

El grafofonema (fono letra) en el discurso poético: mensaje para descifrar

Por

SERGUÉI GONCHARENKO*

UNIVERSIDAD LINGÜÍSTICA ESTATAL DE MOSCÚ



El artículo data de la formación de las estructuras fónicas como mecanismos comunicativos en el discurso poético, para generar mensajes, proporcionando tanto información semántica como estética dentro del umbral de la información poética, la cual permite tanto pérdida como incremento semántico en la poesía.

Palabras clave: fonosentidos, fonoimágenes, imagen, estructuras fónicas, poesía, fonemas, fono letra, anagramas, iteraciones fónicas, receptor, teoría de la comunicación, conciencia lingual, señal, lector, código, información semántica.

Al referirse al lenguaje poético y su organización fónica, a la fonografía y la onomatopeya, a la expresividad fónica y las “fonoideas”, a los “fonosentidos” y las “fonoimágenes”, etc., los investigadores del verso y en ocasiones los estilistas fónicos se enfrentan inevitablemente con el problema de *cómo* caracterizar la imagen acústica con respecto a la imagen gráfica de un sonido.

La imagen gráfica, la letra, no puede dejar de influir en la percepción del sonido. Cuando ve Ud. una letra, en su conciencia en seguida comienza a resonar un determinado sonido y viceversa - señala A. Zhuravliov¹ -,... aun cuando no leemos, sino escuchamos o pronunciamos las palabras “calle” y “cima”, las letras ejercen una presión sobre nuestra percepción, obligándonos a percibir con la razón no sólo aquello que se percibe por los oídos.

Por lo demás, si con respecto a la paronimia en el sentido estricto de la palabra (y más aun en el caso de la paronimia poética rusa) realmente

* INFO@LINGUANET.RU PH. D. VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES. UNIVERSIDAD LINGÜÍSTICA ESTATAL DE MOSCÚ. MIEMBRO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

¹ Журавлев А.П. Фонетическое значение. - Л., 1974. Ст. 13

• Artículo recibido el 20-oct-03 y aprobado el 31-oct-03

...los ortogramas constituyen un argumento sustancioso y a menudo decisivo en el establecimiento de... las asociaciones

y si en efecto en la poesía rusa

...la peculiar “fonología de paronimia”, esa casi fonología, acusa una impresionante propensión a la ortografía².

entonces sería una aventura arriesgada insistir en que la letra domine absolutamente al sonido en todos los tipos de iteraciones fónicas sin excepción, extrapolando, además este postulado a distintas lenguas (en particular, al español y, más aún, al francés).

En primer lugar, diferentes tipos de estructuras fónicas tienen diferentes conductas a este respecto: probablemente no sería erróneo afirmar que si la paronimia (en las poesías rusa y española) gravita hacia una similitud ortográfica, la rima, en cambio, tiende a una similitud acústica; aunque aquí también, como veremos a continuación, son posibles excepciones.

En segundo lugar, en la mayoría de las iteraciones fónicas, la correlación entre la precisión acústica y la gráfica es muy inestable y, por lo tanto, tiene razón Yuri Lotman³ cuando sugiere:

... en función de lo que en este complejo sea más ordenado, tal vez sea útil emprender un análisis de la transcripción que fija la pronunciación real en la escritura morfé mica y gráfica.

Ello es especialmente claro en la rima rusa anterior a la Revolución: en unas ocasiones “la similitud de escritura oculta la diferencia de pronunciación: por ejemplo, ‘Мария:чужия, края:ея’, etc.” y en otras

...la diferencia de escritura oculta la similitud de pronunciación: ‘...мое:ея’⁴.

En la poesía castellana la situación resulta aun más complicada debido a la variabilidad regional de los sistemas fónicos del español y la indistinción, en muchos variantes nacionales, de los fonemas [T] y [s], [λ] y [j].

² Григорьев В.П. Поэтика слова. - М., 1979. стр. 291.

³ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. - Л., 1972. стр. 66.

⁴ Жирмунский В.М. Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 308.

Sea como fuere, citemos otra vez la opinión de V.Zhirmunski:

Primero,

en la conciencia lingüística de personas con formación, las representaciones gráficas poseen, sin lugar a duda, una resistencia y fuerza extraordinarias.

