

FONOLOGIA EXPRESIVA Y POESIA

POR

E. ALARCOS LLORACH

Se achaca a las modernas tendencias lingüísticas el excesivo conceptualismo. Desde F. de Saussure hasta nosotros, los lingüistas fijan su atención preferentemente en los elementos conceptuales del lenguaje, e intentan construir edificios sistemáticos de aséptica abstracción, casi matemática, olvidando otros aspectos. ¿Está justificada esta actitud?

Se objeta a estas tendencias que en el lenguaje no todo es concepto, ni mucho menos. El hablante, al utilizar una lengua, al manifestar una comunicación no aspira sólo a dar a conocer sus conceptos, sino también sentimientos e imágenes. No puede, por tanto, decirse que el contenido de las manifestaciones lingüísticas sean los «conceptos» únicamente, sino complejos de conceptos, afectos e imágenes. Si desde Saussure sabemos que los signos lingüísticos son la asociación de un significante (o expresión) y un significado (o contenido), cabe suponer que habrá signos cuyo contenido esté constituido o bien por conceptos, o bien por sentimientos, o bien por imágenes. Pero lo normal es que cuando efectuamos una comunicación lingüística, el pensamiento que queremos comunicar

esté formado por la reunión de los tres elementos: conceptos, sentimientos e imágenes. Ninguno de ellos aparece en su pureza. Ante un objeto del mundo exterior o interior, nuestra representación es compleja; ante un mesa (o al evocárnosla la palabra *mesa*) se nos despierta una serie variable de ideas, afectos e imágenes, según las experiencias propias de cada uno. Este conjunto de elementos es la sustancia del contenido, que la forma lingüística «*mesa*» nos moldea en nuestro amorfo pensamiento. Ahora bien, no hay duda de que la expresión *mesa* despierta en el interlocutor el concepto a que hemos dado forma lingüística; pero ¿llega también a él, se despierta en él el conjunto de sentimientos e imágenes sensoriales que el hablante asoció a ese concepto? Probablemente no, porque la experiencia del interlocutor es muy otra que la del hablante; es cierto que el interlocutor teñirá también ese concepto con sus propios sentimientos y sus propias imágenes, pero estos elementos es raro que coincidan con los que el hablante asociaba al concepto.

Según esto, tenemos que a un mismo significante corresponden significados semejantes, pero no idénticos, en cada individuo de una comunidad lingüística. Estos significados individuales tienen una base común: el «concepto», mientras las imágenes y afectos que se asocian a éste difieren o por lo menos no coinciden en general. Parece, por tanto, que hay que dar la razón a De Saussure: el signo es la asociación de un significante o imagen acústica, y un significado o «concepto».

Pero éste es un caso límite. ¿No nos comunicamos también nuestros sentimientos? ¿No despertamos en nuestros interlocutores imágenes sensoriales semejantes a las que nosotros experimentamos? Es cierto, también. La lengua dispone de medios para la comunicación de nuestros sentimientos: la entonación, la intensidad espiratoria, el tempo de la elocución (sin atender a instrumentos extralingüísticos como la expresión de los ojos, de las manos, etcétera) sirven a este fin.

La frase *Enrique se muere*, pronunciada friamente, despierta en el

interlocutor un concepto inconfundible, el mismo que tenemos nosotros; pero los sentimientos que se asocian a este concepto en el interlocutor son probablemente distintos de los nuestros. El contenido que bulle en nosotros al expresar esta frase contiene sentimientos e imágenes, el que se despierta en el interlocutor también, pero no coinciden. La frase, globalmente, es un significante asociado exclusivamente con un contenido conceptual. Aunque en el contenido haya sentimientos, éstos no son significativos, no ha interesado comunicarlos. Si la pronunciamos con la entonación de la frase *El pobre Enrique se muere*, junto al concepto se hacen también significativos nuestros sentimientos. La frase, globalmente, no se refiere ya sólo a un contenido conceptual, sino también a un contenido afectivo; el interlocutor podrá o no participar de nuestros propios sentimientos, pero percibe que existen en nosotros. Junto a la comunicación conceptual, que pudiéramos llamar objetiva, hemos comunicado algo de nosotros mismos. Si en lugar de esa frase, pronunciamos *El pobre Enrique está acabándose*, los elementos que constituyen nuestro pensamiento son los mismos que en los ejemplos anteriores, pero ahora el interlocutor percibe forzosamente, además del concepto y de nuestros sentimientos, la imagen sensorial de la agonía que hemos querido despertarle con la expresión *está acabándose*. Aquí, tanto sentimientos como imágenes se hacen significativos, con la comunicación de las imágenes hemos querido actuar sobre el interlocutor.

