

SONIDO Y SENTIDO EN LA POESÍA

El acoplamiento de la variable fónica con la variable semántica engendra problemas de prolongación y de convergencia que los poetas resuelven con los ojos cerrados.

Paul Valery.¹

I. LA CREACIÓN ARTÍSTICA

El arte se distingue de otras estructuras semiológicas por dirigir la intención no hacia el significado sino hacia el signo en sí mismo. El índice organizador de la poesía es la intención dirigida hacia la expresión verbal. El signo es una dominante en un sistema artístico, y cuando el historiador de la literatura toma como objeto de estudio principal no el signo, sino lo significado, cuando estudia la ideología de una obra literaria como entidad independiente y autónoma, rompe la jerarquía de valores.²

El signo como tal es el centro del arte. Un mismo contenido puede dar origen a formas artísticas diversas (escultura, danza, pintura, etcétera) y puede inspirar también distintas obras de arte del mismo tipo (existen múltiples sonetos que tienen por tema 'el amor'). Esto se debe a la variabilidad del signo.

El arte es la manera más hermosa de atraer los sentidos humanos hacia el goce estético; de ahí que los contenidos se revistan con ropajes llamativos o graves, alegres o tristes, según el caso. El artista es un conocedor nato de las técnicas

¹ "L'accouplement de la variable phonique avec la variable sémantique engendre des problèmes de prolongement et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés" (*Cours de poétique*, citado por F. Scarfe: *The Art of Paul Valery*, p. 81).

² Cf. "Las tesis de 1929", en B. Trnka *et al.*, *El Círculo de Praga*, Barcelona, principalmente, p. 51.

que permiten organizar los signos. Su trabajo es duro y fino a la vez, porque materializa por medio de señales físicas los elementos inmateriales (ideas) y lo hace de manera original, evitando los lugares comunes.

André Martinet lo ha expresado de esta manera:

...el comportamiento del escritor y, sobre todo del poeta, no deja de ser comparable con el del innovador del léxico. Se trata en este caso de mantener la atención del lector, y esto se obtiene ofreciendo una cantidad suficiente de información. El autor puede limitarse a presentar en forma directa los acontecimientos reales o imaginarios en forma bastante excepcional para que la densidad de información de lo que se narra mantenga la atención. Puede también, por medio de una elección original de las unidades lingüísticas elevar el contenido de información de su texto y dosificarlo exactamente. Esto le permite no tener que buscar a cada momento lo inesperado en las peripecias de la narración.³

La creación artística es en extremo penosa porque en ella se pretende que las formas significantes adquieran una organización particular. En el caso de la poesía, se busca que el sistema lingüístico adquiera una línea más de significación, pues si en el lenguaje comunicativo los significantes llevan a los significados, en el lenguaje artístico los sonidos llevan en sí mismos una organización determinada. Por eso, no se dice de un poema que tenga ideas claras, puesto que no es lo que se espera de él; sólo se discute si es bello o no.

Bien se sabe que algunos poemas consagrados por la crítica universal están basados en anécdotas intrascendentes. A veces surge la duda sobre si ese hecho fue buscado intencionalmente por los autores, para demostrar su pericia en el manejo de las formas. Pero con esto no se quiere decir que el significado sea elemento secundario en la obra, pues el lenguaje es primaria y principalmente comunicativo, sino que en el lenguaje poético la simbolización adquiere un grado de importancia que no tiene en el comunicativo.

³ A. Martinet, *Elementos de lingüística general*, Madrid, 1972, p. 239.

El texto poético es un juego de formas que se desarrollan sobre la base de un mensaje determinado. Las palabras, además de significar, son partes de la estructura fónica; por tal motivo, se eligen no sólo por lo que significan, sino también por los sonidos que tienen, por la extensión que poseen y por su capacidad de combinación. Esto hace que la poesía sea expresión innovadora en algunos aspectos, pero también conservadora de las reglas fundamentales del idioma; pues si bien es cierto que el léxico se expande porque la combinación de elementos se multiplica; también es cierto que el número de fonemas y el límite de las combinaciones permanece generalmente inmóvil.

