

El estrato fónico en la obra literaria

E l e a z a r H u e r t a

I. COMUNICACION HUMANA Y LENGUAJE

El ser humano, en situaciones sencillas y tipificadas por la costumbre, no necesita hablar a sus semejantes para entenderse con ellos; limítase a ejecutar *gestos significativos*. Así, alza el brazo y detiene un taxi, entrega su boleto al portero de cine y, sin cruzar con él una palabra, entra al local. Todo porque hay usos firmemente establecidos y el caso se ajusta al patrón previsto.

Pero en cuanto la situación es confusa, atípica, o deseamos manifestar algo bien preciso¹, ya se hace imprescindible acudir a ese *órgano especializado de comunicación humana* que es el lenguaje. Sólo con palabras podemos perfilar el hecho vago, exponer una opinión, dar una noticia. De ahí que la diacrisis se nos revele como la función primera del idioma, pues el idioma sirve inicialmente para eso y se constituye conforme a tal criterio. Ahora bien, este hablar corriente o vital viene a ser una *síntesis de gestos, ejecución fónica del lenguaje y lenguaje en sentido estricto*. Luego el lenguaje no vale por sí sólo en esa síntesis comunicativa que es hablar. In-

¹Ej. de situación clara. El heladero vende helados a un escudo cada uno. Me acerco a él y le alargo un escudo. Me entrega un helado. No necesitamos hablar. Pero la situación es confusa si le entrego un billete de diez escudos y nos hemos acercado al heladero a la vez mi amigo X y yo. Deberé precisar, con palabras, si quiero un helado, o dos, o diez.

Ej. de comunicación de sentimientos y de precisión significativa. Estoy en un banco, en el parque. A mi lado, una señora, que ha traído un niño. El niño corretea y juega, delante del banco. De pronto, el niño hace algo que me llama la atención. Si miro a la señora, sonriendo, al par que muevo la cabeza afirmativamente, apruebo lo hecho por el niño y le expreso mi simpatía. Hay, pues, comunicación de sentimientos, que la señora capta como tal. Pero si quiero comunicarle, de modo más concreto, que el niño "es inteligente", o "es hábil", o "es fuerte", ya deberé emplear palabras.

cluso puede observarse cómo, si el factor lingüístico del hablar no armoniza con la situación o con el tono y timbre del dicente, resulta el elemento más débil del conjunto y hay que entender lo dicho en "sentido figurado"².

Por lo anterior, el texto literario, donde *ya no hay paralinguaje y todo es comunicado mediante palabras*, debe ser distinguido pulcramente del decir vital. Los análisis que la lingüística ha realizado, como ciencia general del lenguaje, hay que ajustarlos cuando se aplican al texto literario, un ente tan evolucionado. Y dicho ajuste se impone de modo inexcusable en lo atinente al plano fónico. La sonoridad de un texto literario es rigurosamente ideal —fonológica— pues lo dicho en el texto se ha emancipado de toda fonética concreta, sea la del autor o cualquier otra.

2. EL MATERIAL DE LA LITERATURA

La obra literaria se construye con un material peculiarísimo, de naturaleza sonoro-significativa: el lenguaje. Trátase de un material que no consiste en materia; muy distinto, pues, del mármol, la arcilla, los colores y demás cosas que manipula el artista plástico. También difiere la sonoridad propia del lenguaje de la rica sonoridad musical (en la música, de añadidura, está previsto el instrumental con que la obra debe interpretarse, luego el tono y el timbre). En fin, los sonidos lingüísticos son pobres, esquemáticos, ideales, si bien resultan *significantes*, o sea, diacríticos y por lo mismo aptos para formar con ellos *significaciones* (palabras y unidades significativas más amplias como frases, versos, etc.).

El maestro de la moderna lingüística, Ferdinand de Saussure, e atuvo a lo esencial del lenguaje, enmascarado en el hablar y clarísimo en el texto literario, cuando definió el signo lingüístico. Ejemplificando al nivel de la palabra, lo tuvo por *unión de un signifiante* (imagen acústica ideal) *con un significado* (concepto lógico también abstracto)³.

Otro lingüista posterior, Karl Bühler, formuló cuatro principios que pueden aplicarse al lenguaje, en general⁴: ser *comunicación* de un emisor a un destinatario; manejar signos que pertenecen a un *sistema*; fundir inseparablemente el ser realidad social dada, como

²En una pieza hay varias personas que permanecen silenciosas largo rato. De pronto, dice una de ellas: "Tanto hablar, y todos a la vez, me marean. ¡Por favor, cállense!". La situación, o sea, el silencio, más el tonillo irónico del hablante, nos obligan a entender lo contrario de lo que ha dicho: que tanto silencio le aburre y por eso les ruega que hablen.

³FERDINAND DE SAUSSURE. *Curso de Lingüística general*, trad. esp., B. Aires, 1945, pp. 127 y ss.

⁴KARL BÜHLER. *Teoría del lenguaje*, trad. esp., Madrid, 1950, pp. 33-93.

lengua, con el empleo *individual* de la misma; y por último, poseer una estructura compleja, donde se distinguen los dos planos del *vocabulario* y la *sintaxis*.

Habremos de ir viendo cómo debe aplicarse todo lo anterior al lenguaje del texto literario.

3. PUREZA Y RANGO DEL LENGUAJE LITERARIO

Algunos lingüistas, como por ej., Charles Bally, consideran el lenguaje de la literatura como "especial", propio de los literatos y no de la comunidad entera⁵. Se trata de un punto de vista aceptable pero peculiarísimo. En cambio, si nos atenemos al abanico semiótico que va del puro gesto a la obra literaria, pasando por la etapa intermedia del hablar corriente, se nos impone el hecho de que el lenguaje literario es el caso de mayor pureza y rango. No funciona en una situación dada, extralingüística, ni se apoya en la mímica y la ejecución fónica, como acaece cuando hablamos. Deviene *auto-suficiente*, pues consigue sólo con signos lingüísticos: a) crear la situación, describiéndola, sugiriéndola; b) comunicar los sentimientos y señalar, individualizándolas, las cosas y su posición; hechos ambos que en el habla vital se logran más bien con los gestos y con el tono y timbre del hablante. Por eso, hablando, las palabras valorativas y mostrativas funcionan como cogestuales. Por el contrario, en un texto literario, el modo de decir —el rasgo de estilo— funciona como *ademan lingüístico*, que por sí comunica sentimientos y crea mundo, al nombrar cosas e ir las singularizando. Dicho de otra manera, el estilo, como conjunto de ademanes lingüísticos, sugiere mímica y ejecución fonética, bien porque usa a fondo ciertas posibilidades del signo lingüístico que ya tiene en el decir hablado o porque arranca efectos nuevos al manejar rigurosa y sinfónicamente los rasgos de estilo.