Estos ejemplos nos llevan a las tres funciones que señaló Bühler en el lenguaje: la representación, la expresión y la apelación. Lo más frecuente es que no se den aisladas, independientes, sino combinadas. Pero cada una de ellas opera con medios lingüísticos diferentes. La representación consiste en exponer los conceptos (o, por lo menos, cualquier fenómeno conceptualmente); cuando junto a ellos damos valor significativo a los afectos, a las imágenes utilizamos la expresión y la apelación. Es raro que las tres funciones aparezcan aisladas. Casos límites serían, por ejemplo: para la representación predominante, las frases de un empleado de banco

tras la ventanilla; para la expresión predominante, un «ay» interjectivo cuando experimentamos un dolor; para la apelación predominante, las frases de un político de mitin.

Mientras se dan casos en que la función representativa es la única vigente (cuando no nos interesa manifestar nuestros propios sentimientos y sensaciones), nunca (dentro de la manifestación lingüística) actúan la función expresiva ni la función apelativa (que comunican sentimientos e imágenes) sin tener un soporte conceptual, sin ir acompañadas de la función representativa. No es extraño, pues, que las tendencias modernas hayan estudiado preferentemente los medios lingüísticos que cumplen esta función: sin duda es la fundamental del lenguaje.

Los elementos de la lengua que cumplen las otras dos funciones pueden también ser objeto de estudio. No interesa mucho separar, por ahora, la expresión y la apelación. Tanto en la una como en la otra los contenidos comunicados son sentimientos e imágenes; cuando nos «expresamos», nos «manifestamos», solemos también hacerlo con intención de actuar sobre el interlocutor, de apelarle. Tampoco hace falta hablar de una función «imaginativa» del lenguaje; esta supuesta función coincidiría en parte con la apelación, en parte con la expresión.

Como dentro de lo que es lingüístico no hay función apelativa ni expresiva sin que haya también función representativa, los elementos que cumplen las dos primeras funciones se superponen a los que cumplen la función representativa. Puede ocurrir incluso que elementos con función representativa la tengan también o apelativa, o expresiva, o ambas a la vez.

Conviene volver, por enésima vez, a lo que es el lenguaje. Cuando nos proponemos estudiarlo, lo que se nos ofrece inmediatamente, lo tangible, es un *texto*. Al decir *texto*, ensanchamos todo lo posible la acepción de esta palabra (en el sentido que le da Hjelmslev): es *texto* toda comunicación lingüística, hablada o escrita, breve como un fragmento de conversación, o amplia como una obra (o todo un conjunto de obras).

Lo que se nos ofrece, pues, el texto, es un *bic et nunc* lingüístico, un ejemplo del habla (*parole*). Este texto es una sucesión de elementos lingüísticos en el tiempo, un *decurso* con múltiples relaciones lineales entre sus elementos. Cada *decurso* se caracteriza por su unicidad, su individualidad: no hay dos idénticos, pero tienen todos algo de común que permite reconocerlos y comprenderlos. Este sustrato, base de todos los decursos de una lengua, son los materiales, los instrumentos y las normas con que están contruídos. Hay, pues, detrás de cada *decurso*, un *sistema*. El sistema no se nos da inmediatamente; pero no porque su conocimiento dependa de un análisis comparativo, debe negarse su existencia. El sistema es, en el fondo, lo que de Saussure llamó *lengua*. Con esta explicación del *decurso* y del sistema, evitamos además aquella famosa antinomia del ginebrino: la de la lengua y el habla. *Decurso* y *sistema* se condicionan, no existen el uno sin el otro (en la realidad) (1), pero ambos son reales (2).

Retomemos lo que se nos ofrece inmediatamente: el *decurso*. En bloque es todo él un signo, en que distinguimos una serie de elementos materiales (en la lengua hablada, modificaciones cualitativas y cuantitativas de la voz) que alude (por estar íntimamente asociadas) a otra serie de elementos de nuestro mundo psíquico (conceptos, sentimientos, imágenes sensoriales) (3).

(1) No creemos que pueda aceptarse la existencia de sistemas sin decursos como opina Hjelmslev, sino como pura posibilidad teórica e irreal.

(2) La crítica de D. Alonso (Poesía Española, pág. 634) a la idea saussuriana, es más juego de palabras que otra cosa: ¿qué diferencia va de decir «lengua-habla» a manifestar: «No hay más que dos perspectivas de un habla: en lo que tiene de común con otras hablas y en lo que tiene de única»? ¿Son sólo reales las composiciones musicales? ¿No es real el sistema de normas con que están compuestas?

(3) Conviene ser preciso y no confundir la *asociación* de significante y significado con su *igualdad*, error de exposición en que se cae fácilmente, por ejemplo D. Alonso, op. cit., pág. 442: «en este libro hemos considerado siempre el significante como un complejo de elementos conceptuales, afectivos, sinestésicos (y en general imaginativos), etc.» (también pág. 433 nota 6). El significante está asociado con ese complejo, pero no es ese complejo, al que llamamos significado o contenido.