A veces se cree que la libertad poética consiste en alterar los hechos y los medios de expresión de manera total; esto no es posible, porque en el lenguaje, la innovación llevada más allá de ciertos límites trae el aislamiento, la incomunicación. Esto lo conoce el poeta y eso mismo lo estimula a buscar nuevas fórmulas. Hacer poesía es jugar con el lenguaje y con las ideas; experimentar nuevas posibilidades de combinación a partir de elementos fijos.

El artista trabaja principalmente por intuición, su sentido de la armonía es el principio ordenador. En cambio, la labor del crítico se basa principalmente en el raciocinio. Estos últimos pretenden explicar la obra creada por el primero a través del análisis de su estructura y sus elementos. Ambos trabajos son necesarios y útiles, ya que los dos forman parte de la cultura humana.

2. LINGÜÍSTICA Y CRÍTICA LITERARIA

Desde hace mucho tiempo los lingüistas se habían desentendido del estudio de la literatura porque la consideraban un campo ajeno a sus investigaciones.⁴ En la actualidad, mu-

⁴ Desde luego, no todos los lingüistas abandonaron el campo: sobre todo las corrientes europeas continuaron interesándose por problemas literarios. Un buen ejemplo es el Círculo lingüístico de Praga, que desde sus inicios estudió con profundidad la lengua poética. En cambio, las corrientes behavioristas norteamericanas dejaron de lado

chos de ellos han vuelto a interesarse en el análisis del lenguaje artístico, pues han considerado que la literatura es un modo peculiar del habla,⁵ es decir, un dialecto de las lenguas humanas. Esta vuelta ha sido provechosa, porque se han comenzado a aplicar los rigurosos métodos lingüísticos al campo literario. Ciertamente no sería justo afirmar que en todos los casos esto ha sido provechoso, pero es innegable que se ha dado una contribución importante al estudio de la lengua poética.

Desde luego, no puede hablarse de la lingüística como un todo; existen muchas corrientes que se proponen objetivos distintos, y por eso no puede afirmarse que haya homogeneidad en esta opinión; pero en la actualidad son mayores los puntos de convergencia, entre las diferentes escuelas lingüísticas, que los que se daban en los años cincuenta.⁶ Así los objetivos de la lingüística han sido precisados por Roman Jakobson de la siguiente manera:

La labor esencial que la lingüística en todos sus planos tiene que desarrollar en la época actual consiste en el esclarecimiento de la relación entre el significado general de un signo verbal y su contexto, ya que la dependencia contextual es la propiedad decisiva de nuestras lenguas y es previa a la creatividad.⁷

De esta manera, el estudio del lenguaje en general no puede excluir el análisis de los textos poéticos.

Ahora bien, la lingüística y la investigación literaria no trabajan exactamente en el mismo terreno ni de la misma

este tipo de trabajos para concentrarse en la descripción de la lengua oral.

⁵ Entre ellos destaca en primer lugar Roman Jakobson. En torno a él se han agrupado numerosos investigadores más jóvenes, tanto europeos como norteamericanos.

⁶ Sólo hasta 1962, en el IX Congreso Internacional de Lingüistas, Jakobson pudo afirmar: "Briefly put, the tautological proposition that linguistics without meaning is meaningless is no longer viewed as a mentalist aberration." (*Proceedings in the Ninth International Congress of Linguists*. La Haya, 1964, p. 1141).

⁷ "Conversación con Roman Jakobson", en *Lingüística y significación*, Barcelona, 1973, p. 12.

manera; pero dentro del objeto de estudio de cada una de estas disciplinas existen territorios comunes que pueden abordar unidas. La valoración estética de una obra depende en muchos casos del uso que se hace de los elementos lingüísticos, pues en ella el nivel de ordenamiento del lenguaje es muy elevado. Los procedimientos del análisis lingüístico pueden ser de mucha ayuda en estos casos, porque gracias a ellos se pone en claro un conjunto de procedimientos ocultos. Analizar la obra supone desmontarla cuidadosamente para conocer las causas por las que produce efectos particulares en el lector. Antes del juicio estético se impone un análisis técnico, frío y minucioso, que permita apreciar con claridad los hallazgos del autor.