También supera el lenguaje literario al científico, pues si éste hace precisas sus significaciones, carece de fantasía, de expresividad, de matices apelativos, y no tiene más destinatario que el especialista.

Por contra, el texto literario se dirige al *público*, entidad amplísima y sin especializar. En principio, todo hombre, cualquier hombre forma parte del público. Y no por lo que hay en él de limitado u ocasional: su sexo, su edad, su profesión o su comarca, sino por su índole esencial de ser humano. Y como el lenguaje, en la literatura, es manejado con un rigor compatible con la libertad, resulta capaz de comunicarlo todo, ideas y sentimientos, y de presentarlo todo, sea realista o imaginario, por su *rango metafórico* y *congruente*. En consecuencia, cada acento, cada pausa, cada palabra, cada unidad

⁵CHARLES BALLY. *El lenguaje y la vida*, trad. esp., B. Aires, 1941, pp. 110-6.

verbal de la magnitud que sea, debe ser la *oportuna*, dado el lugar del texto en que se use. Así podrá armonizar con otros rasgos de estilo —inmediatos, análogos, contrarios, recurrentes, etc.— e integrarse, en definitiva, a la obra entera como totalidad organizada. A esta relación de una entidad elocutiva concreta con la totalidad organizada de la obra —con la estructura— es a lo que llamamos *sentido* de esa entidad concreta.

Llegados a este hecho del sentido, conviene hacer dos alcances aclaratorios a la teoría del signo, proveniente de Saussure: 1) Que el sentido orienta el significado, lo potencia, lo matiza, incluso lo contradice en ciertos casos de sentido figurado. Esto nos indica hasta qué punto el análisis saussuriano es insuficiente, por ceñirse al signo lingüístico sin situación concreta. De hecho, la entidad verbal de que se trate, acaso poseerá un significado, a tenor del sistema de la lengua, pero en el texto *se refiere a un conjunto comunicable* integrado por ideas, sentimientos, etc., que le viene de su sentido y que el destinatario recrea; 2) La situación que da sentido a la entidad verbal es predominantemente extralingüística en el decir hablado (el entorno físico, en primer término) y rigurosamente lingüística en el texto literario. Este segundo tipo de situación, creada no más que con lenguaje, es lo que le rodea en el texto, o sea, el *contexto*⁶.

4. ESTRATOS DE UN TEXTO LITERARIO

El texto literario posee una estructura muy rica. Por ej.: rebasa ampliamente los dos planos de vocabulario y sintaxis con las unidades de composición (descripciones, escenas, glosas). Román Ingarden, que se aplicó hacia 1931 al análisis ontológico de la obra literaria, halló en ella los siguientes estratos⁷:

1º El estrato *fónico*, o sea el significante;

2º Las *unidades de sentido*, que es como él llamó a las significaciones, sean vocablos o locuciones más amplias. Como no valen en el texto por su mero significado gramatical —por el que tienen aisladas de la situación concreta— sino conforme al sentido que las relaciona con lo demás de la obra, les dio la denominación correcta;

3º El *mundo o plano inteligible*, puesto lo entendido es algo dicho por alguien, luego desarrollo de un tema, que puede llegar a objetivarse en acción, personajes y ambiente;

4º El *punto de vista*, ya que desde la perspectiva sensorial y psicológica asumida por el dicente, los hechos pueden ser presentados

⁶Esta acepción de *contexto*, la verdadera y propia de nuestra disciplina, debemos afirmarla frente al uso vago de *contexto* para cualquier situación amplia, introducido por el periodismo y la política.

⁷ROMAN INGARDEN. *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

como vistos y actuales o como pretéritos y conocidos; asimismo, como captados desde fuera, con el saber de un simple testigo, o por el contrario, con la omnisciencia de quien asiste a su motivación, por que penetra en el interior de quien los ejecuta.

También cabe una perspectiva sentimental y evaluadora de las cosas, pero dicha cosmovisión se eleva inevitablemente a una valoración de la vida humana, en general. Por lo cual, Ingarden constituye con ella un estrato más, y el

5º Las *cualidades metafísicas*; por ej.: las valoraciones trágicas, humorísticas o de otra índole con que es apreciada la vida humana.

El análisis de Ingarden tuvo tal resonancia que con él se abrió una nueva época en los estudios literarios. Ha suscitado gran discusión en los pormenores, pues cada tratadista los detalla según sean los problemas que le afectan. A nosotros, que vamos a ocuparnos de la sonoridad en la obra literaria, nos interesa ver cómo ratifican, afinan o enmiendan las posiciones de Saussure, Bühler y, en general, los lingüistas. Debemos enfrentar la visión del *lenguaje literario* (cual caso del lenguaje (autosuficiente, emancipado de factores extralingüísticos) con el del *material de la literatura* (estrato de la misma).

5. LA ESTRUCTURA DEL TEXTO Y LAS APARIENCIAS

Los estratos fónico, de las unidades de sentido, inteligible y metafísico, se nos escalonan lógicamente como superpuestos y trascendiendo los unos a los otros en el orden en que los hemos nombrado. A su vez, el punto de vista orienta e impregna a todos los demás; viene a constituir el polo subjetivo de la energía conformadora. Más aun siendo así, *las relaciones del punto de vista con el plano inteligible aparecen como primarias*. Del maridaje de ambos proviene que la obra pueda ser planeada y ejecutada por el autor. Éste, al escoger el asunto, parte —por ej.— de unos personajes que quiere analizar, de un acontecimiento cuyos momentos significativos desea ir destacando, acaso de un ambiente cuyo aspecto abigarrado ansía esclarecer, pero siempre según su punto de vista. Inevitablemente, el literato bosqueja un *plan*, como etapa de su creación. Procede, pues, a ir seleccionando los datos inteligibles y el orden de presentación de los mismos. Un gran novelista, Galdós, decía por eso: “para mí el estilo empieza en el plan”⁸. Es que, proyectada la obra, el redactarla viene luego como una tarea en la cual, *con dicho proyecto por guía, se va seleccionando el material idiomático*. El material

⁸LUIS BELLO, “Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo”. Artículo publicado en *El Sol*, de Madrid, el 4 de enero de 1928.

deviene oportuno y valioso en la medida que al autor le resultó *adecuado* para ir pasando del plan a la obra ya hecha.