La primera serie es el significante global del decurso dado, su *expresión*; la segunda, es su significado global, su *contenido*. En suma, el decurso nos presenta dos líneas, la de la expresión y la del contenido, cada una de las cuales está organizada según normas sistemáticas. De estas dos líneas, la que se nos ofrece más obviamente, cuando observamos el lenguaje, es la de la expresión; sólo a través de ella nos es dable contemplar la línea del contenido. La línea de la expresión es, por tanto, una sucesión de modificaciones de la voz (desde el punto de vista material), que desde el punto de vista lingüístico está asociada con otra sucesión de modificaciones de nuestra psique.

Si tomamos un decurso cualquiera, por ejemplo la frase *ha llegado el correo*, tenemos una línea de expresión constituida por todas las modificaciones que experimenta la voz al pronunciarla (una melodía o sucesión de tonos, un juego vario de intensidades espiratorias, un timbre variado según la forma de los resonadores del aparato fonador), y una línea de contenido, constituida por todas las modificaciones de nuestra psique al pronunciar o escuchar esta frase (una determinada sucesión de conceptos, sentimientos y sensaciones, una determinada relación entre ellos). Por el procedimiento de la conmutación podemos analizarla en elementos más pequeños, en signos de menor extensión o comprensión; por ejemplo, a la expresión de la melodía tonal descendente se corresponde el contenido de aseveración, de realidad; a la expresión de los fonemas y acentos *c-o-r-r-é-o* se corresponde el contenido del concepto «correo» etc.; pero encontraremos elementos en la línea de expresión a los que no corresponde ningún elemento en la línea del contenido: por ejemplo, que el tono de la frase se desarrolle una octava más alta o más baja que la normal, no produce ninguna modificación en el contenido. Por lo tanto, en la línea de expresión hay elementos muertos, sin ningún valor lingüístico, pura materia, a la que no se asocia ningún contenido. Hay que distinguir, así, en línea de la expresión la *sustancia* (que son las diferentes modificaciones de la voz *in se*) y la *forma* (que es el valor que reci-

ben algunas—no todas—de esas modificaciones en virtud de su asociación con un contenido determinado) (1).

Una serie de modificaciones de la voz como *tasibarasuno*, en español, no tiene en la realidad lingüística, ningún valor: es pura sustancia fónica, que no está moldeada, conformada, por la forma de la expresión, una sustancia de expresión no asociada a ningún contenido. Es, pues, la forma de la expresión, y no su sustancia amorfa, lo que nos interesa.

De la misma manera podemos alcanzar la distinción, en el contenido, de una forma y una sustancia. Al pronunciar la frase anterior *ha llegado el correo*, determinado sector de nuestra psique se realza con un complejo de conceptos, de imágenes, de sentimientos: todo ello es la sustancia del contenido; pero lo que se hace comunicable es una mínima parte, la que recibe forma al llamar a una determinada forma de expresión y asociarse con ésta, que ahorrará en la psique del interlocutor un sector complejo de conceptos, imágenes y sentimientos. Por lo tanto, hay en la sustancia del contenido elementos muertos, sin valor, que no se asocian a ninguna expresión (2).

Diremos, pues, que el decurso es la asociación de una forma lineal de expresión y otra forma lineal de contenido, las cuales son solidarias, pues no existe la una sin la otra.

(1) No hay que decir, pues, que el significante o expresión es «como otro objeto cualquiera de los que se estudian en las ciencias físico-naturales» (D. Alonso, op. cit., pág. 431); al decirlo nos referimos a su sustancia, no a su forma, que es lo lingüístico: su relación con un significado. Véase para el análisis de sustancia y forma en el signo lingüístico, Hjelmslev. *Omkring Sprogteoriens grundlaeggelse*, pág. 44 y sig. y nuestro resumen en «La gramática estructural y la lengua española», (en prensa).

(2) Cuando D. Alonso op. cit. pág. 431 dice que el significado no es ni medible ni registrable y que «sólo de un modo vagamente aproximado lo podemos analizar» se refiere de nuevo a la sustancia, no a la forma del significado o contenido. La sustancia del contenido es en efecto un bloque, amorfa, y es precisamente la forma del contenido—esto es, su asociación con una expresión—lo que establece fronteras y límites en ella, la que la analiza, la que la ordena.

