

Fonosimbolismo y aliteración. Francisco de Aldana frente a la palabra poética*

Lola González

"... Porque es la poesía abundantísima y exuberante y rica en todo, libre y de su derecho y jurisdicción sola sin sujeción alguna y maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua y copia de palabras por sí, para manifestar todos los pensamientos del ánimo y el hábito, que representare y obra y efecto y grandeza, y todo lo que cae en sentimiento humano, sin que le falte mensajero de la voz, que signifique claramente todo que lo quisiere"

Fernando de Herrera⁽¹⁾.

Plantear el tema de la expresividad de la palabra, más concretamente, de la expresividad de los sonidos, de la adecuación que pueda existir entre una expresión, sus elementos fónicos y la idea que se pretende comunicar, despierta inevitablemente la polémica ya abierta por los griegos en el ámbito de la filosofía del lenguaje, al responder de forma antagónica a la compleja cuestión de qué hay tras un nombre.

Mientras para los naturalistas, presididos por Platón, las palabras poseían sus significados por naturaleza, en virtud de una correspondencia intrínseca entre el sonido y el sentido, para los convencionalistas, por el contrario, el significado de las palabras era un problema de tradición y convención, una especie de contrato social lingüístico.

El autor del *Cratilo* creía ver un valor simbólico apreciable en las vocales y de este modo admitía, por ejemplo, que la *a* denotaba amplitud, la *e* longitud y la *o* redondez. Esta valoración parece haber sido ratificada en la actualidad por una serie de estudios estadísticos que afirman, efectivamente, que la *a* es símbolo de la extensión, de la claridad, de la expansión y de la alegría, y la *i* de la altura, de la agudeza y de la delgadez, de la viveza, de la emoción intensa y/o de la irritabilidad.

Hoy en día, en el campo de la lengua común, la polémica planteada desde la Antigüedad clásica ha sido zanjada al reconocerse que todo lenguaje es convencional y motivado, y que estas dos circunstancias pueden presentarse, como así parece ser, simultáneamente. El lingüista y crítico literario Stephen Ullmann opina, en este sentido, que "carece de objeto preguntarse si el lenguaje es convencional o motivado" ya que "todo idioma contiene palabras que son arbitrarias y opacas, sin ninguna conexión entre el sonido y el sentido, y otras que son, al menos en cierto grado, motivadas y transparentes"⁽²⁾.

Asimismo, el lingüista español Vicente García de Diego afirma que el simbolismo lingüístico y literario existe y en él se puede distinguir un grado de verdad. En palabras suyas, "cuando todo el mundo cree que hay relación entre las palabras como elemento sonoro y lo que representan, hay que suponer que esta creencia tendrá algún fundamento; la palabra *chapotear* evoca bien la acción de patear en el agua"⁽³⁾. Luego según esta opinión, "no es verdad que el lenguaje sea un signo o un símbolo, pero sí es verdad que es un simbolismo, pues se traduce en su última función en la palabra, que es un símbolo"⁽⁴⁾.

Lo expuesto por García de Diego viene corroborado por uno de los estudiosos del lenguaje que más ha insistido en el tema del simbolismo expresivo, Maurice Grammont⁽⁵⁾, el cual ha tratado extensamente del valor impresivo de las vocales, de las consonantes, de la combinación de valores impresivos, de las palabras expresivas e incluso del valor impresivo que se desprende del gesto articulatorio.

Volviendo a Ullmann⁽⁶⁾, este autor opina que en todo idioma hay palabras transparentes y palabras opacas, siendo las primeras las que mantienen una conexión entre el sonido y el sentido. A estas palabras las designa con el nombre de motivadas. Según él, existe un gran número de palabras que son motivadas por los sonidos mismos y esta motivación puede darse a un doble nivel: primario, cuando la imitación del sonido tiene lugar mediante el mismo sonido. Aquí el sonido es verdaderamente un eco del sentido; el referente mismo es una experiencia acústica que es, más o menos, rigurosamente imitada por la estructura fonética de la palabra. Son conocidos los ejemplos de palabras como *buzz* para designar el zumbido de un insecto o *crack* para denotar un crujido. En el nivel secundario, la motivación viene dada cuando los sonidos evocan, no una experiencia acústica, sino un movimiento como temblar, escabullirse, etcétera.

