

Eleazar Huerta

Bases del estilo

(Viene del número anterior de esta revista)

4. EL SIGNO SIGNIFICANTE

Naturaleza del signo.—Por su naturaleza, la lengua es un conjunto de signos. Y todo signo, como ya decían los escolásticos, es un *representante*, algo que está en lugar de otra cosa (“*aliquid stat pro aliquo*”).

El signo, por serlo, es *perceptible*, mientras lo representado no lo es: por naturaleza, como las ideas, o por estar fuera del campo de la atención. Además, es más o menos *abstracto*, por lo cual posee un margen de variabilidad que no altera su significado. Así, en los signos del tráfico sólo importan los colores —rojo, verde— pero hacemos abstracción de la forma, del tamaño y de otros caracteres del poste indicador ajenos al seleccionado como significativo. Por último, el signo está en relación *irreversible* respecto a la cosa señalada por él. La cosa no podría reemplazar al signo.

El signo se diferencia de la *expresión natural*, pues ésta no representa a la cosa sino que forma parte de ella. La frondosidad del árbol forma un todo con la exuberancia vital del mismo, la expresa naturalmente y no como signo. Igual ocurre con la expre-

sión de los animales, a veces muy típica en el aspecto sentimental, como vemos en el perro. Por lo mismo, los matices del ladrido que expresan alegría, cólera, miedo, etc., con *iguales en toda la especie* perruna e *inseparables de la mímica*: saltos, rabo erguido, rabo entre piernas, labios fruncidos enseñando los dientes, y otros. El hombre también posee una expresión natural de su afectividad, a la cual pertenecen tanto la risa como el llanto, la mímica de los ojos, la boca y la mano como la palidez, el rubor y la respiración anhelante. Esta expresión humana es universal, dentro de variaciones secundarias raciales o individuales. Y, por lo mismo, *no es lenguaje*, signo arbitrario. Ya veía Aristóteles la diferencia entre ambas cosas y por eso recalca el hecho de que el lenguaje varía de unos pueblos a otros. Ahora bien, si "la afectividad no cuenta con más elementos propios que los extraorales o mímicos", como dice García de Diego, es claro que en la comunicación se funden factores de expresividad natural (ejecución fonética y mímica) con los signos del lenguaje, completándose así el sentimiento de aquélla y lo conceptual de éstos. Por lo mismo, la absorción de lo sentimental en un texto será uno de los grandes temas de la estilística literaria. Pero no será el único, aunque una autoridad como Bally haya asignado a la estilística el estudiar "los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo". El lenguaje organizado en un texto de valor supone, en efecto:

1. Eliminación del destinatario concreto, como ya se ha visto.
2. Absorción de la expresión sentimental extralingüística, transmutándola en un simbolismo o expresión artística.
3. Eliminación del contorno físico o situación dada de la comunicación, creando otros medios de señalar e individualizar tanto en el texto mismo como en la situación evocada o imaginada en él.

El producto literario logra todo lo dicho enriqueciendo el contenido de los signos lingüísticos, inicialmente abstractos y arbitrarios. Por eso, si un análisis de Garcilaso puede revelarnos que

su verso suena como empañado y velado por las lágrimas (Dámaso Alonso), es decir, que ha logrado la expresión artística del sentimiento, la lectura del *Quijote* nos dejará la impresión —entre otras cosas— de haber visto y recorrido la Mancha: sus caminos polvorientos, sus mesones; de haber conocido y conversado con sus gentes, como observó un gran novelista francés. Y eso es porque el estilo de Cervantes, novelista y no poeta lírico, descuella en la mostración fantástica.

Dentro del signo, y con carácter más restringido, suele colocarse el *símbolo*, cuyo concepto resulta peligroso por lo movedizo. Para las tendencias intelectualistas, es símbolo el signo consciente, deliberado de su arbitrariedad; o bien el que representa lo general —conceptos o sea clases de cosas— a diferencia del mero signo que señala lo individual. Mas no faltan corrientes sentimentales y románticas que van en otro sentido; que consideran símbolo al cargado con una "encarnación vital", por ej., a la bandera de la patria, en contraste con el simple signo intelectual de las banderas de señales; o al que encierra una relación verdadera con la cosa, acaso analógica (el león, que es valiente, símbolo de la valentía; la balanza en el fiel, que es un caso de peso justo, de la justicia). Estas distinciones pierden mucho de su importancia al aplicarlas a los signos del lenguaje, de tal manera que todos pueden ser vistos como símbolos o ninguno, según el criterio intelectual o sentimental con que abordemos la cuestión. Identificar lo individual formando nombres propios supone el ejercicio de la abstracción al igual que formar conceptos, aunque se abstrae de otra manera. Identificar es abstraer diferencias de perspectiva, en tanto que conceptual es abstraer diferencias individuales. De otra parte, las palabras que señalan ("este", "ese", "aquel", "aquí", "allí", "tú", "yo") son arbitrarias y varían de unas lenguas a otras como las conceptuales, de modo que podríamos calificarlas de símbolos con criterio intelectualista. El gesto que las acompaña y del que acaso brotaron pertenece a la expresión natural pero ellas, no. En cambio,

los signos lingüísticos, igual mostrativos que nominales, carecen de simbolismo sentimental inicialmente, aunque todos son capaces de llegar a expresarlo en un texto. Por lo dicho, evitaremos calificar de símbolos a los signos lingüísticos de una clase determinada.

