebre de Hume: “la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla” (119).

Así, si la primera repetición es de elementos sucesivos independientes, la segunda es “una repetición del Todo, en niveles diversos coexistentes” (139). En el fragmento final del poema “Noche” de Machado podemos encontrar los dos tipos de ella:

Siempre fugitiva y siempre  
cerca de mí, en negro manto  
mal cubierto el desdeñoso  
gesto de tu rostro pálido.  
No sé adónde vas, ni dónde  
tu virgen belleza tálamo  
busca en la noche. No sé  
qué sueños cierran tus párpados,  
ni de quién haya entreabierto  
tu lecho inhospitalario.

.....  
Detén el paso, belleza  
esquiva, detén el paso.  
Besar quisiera la amarga,  
amarga flor de tus labios.

(*Soledades*. XVI)

Como puede observarse, varios elementos del poema indican que el yo lírico habla del último adiós de una persona amada: el desdeñoso gesto del rostro pálido, mal cubierto con una manta negra, la belleza virgen que busca su tálamo en la noche, los párpados cerrados en un sueño desconocido, y el lecho inhospitalario donde yace esta persona. En el fragmento final, dos repeticiones llaman la atención: “detén el paso”, por un lado, es la intensa y enfática expresión de su deseo de retener a la amada (frente la negación de ella a hacerlo), de impedir que se vaya para siempre; y, por otro, es el deseo incumplido del yo lírico en otros adioses, en otros momentos de separarse de ella, ya que ha sido “siempre fugitiva”, una “belleza esquiva”.

De esta manera, es posible hacer dos lecturas de las primeras dos estrofas del fragmento final: “Detén el paso, belleza esquiva”. En un principio, se puede entender como la exclamación tantas veces repetida

por el yo lírico, dirigida al objeto de su amor, cada vez que se esquivaba de su lado, y en este sentido se convierte en el icono de muchas otras repeticiones. Por otra parte, puede leerse “belleza esquivada, detén el paso”, esta vez interpretándolo como este último adiós de lo que he mencionado, y tomando “belleza esquivada” en dos sentidos: tanto en el de una metáfora poética de la amada bella y fugitiva, como en el de la belleza menguante de un rostro sin vida. Así, la reiteración de la frase “detén el paso” sería una repetición diferente e icónica, que permite la existencia de un mismo concepto en diferentes ejemplares.

Asimismo, hay otra repetición en las dos últimas estrofas: “Besar quisiera la amarga,/ amarga flor de tus labios”. Aquí la palabra *amarga* produce, ante todo, el efecto de intensificar el sentimiento de pena que siente el yo lírico: la amargura del adiós, la de la muerte, la de ver marchita la flor de los labios de la amada, etcétera. Así, la insistencia de esta palabra ejerce la fuerza de atracción, la gravitación de la que habla Deleuze en el caso de lo mismo; por lo tanto, así como ocurre con el poema de Borges que observamos anteriormente, el ejemplar repetido de *amarga* se vuelve más informativo, más intenso, sin dejar de ser un mismo concepto.

## LA REPETICIÓN DIFERENTE E ICONICIDAD

La repetición diferente pone el contexto más allá de sí mismo y le permite existir en otros tantos ejemplares o, en otras palabras, bajo diferentes representaciones. Es aquí donde cada elemento reiterado llega a ser el icono del otro. Según Deleuze: “Cada imagen o pretensión bien fundada se llama representación (icono), ya que la primera en su orden es todavía la segunda en sí, en relación con el fundamento” (403).

Es decir, mientras la palabra misma es el signo de un concepto, de una idea, su repetición es el icono del mismo signo, y, de este modo, el de la idea representada mediante signos lingüísticos, pero siempre con la ventaja de aportar algo nuevo a aquello a lo que representa, sobrepasando sus límites y expandiendo su sentido. Como si el significado concreto que representa una palabra descubriera otros aspectos de su

propio sentido a través de su repetición; así, la que es diferente iconiza el signo lingüístico en varios niveles; en primer lugar es, evidentemente, un icono de imagen, pero su carácter icónico rebasa este marco: es la imagen del signo que representa y algo más.