En la creación literaria, campo donde este fenómeno se da en su estado más puro, la situación es decididamente especial. No sólo se dan las dos notas entrevistas de convención y motivación, sino que predomina, por razones obvias, la segunda sobre la primera. Precisamente así lo señala uno de los más insignes poetas de nuestro Siglo de Oro, Fernando de Herrera. De entre las opiniones teóricas emitidas a propósito del comentario de la obra poética de Garcilaso de la Vega, cabe destacar aquella en la que Herrera establece la diferencia máxima que existe entre la palabra poética y la palabra común la cual reside justamente en la capacidad y en la idoneidad de la primera para captar la realidad, dos cualidades extraordinarias, consecuencia de una serie de propiedades esenciales tales como las de *abundancia*, *exuberancia* y *libertad* en el uso de

la lengua. De esas propiedades, y sobre todo de la de libertad, participa el poeta, quien al elegir las voces, las palabras que han de expresar sus pensamientos, ha de hacerlo de forma "que parezca que nacieron de las cosas que significan y crecieron de ellas"⁽⁷⁾.

Siguiendo a Platón en su concepción sobre las voces y las palabras, y a propósito de la palabra poética frente a la palabra común, Herrera vincula sentimiento y palabra, decantándose totalmente hacia la motivación expresiva.

En la manifestación literaria, y con ventaja en la poesía, el simbolismo puede intervenir de forma intencional o subconsciente, y aunque es cierto que la actitud deliberada frente a este fenómeno no es frecuente, en las obras de algunos autores puede advertirse cierto esfuerzo, por parte de éstos, para concordar el efecto acústico de un verso con el fondo intelectual o sentimental del mismo. En esta dirección, los fenómenos estilísticos del fonosimbolismo y de la aliteración son dos indicios de esfuerzo consciente o semiconsciente, elegidos para transmitir de una forma efectiva y afectiva unos sentimientos profundos y una visión personal del mundo, por parte del escritor.

En la poesía de Francisco de Aldana, aparecen significativamente los dos tipos de motivaciones fonéticas mencionadas. En el Poema VIII, "Fábula de Faetonte"⁽⁸⁾ encontramos un caso muy representativo de repetición de consonante con el fin de proporcionar al lector una experiencia de índole sensorial. En el fragmento al que nos referimos el poeta describe con brevedad detallista el lugar a donde Faetonte, junto con sus compañeros, se retira a descansar tras una larga y dilatada jornada de diversiones y juegos:

Mas el fiero destino amargo y duro,
que prometido había con mayor nombre
y con honra mayor cortar sus años,
esta ocasión tomó: que un día cansados
sus amigos con él del gran trabajo
en perseguir las fieras recibido,
dentro un umbroso seno, do corriendo
vio un luciente cristal que en todo el valle
dilataba el rumor que dél nacía,
se fueron a cobrar vida y aliento,

.....
(vv. 180-189)

Dos son las notas destacadas en el paisaje que se describe en esos versos: su ocultación y el sonido suave que surge del riachuelo que lo atraviesa.

Del lugar dice el poeta que es umbroso, cualidad de la que se infiere la de la frescura: por tratarse de una región intrincada es fácil que exista en ella abundante vegetación al no entrar nunca el sol directamente. Frondosidad y reconditez vienen representadas en las voces dentro y umbroso, concretamente en las sílabas "-tro" y "-bro"- y en la vocal *o* que en el caso de dentro es doblemente cerrada por estar situada al final de la palabra y formar diptongo con la *u* inicial de la palabra siguiente:

dentro un umbroso.....

La vocal *o* de la sílaba "-bro-" , abierta y acentuada, precedida de las consonates bilabial oclusiva sonora /b/ y velar vibrante sorda /r/, sugiere el carácter secreto y espeso del bosque.