Volviendo a la línea de la expresión. Si la analizamos hasta tal punto que el análisis no pueda proseguirse, buscando siempre los elementos cada vez más breves o simples que estén asociados a otros elementos del contenido, llegaremos a un momento en que los elementos encontrados ya no son por sí mismos signos, (es decir, no están asociados a ningún elemento del contenido), pero, sin embargo, con su presencia o ausencia modifican el contenido del conjunto de expresión de que forman parte. Son los fonemas, los acentos, los tonos, elementos que Hjelmslev llama *cenemas* y *prosodemas*. Estos elementos, por sí solos, no están asociados con ningún contenido, pero combinados entre sí se asocian con diversos contenidos. Por ejemplo, el fonema *t* (una de las unidades mínimas de expresión) no evoca por sí solo un contenido determinado; sin embargo, su presencia en *carta* hace que esta expresión se asocie con un contenido diferente del que se asocia a la expresión *cara*, en que *t* no está presente. Un tono agudo o grave no conlleva en sí ningún contenido determinado; pero relacionado con otro más agudo o más grave, forma una sintonía capaz de distinguir determinado contenido.

Tenemos, pues, que los fonemas (nos limitamos a estos elementos) son unidades lingüísticas que no constituyen por sí mismas ningún signo.

El problema que queremos plantearnos es éste: ¿es siempre cierto lo que acabamos de afirmar?, ¿no pueden ser los fonemas, por sí solos, expresión de algún contenido? Podemos aceptar, desde luego, que los fonemas, como entidades aisladas, no son expresión de ningún contenido conceptual, pero ¿no lo serán de contenidos afectivos o imaginativos? (1)

Vamos a verlo.

(1) Los tonemas sí son, por lo general, expresiones de contenidos afectivos, o connotaciones afectivas de los contenidos conceptuales. Los sintonemas típicos de la entonación aseverativa e interrogativa indican—además de la diferencia entre ambas modalidades conceptuales, y de la delimitación de contenidos

Para aceptar la hipótesis del contenido significativo de los fonemas, se nos presenta un tipo de palabras recurrentes en todos los idiomas: las onomatopeyas. En este tipo de palabras, parece ser que cada uno de los fonemas que las constituyen apela necesariamente un contenido determinado. Esto está en contradicción con la arbitrariedad del signo, propuesta por de Saussure. En efecto, no hay motivo alguno para que la expresión *pan* designe el «pan» y no el «vino». Estos contenidos no requieren una combinación dada de fonemas para ser expresados. Por el contrario, esta arbitrariedad de la asociación de la expresión y del contenido de los signos, falla en las onomatopeyas (1).

Las expresiones *tic-tac*, *tan-tan-tan*, *quiquiriquí* están llamadas forzosamente por sus contenidos, los ruidos y gritos correspondientes al mecanismo del reloj, al golpe de una puerta, al canto del gallo. Parecen, pues, signos fieles a la apariencia, y no sólo fieles a la relación (2).

Hay una motivación en estos signos. Ahora bien, estas expresiones no son calcos de los ruidos correspondientes, son imitaciones, transposiciones a otro instrumento (el habla humana). Y el habla humana al imitar estos ruidos tenía—y tiene—muchas posibilidades: objetivamente, el mecanismo del reloj no produce el sonido de *t*-, ni de *i*-, *a*-, ni de *c*-. Igual reflejaríamos este ruido diciendo *clac clac*, o *tic-tic* (como Antonio Machado). Si decimos precisamente *tic-tac*, es también por un acuerdo arbitrario: la comunidad hablante ha fijado estos sonidos de entre todas las posibilidades que se le presentaban, y precisamente sólo con sonidos que tienen valor diacrítico o significativo en su lengua. Por tanto pue-

globales entre sí—la ausencia o, mejor, la no pertinencia o inhibición de las connotaciones afectivas. Los sintonemas de la entonación exclamativa, por el contrario, añaden al contenido conceptual expresado la connotación afectiva. Véase Navarro, *Manual de la Entonación Española*; también S. Fernández, *Gramática Española* § 44 y sig.

(1) M. Grammont, *Traité de phonétique*, París 1933, pág. 377 y sigs.

(2) K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, ed. Revista de Occidente, págs. 213-217.

de decirse que la onomatopeya, en cuanto fuerza creativa de signos, es motivadora, pero en cuanto selecciona los elementos imitativos, es arbitraria. Las palabras onomatopéyicas son, pues, motivadas en su origen, arbitrarias en el modo de fraguar dentro de la lengua. La fuerza que origina la onomatopeya es el deseo de comunicar no conceptos sino imágenes, en primer lugar auditivas. Se utilizan, por tanto, los fonemas como expresiones significativas de contenidos sensoriales. Pero como casi nunca existen en nuestra psique impresiones sensoriales sin conceptos más o menos vagos, las onomatopeyas comunican también elementos conceptuales. Así, una palabra onomatopéyica presenta una expresión motivada en cuanto a su contenido sensorial, pero esa misma expresión es arbitraria en cuanto a su contenido conceptual: *quiquiriqui* es expresión motivada de un contenido sensorial, pero es expresión arbitraria del contenido conceptual (el mismo concepto se expresa así: *el canto del gallo*, donde los contenidos sensoriales no son significativos).