El material significante.—El lenguaje se nos presenta como un conjunto de signos en que llama la atención, desde luego, su *gradación* y su *variedad*.

Respecto a la gradación, prescindiremos por ahora de tomar en cuenta las frases, que son combinaciones de palabras, y con más razón las entidades lingüísticas superiores a la frase. Ciñéndonos a la *palabra*, como unidad de significación, resulta que está formada de *fonema* (cierto número de sonidos seleccionados y acuñados por cada lengua), que se agrupan en *sílabas*. De momento, podemos orillar a la sílaba, no obstante ser típica unidad motriz y sonora, pues carece de peculiaridad como signo; tan pronto consta de uno como de varios fonemas, y del otro lado, igual puede ser una palabra —monosílaba— que parte de una palabra. Pues bien, los fonemas son algo muy curioso: el único material sonoro con el que la lengua construye significaciones, el *significante*, si bien ha de estar organizado en palabras para adquirir su valor de signo. No importa, pues, que nuestras vocales, aisladas, tengan significación, ya que entonces dichos fonemas son palabras. Las consonantes son fonemas típicos, material para construir signos pero que por sí nunca lo son.

Los fonemas son pocos —veintitantos, en nuestra lengua— fijos y perfectamente diferenciables los unos de los otros, es decir, *diacríticos*. La lengua selecciona los fonemas de espaldas a esa realidad maravillosa que es la gran capacidad de la garganta humana para producir toda suerte de sonidos. Ese tesoro, que pertenece a la expresión natural, sería una selva donde podría perderse la forma clara y severa del significante. La diacrisis se perfila más todavía porque los fonemas acusan su nitidez por contraste recíproco, se-

gún nos muestra Trubetzkoy. Así, por la ley de "correlación" se forman parejas de fonemas (b-p, d-t), o bien se distancian por la de "disyunción" (a-u, p-l). De ahí la distinción entre fonética, estudio *físico* de los sonidos del lenguaje, y fonología, que los estudia como *material significante*. El fonema fonético es la realización en cada caso del fonema fonológico, verdadera "idea", cuya realidad está en la conciencia de los hablantes, dice Amado Alonso. Por tanto, el saber que la primera "d" de la palabra "dedo" la pronunciamos con un matiz distinto al de la segunda, y otras curiosidades de la investigación fonética, no nos importan apenas en cuanto miramos la lengua en su esencia. "Lo esencial de la lengua es ajeno al carácter fónico del signo lingüístico", decía Saussure. Y la mejor prueba está en que los matices fonéticos no son percibidos por el hablante; se entera de ellos porque se lo dicen el extranjero y el técnico. La estilística, empero, deberá estar alerta en ciertas direcciones para acotar sus dominios:

1) La variación fonética, irrelevante fonológicamente, se puede cargar con valores expresivos y persuasivos —expresión natural— tanto hablando como recitando un texto pero es ajena al texto y, por ende, al estilo. Será tema para la lingüística y para la declamación, no para nosotros.

2) La ejecución fonética individualiza al hablante (reconocemos a una persona por su voz), pero los escritores y, en sus obras, los personajes creados, se identifican por técnicas distintas, verdaderamente estilísticas; tales son las que nos permiten afirmar que una página de Cervantes no es de Quevedo, o nos perfilan el habla refranera maliciosa de Sancho en contraste con la de don Quijote.

3) Cuando el literato transcribe en un texto alguna anomalía fonológica ("mardito", "doló"), la captamos en seguida como valor mostrativo de una comarca —en este caso como andalucismo—, o de una capa social, o de un nivel familiar o culto del lenguaje, cuyo valor se suma al de la estricta significación. Con todo, otro

mostrativo cultural o comarcal típico lo da siempre en el texto el vocabulario como sinónimo ("quiltro", chileno, por "perro", signo general de la lengua; o "lebrél", "can", etc., que muestran otros valores de época y cultura).