Segundo,

...el poeta no es, lógicamente, un fonetista: para el primero... los hechos de ortografía ocultan en buena medida los hechos de pronunciación o, al menos, influyen sobre su interpretación⁵.

Por lo tanto, debemos matizar que, al emplear el término “sonido” o sus derivados, en lo sucesivo nos vamos a referir no al elemento propiamente fonético y ni siquiera al fonológico, sino a un ente fonográfico, denominado a veces “fono letra”, “imagen psicológica fonolétrica”⁶, “cuasifonema”⁷ o - en el que es quizás el término más acertado- “grafofonema”⁸.

De tal suerte, la fónica también aparece como una rama de la poética lingüística, que estudia no la fisionomía propiamente sónica, sino más bien la fonolétrica o grafofonémica del discurso versificado.

1. Tomemos las formas de manifestación de la fonografía poética que tomemos, ya sea combinaciones individuales de palabras del tipo: “*luna melancólica*” o “*crystal y risa*” (Juan Ramón Jiménez), la aliteración anafórica continua como: “*Musa no metafísica: Mujer, Mujer...*” (León de Greiff), o la serie de líneas en verso de Miguel Hernández:

Reo
de la roca, te arranque un mal deseo...
como mortal aurora
renazca redimida y Redentora...

o inclusive unas estructuras obviamente paronímicas como “*daban sus aromas todos los amores*” (Antonio Machado) o “*al salir de Salamanca*”, “*buscando el sol en mutua soledad*” (Miguel de Unamuno); “*avienta tus destinos/al viento aventurero*” (León de Greiff), el interrogante que surge es siempre el mismo: ¿en qué medida el poeta se vale conscientemente de los recursos del

⁵ Жирмунский В.М. Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 308.

⁶ Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория. - Пг., 1923. стр. 36.

⁷ Григорьев В.П. Поэтика слова. - М., 1979. стр. 291.

⁸ Григорьев В.П. Поэтика слова. - М., 1979. стр. 291-292.

lenguaje poético? ¿No estamos atribuyendo al autor unos intercambios fónicos (y por consiguiente, semánticos) de los que él mismo no tenía ni idea? ¿No será el superordenamiento fónico del verso una especie de espejismo” producido por una serie de coincidencias acústicas y gráficas accidentales en la imagen de la palabra que el poeta escoja con la única finalidad de expresar plena e inteligiblemente el aspecto propiamente semántico del mensaje?

Es sabido que Fernando de Saussure confirió tanta importancia al problema que, sin estar convencido de que la respuesta fuese negativa, prefirió no publicar su trabajo acerca de los anagramas⁹, si bien él se inclinaba claramente a reconocer una actitud consciente y coherente del poeta hacia las estructuras fónicas.

En efecto, podemos referirnos con pleno convencimiento al uso premeditado del mecanismo comunicativo de una estructura fónica que hace el poeta solo cuando nos remitimos a la rima como un componente obligatorio del discurso versal y a algunas otras de las iteraciones fónicas donde observamos nítidamente el fenómeno de la “motivación poética” y, aún más, una “etimología poética” de los vocablos atrayentes. En los demás casos las suposiciones del investigador preservarán en parte un carácter hipotético.

A este respecto existe ya una bibliografía bastante extensa. Por ejemplo, Valeri Briusov hizo suya la tesis de que el poeta “explota” las más de las veces a consciencia las iteraciones fónicas¹⁰.

Al mismo tiempo, existen muchas declaraciones y opiniones en favor de un uso fundamentalmente inconsciente de las iteraciones fónicas y de otros recursos expresivos del discurso literario en general¹¹.

V.Grignoriev, a su vez, estudiando los efectos de la “explosión paronímica” en la poesía rusa, no dejó de reiterar que “la voluntad consciente” de los poetas se materializaba con crecientes premeditación e importancia en el empleo de las iteraciones fónicas profundas¹².

⁹ *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. - М., 1976. стр. 251-267, ашн como тамбийн *Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979, ст. 251, 266.

¹⁰ *Брюсов В.Я.* Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. - М., 1981. стр. 170-171.

¹¹ *Cfr.* Por ejemplo: *Прието Антонио.* Из книги «Морфология романа» // Семиотика. - М., 1983. стр. 394; *Кожина М.Н.* К основаниям функциональной стилистики. - Пермь, 1968. стр. 231.