Y ese rincón apartado y fresco es atravesado por un riachuelo cuyo sonido armonioso y apacible viene expresado en la vibrante múltiple /r/ de las voces "corriendo" y "rumor". En ellas se puede percibir la fluidez permanente del agua y su dulce sonido cuya expansión es sugerida, a su vez, en la vocal *a* de las palabras "valle" y "dilataba".

En esos tres versos el fonema /r/ tiene una misión significativa y expansiva: manifestar el deslizamiento suave y la cadencia duradera e indefinida del río. Los sonidos que integran las voces "dentro", "umbroso", "correr" y "rumor" reproducen el ambiente natural ideal para el descanso físico y espiritual del hombre.

Otro caso muy interesante de repetición del fonema /r/ se encuentra en uno de los poemas metafísicos más estremecedores de Aldana y que a continuación copiamos. En este soneto LXI, el fonema /r/ viene configurado por un valor connotativo muy diferente al de los versos más arriba entrevistados. Dice así el poema:

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto variar vida y destino,
tras tanto, de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
cual sin aliento inútil peregrino,
¡Oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,
pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.

(P. LXI)

Tras la lectura se advierte como cruza todo el poema una honda expresión de soledad dolorosamente sentida, un fuerte sentimiento de desengaño y un sincero deseo de distanciamiento de los penosos quehaceres de la vida. Para expresar la complejidad que preside sus pensamientos, Aldana modela el tono de su voz, la hace más intensa mediante el desdoblamiento verbal que no puede pasar inadvertido y que origina una exuberancia conceptual incontenida. La acumulación de voces como "en fin" y "tras tanto" es resultado de un desahogo afectivo que el poeta no puede omitir y que es sugerido con extraordinario acierto en el nivel fónico de la expresión, concretamente, en la repetición de los fonemas consonánticos /t/ y /r/ los cuales insinúan el

sobrecogimiento que el poeta experimenta interiormente al tomar conciencia de haber errado el camino de su vida convirtiendo ésta en un peregrinaje tan largo y doloroso como estéril. El desasosiego que tal situación le produce viene manifestada, además de en la repetición de las voces mencionadas, en los verbos de movimiento, "variar", "andar", "yendo" y "viniendo". La reiteración léxica junto con la consonántica dan lugar a un tartamudeo expresivo reflejo del desequilibrio, de la tensión emocional sufrida por el poeta. Los grupos implosivos de consonante /t/ con la vibrante /r/ en segundo lugar, el empleo del acento intermitente y la yuxtaposición sintáctica crean una secuencia expresiva que brota golpeada por el mazo del terror.

Antes de dar por terminado el comentario de este poema, sería interesante detenerse un momento en el verso que cierra los cuartetos y que dice lo siguiente:

yo mismo de mi mal ministro siendo,

Como puede apreciarse, se trata de una rotunda afirmación que se erige en cláusula final de todo lo que el poeta ha intentado representar a lo largo de los siete versos anteriores. En ese verso, Aldana expone, de manera insuperable, la congoja que le produce su realidad vacía y la confesión sincera de su parte de culpa por su activa participación en ella. En ese verso reconoce que en sus acciones sólo le movía la ambición, el beneficio del mundo, y es por ello que se considera a sí mismo como el máximo responsable de su penoso estado psicológico. Y todo ello queda representado en los elementos fónicos más significativos del verso, en la vocal aguda /i/ y en la nasal bilabial sonora /m/. La /i/ penetra en nuestros oídos como una aguja acerada provocando un efecto cercano al dolor, a la tristeza y al horror que siente el poeta ante su desolada situación; la /i/ y la /m/ en combinación sugieren el grito sordo de la voz del poeta que se exploya en los muros de su alma.

El caso más ejemplar de fonosimbolismo en la poesía de Aldana viene dado por el P. XLV. En este soneto, el poeta, mediante el lenguaje, trata de imitar algunos sonidos reales y ciertas sensaciones físicas muy concretas. Dice de esta forma el poema:

Otro aquí no se ve que, frente a frente,
animoso escuadrón moverse guerra,
sangriento humor teñir la verde tierra,
y tras honroso fin correr la gente.