Si nos situamos del lado del público, la apariencia es equivalente, para el problema que nos interesa: el destinatario *desatiende el material lingüístico y pasa al mundo creado con normalidad*. Con la misma que vemos las cosas a través del aire, sin reparar en éste.

En suma, los dos estratos del material sonoro-significativo suelen funcionar como idóneos para trascender al inteligible. Pueden llegar a hacerse *diáfanos e imperceptibles*. Sin embargo, dichos estratos elementales son básicos, decisivos. Es obvio que no se puede construir una obra literaria sino hasta donde y en la medida en que su material lo permita. Luego aclararnos el cómo de las trascendencias de unas capas a otras, aunque sólo sea en lo más característico, será una buena vía para superar las rutinas basadas en lo que parece ser.

6. EL ERROR INTELECTUALISTA Y EL ERROR MÍSTICO

La trascendencia de los planos elementales al inteligible ha presentado al investigador dos tipos de dificultades. De una parte, la trascendencia de carácter intelectual es tan notoria que no deja percibir las otras. *Nos parece que todo lo entendido está dicho conceptualmente*. Se nos confunde el hecho de captar claro con la creencia de que esa claridad es debida a que captamos racionalmente. De ahí que la totalidad comunicada y entendida, aun consistiendo en una intuición muy compleja integrada por ideas, valoraciones sentimentales y fantasía, la confundamos con lo que ha solido llamarse su "precipitado intelectual" (racionalización ingenua de lo captado). En nuestro siglo, este error ha sido puesto en evidencia por la estilística. De otra parte, cuando resulta notorio que ciertos poemas líricos comunican sentimientos más que ideas, se ha acudido a *dar un valor mágico a la forma sonora*. Y por acá también sobreviven desmesuras e ideas simplistas, como la de admitir una relación inmediata entre los sonidos y las cosas significadas por ellos (simbolismo literal), o bien el tener el ritmo del verso por trasunto de la música de los astros. Ahora bien, nuevamente se trata de apariencias. Tras ellas actúan reacciones de una sonoridad pobre pero inequívoca con otros niveles de la estructura; o bien, por lo que se refiere al ritmo, hay una insuficiencia de análisis que veremos oportunamente.

7. INVENTARIO DEL ESTRATO FÓNICO: LA BASE

Habiendo encuadrado ya el estrato fónico de la obra literaria en el conjunto estructural de la misma, pasemos a enumerar las entidades propias de dicho estrato.

Desde luego, hay un primer grupo, integrado por aquellas entidades simples y básicas de que se ocupa la ciencia general del lenguaje: *fonemas*, o sea sonidos ideales acuñados por cada lengua con criterio diacrítico, de modo que puedan distinguirse los unos de los otros; y *sílabas*, unidades motrices y de articulación mediante las cuales se logra, en el habla, una emisión abundante de fonemas con un mínimo de fatiga. La importancia de fonemas y sílabas es primerísima. Constituyen, cada cual a su modo, elementos indiscomponibles del idioma. Se comprende el tenaz estudio de que han sido objeto. Por nuestra parte, observemos cómo uno de los frutos decisivos de este asedio teórico —la superación del criterio fonético, al constituirse la fonología como ciencia— viene en apoyo de nuestra posición. De momento, insistamos en cómo, lo mismo la necesidad diacrítica de modelar fonemas inconfundibles que la tendencia a fragmentar la fluencia sonora para que así, articulada, rinda económicamente más, sólo se logran *anulando los valores expresivos* del grito, del aullido, del bufido, en fin, *de la sonoridad en cuanto gesticulación sonora*. Claro está que en el decir hablado, donde el verdadero y estricto lenguaje coexiste con la ejecución individual del mismo, que puede ser muy expresiva por sus tonos y timbres, los valores fonológicos y fonéticos se nos confunden. Hasta cierto punto, lo mismo acaece con el texto literario, cuando es leído en voz alta, recitado, representado. Por otra parte, una multitud de circunstancias desdibujan el problema.

8. POSTURAS ECLÉCTICAS

El lingüista acomodaticio, aun hallándose bien informado, suele caer por lo mismo en posturas eclécticas, que de tan comprensivas devienen anodinas. Si nos atenemos a García de Diego como caso ejemplar de tal actitud, vemos que en sus *Lecciones de Lingüística*⁹ procede con una elegante superficialidad que podríamos resumir como sigue:

1) Considera el hecho elocutivo, básicamente sonoro, en términos muy vagos, insistiendo en lo útil que sería el estudio de la conversación, de la declamación del actor, de la monotonía o variedad interpretativa del locutor para aclarar hechos cual la comunicación de sentimientos o la plenitud significativa de lo dicho. Sin embargo, no organiza ni jerarquiza lo ya sabido, que no es tan escaso como él da por supuesto;

2) Se atiene en seguida a la sonoridad de la palabra aislada, suel-

⁹VICENTE GARCÍA DE DIEGO. *Lecciones de Lingüística española*, Madrid, 1951. Como el libro es breve y de traza sencilla, la ausencia de un criterio definido se hace palmaria. No se disimula tras la abundancia de datos, como en trabajos de otro tipo.

ta, campo tradicional de las investigaciones sobre la significación. A dicho nivel del vocabulario, acepta como principio que la relación entre el significante y el significado es arbitraria. Ejemplifica el hecho ampliamente. En seguida, rechaza el simbolismo literal crudo, a lo Cejador. De ahí pasa a la sana doctrina de que el aparente simbolismo de ciertas voces viene de la cosa mentada —de su vivencia síquica— y no del significante;

3) Sin embargo, debilita esa postura, pues insinúa que la expresividad “natural” del gesto sonoro está amortiguada mas no extinguida en los fonemas, debido a lo cual puede reavivarse cuando el significado arbitrario opera a favor;

4) También admite un simbolismo “subjetivo”, variable de unas personas a otras, y tiene por caso típico el de la audición coloreada;

5) De ahí pasa a decirnos que en la “recreación literaria” del lector es normal que cada uno entienda y sienta a su manera la expresividad sonora del texto. No se plantea que haya un nivel de necesidad fijado en el texto mismo, al cual debe ajustarse toda interpretación correcta;

6) Admite un simbolismo “primario” en la creación de voces por onomatopeya, y otro más débil, “secundario”, que hallamos en las ya trabajadas por la derivación, el paso del tiempo, etc. Contra lo espectable, no ahonda en las peculiaridades formales del simbolismo onomatopéyico¹⁰.