¹² *Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979. стр. 266.

Probablemente, es imposible dar una respuesta inequívoca al problema. Y además, ¿será eso en realidad imprescindible? Tal vez la respuesta estriba en reconocer que una estructura fónica puede generarse por vías muy disímiles. En algunos casos el poeta la construye de modo absolutamente consciente, es decir, “la busca” como una rima, a veces (en especial, si se trata de una paronimia patente o una aliteración vislumbrante) la aprovecha como un punto de referencia para componer un poema. En ocasiones hace uso de un hallazgo fónico espontáneo, en otras, sometido a una inercia rítmico-fónica inconsciente, imprime intuitivamente un orden fónico al renglón o hasta a una estrofa. Por fin, no podemos descartar la posibilidad de que se presente una simetría fónica accidental sobrepuesta involuntariamente a la armonía semántica.

En cada una de estas circunstancias, nos encontramos ante un mismo dato, en cierto grado constante, cual es el de la existencia de una estructura fónica con capacidad de automovimiento. Y no aparece dondequiera, sino en el discurso ya “procesado” o “en vías de procesamiento”, gracias al ritmo de los versos y las estructuras métricas y rítmicas, dentro del campo magnético de iteraciones y paralelismos silábicos y lineales y en una atmósfera cargada de expectativas de que cada elemento estructural sea consciente. No es sorprendente que hasta las iteraciones fónicas ocasionales pasan a cobrar, dadas las circunstancias, un determinado significado semántico y estético y a irradiar información poética.

Y además, ¿acaso todo el que hable la lengua “práctica” es consciente del conjunto de reglas que la regulan y, máxime, de las reglas del *discurso* “práctico”? ¿No se realizará muchas veces en el subconsciente la labor poética de buscar el metro o el ritmo imprescindibles para expresar una idea poética concreta? ¿No será intuitivo en el cerebro del poeta el proceso de identificar cada serie consecutiva de versos con el esquema métrico escogido? Y acaso, ¿no se dan casos en los que la primera frase espontánea programa con su ritmo “accidental” el contorno métrico del poema entero? En resumidas cuentas, ¿acaso todas esas manifestaciones de intuición, trabajo inconsciente y factor aleatorio han quebrantado nuestra confianza en el “estatus” vertebrador y funcional de las estructuras metro-rítmicas? Entonces, ¿como se puede poner en tela de juicio la realidad de las estructuras fónicas? Sea cual fuese el origen del ordenamiento de estructuras fónicas en el lenguaje versificado, es en cualquier caso eficaz, siendo capaz de transmitir (y activar) una determinada proporción de información semántica y estética (o de ambas).

Sin embargo, en el problema que estamos analizando existe un segundo aspecto. Supongamos que desde el punto de vista de la comunicación poética no importe cómo haya nacido una estructura fónica: sea por la voluntad del poeta y su intuición o por casualidad. Basta con que haya aparecido y sea portadora de una información:

...la aliteración es una información codificada... un “mensaje” con una aliteración no puede calificarse de “galimatías”¹³.

Pero a la teoría de la comunicación poética no puede dejar de interesarle el que el receptor perciba la información dada y, en especial, que ésta se abra camino a su conciencia.

V.Zhirmunski señala al respecto:

... la organización [*del lenguaje poético* - S.G. .. no puede reducirse... a un machaqueo simplista y monótono y dista mucho de ser percibida con nitidez por la conciencia en todos los casos. Aprehendemos con plena conciencia los casos relativamente poco numerosos en los que se dé una combinación más palpable de diferentes iteraciones, por ejemplo: ‘в блестящих залах из корала’ (‘en rutilantes salas de corales’)¹⁴.

¿Se pierde en vano el resto de información contenida por las estructuras? Si no es así, ¿Cuál será la carga funcional de las iteraciones fono-léxicas menos notorias, casi criptográficas que sientan la base de la organización fónica del verso? ¿No estará girando en torno al nivel cero?