Ahora bien, el trabajo propiamente lingüístico en el poema es diferente, ya que en él no interesa directamente el análisis de una obra en particular, sino el encuentro de fórmulas que permitan integrar ese texto a los fenómenos generales del hablar humano. Hay hechos en las obras literarias consagradas que no han sido comprendidos y clasificados convenientemente por los lingüistas. El poeta las captó intuitivamente y por eso forman parte de la obra; es decir, son reflejos de un uso social, pero no se ha comprendido su funcionamiento, como fenómenos del sistema lingüístico en que se dan. Por ejemplo, Ovidio sometió a reglas muy estrictas el dístico elegíaco latino. Estas reglas regían la posición de los límites de la palabra en relación con las secuencias de sílabas breves y largas. No ocurre lo mismo en los esquemas griegos que son más tolerantes; este hecho refleja diferencias estructurales interesantes entre el griego y el latín, en cuanto materiales poéticos. Por supuesto, Ovidio no se interesó en estudiar contrastes entre las dos lenguas.⁸

El lingüista va detrás del poeta porque le interesa el texto poético como una forma de hablar. El poema le presenta problemas de análisis que en muchos casos no aparecen en el hablar cotidiano y esto le urge a perfeccionar sus instrumentos de trabajo. En la actualidad, algunos lingüistas es-

⁸ Cf. R. H. Robins, *Lingüística general*, Madrid, 1976; pp. 457 y ss.

tudian intensamente ciertos rasgos que no habían sido comprendidos de manera cabal, como el acento, la cantidad, la entonación. Los análisis se hacen cada vez más lentos y delicados, pero gracias a ellos, hoy conocemos mucho más sobre el lenguaje que hace algunas décadas.

Aplicando sus métodos al material poético, los investigadores de la lengua han podido profundizar mucho en la apreciación de los diferentes estilos literarios y en los usos artísticos del lenguaje; han desmitificado en gran medida los mensajes poéticos y han propuesto clasificaciones interesantes para ciertos fenómenos complejos. La estilística lingüística está todavía poco desarrollada, pero el futuro se muestra prometedor.

3. LOS NIVELES LINGÜÍSTICOS

Este nombre se ha dado a los planos de análisis en que se descompone el lenguaje para su estudio. Tres son los más aceptados: el fónico, el morfosintáctico y el semántico. El estudio del texto por niveles da cuenta de las relaciones horizontales y verticales que se establecen entre los elementos. El primero es distribucional y se extiende más allá de la frase; el segundo integra los diferentes niveles en el significado total. Es un análisis que va del interior de la obra hacia la integración de ella en el medio social en que se da. En teoría, las marcas formales llevan hacia los matices conceptuales, tanto del sentido literal como del figurado. Correspondencias u oposiciones que refuerzan, alargan o disminuyen el sentido quedan de manifiesto, pues con este método se urge en los rincones de la estructura.

Al analizar los paralelismos aparece la relación entre los niveles y entonces se ve que todos ellos se refuerzan y se contrastan con el fin de enriquecer el mensaje. El significado principal aparece de manera intensa, pero su luminosidad se debe al apoyo que recibe de los otros niveles, de los cuales el más sutil es precisamente el de los sonidos.

Sólo la observación atenta y minuciosa de la fonología del poema, de los rasgos que conforman las unidades em-

pleadas, permitirá el acceso a esta fina relación simbólica que existe entre el sonido y el sentido en el lenguaje de la poesía.

4. EL PLANO DEL SONIDO

No debe olvidarse que el texto poético es unidad en la que todos los elementos significan; la forma es parte del contenido porque implica significación; por eso se dice que el texto poético funciona globalmente como signo único.⁹

Un texto es una semiosis que se origina en los diversos sistemas que lo componen. El nivel denotativo es generalmente el más obvio, pero la lectura atenta —y en casos erudita— permite acceder a otro nivel que se forma por la composición de los diversos sistemas que concurren. Este último no se entrega al lector sino hasta que se han descodificado todos los sistemas y las significaciones parciales. En él se acumulan denotaciones y connotaciones; las segundas estructuran a las primeras, pues los connotadores desarrollan una acción semiótica, a la vez icónica y semántica. Por eso, una lectura denotativa del texto puede proporcionar información no sólo incompleta sino falsa, pues en ella sólo se aborda una parte del todo. El uso connotativo es muy importante porque posee inscripción estética e ideológica, en cuanto que es reflejo artístico de una práctica social.