Como resumen, nos limitaremos a notar:

—Que García de Diego no falsea los hechos, pero los opaca al borrar constantemente los límites entre lo fonológico y lo fonético. Además, reduce a la palabra el ámbito de su indagación decisiva.

—Que omite cualquier examen sistemático del ritmo, rasgo fun-

¹⁰Sobre el punto 1), la improvisación del hablante no puede ser confundida con la normalidad elocutiva, frente a versiones rebuscadas o artificiosas del actor o el locutor. La cultura, el temperamento y los factores situacionales influyen en el hablante. Con todo, el hablante es un intérprete, como los otros, bueno o malo en lo de apoyar su lenguaje en la mímica y la pronunciación.

Sobre el 2) objetaríamos lo limitado del ámbito que se analiza, pero la doctrina es sólida y los ej. están bien seleccionados. A no dudar, si la “u” simbolizase lo oscuro, mal podría haber formado voces como *lumbre*, *luz* y *luminoso*. La indiferencia con que la “i” aparece en *cima* (de un cerro) y *sima* (profundidad subterránea) es también concluyente. Igual de atinada es la restante ejemplificación. Que la dulzura de *miel* proviene de la cosa misma y no del sonido, tan parecido por lo demás al de *hiel*, resulta indudable.

Al 3) valdría la pena recordar que el propio lenguaje ha dado valor femenino a la “a” y masculino a la “o”, morfemas de género en nuestro idioma, de modo que una atribución simbólica en tal sentido no es vuelta a la expresividad natural. También influye la forma de la “i”, como grafía, en lo de tener por alto y agudo ese fonema. En las esdrújulas, aquello que las hace palabras expresivas es su rareza, dentro de nuestra lengua.

Sobre los demás puntos, ya se irá viendo más adelante.

damental del lenguaje. Sólo de pasada se refiere a algún hecho rítmico suelto. Y ni siquiera atiende a la ritmización —cultivo y expansión del ritmo— que en el buen conversar y en la literatura aporta novedades importantísimas.

9. EUFONÍA Y RITMO

Para entender cómo funcionan los tonemas y las sílabas, debemos partir sin reservas de su índole abstracta e ideal, de que han perdido sus valores de gesticulación sonora, debido a la diacrisis y la economía. Por tal motivo, no se puede plantear, por ej., el problema de si la “a”, como sonido *puro*, simboliza plenitud, claridad, armonía, de modo necesario. Eso se puede afirmar de tal o cual nota del violín o de la flauta, porque es real, tiene tales o cuales armónicos y no otros, etc.; en fin, porque incluye la interpretación (la típica del instrumento). Eliminados, pues, los entes fónicos simples, debemos volvernos hacia *las formas que constituyen, al relacionarse unos con otros*. Tales formas es usual dividir las en eufónicas y rítmicas, criterio que aceptamos pero deberemos perfilar.

La eufonía se da en cuantas agrupaciones de fonemas se hacen perceptibles, sea porque se reitera un fonema o porque, además, entra en juego con otro u otros. Por tanto, son eufónicas formas como la *rima*, la *aliteración*, la *cacofonía* y la *onomatopeya*. Desde el momento en que nos obligan a notarlas —único carácter que tienen siempre— alteran la trascendencia normal del significante al significado lógico. Ahora bien, todo significante que ya no resulta diáfano tiende a sugerir algo. ¿Por qué? Porque todo hecho captado produce en la síque un efecto, de modo inevitable. Ese efecto, sin contenido semántico propio, acaso influya simbolizando cierta referencia, mas no es por sí mismo un símbolo.

En cuanto a la sílaba, es obvio que al no darse en el lenguaje aislada sino en serie, nos lleva a considerar ésta. Pues bien, la serie silábica supera la isocronía y la monotonía. Constituye un ente sucesivo, donde alternan las secuencias silábicas con las *pausas*, y donde las secuencias forman unidades de *entonación*, que incluyen a su vez unidades de *intensidad*. Este ritmo pausado-tonal-acental, propio del lenguaje, tiene un carácter forzoso, insoslayable, de modo que sus formas no son ocasionales, como las eufónicas, sino constantes. De ahí lo primario de su rango.

10. EUFONÍA Y SIGNO LINGÜÍSTICO

La mayoría de las formas eufónicas no coinciden con el signo lingüístico, entendido a la manera saussuriana¹¹. En el caso de la rima

¹¹Decimos la mayoría porque existe una excepción: la palabra onomatopéyica, cuyo análisis haremos posteriormente.

—eufonía de las más notorias— lo vemos muy claramente. Por ej., cuando Fray Luis, en su *Vida retirada*, hace rimar “vida” con “escondida”, el significante reiterado es *ida*, pero dicha sonoridad, que la reiteración hace perceptible, aunque bien acuñada, inconfundible y diacrítica, no significa nada. He aquí, por tanto, una conformación fonológica a la que no corresponde un significado. No es un signo, como lo son, por el contrario, las palabras a cuyo final se halla. Ciertamente, en “escondida” podemos constatar que *ida* casi significa algo —para el experto en morfología mas no para el simple lector— como morfema de participio. En cambio, la terminación en *ida*, de la voz “vida”, es completamente arbitraria, tanto como la relación entre el significante y el significado de “vida”. Por otra parte, no hay duda en cuanto a que la rima altera la significación de “escondida”, nos obliga a entenderla en sentido figurado (ver atrás, 1). Se hace inseparable, pues, respecto a *ida*, que esté motivando el sentido metafórico de “escondida”, y que funcione como los gestos, el tono y el timbre del hablante. Se nos revela así la tal eufonía como un *ademan lingüístico*. Eso sí, la rima no afecta sólo a las palabras “vida” y “escondida” sino más bien a “descansada vida” y a “escondida scnda”, que ni son palabras ni son oraciones para la tradición gramatical. Nos vemos forzados a entender *ida* en otro sentido que el directo, ya que éste resulta imposible. Sabemos cómo, por ley síquica inexorable, se atribuye siempre algún contenido a lo captado. De ahí, pues, y no de que se resucite una expresividad natural adormecida, vienen la expresividad sentimental y la sugestión fantástica de tal eufonía, o sea, su rango simbolizador. De añadidura, los versos con cadencia en *ida* alternan en la estrofa de Fray Luis con otros en *ido*, final común de las palabras “ruido”, “ido” y “sido”. Se crea entonces un juego sonoro asimismo perceptible entre las variantes *id-o* e *id-a*, que influye definitivamente en las significaciones del vocabulario —las que tendrían esas voces estando aisladas—. Mutan los significados a *referencias, que toman sentido las unas en relación con las otras*. También *en relación con ademanes lingüísticos de otro orden* presentes en la estrofa, como el *tono exclamativo*. Este nos exige entonar la estrofa entera cual una rama tonal descendente, y no de un modo cualquiera sino según escalones descendentes separados entre sí por pausas. Como es obvio, tal entonación descendente pertenece al texto por ser *relativa*, de unas partes de la estrofa en relación con las otras. Toda lectura correcta deberá marcarla. No la podemos confundir con la peculiaridad subjetiva de cada intérprete, dentro del esquema obligado. Por lo demás, que dichos escalones descendentes funcionan comunicando sinceridad e intimidad, sentimentalmente y no lógicamente, tampoco ofrece duda. Valga lo anterior para dejar en claro