Aquí, de nuevo, la repetición del signo lingüístico como icono implica e invita a una interpretación más allá del sentido del signo y así se convierte en un índice icónico que señala que el signo repetido es la máscara, el disfraz de un concepto que pide ser descubierto, de esta manera, su insistencia crea esa tensión semántica de la que hemos hablado en otros casos, por tanto es parte indispensable de la metáfora. En otros términos, la repetición como icono del signo repetido se le parece no sólo a nivel de imagen, sino también en ese otro aspecto del cual nace la metáfora. Observemos este fragmento del “Romance sonámbulo” de Lorca:

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas le están mirando  
y ella no puede mirarlas.

(130)

El romance comienza con la palabra *verde*, como si nada más al empezar el poeta llamara nuestra atención acerca de que el romance entero se ha de interpretar bajo la luz de ese color que se proyecta sobre las palabras a lo largo de todo el poema. Así, para empezar, *verde* es una metáfora icónica peirceana —o incluso quizás un anagrama, habrá que investigarlo— del poema entero y por lo tanto, una metáfora de todo lo que puede significar *verde* como signo lingüístico.

El concepto que entendemos por dicho color es, ante todo, uno que solemos identificar con la naturaleza viva y fresca; incluso solemos interpretarlo como el propio símbolo de lo vivo o de la vida en sí. De esta manera, cuando leemos “Verde que te quiero verde” podemos suponer que el yo lírico desea que la persona a la que se dirige esté llena de esa fuerza vital; y con “Verde viento. Verdes ramas”, nos puede parecer que habla de las ramas verdes, cubiertas de hojas con la misma pigmentación, de un árbol vivo y sano donde sopla el viento *verde* vivificador; pero no tardamos mucho en descubrir que lo que está sucediendo en el poema es otra cosa, y este descubrimiento se alcanza mediante las repeticiones diferentes —como lo llamaría Deleuze— del adjetivo *verde*.

Cuando avanzamos en la lectura del presente fragmento, el poema nos revela que la visión de Lorca de *verde*, más que con la vida tiene que ver con la muerte; es este verde en términos de falta de rojo (curiosamente el color complementario de aquél): color de la sangre que corre por las venas de un cuerpo vivo y da a la piel el rubor de lo saludable, de lo vivo. Así, “verde carne, pelo verde”, seguido de “ojos de fría plata”, sin duda significa que *ella* en su baranda está durmiendo el sueño de la muerte, lo que se manifiesta también en el color verde muerto de su cuerpo. De hecho, la parte final del fragmento no deja lugar a dudas —si las hubiera— de que ella está muerta: bajo el dominio de la luna (símbolo evidente de la muerte en la obra de Lorca), “las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas”.

De este modo, nos vemos frente a dos interpretaciones totalmente diferentes y contradictorias de una misma palabra, tomada en un mismo sentido: el color verde. El representamen lingüístico de ese color alcanza una mayor claridad y se descubre a sí mismo en su pluralidad y mediante su repetición diferente, que es esa “repetición del Todo, en niveles diversos coexistentes” (139). Así, cada signo repetido es el icono de la totalidad del poema, uno metafórico que representa la experiencia poética del yo lírico del adjetivo *verde*, como un todo, más que mero adjetivo; como una luz, la única, junto a la de la luna, que no deja al lector otra opción que ver las cosas como el poeta quiere, y como las expone.

En otras palabras, la luz verde se proyecta, entra en el poema como entra la luz por un prisma y se pluraliza en todos sus versos para encender en diferentes esquinas la verdad de todas las palabras, de todo el

cuerpo del poema. Así, hay que proceder a una lectura distinta, hay que reinterpretar el poema de nuevo, sabiendo, para empezar, que ni las ramas están vivas ni el viento es vitalizante. De este modo, la repetición diferente de *verde* funciona como una metáfora peirceana; en un principio, porque se desempeña como este índice metafórico del que hablaba Michael Cabot Haley (*The Semiosis of Poetic Metaphor*), el cual nos invita al descubrimiento del icono metafórico; y por otra parte, como hemos observado, cada aparición de la palabra se convierte en la metáfora de los demás ejemplares repetidos, que a su vez metaforizan la vivencia poética del yo lírico y que requieren la interpretación de la totalidad del poema bajo la ley de la metáfora icónica.