Onomatopeya y simbolismo poético.—Admitiendo como verdades fundamentales que el lenguaje se ha constituido a base de unos sonidos seleccionados y diacríticos; que dicho significante es, pues, abstracto; y que un texto podado de ejecución fonética descansa en sus significaciones, hay otros hechos innegables, a su vez: ciertas palabras parecen guardar una estrecha relación con la cosa representada, como si fueran su copia fonética, las llamadas *onomatopeyas*; y, en general, hallamos en el lenguaje organizado —sobre todo, en el refinado de la poesía— muchos momentos de musicalidad sugestiva, de *simbolismo verbal*, de tal modo que la fluencia sonora nos dice algo recóndito que no está dicho en la significación. Valiosos análisis de estilo, como los de Dámaso Alonso acerca de Garcilaso y Góngora, nos confirman la importancia de esta "estilística del significante". ¿Cuáles podrían ser los fundamentos de la misma?

Para despejar el terreno, empecemos por dejar en claro algunos puntos:

a) La onomatopeya, tal como la de "zumar", "crujir", "chapotear", etc., no es nunca imitación sonora minuciosa sino *esquemática y muy escasa* si atendemos al total de palabras existentes. Como, además, *varía de unas lenguas a otras*, es claro que se trata de un fenómeno de enriquecimiento de lo significado por el significante más bien que de un viraje hacia la expresividad natural.

b) Por lo mismo, el simbolismo poético va mucho más allá de la onomatopeya, pues hay "cosas que no suenan" —*impresiones* de otros sentidos, *expresión* de sentimientos— y que la poesía consigue aprisionar.

c) La sílaba y no el fonema parece ser la unidad significativa que permite el enriquecimiento simbólico del significado. La ono-

matopeya y el balbuceo infantil no se pueden deslindar en muchos casos; pues bien, ambos usan la *repetición silábica* (igual "papa" o "tata" que "runrún", "frufnú", "tintín"), la cual se amplía y diversifica, sin cambiar de naturaleza, en recursos poéticos como la *aliteración* o la *rima*. Por otra parte, la diferencia entre sílabas tónicas y átonas es la base del *ritmo*, el gran soporte sonoro de nuestra poesía. Aunque hayamos de volver más adelante sobre el ritmo, consignemos desde ahora cómo llega a rebajar las significaciones cuyo cuerpo sonoro es átono mientras realza a las que poseen un núcleo acentuado. Por ej., "tú" y "cantas", si las tomamos sueltas, son dos palabras, cada una con su corazón sonoro propio —su acento— y con su propia significación. Pero en el siguiente verso, en anfibracos:

"y cuando / tú cantas / el día / se aclara"

el acento de "tú" ha desaparecido, como el de "y" o "el"; ha habido una jerarquización sonora que captamos y superponemos a la significación. Podemos aún lograr una jerarquía más rigurosa si reducimos los acentos a dos principales, acomodando el texto citado al endecasílabo:

"y cuando cantas tú / se aclara el día".

ch) Si el simbolismo poético descansa en la sílaba y se perfecciona en formas polisílabas como la repetición, la rima, los pies, las cláusulas rítmicas, se desvanece o cae en lo subjetivo cuando intentamos buscarlo en el simple fonema. Se ha escrito mucho, es cierto, sobre *simbolismo literal*, particularmente de las vocales, mas nunca se ha podido llegar a un acuerdo, Arturo Rimbaud, en el soneto "Vocales", nos da su propia audición coloreada: "A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul". En nuestra lengua, predominan —según dicen algunos pacientes investigadores— quienes sienten la

A como blanca, alegre y dilatada, la I como alta, aguda, iracunda, amarilla, la O como hueca, redonda y roja, la U como profunda, oscura y triste, vacilando mucho más sobre la E. Personalmente, yo capto la I de color carmín y la O más bien parda que roja. En un mismo sujeto, el pretendido simbolismo literal varía según el texto, pues el significado se impone siempre a estas direcciones vacilantes. Sólo se armoniza con las sonoridades polisílabas de igual a igual y hasta admite supeditarse aparentemente. Con todo, hay un aspecto del simbolismo literal que debe segregarse del resto. Existen fonemas castellanos que tienen significación: la "a" es fonema femenino, la "o" masculino, la "e" neutro, la "s" plural. Su fuerza es tan avasalladora que una cosa inanimada adquiere género tan sólo por su terminación. Pues bien, estas significaciones pueden sumarse a las de las palabras, bien entendido entonces que la blancura y la pureza que podemos captar en la "a" le vendrían de ser signo arbitrario de lo femenino más que de su articulación abierta o de algún misterio de su sonido. De otra parte, cuando oímos una conversación en voz baja y no la entendemos, captamos sin embargo la abundancia de "eses" de nuestra lengua —única diacrisis posible— y la llamamos "bisbiseo"; o bien oímos hablar sin poner atención y entonces nos suena aquello a "parloteo" y "cháchara". Son casos de percepción diacrítica parcial de "s", "p-t" o "ch"; sobre ella se construye la onomatopeya con criterio esquemático.

d) Observemos, finalmente, que las palabras onomatopéyicas corrientes son gráficas, pintorescas, pero en modo alguno rigurosas. De modo que no las sentimos como bellas. En cambio, el simbolismo poético, tanto el sonoro de la rima, la aliteración y el ritmo como el simbolismo de las imágenes, plasma en frutos de rango estético. Sólo integrada en estas formas amplias, mas no por sí, puede ser bella la palabra onomatopéyica.