Concluimos, por ahora: los fonemas pueden ser, por sí mismos, expresiones de contenidos sensoriales, por lo menos en este caso límite de la onomatopeya (que es—en cuanto se mantiene viva y eficaz—una mínima parte de los elementos del lenguaje).

Pero la onomatopeya pura, la simple imitación, con sustancia expresiva lingüística, de impresiones auditivas (y sus derivadas por «metáfora»), es rara vez un elemento lingüístico (1); son como incisos de otro orden, distinto al de la lengua, igual que los ademanes con los brazos, los gestos de cejas y boca, son «gestos o ademanes fónicos». Sólo cobran valor lingüístico encadenadas «gramaticalmente» a los demás elementos, con lo cual surge su contenido conceptual. En los versos de Antonio Machado

(1) Para el lenguaje onomatopéyico y la inexistencia de un «campo pictórico» en el lenguaje, véase Bühler. *Teoría del Lenguaje*, pág. 227 sig.

A la vera del camino
 hay una fuente de piedra,
 y un cantarillo de barro
 —glu-glu— que nadie se lleva,

la onomatopeya *glu glu* es un inciso, un gesto fónico; es una expresión que no alude a ningún concepto. Pero sí decimos: *el gluglú del agua en el cántaro*, la palabra *gluglú* es ya expresión de contenido conceptual, es ya un signo lingüístico, tan arbitrario como si hubiéramos dicho «el ruido del agua en el cántaro».

Sucede además que hay en la lengua otra serie de palabras, que sin ser onomatopéyicas, están constituídas de tal modo que en su expresión algunos fonemas nos despiertan sensaciones auditivas (y sus derivadas visuales, cinestésicas, etc.) Son las llamadas *palabras expresivas*. La casualidad ha hecho que su expresión nos evoque impresiones sensoriales semejantes a las que produce el objeto designado. Por ejemplo, en *tambor*, aunque sea un signo tan arbitrario como «cable», hay una expresión que nos despierta además un contenido sensorial, porque los fonemas que en ella aparecen son los que utilizamos al imitar los golpes sobre el instrumento designado: *tam-tam*, porque el fonema *o* tónico lo empleamos—o se nos ofrece—en todo lo que es rotundo y sonoro, en todo lo que nos llena la boca y los oídos de resonante satisfacción, y los ojos de mármorea precisión: no nos parecería tan sabio *Salomón* si no lo afirmaran sus campanudas y suficientes sílabas finales, no quedaríamos tan sosegados después de insultar a alguien sin emplear esos motes e interjecciones en que surgen los fonemas *on* de bronceína factura.

¿Por qué ocurre esto: que determinados fonemas se asocian con determinadas sensaciones, con determinados sentimientos? No olvidemos que la expresión normal de la lengua se realiza, se manifiesta con sonidos. Todo sonido tiene un timbre determinado, pero se pueden agrupar en varias grandes porciones: sonidos agudos, sonidos graves, sonidos momentáneos, sonidos continuos. En la onomatopeya, vemos que se eligen los sonidos

apropiados al ruido que se quiere imitar: los chasquidos rítmicos del reloj, con sonidos momentáneos (t-c); los agudos repiques de una esquila, con sonidos agudos (tilín), etc. Sabemos que frecuentemente se aplican términos de un tipo de sensaciones a otros, por ejemplo: un grito agudo, una espada aguda; verde oscuro, una voz oscura, etc. Nada tiene de extraño que en las llamadas palabras expresivas, los fonemas agudos sean transpuestos de la esfera auditiva a la esfera visual de lo brillante y luminoso, o táctil de lo hiriente y erizado, o, en el plano de los sentimientos, a la excitación del ánimo; que los fonemas graves pasen de la esfera auditiva a lo visual oscuro y sombrío, o a la prostración del ánimo. Ahora bien, no podemos afirmar que cada fonema, por sí, despierte una sola determinada sensación, o sentimiento. Limitándonos a las vocales, ¿producen las mismas sensaciones a todos los hablantes de una comunidad, o lo que es más difícil, a los de varias comunidades? No todas las lenguas conocen las mismas vocales, pero todos los humanos conocen las mismas sensaciones; por lo tanto, algunas sensaciones serán evocadas por diferentes fonemas en lenguas diferentes. ¿Producirá a un español el sonido *ü* la misma impresión que a un francés? (1).

Recordemos el soneto de Rimbaud; para él la *a* era negra «golpes d'ombre», la *e* blanca «candeur des vapeurs», la *i* roja «sang craché, rire, colère», la *o* azul «suprême clairon», y la *ü* verde «mers virides, paix des pâtis» ¿Qué pensaría de *u*? Para mí, y creo que para muchos hablantes españoles, *a* es la claridad, la calma, la ancha llanura, *u* la lobreguez y la oscuridad, y la *i* la luz deslumbrante, el grito.