que no sólo la eufonía es además lingüístico: viene a serlo cualquier rasgo de estilo¹².

Volviendo a la eufonía en cuestión, debemos insistir en que el significante *ida* no funciona por sí, uniéndose a su significado, sino como relación entre las cadencias donde aparece y con otros elementos de la estructura. Tales relaciones sugerentes, puesto se emancipan de la ejecución individual, pertenecen al lenguaje en sentido estricto. Sin embargo, no están fijadas con independencia del texto ni existen fuera de éste, luego no son lengua conforme a la gramática tradicional ni a tenor de la doctrina saussuriana: son *estilo del texto*.

Otro rasgo de la forma eufónica, muy perceptible en el *ida* de nuestro ejemplo, es que aparezca encuadrada por el ritmo y aun supeditada a él. Es que, según se anticipó, las formas rítmicas son constantes; penetran el texto entero, lo organizan sin dejar fuera parte alguna. En cambio, las formas eufónicas son ocasionales. Por lo atinente a la rima, sabemos que tiene su lugar propio, de por sí reducido, en la cadencia con que acaba la unidad rítmica llamada verso. Eufonías distintas de la rima, coinciden con ella en lo de ser ocasionales. Normalmente —no lo olvidemos— el significante suele ser imperceptible como tal, diáfano.

Por todo lo dicho, podríamos resumir el valor de la forma eufónica en los términos siguientes: a) constituir una sonoridad perceptible, luego de efectos síquicos inevitables; b) no poder funcionar cual signo lingüístico, puesto es un significante sin significado; c) Valer, por contra, como además lingüístico, equivaliendo de algún modo al gesto y a la entonación del decir hablado; d) comunicar por lo mismo fantasía y sentimientos, al igual que la gesticulación del hablante.

Al racionalizar ingenuamente nuestra captación del texto, podemos caer en los errores expuestos atrás. Entonces tomamos por musicalidad valiosa la rima en *ida*, igualmente su encuentro con la va-

¹²El tono exclamativo, que forma una rama descendente de entonación, no es un signo lingüístico según lo definió Saussure, más cabría afirmar que sí lo es para aquellas doctrinas neosaussurianas según las cuales lo característico del signo debe ampliarse a su índole binaria. Con tal criterio, no hay duda de que en la exclamación se une cierto hecho fónico (la melodía descendente) a cierto contenido mental (una valoración). Estamos, pues, ante una entidad lingüística de dos caras, es decir, ante un signo. Igual podríamos decir de las melodías aseverativa e interrogativa. Ciertamente, las melodías son formas rítmicas, no eufónicas, y suelen ser imperceptibles, diáfnas, al trascender normalmente a lo entendido. En el caso de Fray Luis que venimos comentando, la exclamación funciona como además lingüístico —no obstante lo dicho antes— por lo que tiene de escalonada y prolongada (de perceptible). De tal prolongación escalonada viene su eficacia para comunicar un sentir íntimo. Por lo mismo, esa expresividad concreta pertenece al estilo y aun puede ser manejada como técnica. Al tratar del ritmo, revisaremos estas cuestiones.

riente en *ido*, llamamos suavidad articulatoria a la armonización de esa eufonía con el ritmo, y hasta podemos recaer en el absurdo del simbolismo literal. Todo ello sin perjuicio de mantenerse, como principio, en que cuanto entendemos de un texto está dicho y pertenece al contenido de ciertos signos. Aun siendo más cierto que las significaciones valen cual referencias indiciarias.

11. LA EUFONÍA COMO CREACIÓN DE LA LENGUA

Hay eufonías como la asonancia que se manifiestan de partida cual desaliño del texto; perturban su captación, nos distraen. Sin embargo, nuestro idioma resulta excepcional a este respecto, pues en él la asonancia ha llegado a organizarse, luego tiene rasgos positivos. En verdad, la *rima asonante* es un "primor exclusivo de nuestra lengua", como decía el duque de Rivas. Y Kayser llega a la misma conclusión, tras recordarnos el fracaso de los románticos alemanes, de Guérin, etc., al querer asonantar versos en otros lenguajes. La causa de semejante peculiaridad hispánica se halla, por cierto, en que el español posee únicamente cinco vocales, cuya diátesis —debido a ello— deviene muy segura. La productividad positiva de nuestra asonancia, al revés de lo que acaece en otros idiomas, nos prueba, entonces: de una parte, que su eufonía no es un retorno a la expresividad gestual; y de otra, que puede adquirir rango en español como plus de su diátesis peculiar, apoyándose en ella.

Ni siquiera la *suavidad articulatoria* es objetivamente suave. De modo necesario no se da siempre en una serie silábica de unidades débiles, equilibradas, o que de algún modo hagan fácil y fluida la pronunciación. Si en Garcilaso nos parece dulce y sugestivo "un susurro de abejas que sonaba", también nos suena maravillosamente, en San Juan de la Cruz, "un no sé qué, que quedan balbuciendo", es decir, la terca repetición, hasta tres veces, de una gutural fuerte, áspera, seguida de la vocal intermedia, la más pobre de todas. En fin, que la índole del sonido, como realidad acústica, no tiene nada que ver con la eufonía de un texto. Dicha eufonía es un logro del estilo, debido a efectos desarrollados por una sonoridad diátesis¹³.