Este es el dulce son que acá se siente:
"¡España, Santiago, cierra, cierra!",
y por suave olor, que el aire atierra,
humo de azufre dár con llama ardiente.

El gusto envuelto va tras corrompida
agua, y el tacto sólo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado,

hueso en astilla, en el carne molida,
despedazado arnés, rasgada malla.
¡Oh sólo de hombres dño y noble estado!.

Una sola lectura es suficiente para apreciar la presencia significativa de la vibrante múltiple /r/ y de la simple /r/, y de la fricativa alveolar sorda /s/.

En el primer cuarteto el fonema /r/ en combinación con los fonemas consonánticos, /d/, /s/, /g/, /t/ y /n/, y en combinación con los fonemas vocálicos /i/ y /e/, por un lado, y /a/ y /o/, por otro, subrayan el ruido estrepitoso, el chirrido que tiene lugar cuando entran en contacto las armaduras de los combatientes. Las voces "frente a frente", y los sonidos que las integran, /f/ + /r/ + /e/, y /t/ + /e/, sugieren el rozamiento brusco y la violencia con la que se acometen los dos bandos.

La combinación de la vibrante /r/ con las oclusivas sordas y sonoras mencionadas, formando parte de las voces "frente", "escuadrón", "moverse", "guerra", "tierra"... son las encargadas de manifestar el temblor físico, la impresión del ruido retumbante de la lucha que rompe el silencio de forma brusca.

Pero Aldana no se conforma sólo con darnos, en el poema, la impresión del bullicio que se origina en el campo de batalla, sino que a lo largo del soneto va proporcionando toda una serie de efectos concernientes al resto de los sentidos.

En el segundo cuarteto las voces que profieren los soldados y el silbido que producen las balas al salir de los cañones vienen representadas por el fonema fricativo alveolar sordo /s/ y el fricativo sordo interdental /θ/⁽⁸⁾ introducidos convenientemente en las palabras que componen esos versos:

Este es el dulce son que acá se siente:
"¡España, Santiago, cierra, cierra!".

En ellos una palabra llama especialmente la atención. Se trata del adjetivo "dulce" que implanta un cambio en el tono de la voz del poeta al estar empleada con un sentido irónico. "Este es el dulce son que acá se siente" dice el poeta refiriéndose al grito de combate que lanzan los soldados al entablar batalla. Ese tono irónico viene introducido, además de por la palabra "dulce" en sí, por la consonante fricativa interdental /θ/, sonido apropiado para representar un ligero soplo, un soplo suave. Paradójicamente, en el poema está empleado con un significado contrario para expresar los gritos estridentes de los soldados.

En los tercetos, mediante los sonidos /r/ y /s/ queda representada la destrucción física que lleva consigo la lucha en la guerra, una destrucción que viene insinuada magníficamente en los versos que dicen:

hueso en astilla, en él carne molida
despedazado arnés, rasgada malla.

Observamos que el poeta se ha servido de palabras onomatopéyicas como "moler", "despedazar" y "rasgar" para indicar el sufrimiento de los cuerpos rotos, atravesados por las espadas y retorcidos por el dolor.

Vamos dando por finalizada esta incursión simbólico-fonética en la poesía de Aldana con el comentario de un último poema, el soneto LXII, que lleva por título "Al Cielo" y dice así:

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
rico de luminarias, patrio cielo,
casa de la verdad sin sombra o velo,
de inteligencias ledo, almo reposo.

¡Oh cómo allá te estás, cuerpo glorioso,
tan lejos del mortal caduco velo,
casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre y piadoso!.

¡Oh patria amada!, a ti sospira y llora
ésta en su cárcel alma peregrina,
llevada errando de uno en otro instante;

esa cierta beldad que me enamora,
suerte y sazón me otorgue tan benina
que, do sube el amor, llegue el amante.