Por lo visto, aquí tampoco hay motivo para dramatizar la situación. Primero, muchas subespecies de la información estética (por ejemplo, la catártica, en parte la hedonística, la sugestivo-hipnótica), como ya hemos señalado en otras ocasiones, pueden transmitirse al receptor, orillando su “campo luminoso de la conciencia lingual”. Es probable que tenga razón Yu.Filipiev, al recalcar la naturaleza señalizadora de la información estética:

...al implantar el término ‘información’ en la investigación de las artes, algunos estetas pretenden entender con ello sólo el llamado aspecto factográfico, es decir, los hechos concretos que quedan reflejados en una obra de arte. Pero no se puede entender la información artística y estética de una manera tan trivial¹⁵.

¹³ Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. - М., 1974. стр. 50.

¹⁴ Жирмунский В.М. Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 253.

¹⁵ Филиппев Ю. Информационные сигналы и проблема художественности // Кибернетика ожидаемая, кибернетика неожиданная - М., 1968. с. 247.

Y prosigue:

...la señal que corresponde a un sistema u otro, al fundirse en estado isomorfo con la estructura de este sistema, es capaz de activarlo. La enigmática energía de acción estética que no se presta al estudio por la poética tradicional se presenta bien explicable y carente de toda irracionalidad si la enfocamos bajo la óptica de sus propiedades de señal¹⁶.

La energía misma de la señal (en nuestro caso: iteración fónica) puede ser tan insignificante que la consciencia no la perciba, pero

...la acción de la señal es absolutamente inconmensurable para con su propia energía¹⁷.

El impulso que pasa desatendido por la consciencia, puede poner en movimiento tales estratos del 'tesauro' emocional y estético del receptor, que esta microseñal por su riqueza informativa puede resultar más valiosa que una explicación profusa. Pues, como señala acertadamente G.Hilmi,

...la poesía representa en sí una especie de literatura que más que portar comunicación, ejerce incidencia¹⁸.

En suma, el umbral de la percepción incluso subconsciente de la información fónica está en función de la "susceptibilidad" del lector, que, naturalmente, no es innata las más de las veces, sino adquirida cuando se trata de un sistema comunicativo tan intrincado como la poesía desarrollada; y depende asimismo del 'tesauro' del lector.

En lo que concierne a la percepción consciente, la plenitud de ésta obedece al grado en que el receptor haya asimilado el sistema universal y nacional del código poético ya que

...no toda la información más allá del sentido que se transmite es capaz de "penetrar" en la consciencia del lector no versado en la obra poética ni docto en poesía en general¹⁹.

¹⁶ *Филиппев Ю. Ibid, с. 258.*

¹⁷ *Ibid, с. 245.*

¹⁸ *Хильми Г. Логика поэзии // Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная. - М., 1968. с. 280.*

¹⁹ *Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. - М., 1974.с53; Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. - 1970. - № 1. С. 73-74.*

De lo arriba expuesto podemos inferir las siguientes conclusiones:

1. Independientemente del grado de conciencia con que el autor de un poema emplee las estructuras fónicas, todas ellas contienen una información semántica y /o estética.

2. Una porción de esta información se percibe por la consciencia del receptor con la particularidad de que tal porción es tanto más ponderable cuanto más adecuadamente esté desarrollado y preparado el lector/oyente para la recepción poética en general y para la recepción del “mensaje” fónico en particular. Caso especial es el que se da en la recepción poética en un idioma extranjero. Aquí se requiere un estudio “ad-hoc” de la tipología y las funciones de las estructuras fónicas para recompensar expeditivamente el déficit de la experiencia natural (particularmente en la infancia y adolescencia) de contacto con los textos poéticos extranjeros.

3. La otra porción de la información mencionada en el punto 1 incide en el subconsciente del receptor. El volumen de tal porción queda condicionado por dos factores: a) volumen de la información “absorbida” por la conciencia y b) volumen de la información no percibida y perdida, siendo las pérdidas tanto más elevadas cuanto menos rico sea el “tesauro” del receptor.

4. Por fin, se ha de tener también en consideración la naturaleza señalizadora de la información poética (incluida la fónica) por la que en el curso de la recepción de un poema no solo se observan pérdidas, sino que también se producen paradójicos “incrementos” de la información tanto semántica como estética lo que se debe a la movilización de recursos intelectuales y emocionales del “tesauro” del lector /oyente cuyos conciencia y subconsciente llegan a generar una información “suplementaria” que, al parecer, no se incluía en el mensaje poético sino que estaba programada por él mismo y activada por sus impulsos emocionales y estéticos.