Estas sensaciones se hacen más perceptibles en poesía. Pero en ésta, además de encontrarse palabras expresivas, tropezamos con cadenas más amplias en que los fonemas se hacen «expresivos», despiertan sensaciones a lo largo de varias palabras. «Donde hay

(1) K. Bühler, op. cit., pág. 243.

aliteraciones—dice A. Machado—suele haber también *riqueza de imágenes*». Tomemos por ejemplo un verso de Góngora, que ya ha sido analizado (D. Alonso):

Infame turba de nocturnas aves.

Junto a la línea de contenido conceptual (el malagorero grupo de pajarracos nocturnos), se comunica una serie de notas no conceptuales, sino sensoriales y afectivas: la oscuridad, la confusión, el malestar y la angustia. Claro que estas notas van sustentadas por los conceptos correspondientes a «nocturnas», «turba», «infame». Pero además, «oscuridad-confusión-malestar» y el movimiento rítmico del batir de alas (imágenes y sentimientos) se «pintan» en esas dos sílabas *túr túr* de las cimas acentuales del verso. El fonema *u* nos da—y más repetido—esa atmósfera de oscuridad y malestar; el doble ritmo de las dos *t* nos da el aletazo de las aves, las dos vibrantes el zumbido del vuelo y los gruñidos de las aves. ¿Son, pues, aquí «significantes» los fonemas? Hay quien lo cree. La *u* nos produce sensación de oscuridad, de confusión, de malestar, porque es un sonido grave, porque, en nuestros hábitos lingüísticos, solemos asociarla con lo oscuro, lo sombrío, lo confuso. Pero, ¿nos produce siempre *u* esa sensación de oscuridad, etcétera? No, ni en *rubio*, *sumo*, *curva*, etc., nos produce *u* tal sensación. Nos la produce precisamente cuando forma parte de una expresión, de un significante, cuyo contenido o significado contiene en sí esas notas de oscuridad, etc. Igualmente, ese efecto rítmico, musical del batir de alas de *t-t-* (*y -r, -r*) sólo aparece junto a un contenido idóneo, cuando conviene. En caso contrario, ni siquiera percibimos la repetición de *t*: *toma tus tarjetas* (1).

Ni nos empeñamos en seguir manteniendo que los fonemas pueden ser expresión de contenidos imaginativos o afectivos, nos vemos sin embargo obligados a hacer una restricción, y enunciar:

(1) Siempre que se usa el lenguaje como medio de representación, solo se puede imitar a «pesar de ello» y en la medida en que primero lo permite la sintaxis de la lengua. Bühler, pág. 230.

los fonemas son expresión de contenidos (afectivos, imaginativos), sólo cuando van acumulados dentro de significantes que se asocian con significados en que se contienen esos valores afectivos e imaginativos; de lo contrario, el valor significativo de los fonemas se «neutraliza», pierde toda intención diferencial. En los casos de pertinencia, podemos decir que hay cúmulo de significantes; es decir, en nuestro ejemplo, al significado «oscuridad-confusión» se corresponden los significantes *turba, nocturnas* de un lado, y de otro los fonemas «significativos» *tur-tur* (1).

Lo mismo ocurre en las palabras expresivas y en las onomatopeyas articuladas -y no en inciso.

Hay, pues, fonemas que producen determinadas impresiones sensoriales. Alcanzan, al parecer, valor lingüístico, cuando coinciden en un signo fonemas de la impresión A con un significado en el que existen también sensaciones del mismo tipo A. Entonces es expresivo el signo. Pero acaso los fonemas producen determinadas impresiones sensoriales, porque hay una serie de signos que unen estos fonemas con significados que contienen sensaciones del mismo tipo. Es decir, los fonemas son expresión de contenidos imaginativos y afectivos, cuando pertenecen a una expresión más amplia asociada con un contenido conceptual al que acompañan esas mismas connotaciones imaginativas o afectivas. Sólo se hacen—en este sentido—significativos los fonemas cuando interesa comunicar sentimientos y sensaciones, esto es, en los casos en que se hacen visibles las funciones de *Kundgabe* y *Auslösung*.

Pero si nos fijamos más atentamente vemos: a) para manifestar conceptos, la materia física de la expresión no tiene pertinencia al-

(1) De la misma forma, en el terreno gramatical de los morfemas: en *duermo* es expresión de «presente» la desidencia -o, y además el diptongo *ue* que aparece en lugar de *o* sólo en los presentes; pero éste, por sí sólo, ¿es expresión de «presente»? No; no hay tal cosa en *cuerno*. Sólo es *ue* expresión accesoria o aneja de presente, por acumulación, cuando va acompañado de las desinencias de presente.

guna; los signos son arbitrarios, la sustancia fónica ha sido elegida arbitrariamente, y sólo su ordenación formal es la que llama el contenido correspondiente; b) por el contrario, al hacer comunicables nuestras sensaciones y afectos, lo pertinente es precisamente la sustancia física, la materia fónica (1).