De un modo tenaz, las eufonías valiosas aparecen como intencionales en el texto, deliberadas en mayor o menor grado, mientras las negativas provienen del descuido. Por ello, es también normal

¹³En el ej. de San Juan, no podemos decir que la reiteración *quequeque* no significa nada, como en el visto antes de la rima en *ida*. Eso sí, la sílaba *que*, siendo la misma, cada vez significa una cosa, por dos veces, y al final es parte de una significación. Tal libertad del significante para significar enriquece inmediatamente el sentido del verso entero, da hondura sugestiva a "balbuciendo".

que las mejores eufonías se den subordinadas a la reiteración persuasiva del orador o al ritmo creado por el poeta. Equivaliendo a la expresividad gestual pero de un modo dialéctico, o sea, en una etapa posterior del proceso, como las ruedas del vehículo equivalen a las piernas del caminante. Sobre ruedas podemos andar más que a pie, luego la equivalencia alcanzada es un logro positivo. Eso sí, para funcionar, dicho logro exige que haya una carretera. A campo traviesa, la rueda sería un fracaso. Como resulta serlo una eufonía mal relacionada con lo demás del texto y especialmente con el ritmo. De ahí lo revelador que resulta el análisis de la palabra onomatopéyica. Siendo a primera vista muy disímil de las otras eufonías, la onomatopeya aporta la prueba decisiva sobre la índole de estas formas. Deja en evidencia que son creación al nivel de la lengua y no un retorno cimarrón al grito imitativo.

12. ANÁLISIS DE "TIC-TAC"

Mientras cualquier otra eufonía es un significante al cual no corresponde un significado, la onomatopeya se aparta de tal constancia. Aquí, el significante está bien delimitado y posee significación, así que la unidad sonoro-conceptual origina la *palabra onomatopéyica*. Ésta, como las palabras corrientes, constituye, pues, un signo lingüístico inobjetable. Sin embargo, tampoco puede negarse que su sonoridad no es diáfana: obliga a reparar en ella, con el efecto curiosísimo de que parece copiar o imitar sonidos reales en aquellos casos —los más frecuentes y típicos— de onomatopeyas que nombran realidades que suenan. Si tomamos tal efecto psicológico por base de su naturaleza lingüística, la onomatopeya deja de ser signo *arbitrario*, a no dudar, luego acaso no es un verdadero signo. Si el significante presenta a la cosa, no hay faz conceptual.

En torno a este punto oscuro, se ha precisado que muchas onomatopeyas nombran cosas que no suenan. De otra parte, cómo las de índole sonora cambian de unas lenguas a otras. En fin, ha ido acumulándose casuística de interés respecto a lo que no es la onomatopeya. Aquí nos conviene proceder de otro modo, viendo en qué consiste la conformación onomatopéyica, según el simbolismo lingüístico. Tomaremos como ej. el *tic-tac* del reloj, por lo fácil que será, a nuestros lectores, ir comprobando personalmente cuanto se diga.

Como el reloj fue inventado en el medievo y se ha generalizado en tiempos más recientes aún, podemos estar seguros de que la voz elegida no se relaciona con ninguna raíz arcaica y viene, sin más, de un ruido como el que percibimos. Pues bien, es obvio que nuestro idioma se aparta una y otra vez de copiar ese ruido que hace el reloj, precisamente para dar origen a una verdadera palabra.

1) La serie isocrona de golpecitos —hecho acústico verdadero— cambia en la onomatopeya a grupos de dos, separados por pausas; es decir, que la alternancia x-x-x-... deviene xx-xx-xx-... Fijándonos por lo pronto en las pausas, resulta que se anulan unas, para crear grupos binarios de sonidos, y se constituyen plenamente otras, a fin de separar dichos grupos entre sí. Estamos, pues, ante una *ritmización pausada*. Y el modo de conformar la palabra, creándola, se apoya en el modo de percibir el sonido del reloj pero no en el sonido mismo.

2) Aunque todos los golpes del reloj son igualmente intensos, también esta verdad acústica se altera, ya que al agruparlos de a dos, uno es captado y conformado como fuerte y el otro como débil, de modo que la serie resulta del tipo xx-xx-xx-..., o bien xx-xx-xx-... Opera, por tanto, a la vez que la ritmización pausada, la de orden *acentual*.

3) Si de las sílabas en bloque pasamos a los fonemas que las integran, observamos que las consonantes *t*, *c* funcionan como reiteración de lo idéntico pero ya no es tan seguro que imiten —hasta cierto punto— el sonido real. En cambio, resulta obvio que las consonantes quedan supeditadas a su núcleo vocálico, el cual crea diacrisis al nivel de la lengua. Por tal manera, las sílabas del grupo, *tic* y *tac*, logran un contraste fonológico perfecto, así mismo binario, el de *ta*. La diferencia entre las vocales rompe la monotonía del ruido verdadero. He aquí, por lo mismo, una tercera ritmización que podemos llamar *tonal* o *melódica*.

4) Un solo grupo, *tic-tac*, basta para constituir la palabra onomatopéyica, luego representa a la serie, en sí indefinida.

5) La conformación de un ritmo yámbico en la serie *tic-tác*, *tic-tác*, *tic-tác*, etc., traduce normalmente la lentitud y sugiere sentimientos depresivos, melancólicos, pesimistas. En cambio, la ritmización trocaica de la serie *tic-tac*, *tic-tac*, *tic-tac*, etc., formula un movimiento rápido, como el del reloj de bolsillo, mejor que el lento de un gran péndulo. A su vez, dicho ritmo trocaico sugiere alegría, ímpetu. Ahora bien, aun cuando un solo grupo binario de sílabas permite crear la palabra y representa a la serie —quedó consignado en el anterior N^o 4— no ocurre lo mismo con la expresividad sentimental. Ésta se desdibuja y prácticamente desaparece en la palabra onomatopéyica. Hay, pues, valores que no admiten ser representados al nivel del vocabulario, por ser propios de otro ámbito más amplio.

13. RITMIZACIÓN Y SIMBOLIZACIÓN

El anterior análisis nos prueba que la onomatopeya de factura más típica, por la índole sonora de su motivo real y por plenamente

constituída, no es un retroceso desde el lenguaje al ruido. No imita a éste sino que lo simboliza. Para ello usa las formas binarias que son radicales en la intuición humana, lo mismo sonora que de cualquier orden. Como tal modo humano de ritmizar el mundo genera la palabra onomatopéyica, se nos añade la onomatopeya a otros hechos a primera vista muy disímiles que prueban cómo el hombre es un ser simbolizante. Sí, el lenguaje, en ciertos signos donde sus energías conformadoras están concentradas, no se caracteriza por ser arbitrario.