Por consiguiente, la repetición es la metáfora del signo repetido. Así, su interpretación es el descubrimiento creativo y abductivo de la idea oculta bajo una serie de signos icónicos sucesivos que en su continuidad y reaparición completan y perfeccionan al signo que tienen como objeto.

Para concluir, Deleuze compara la repetición con la obra de arte, donde la obra, por más que se parezca a una realidad, siempre conlleva algo más y va más allá de una pura imitación o presentación, para alcanzar el hecho de representar:

El arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones, valiéndose de una potencia interior [...] Hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones. (431)

Aunque la mera ilusión de que *verde* pueda significar vida, por su presencia junto a las palabras *ramas* y *viento* como elementos de la naturaleza, nos puede sugerir que a lo mejor están presentes los dos significados de *muerte* y *vivo*; es decir, quizá podamos interpretar que el yo lírico quiere que lo *verde muerto* sea *verde vivo*, cuando dice “verde que te quiero verde”.

Acorde con esta idea de repetición como representación, en las observaciones de Ángel Herrero Blanco, en “La repetición y el discurso interior”, donde este recurso de algún modo provoca un sentimiento de *evidentia*,

volviéndose hacia el interior y la psique llega a ser la representación viva de un mundo posible, una confirmación de verdades por descubrir:

La resolución problematológica del mundo posible en el discurso, por el que éste se hace su propia verdad, la confirmación de esa verdad, provoca un sentimiento de *evidentia*, de representación viva del estado psíquico. La repetición estricta, la *iteratio*, es una figura fundamental del discurso interior.

## CONCLUSIÓN

De este modo, la repetición —independientemente del punto de vista del que se le observe, sea como un elemento de insistencia y de énfasis, o como el elemento trascendental que lleva el signo más allá de sí— es uno icónico-metafórico. En el primer caso, es el índice metafórico causante de tensión semántica que apunta a la necesidad de una agudizada atención al signo repetido; en el segundo, es la representación inmediata de una verdad a la que se asemeja en paralelismo en esa otra cosa de la que habla Peirce en cuanto a las metáforas icónicas, y de nuevo, índice metafórico de una interpretación más amplia y completa del signo, sobrepasando el mero significado primario del mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Madrid: Ultramar, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delipy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Fónagy, Ivan. "Iconicity of Expressive Syntactic Transformation." *Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes. The Human Dimension*. Ed. Marge E. Landsberg. New York: Mouton de Gruyter, 1995. 285-304.
- García Lorca, Federico. *Antología poética*. Madrid: EDAF, 1981.
- García Lorca, Federico. *Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

- Haley, Michael Cabot. *The Semiosis of Poetic Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Herrero Blanco, Ángel. "La repetición y el discurso interior." Texto inédito. 2011. s/p.
- Lotman, Yuri Mijáilovich. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1970.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- Müller, Wolfgang G. "Iconicity and Rhetoric: A Note on the Iconic Force of Rhetorical Figures in Shakespeare." *Iconicity in Language and Literature*. Vol. 2: *The Motivated Sign*. Eds. Olga Fischer and Max Nänny. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001. 305-322.
- Ohme, Andreas. "Iconic Representation of Space and Time in Vladimir Sorokin's Novel *The Queue (Ochered)*." *Iconicity in Language and Literature*. Vol. 3: *From Sign to Signing*. Eds. Wolfgang G. Müller and Olga Fischer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2003. 153-165.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press, 1980.
- Rohdenburg, Günter. "Aspects of Grammatical Iconicity in English." *Iconicity in Language and Literature*. Vol. 3: *From Sign to Signing*. Eds. Wolfgang G. Müller and Olga Fischer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2003. 263-285.

D. R. © Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh, México, D. F., enero-junio, 2011.