En *nocturnas*, la imagen de oscuridad nos la da el timbre grave de *u*, mientras el concepto viene dado por la relación formal entre los fonemas de esa expresión y su distinción formal respecto a todos los demás signos de la lengua. He aquí una distinción que impide equiparar a los signos los fonemas en cuanto expresiones de contenidos afectivos y sensoriales. Mientras las unidades de la lengua, ya sean signos, ya parte de signos como los fonemas, son entidades de valor relativo, opositivas, negativas, los fonemas—casi mejor los sonidos—en cuanto expresión de afectos e imágenes son entidades absolutas, independientes, positivas. *U* indica lo grave porque su timbre es grave; pero *nocturno* se refiere a su contenido porque se distingue de todas las demás palabras de la lengua. No podemos, por tanto, aceptar la existencia de esos «significantes parciales» (D. Alonso, página 24), es decir, fonemas, etc., por lo menos equiparándolos a toda otra clase de significantes. A lo mejor, padecemos de la misma miopía de los lingüistas que estudian la lengua sin atender para nada a la poesía, pero decimos que la poesía no es donde adquiriremos idea justa y exacta de lo que es el lenguaje, no es donde mejor se puede estudiar éste (D. Alonso, pág. 641). Veamos esto.

Recordemos: el hablante, en toda comunicación, tiende a comunicar una sustancia psíquica compuesta, para hablar musicalmente, de una melodía conceptual, acompañada por armónicos afectivos e imaginativos; pero no siempre trata de que el oyente reciba en sí estos armónicos. Sólo cuando entran en función la

(1) K. Bühler, pág. 233: «Plenamente libre sólo lo es este tratamiento [pictórico] de la materia fonética en aquellas dimensiones que en la lengua hablada son de antemano fonológicamente vacías, irrelevantes».

Kundgabe y la Auslösung, las imágenes y los afectos tienden a «conformarse», a hacerse comunicables, a encarnar en signos y ser expresados.

Hay un estilo de lenguaje en que predominan las funciones de Kundgabe y de Auslösung: es la lengua poética, la lírica. En ésta, existe siempre el deseo de comunicar algo de sí mismo y de influir sobre alguien. No extraña que, junto a los conceptos—y hasta borrándolos—, la poesía nos comunique afectos e imágenes; podrá ser la poesía casi ilógica, pero todos los sentimientos y sensaciones que nos comunica llevan un soporte, más o menos frágil, de conceptos. Así, en la poesía, todos los elementos fónicos susceptibles de evocar ocasionalmente contenidos afectivos y sensoriales, se hacen significativos, más que en cualquier otro estilo de lenguaje. Puesto que los elementos de la lengua que evocan este tipo de contenidos no son inmateriales ni opositivos, sino positivos y físicos, en la poesía, sobre la línea formal lingüística, se desarrolla una línea palpable y material, fónica y musical, que recibe valor no por sus relaciones diferenciales y convencionales, sino por sus propiedades materiales y efectivas. Esto es, en los textos poéticos nos tropezamos naturalmente con un decurso formal como en cualquier otro texto lingüístico, pero además con un decurso material, físico, compuesto de alternancias de tonos, de intensidades, de pausas, de timbres sonoros, ordenado por un ritmo no lingüístico, sino conforme a normas análogas a las normas musicales. Por ejemplo, un soneto es un decurso lingüístico como otro cualquiera en que la forma de expresión ordena la materia expresiva en vista de su contenido; y además es un decurso en que la sustancia fónica está estructurada según otro orden, un orden rítmico o musical, el de la estrofa, en el cual debe haber catorce grupos fónicos que llamamos versos, agrupados en torno a una o dos cimas acentuales, etcétera, etc. Incluso en composiciones no tradicionales, existe también junto al decurso lingüístico, un decurso rítmico o musical, independientes entre sí. En suma, la poesía forma decursos tras de los cuales se esconden dos sistemas: uno, el lingüístico; otro, el