Ahora bien, con frecuencia la crítica literaria analiza y comenta las ideas contenidas en las obras que estudia; menor número de veces atiende a las construcciones morfosintácticas; pero muy escasamente presta atención a la estructura fónica. Este hecho es negativo porque muchos productos artísticos que se construyen con palabras —las poesías— descansan sobre una compleja trabazón de sonidos que se asocian por semejanzas y diferencias para hacer resaltar el significado.

La falta de análisis fonológicos de los poemas tiene expli-

⁹ Cf. J. Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, 1978; p. 69.

cación histórica. Como los estudios lingüísticos se hacían antiguamente sobre textos escritos, el campo del sonido no fue muy cultivado por los críticos; así, los estudios fonéticos quedaron relegados para los especialistas, y lo que se abordaba de los sonidos, al estudiar un texto, se integraba a la ortografía. La fonética era la pronunciación de las letras y no un campo independiente de estudio.

Los prejuicios tardan mucho en morir; los nuevos críticos aún no abordan con suficiente entusiasmo los aspectos fónicos del lenguaje poético; pero día con día las incursiones en este campo se multiplican.¹⁰

El estudio del sonido, como elemento externo del texto, es por demás interesante: los rasgos, las sílabas y las frases del poema suelen encerrar ingeniosas e increíbles simetrías. Es muy estimulante encontrar estructuración perfecta donde a primera vista aparece un caos. Las identidades y oposiciones se realizan sobre los elementos menos esperados: tipos de rasgos, posición dentro de la sílaba o de la palabra, lugar de la acentuación primaria y secundaria, grupo fónico, repetición de sonido, punto y modo de articulación, entorno del fonema, etcétera. Todo ello deberá ser abordado en los próximos años.

4.1. *Simbolismo fónico*. Los trabajos de análisis del sonido en la poesía se han desarrollado preferentemente en los aspectos externos: aliteración, paronomasia, similitudencia, ordenación de acentos y de rimas, etcétera; en todos ellos, de alguna manera se aíslan los elementos fónicos para describirlos. Sin embargo, existe otro aspecto relevante y poco estudiado del hecho lingüístico en poesía: ¿Qué papel juega el sonido en la comunicación total del poema? ¿Por qué hablan los poetas de la justeza de ciertas palabras para expresar determinados contenidos? ¿Existe la posibilidad de que los sonidos simbolicen el contenido? Y en caso de que así

¹⁰ Sin duda los trabajos de Roman Jakobson ocupan un lugar principal en este terreno. Véanse también como ejemplo las investigaciones publicadas por la revista *Poétique*.

sea ¿cuáles son los caminos que sigue el plano expresivo para realizar funciones comunicativas?¹¹

En estas preguntas se encierran diferentes problemas, pero todos ellos pueden reducirse a la simbolización fónica; así pues, los trataré agrupadamente. Desde luego, no pretendo agotar el tema sino sólo observar un aspecto de él: cómo el concepto de estructura permite aclarar ciertas simbolizaciones del sonido.

El simbolismo fónico ha sido abordado desde distintos puntos de vista, algunos autores lo magnifican y otros lo minimizan.¹² De Brosses, por ejemplo, escribió un *Traité de la formation mécanique des langues* en el que intenta explicar la formación de las palabras de acuerdo con el simbolismo de sus elementos fónicos. Cejador, en su *Embriología*, creía que la suma de las letras que forman una palabra era la suma de los conceptos simbólicos; que gallo era la suma de la velar del cacareo y de la l, elevación de la cabeza.¹³ Por el contrario, el gran lingüista norteamericano W. D. Whitney afirma que "no hay en el mundo ninguna lengua que muestre conexión intrínseca y esencial entre idea y palabra;¹⁴ y Vendryes, por su parte, dice que hoy nadie cree que el nombre francés *fleuve* se deba al hecho de que el grupo *fl*, que contiene una líquida, despierte la sensación de algo que fluye. Sin embargo él mismo reconoce que:

Una palabra cualquiera despierta siempre en nuestro espíritu una representación alegre o triste, agradable o molesta, admirable o ridícula, independientemente del sentido que expresa [...]. Nuestra concepción de las cosas está dominada por impresiones producidas por el nombre que las designa.¹⁵

¹¹ Con respecto a estas preguntas puede verse el capítulo cuarto de la obra *Semántica* de Stephen Ullmann.