Tal verdad de pequeño radio no es óbice para que en la totalidad de una lengua la verdad definitiva sea muy distinta. Cualquier idioma actual —nuestro español, por ej.— es fruto de un proceso milenario, sin perjuicio de hundir sus raíces en el millón de años o más en que hay hombres y, por lo mismo, lenguaje. Otros elementos, provenientes del azar y la cultura complican básicamente, por lo mismo, la energía ritmizante y, en general, simbolizadora. Al transmitirse el lenguaje de unas generaciones a otras, el hecho de aprenderlo da lugar a una cuasi imitación de lo existente. Se aprenden voces patrimoniales, esquemas sintácticos sencillos. En esto consiste una lengua, a primera vista. En dicho nivel, en que trabajó el positivismo del siglo XIX, la lengua evoluciona como se erosionan las montañas, es decir, los sonidos se debilitan o reducen, los nuevos hechos culturales producen una actividad metafórica ínfima, de acepciones nuevas para voces ya existentes, etc. De acuerdo igualmente con dicha gramatización, se crean palabras derivadas y compuestas con necesidad de rango racional, en modo alguno simbólico. El hecho decisivo del sistema de lengua —la constitución como escalones distintos de la palabra y la frase— ya significó escindir aquellas energías que se manifiestan unidas en la onomatopeya. En verdad, *la palabra se reserva el acento y la frase la entonación*. Para lo que aquí nos importa, debemos atenernos a que una palabra plenamente semántica coagula su significado en torno al acento de su significante, por lo cual debemos distinguir entre la palabra del diccionario, recortada según tradiciones culturales, y la unidad de intensidad, conjunto silábico que es la unidad semántica en el texto concreto. Por tal motivo, el perfil de la unidad sonoro-significativa se desdibuja, al compás de la ortografía. Morfemas, partículas en proclisis o enclisis, se incorporan o no al núcleo semántico según los casos. El criterio varía mucho, por ej., al pasar de un idioma con declinación a otro sin ella. La palabra, como tal, tiene —pues— en el momento histórico y cultural, una cierta rigidez gramatizada que podemos captar como lógica, compatible con el manejo concreto en la serie de unidades de intensidad. Igual acaece al nivel de la frase con las entonaciones, que sustentan la sintaxis tradicional aunque podamos prescindir de ellas en el análisis de pocas pretensiones. En

resumen: que el decir hablado y útil, por completarse con la ejecución fónica, las noticias periodísticas, meramente informativas, donde si se destaca algo —por ej., el título— es gráficamente y no lingüísticamente, puede abundar en formas binarias y ternarias, en sus múltiplos, pero sin que funcionen como reveladoras e intuitivas. Se hallan sueltas, son *disjecta membra* y carecen de organización.

Un equilibrio así, donde prevalece lo mostrenco, se altera en la literatura, pues el lenguaje está empleado a fondo. La simbolización pasa a ser lo decisivo y prepondera, dando sentido a las formas, orientándolas a todas con respecto a una intuición radical. Decimos entonces que el texto posee una estructura, que las formas están tratadas sinfónicamente. Ahora bien, la *estructura como supersintaxis* —uno de los mejores modos de entenderla— puede ser caracterizada con dos rasgos primordiales:

- a) Su avance dialéctico con respecto a la lengua útil;
- b) La diversidad de niveles lingüísticos que relaciona.

Sobre el rasgo a) nos ilustra lo que sucede, por ej., con el vocabulario. El texto lo recibe de la lengua heredada, fosilizada, y es claro que normalmente lo respeta y no lo destruye. (Ya vimos cómo la palabra onomatopéyica no retrocedía tampoco al grito imitativo). Eso sí, una selección idiomática bien orientada, lo *jerarquiza y relaciona*. Y aquí —rasgo b)— se nos caracteriza la estructura por su modo de *armonizar ritmos, significaciones, actitudes elocutivas, etc., en vez de mantenerse en un solo nivel*. Por ser así, aquella doctrina de que partíamos —material lingüístico adecuado para realizar el plan desde cierto punto de vista— debemos revisarla. Vale tanto como armonización simbolizadora. Con ella, los signos arbitrarios, secamente gramatizados en el lenguaje de todos los días, mutan a símbolos, pero a partir de su propia arbitrariedad, que es fuerza mantener precisamente para superarla. El modo abreviado de afirmar tal verdad viene siendo el decir que el juego simbolizador del significante se rige desde el significado. Y en verdad, sin la supersintaxis que relaciona la eufonía y el ritmo de un texto con otros estratos, resultaría imposible una explicación de cómo las palabras empobrecidas se cargan de vigor simbólico. En fin, que lo dicho por un texto literario en cada momento, con una forma parcial, ha de referirse a la totalidad viva y sinfónica del texto, y sólo de un modo más lejano, aunque inevitable, a esa totalidad que llamamos el idioma. No se entiende sino a medias el juego simbolizador cuando se califica de *precisión significativa* o, por el contrario, de *deslexicación* a lo que sucede con las significaciones del diccionario en determinado texto. Se producen las dos cosas a la vez. Añadamos que la deslexicación de los textos versificados, tan peculiar, no debe ser mirada como única ni absolutamente opuesta a una precisión significativa limitada a la prosa. De otra parte, los esquemas métricos

imponen un ritmo mecanizado, luego entrañan un peligro. La métrica heredada —como las acepciones de las palabras, como la sintaxis gramatical— supone una inercia que la simbolización del texto literario debe superar. Toda organización parcial y previa debe ceder ante la supersintaxis.