En la lectura atenta del poema se aprecia fácilmente la presencia esparcida del fonema alveolar lateral sonoro // cuya misión es la de subrayar la relación entre las palabras que llevan integradas este sonido y a través de las cuales el poeta expresa y representa la noción que tiene de ese nuevo espacio vital, un lugar esencialmente de luz, "rico de luminarias", "fuente de luz", "sin sombra o velo", y también de quietud, "almo reposo", "de inteligencias ledo" (aquí "ledo" con la acepción de plácido más que de alegre). Esta quietud contrasta con el continuo ajeteo del alma en la tierra, llevada errando de uno en otro instante. De nuevo, hace acto de presencia la /r/ intervocálica ahora en combinación con la oclusiva dental sorda /t/ para sugerirnos la desventurada existencia que el hombre padece durante su residencia en la tierra. La metáfora de la vida como prisión es una constante de la literatura platónica y Aldana recoge su tradición en este poema.

La impresión última que el soneto deja en el lector es de tanta pureza como elevación, dos sensaciones que vienen representadas no sólo por el sonido // sino también por su combinación con las oclusivas /c/, /d/, /g/ y con las vocales /a/, /e/, /o/.

Como puede comprobarse en los casos analizados de fonosimbolismo y aliteración en la poesía de Aldana, los elementos fónicos que aparecen en ellos, /r/, /i/ y //, principalmente, tienen una efectividad simbólica muy específica y significativa. Para

el poeta son portadores de un alto valor expresivo mediante los cuales comunicar y representar diferentes tipos de experiencias, desde las más placenteras como las proporcionadas por el *locus amoenus* o el paraje celeste, a las más dolorosas en su doble sentido físico y espiritual.

El análisis fonosimbólico y aliterativo nos ha permitido conocer la maestría de este poeta en el manejo de estos recursos de los que consigue extraer el máximo provecho para conseguir una adecuación perfecta entre el contenido y la expresión del poema.

NOTAS

* El presente texto es una versión modificada de la Comunicación que, con el título "Fonosimbolismo y aliteración en la poesía de Francisco de Aldana", fue presentada en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, el 13 de Diciembre de 1988 con ocasión del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Lingüística bajo el título genérico de **Fonética, Fonología y Grafemática**.

(1) Fernando de Herrera, "Comentarios" en **Garcilaso de la Vega y sus comentaristas**. Edición, introducción, notas, por Antonio Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, 2ª ed. revisada y adicionada, pág. 527.

(2) Stephen Ullmann, **Semántica. Introducción a la ciencia del significado**, Aguilar, Madrid, 1976, pág. 92.

(3) Vicente García de Diego, **Lecciones de lingüística española**, Gredos, Madrid, 1973, 3ª ed, pág. 63.

(4) **Ibidem**.

(5) Maurice Grammont, **Traité de Phonétique**, Librerie Delagrave, París, 1971, 9ª ed.

(6) S. Ullmann, **op. cit.**, pág. 92 y ss.

(7) Fernando de Herrera, **op. cit.**, pág. 418.

(8) Los versos y poemas citados en este trabajo han sido tomados de la edición de José Lara Garrido, Francisco de Aldana, **Poesías castellanas completas**, Cátedra, Madrid, 1985.

(9) A propósito del simbolismo de la fricativa sorda e interdental /θ/ hemos de advertir que la interpretación de dicho simbolismo tiene lugar a partir del sonido actual del fonema. Es decir, hemos realizado la lectura moderna. En la época a la que pertenece el poema de Aldana, segunda mitad del siglo XVI (y en el primer cuarto del XVII) existen descripciones fonéticas de este fonema de las cuales se infiere que la "c" nuestra que en el siglo XVI equivalía a Ç no era interdental como la actual sino que su articulación era fricativa (ápico-dental, la lengua plana). Según Nebrija, la ç y la z eran apicodentales de calidad silbante.

Tras esta puntualización cabría preguntarse si la diferencia de pronunciación varía la interpretación irónica de la voz "dulce" en el P. XLV. Para nosotros la respuesta es negativa.

Sobre este tema véase la obra de Amado Alonso **De la pronunciación Medieval a la moderna en español**, concretamente el Capítulo III, "La ç y la z", Gredos, Madrid, 1976, 2ª ed. Págs. 79 y ss.