¹² Cf. T. Todorov, "Le sens des sons", en *Poétique*, núm. 11 (1972); pp. 446-459.

¹³ Citado en: Vicente García de Diego, *Lecciones de lingüística española*, Madrid, 1973; p. 75.

¹⁴ Cf. W. D. Whitney, *Language and the Study of Language*, Londres, 1867; p. 32.

¹⁵ Cf. J. Vendryes, *El lenguaje*, Barcelona, 1925; p. 249.

El simbolismo fónico, reconocido casi unánimemente, se ha encontrado en los diversos niveles del análisis, desde el fonema hasta la totalidad del texto.¹⁶ Es un problema enarrazado con las viejas discusiones sobre la naturalidad y la arbitrariedad del lenguaje humano. Roman Jakobson ha advertido hace tiempo que:

Toda tentativa de tratar los signos verbales como símbolos únicamente convencionales "arbitrarios" muestra ser una simplificación engañosa. La función icónica desempeña en los diversos niveles de la estructura lingüística un papel importante y necesario, aunque evidentemente subordinado.¹⁷

Hay que recordar que para Peirce la relación icónica entre *signans* y *signatum* es una simple comunidad de cualidad, una semejanza relativa sentida como tal por el intérprete, por ejemplo, una pintura reconocida como paisaje por el espectador; pero esta comunidad de cualidad puede venir por la experiencia o por el aprendizaje, pues una sociedad puede unir arbitrariamente un sonido con un sentido y después de varias generaciones puede parecer natural. Esto mismo ocurre en el arte visual; la captación total de los cuadros exige un proceso de aprendizaje, ya que toda obra de arte posee elementos ideográficos simbólicos que pueden relacionarse con la naturaleza o con las convenciones. Y precisamente esta diversidad de origen de las asociaciones fónico-sensitivas es lo que hace dudar al investigador, al interpretar como hecho objetivo lo que sólo es fruto de la convención.

Poco a poco se ha ido aclarando el problema. Se han distinguido diferentes fenómenos que parecían pertenecer a la

¹⁶ En cierto momento algunos lingüistas pensaron que el análisis del sonido tenía poca importancia en el estudio del lenguaje artístico, sin advertir su gran importancia. Žarco Muljačić, en su *Fonología generale e fonologia della lingua italiana* (1969) afirma que "de las tres funciones nuevas del lenguaje, la poética y la metalingüística apenas si interesan a la fonología" (Versión española: *Fonología general*, Barcelona, 1974; p. 40).

¹⁷ Cf. "El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación", en *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, 1976; p. 101.

misma clase; pero se está lejos de agotar el tema. Por mi parte, creo que podrían formarse dos grandes grupos de fenómenos: simbolismo natural y simbolismo estructural.

4.1.1. El simbolismo onomatopéyico o natural¹⁸ descansa en la afirmación de que los sonidos de la naturaleza son reproducidos o imitados por el aparato fonador humano.¹⁹ En etapas más avanzadas se atribuye también al sonido la capacidad de suscitar ciertas sensaciones o estados de ánimo. Delacroix, por ejemplo, afirma:

Hay afinidad natural entre ciertas categorías de sonidos y ciertos sentimientos. Los fonemas se prestan más o menos al valor expresivo de las palabras. La *e* y la *i* se prestan a la tenuidad, a la ligereza y a la dulzura; la *a* y la *o*, a la gravedad; la *u*, a la tristeza. Un sonido agrio es más apto para una emoción viva que para una emoción apagada. Mas es necesario que el sentido se preste y que esta sugestión del sentido destaque el efecto del timbre.²⁰

Al leer estas últimas palabras se pregunta el lector si efectivamente existe simbolismo fónico, pues no obstante que el autor al principio de la cita lo defiende y lo cataloga, a fin de cuentas parece que la condición necesaria para la simbolización viene del sentido y no del sonido.