14. EL RITMO EN "EL QUIJOTE"

Ejemplo esclarecedor nos ofrece el principio del *Quijote*, a tenor del análisis que gustaba hacer don Américo Castro¹⁴. El principio del libro, si procedemos a destacar sus pausas y su entonación, queda como sigue:

- 1) *En un lugar de la Mancha,*
- 2) *de cuyo nombre no quiero acordarme,*
- 3) *no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo*
- 4) a) *de los de lanza en astillero,*
 b) *adarga antigua,*
 c) *rocín flaco*
 d) *y galgo corredor.*

Se nos hace perceptible, al disponer lo escrito de esta manera, que existe un ritmo cuaternario cual hecho básico de la simbolización. Todo lo que este múltiplo perfecto del 2 (el 2 por 2) lleva consigo, no cabe aquí sino apuntarlo. Con todo, cualquiera puede notar sin esfuerzo cómo el amplio ritmo cuaternario, con posibilidades acrecentadas y no restringidas, es la cifra de esa visión cervantina del mundo, humorística y sosegada, esencial del texto¹⁵. La sucesión de unidades elocutivas es viva, libre, pues aunque orientada por un canon, genera tres miembros sin analogía mecánica y, al llegar al cuarto, lo sustituye en ramificación arborescente por otra forma cuaternaria de grado

¹⁴El profesor Américo Castro hizo alguna vez, en sus clases, este análisis del principio del *Quijote*, de lo cual dejo constancia porque se le debe reconocer el hallazgo, y nada más. En verdad, el análisis se orienta en seguida en un sentido que es personal mío y acaso discutible. Lo dejo en claro para no aparecer escudado tras la autoridad de Castro en cuanto al valor simbolizador de dicho ritmo.

¹⁵En mi libro, *Indagaciones épicas*, examino las formas binarias y ternarias desde un concepto de estructura más ambicioso que el de supersintaxis o sinfonía: el de totalidades que son a la vez estructurantes y estructuradas. Sin repetir lo dicho allí, se aplica la misma doctrina en este trabajo, a propósito —por ej.— de cómo se conforma la palabra onomatopéyica.

Sobre el manejo inconsciente y al par superconsciente de la intuición cuaternaria en el *Quijote*, y los alcances de dicha tesis a lo sostenido por Jung, me remito a mi trabajo "*El simbolismo de la mano en Bécquer*", en curso de publicación *Estudios Filológicos*, Valdivia, Nos. 6 y ss., .

menor. Eso sí, tal forma secundaria resulta ser —en otro plano— una serie, un sintagma no progresivo, y por lo mismo deviene perceptible. En cambio, la forma principal, aunque es de más rango, resulta diáfana al leer y sólo se nos revela por el análisis. Lo entendido en ella e orienta inmediatamente hacia el enigma o la rareza del miembro 2) a tenor de la técnica narrativa: ¿Por qué es omitido el nombre de cierto lugar manchego? Pues bien, sin perjuicio de ese problema, tan comentado por la crítica, debemos destacar nosotros la congruencia rítmica de ese miembro, gracias al cual se marca el ritmo binario al par que se le potencia y supera, elevándolo al cuadrado.

Más curiosa, si cabe, resulta la frase siguiente:

- 1) *Una olla de algo más vaca que carnero,*
 - 2) *salpicón las más noches,*
 - 3) *duelos y quebrantos los sábados,*
 - 4) *lentejas los viernes,*
- ... a) *y algún palomino DE AÑADIDURA los domingos,*
 b) *CONSUMIA y las TRES PARTES de su hacienda.*

Se repite la conformación cuaternaria como básica del tranco elocutivo, mas dicha andadura es también matizada de un modo tenaz, tan libre como consecuente. Con toda lógica, la olla del mediodía precede al salpicón de las noches y en seguida, contra la lógica, los sábados preceden a los viernes. ¿Razón?: alternar las menciones bifurcadas (vaca y carnero, duelos y quebrantos) con las menciones únicas (salpicón, lentejas). El ritmo, pues, prevalece sobre el plano de los significados, aunque de modo subliminar. Después, acudiendo a un recurso distinto del sintagma no progresivo examinado en su momento, sobreviene la forma secundaria pero perceptible: se *añade* el palomino de los domingos con la *añadidura* del miembro a), y luego se *consume* y cierra la frase con el b). Total: un remate gracioso para el lector más lego, pero fruto del acorde entre las significaciones y su armónico al nivel del significante. Logro que va seguido de ese olvido estupendo de llamar las *tres partes* de la hacienda a las *tres cuartas partes*. Con lo cual nos hace pensar Cervantes que el ritmo cuaternario, de tan obvio, se le olvida a él mismo. Luego escribe, como diría Jung, guiado por un formante inconsciente, de tan vivido y superconsciente.

Debemos cortar aquí el análisis. Examinar la estructura toda del *Quijote* no es tarea nuestra. Hemos iluminado unos cuantos datos, los suficientes para dejar abierto un tipo de incitación. El mismo que intuye Cervantes, desde el principio, antes de imaginar aventuras, ni contrastar a don Quijote con Sancho, ni presentarnos esas entidades de mucho bulto que todo el mundo percibe en una novela, sin saber que el estilo las ha hecho posibles. En efecto, Cervantes nos dice

que la locura del Ingenioso Hidalgo fue, básicamente, un cambio de ritmo en su vida. De la ociosidad pasó a leer día y noche, trabucados, y lo primero que le encantó, en los libros de caballerías, fueron la prosa y las *intrincadas razones* de los mismos. “*Con estas razones —leemos— perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido*”. ¡Qué gran verdad! Por lo mismo, quienes leían yéndose al bulto, a las aventuras, no salían locos, lo mismo si admitían ingenuamente que aquello era verdad que si lo miraban como entretenido disparate. En cuanto al propio don Quijote, su creador nos lo muestra aplicado a inventar *nombres sonoros y significativos* al quedar inficionado del morbo caballeresco. Lo demás vendrá *de añadidura*, inevitablemente.

No abundan los textos geniales, como el *Quijote*, con testimonios tan palmarios de inconsciencia y sabiduría intuitivas como esas *tres partes*, esos palominos *de añadidura*, esa creación de nombres simbólicos —don Quijote, Rocinante, Dulcinea— cual punto de partida. Sin embargo, a su manera, cada cual hace lo que puede, guiándose por el ritmo. En lo más externo, se ha caracterizado nuestro siglo por el paso del estilo *cortado*, rico en pausas y entonación —el de un Azorín, por ej.— al *automático*, sin puntuación alguna, como en el *Ulysses*, de Joyce. La peligrosa falsedad de semejantes técnicas, en particular de la última, está en que se hace perceptible lo que debe ser diáfano, *ergo* deja de ser inconsciente. (Sea dicho lo anterior sin negar que la excelencia literaria posee muchas vías, y las modalidades de estructura son ciertamente inagotables.)

Quedándonos con lo inobjetable, siempre resultará que el estrato fónico de un texto resulta importantísimo, pues pertenece a lo básico de su estructura.