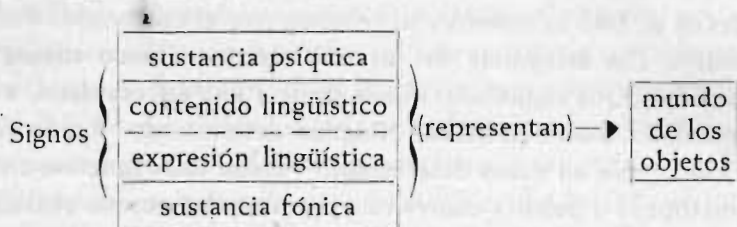
métrico o rítmico. He aquí una razón por la cual no es la poesía donde mejor puede estudiarse el lenguaje: la existencia de dos sistemas simultáneos y heterogéneos, como el lingüístico y el rítmico, aunque ambos utilicen la misma sustancia expresiva, impide ver claro desde el punto de vista de la lengua. Ciertamente que en la prosa, en la lengua hablada normal, también hay ritmo y elementos musicales, pero éstos tienen valor no en cuanto a sus propiedades musicales en sí, sino en cuanto a su relación con el contenido. Por el contrario, ¿las categorías del sistema métrico-rítmico tienen un contenido? ¿Qué significado puede darse a una estrofa dada, a un endecasílabo, a un octosílabo? Ninguno determinado. Puede ocurrir, eso sí, que un ritmo determinado—como tales fonemas en tal onomatopeya o palabra expresiva—produzca las mismas sensaciones que acompañan al contenido de los elementos lingüísticos enlazados con aquel ritmo. En este caso nos encontramos de nuevo ante un hecho visto antes acerca de los fonemas: son «significantes accesorios y acumulados». A darnos la sensación de gracilidad, de ligereza, de unos chopos, contribuye el ritmo ligero y cimbreante de estos versos de Guillén:

Perfilan
 sus líneas
 de mozos
 los chopos...

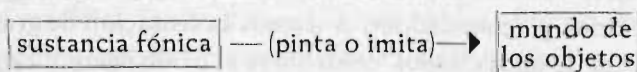
Los recursos métricos, pues, no son expresión de contenidos diferenciados. Acaso, todos ellos, en bloque, tengan un solo contenido: una amorfa Kundgabe y Auslösung. El uso del verso, con sus elementos métricos, es una llamada, una apelación al oyente o lector. La diferenciación de cada sentimiento y de cada sensación viene dada por el contenido diverso de los signos puramente lingüísticos. Los recursos métricos son intensificadores de los armónicos del contenido. Y como los recursos métricos, igual las aliteraciones, las quasi-onomatopeyas, etc. Fonemas, acentos, tonos, ritmos..., en cuanto materia fónica impresiva, no son signos.

Aunque en los casos que hemos visto, evoquen imágenes y sentimientos, no tienen el carácter arbitrario y formal del signo.

Resumimos. Si aceptamos como fundamento de lo que se llama lengua la función significativa, esto es, la representación de nuestro mundo psíquico conformada por una forma expresada en sustancia fónica, tenemos que la relación de los signos lingüísticos al mundo objetivo (1) puede esquematizarse así:



Mientras los elementos fónicos «expresivos» (fonemas imitativos, onomatopeyas, aliteraciones, etc.) presentan esta otra relación:



Las onomatopeyas, etc., pues, no son signos lingüísticos, y si llegan a serlo es a pesar de su condición imitativa, es mediante un convenio arbitrario.

Mientras la sustancia fónica, en los signos lingüísticos, es pura materia de una expresión arbitrariamente unida a un contenido psíquico que representa algo del mundo objetivo; en la onomatopeya, etc., la sustancia fónica es la imitación material y motivada de algo material del mundo objetivo. Estos elementos fónicos imitativos, o pictóricos o musicales, que aparecen tan frecuentemente en poesía, no pueden llamarse significantes, desde el punto de vis-

(1) Bühler, pág. 173: «No ocurre en el lenguaje que la materia fonética, en virtud de sus propiedades de ordenación intuitivas, se eleve directamente a espejo del mundo y aparezca como representante, sino algo esencialmente distinto. Entre la materia fonética y el mundo está un conjunto de factores medios... los intermediarios lingüísticos»...

ta lingüístico (1). La existencia de una línea fónica imaginativa o imitativa junto a la línea formal de expresión lingüística en la poesía, impide utilizar estos textos como primera fuente para aclarar los fenómenos del lenguaje. Mientras los conceptos y los sentimientos—aunque sólo como dos grupos opuestos—constituyen contenidos lingüísticos, las imágenes sensoriales—lingüísticamente—sólo pueden ser contenidos conceptualizados; un campo imaginativo, con recursos lingüísticos propios, queda fuera de la lengua. La imitación, la imagen por medio de elementos fónicos, aunque pueda tener un valor poético, queda equiparada a otras imitaciones por medio de elementos no fónicos: gestos de brazos, de ojos, etc.—aunque puedan tener valor mímico o teatral—son siempre extralingüísticos.

La única relación de la fonología con la cuestión de la imitación con sonidos es ésta: cada lengua reduce la fidelidad de la imitación a los límites y zonas de su sistema fonológico. (Bühler, página 231 siguientes).

(1) Bühler, p. 175: «... los puntitos pictóricos que de hecho existen permanecen aislados y no pertenecen a un orden coherente que mereciera en realidad el nombre de campo pictórico».