W. Köhler (1947) fue más allá; trató de mostrar de manera empírica que existe capacidad humana para relacionar formas gráficas y fónicas. Dibujó dos figuras, una de formas agudas y otra de formas redondeadas; después inventó dos segmentos fónicos que carecían de sentido *takete* y *maluma*, y pidió a los informantes que asignaran una de las palabras

¹⁸ Véanse, entre otros, H. Weisse mann, *Untersuchungen zur Onomatopöie I: Die sprachpsychologischen Versuche*, Heidelberg, 1954; S. Ullmann *Semántica*, cap. IV; H. Hormann, *Psicología del lenguaje*, Madrid, 1973, cap. XII; L. Hjelmslev, "La categoría gramatical", en *Principios de gramática general*, Madrid, 1976; pp. 177 y ss.

¹⁹ Este problema ha sido abordado desde la antigüedad. Platón se refiere a él detenidamente en su diálogo "Cratilo".

²⁰ Cf. H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, París, 1930; p. 397.

a cada figura. Si no existiera relación entre los dos sistemas (gráfico y fónico) lo esperable era que 50% de los informantes aproximadamente asignara uno de los nombres a una figura y el 50% restante lo asignara a la otra; pero no ocurrió así. Casi la totalidad asignó *takete* a la figura de formas agudas y *maluma* a la redondeada. Debe aclararse que, los informantes hablaban lenguas distintas.²¹

De esta forma se comprobó empíricamente un hecho por demás conocido, a saber, que existe en el ser humano cierta capacidad para relacionar diferentes sistemas. En el caso de *takete* la distribución de las oclusivas sordas determina una emisión fónica cortada que el informante cree encontrar en la visión gráfica de una línea interrumpida bruscamente. En el caso de *maluma*, la continuidad de la línea es asociada a la emisión prolongada, pues ese grupo fónico está formado por sonidos continuos.

La asociación sonido-sentido ha sido expresada por el poeta Pope: "No es bastante que ninguna disonancia nos ofenda; el sonido debe ser un eco del sentido..."²²

La aplicación de este principio es muy extensa, porque cada situación o hecho que se transmite por medio del lenguaje puede ser apoyado auditivamente por determinados sonidos. Este principio es vital para comprender la musicalidad del poema.

Desde hace mucho tiempo se ha observado la relación que existe entre los sonidos musicales y los sonidos de la voz humana. Muchos son los problemas que se han estudiado en este terreno, pero quizá el más importante es la música como lenguaje. Al principio se habló simplemente de "música descriptiva" y se entendía por ello una lejana relación entre música y realidad. Sin embargo, en la actualidad se ha avanzado mucho en este terreno. Una de las más fascinantes novedades en el área de la investigación científica es la psicoacústica, que estudia la forma como el oído y el cerebro relacionan los sonidos escuchados. En realidad, cualquier sonido que oímos, tratamos de interpretarlo de acuer-

²¹ Citado por H. Hormann, *op. cit.*; p. 299.

²² Cf. *Essay on Criticism*, vs. 364-365.

do con nuestra experiencia individual y las circunstancias con las que se relaciona ese sonido. Así, se ha comenzado a producir música que mezcla sonidos producidos por la naturaleza con sonidos que provienen de instrumentos musicales y de la voz humana, combinados en grados tan finos, que no se sabe cuando terminan unos y comienzan otros. Con esas combinaciones se pretende evocar imágenes sensitivas en el oyente. Una obra de este tipo es "Sonic Seasonings" de Walter Carlos, dividida en cuatro partes que corresponden a las cuatro estaciones del año. En cada una de ellas se agrupan los sonidos característicos de cada estación. En algunos casos los sonidos resultan obvios (rayos, lluvia, etcétera), pero es muy interesante descubrir muchos otros matices del sonido que reviven en el oyente estados de ánimo, como la soledad de los campos en invierno o la pesadez del calor veraniego.