Como resultado del progreso experimentado por la poética lingüística o linguopoética y la fonoesfística funcional en el presente, tal vez huelgue defender frente a las críticas el papel conceptual de la organización fónica del discurso poético, si bien los ecos de las pasadas batallas filológicas en torno al tema resuenan aun en algunos de los trabajos recientes. Los investigadores de hoy día han hecho suyo el legado de B.Larin:

... en la poética el interés centrado solo en los recursos fónicos, por ejemplo, de la lírica o solo en la semántica poética (sin hacer caso de su composición fónica) no

redundará en formular su teoría, siguiendo únicamente como un experimento de análisis. Es mucho más importante y coherente con los objetivos de la poética estudiar las cuestiones de la interacción que se da entre los elementos fónicos y de sentido en la lírica o, dicho sea con más propiedad, de una acción mancomunada.

Hoy día nadie podría objetar la tesis de R. Jakobson, afin al criterio de B. Larin, de que

...en la poesía una evidente similitud del sonido ha de ser objeto de consideración desde el punto de vista de la similitud y/o la disimilitud del significado²⁰.

así como al antiguo y perspicaz enunciado de Hopkins, citado en el mismo trabajo, de que “cuanto más nítido quede expresado el paralelismo en la estructura formal o los recursos expresivos, tanto más notoriamente se revelará el paralelismo en las palabras y el sentido”.

El único comentario vale solo con respecto a los términos “sentido” y en parte “significado” que hacen acto de presencia en dichas citas. Hemos puntuado ya que nos parece más oportuno operar sobre el supuesto de que en el proceso de la comunicación poética se produzcan la formulación, la transmisión y la recepción no solamente del ‘sentido’ en la acepción rigurosa del término, sino también de la información al margen del sentido, la estética (en algunos sistemas terminológicos: “emocional”, “sensual”, “poética”, “artística”). Al mismo tiempo, creemos que ciertas estructuras versificadas (incluidas las fónicas), repletas de información estética, puedan simultáneamente carecer en absoluto de la información de sentido (“semántica”, “lógica”, “cognitiva”) o incluirla en un estado muy difuso. Mas en todo caso siguen siendo formaciones con un contenido y una información. Por ende, en el plano terminológico creemos que sea más correcta y acertada la fórmula del sincretismo fono-semántico (y con más acierto aun: fono-informativo) propuesta hace ya muchos años por I. Vinogradov:

Hace falta comprender el aspecto fónico como una parte, un aspecto de la estructura figurativa de una obra, es necesario poner al descubierto el vivo contenido que se exterioriza en el orden fónico²¹.

²⁰ *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». - М., 1975. с. 233

²¹ *Виноградов И.А.* Вопросы марксистской поэтики. - М., 1972. с. 315

REFERENCIAS

- Журавлев А.П.* Фонетическое значение. - Л., 1974. Ст. 13.
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979. стр. 291.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. - Л., 1972. стр. 66.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 308.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 308.
- Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория. - Пг., 1923. стр. 36
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979. ст. 291.
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979. ст. 291-292.
- Иванов Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. - М., 1976. стр. 251-267, así como también
Григорьев В.П. Поэтика слова. - М., 1979, ст. 251, 266.
- Брюсов В.Я.* Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. - М., 1981. стр. 170-171.
- Прието Антонио.* Из книги «Морфология романа» // Семиотика. - М., 1983. стр. 394 ; *Кожина М.Н.* К основаниям функциональной стилистики. - Пермь, 1968. стр. 231.
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. - М., 1979. стр. 266.
- Гальперин И.Р.* Информативность единиц языка. - М., 1974. стр. 50.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. - М., 1975. Мелодика стиха // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. стр. 253.
- Филиппев Ю.* Информационные сигналы и проблема художественности // Кибернетика ожидаемая, кибернетика неожиданная - М., 1968. с. 247.
- Хильми Г.* Логика поэзии // Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная. - М., 1968. с. 280.
- Гальперин И.Р.* Информативность единиц языка. - М., 1974. с. 53; *Волькенштейн М.* Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. - 1970. - № 1. С. 73-74.
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». - М., 1975. с. 233.
- Виноградов И.А.* Вопросы марксистской поэтики. - М., 1972. с. 315.