Indudablemente las ondas sonoras influyen de manera directa en el cerebro a través del oído y en este principio se basa el simbolismo fónico de la poesía. Un sonido fuerte será registrado por el oído como más fuerte o más suave, dependiendo de los sonidos que le precedan y que le sigan. De la misma manera, un tono suave ganará en intensidad por el grado de fuerza que tengan los sonidos que lo rodeen. Además, los sonidos que se producen en la naturaleza se dan en situaciones concretas y suelen tener mayor o menor influencia en los hechos reales. Todos estos fenómenos el poeta los utiliza de manera inconsciente; él armoniza el conjunto de palabras para buscar un efecto acústico determinado; pero el estudio científico de esos hechos permite explicar el procedimiento y, en algunos casos superar o enriquecer los medios de creación.

Es precisamente lo que se preguntan algunos investigadores: ¿hasta qué punto esta ciencia nueva podrá ser aplicada al estudio fónico del poema? Teóricamente es posible, y si se llegara a realizar sería un instrumento que haría avanzar este estudio hasta regiones insospechadas, ya que permitiría una clasificación extremadamente minuciosa de las características de los sonidos y de sus entornos; y una vez hecho, se podría "alimentar" con datos muy precisos una

computadora que formaría las combinaciones posibles, proporcionando de esta manera nuevas posibilidades de asociaciones de palabras, no sólo en cuanto al sentido sino también en cuanto al simbolismo fónico.

Otro tipo de experimentos, menos ambicioso, está orientado a unir efectos del hablar con efectos musicales. Se han compuesto obras que sobreponen un texto hablado a un texto musical; no se trata de textos cantados, sino superpuestos, porque ambos son independientes. Un ejemplo de esta clase es la obra "Herodías" de Paul Hindemith, sobre un poema de Mallarmé. Desgraciadamente son pocos los compositores que han explorado este camino. Pueden verse estos experimentos como el punto intermedio entre el texto oral y el texto musical, con la esperanza de encontrar mayores bases para comprender la relación entre sonido y sentido.

Pero no sólo se ha estudiado el simbolismo fónico en grandes segmentos como son las obras musicales o en elementos mínimos: los fonemas; también se ha estudiado en los elementos intermedios del hablar humano. Las palabras son las unidades lingüísticas en las que la observación del simbolismo fónico se ha hecho con mayor profundidad, porque se considera parte de la morfología. Cualquier tratado de semántica o de lingüística general dedica un capítulo a la onomatopeya.

La bibliografía en este campo es muy extensa. Algún autor afirma que "apenas hay ningún aspecto de la semántica que haya despertado tanto interés";²³ gracias a ella sabemos que cada lengua "oye" de manera diferente los sonidos de la naturaleza; que no hay concordancia exacta, aunque sí fundamental, entre las onomatopeyas de diferentes lenguas; que hay grados de simbolización y que, en general este fenómeno es sincrónico.

Al simbolismo que sobrepasa la palabra se le ha llamado estilístico y "es la combinación y modulación de los valores sonoros" que puede ser reforzado por procedimientos como la aliteración, el ritmo, la asonancia o la rima. L. Söll afir-

²³ Cf. S. Ullman, *Semántica*; p. 97.

ma que "la motivación fonética no se puede hacer dentro de una palabra, sólo en un segmento mayor". La misma idea expresada por Delbouille en su obra *Poesie et sonorités* (1961).²⁴

El simbolismo fónico en las palabras es cuidadosamente controlado por el poeta. El procedimiento consiste en hacer resaltar ciertos sonidos sobre los demás. Para esto, selecciona las palabras de acuerdo con sus componentes fónicos y las coloca en lugares estratégicos del texto. Utiliza el simbolismo vocálico o consonántico para evocar identidad u oposición entre el estado de ánimo del lector y el mensaje que recibe. Altera la frecuencia normal de aparición de un fonema o lo coloca en el sitio principal para que sobresalga.

Sobra decir que el riesgo de fracasar en esa tarea y de caer en el ridículo es muy grande, pues las lenguas —y lo saben bien los traductores— son extremadamente sensibles a la alteración de esa frecuencia y a la distribución de los fonemas.

Ahora bien, los estudiosos del simbolismo fónico han querido explicar la repetición de los fonemas en un texto poético por medio de su referencia a cualidades o hechos que se relacionan con las características internas de los fonemas, con lo cual se ha creado una gran confusión. Se piensa que la naturaleza misma de un sonido está ligada a ciertas características de la realidad. Así, sobre el soneto de Mallarmé "El Cisne", algunos autores afirman que la repetición de la *i* refuerza la impresión central de blancura, frialdad y pureza. Pero resulta que para otros autores este fonema evoca la altura, la agudeza, la delgadez, la viveza, la emoción intensa y la irritabilidad. Para otros la *i* está relacionada con lo pequeño y para otros con la rapidez.²⁵ Y si se consulta la bibliografía correspondiente se puede aumentar el número de simbolizaciones. ¿Cómo ordenar este caos?

²⁴ Citados en: K. Baldinger, *Teoría semántica*, Madrid, 1977; p. 221.

²⁵ Véanse, entre otros, M. Chastaing, "Le symbolisme des voyelles. Significations des *i*", en *Journal de Psychologie*, núm. 40 (1958); pp. 403-423, 461-481; O. Jespersen, "Symbolic Value of the Vowel *i*", en *Linguística*, Copenhague-Londres, 1933; pp. 283-303.

¿Nos encontramos nuevamente al principio del problema? ¿Tendremos que afirmar que el valor simbólico de los sonidos es sólo un hecho subjetivo y arbitrario? Y si no es así, cómo unir interpretaciones tan distintas y en algunos casos opuestas?

Para resolver el problema, creo que debemos hablar de otra clase de simbolismo que usan los poetas.

4.1.2. *Simbolismo estructural*. Indudablemente existe el simbolismo natural y es usado por los hablantes. Que el ser humano puede imitar los ruidos de la naturaleza y de otros seres vivientes, está fuera de discusión, porque la experiencia lo confirma. Que algunos de esos ruidos son parecidos a ciertos fonemas que usan las lenguas humanas, el análisis fonético lo confirma también. Pero que el ser humano tiene capacidad para crear simbolismo artificial también es cierto; y ésta es una capacidad que la psicolingüística habrá de estudiar. Pavlov llamó "reflejo condicionado" a dos hechos que se unen por repetición y que en la práctica no guardan relación alguna, pero que terminan por crear interdependencia entre ellos.

Saussure afirma en el *Curso* que las lenguas son forma y no substancia, sistemas de elementos opositivos y negativos, es decir, que funcionan por contraste; el valor de un término es su capacidad de oponerse a los demás. Creo que este postulado fundamental también se aplica a un tipo de simbolismo fónico de la poesía. Los fonemas como tales no significan nada cuando no imitan la realidad, son unidades meramente opositivas que toman su valor afectivo del tema que comunican. En algunos casos, una oposición temática del poema está acompañada por una oposición fonológica evidente; se oponen elementos extremos de la realidad y para ello se utilizan palabras que poseen unidades fonológicas opuestas en sus rasgos articulatorios o acústicos, y de esa manera se intensifica el contraste. Se crea entonces una oposición estructural que redundante en un simbolismo complejo, pero también estructural. Se crea la ilusión de que el sonido repetido está unido al sentido. El hablante, por su

parte, no se da cuenta de que sonido y sentido están unidos sólo en el texto y no en la realidad.

El proceso utilizado es una homologación del tipo:

tema A se opone a tema B, como
sonido A' se opone a sonido B', lo que da por resultado:

A : A' :: B : B'.²⁶

Esto creo que ocurre en un soneto que analizo actualmente. Ahí la oposición temática es vida/muerte y la oposición fonológica es vocal palatal/vocal velar. Si no entiendo esta simbolización fónica de manera estructural habré de añadir una nueva interpretación simbólica propia de la *i*, que vendría a sumarse a las numerosas que ya existen; lo cual nos volvería al callejón sin salida. Por el contrario, pienso que por este camino de la simbolización estructural se puede explicar la multiplicidad de valores para un mismo fonema, pues cada uno de ellos sería verdadero sólo en el texto en que se haya integrado, en donde el sonido sería un elemento más que apoyaría el contraste de significados.

ANTONIO ALCALÁ ALBA

Centro de Lingüística Hispánica
Instituto de Investigaciones Filológicas

²⁶ Para un aspecto de la homologación, véase: A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, 1976; pp. 258-260. Un artículo particularmente provechoso es: N. Ruwet, "Sur un vers du Charles Baudelaire", en *Linguistics*, núm. 17 (1965).