Cuestiones eliminadas.—Lo mismo la onomatopeya que el simbolismo verbal se plantean dentro de ciertos límites.

La ilusión onomatopéyica se desmesura cuando se llega a una

hipótesis de origen onomatopéyico, del lenguaje. Ningún fundamento serio se ha logrado dar a tal hipótesis, de orden histórico o psicológico. La multiplicidad de idiomas y el carácter arbitrario y abstracto de sus signos aparecen de siempre con evidencia abrumadora. Y psicológicamente se ha hecho observar la nota disolvente de la onomatopeya, que prolifera en los casos de afasia parcial, desbordando su nivel corriente. Por tanto, si es síntoma de que el habla se deshace, mal podría haber sido la base de su primaria constitución.

Concretamente, la onomatopeya corresponde siempre a un momento histórico preciso, de modo que ejemplos actuales típicos derivan de voces latinas que no eran onomatopéyicas y cobran tal carácter por casualidad. "Resbalar", por ejemplo, parece que capta fonéticamente la realidad de deslizarse; pues bien, deriva del latín "divarare", separar las piernas el patizambo. Viceversa, palabras que griegos o latinos reputaron de onomatopéyicas han perdido esa cualidad para nosotros. "Espléndido" y *yo* no nos sugiere el color amarillo, y era epíteto con tal sugestión para Horacio. La evolución semántica ha hecho deslizarse a dicha voz desde el color amarillo a la riqueza y su ostentación. Y al cambiar el significado, la ilusión onomatopéyica se desvaneció.

En suma: la onomatopeya es muy limitada y nunca llega en las lenguas a constituir un sistema; y el simbolismo habitualmente captado no lo produce la sonoridad verbal sino la palabra mental: depende del significado.

Por último, el simbolismo artístico del lenguaje empieza a organizarse con rigor en el texto emancipado de otras artes complementarias como la música, la danza y la mímica. Lo vemos al comparar la poesía con la canción o el libreto de ópera. Lo mismo Menéndez Pidal que Saavedra Molina han hecho notar cómo la versificación castellana pasó de formas irregulares y rudas a otras más perfectas al perder el acompañamiento musical, hacia el siglo XV. En ese momento —y no en la posterior introducción del endeca-

sílabo italiano— se ha producido la gran revolución de nuestra métrica. Ahora bien, se trata —a no dudar— de un enriquecimiento del texto con valores rítmicos y de otros órdenes que durante los tiempos preclásicos solían ser extralingüísticos.

Psicología del simbolismo.—Las posibilidades simbolistas del texto literario vienen de la esencia psicológica del lenguaje.

La unión del significante de una palabra con su significado es, en verdad, muy fuerte, no obstante su arbitrariedad. Y no puede considerarse una *asociación* de dos realidades originalmente distinta. Saussure aún creía en el asociacionismo, pero maestros posteriores —Cassirer, Bühler, etc.— miran la fusión de significante y significado como una *síntesis creadora*, cuyo fruto es una "vivencia de significación". En efecto, el mundo no es algo dado para el individuo, ni nuestro conocimiento es copia de cierta realidad objetiva. El mundo es construido mediante un proceso que, partiendo de sensaciones numerosas y variadas, va formando cosas por abstracción. Todo niño va construyendo así su mundo, conforme ordena el caos inicial de sus percepciones visuales, auditivas, táctiles y de otros sentidos. Y lo hace sirviéndose para ello del lenguaje. Cada palabra aprendida es un núcleo en torno al cual se va concretando toda su experiencia, impidiendo así la palabra que lo sensorial permanezca vago, que se pierda. Si la perla se forma en la ostra alrededor de una partícula de arena, de un modo análogo, las cosas van tomando perfil en el espíritu a medida que las sensaciones sedimentan su abstracción sobre un significante sonoro y van creando su significado. Pero no sólo sirve el lenguaje para formar el mundo externo de las cosas; también es quien construye el mundo afectivo y de la voluntad, el del Yo, y el social, el del Tú. En efecto, la expresión natural es todavía descarga de un Yo que se ignora (se toma por el todo). Pero hablar en vez de actuar o, llorar y reír, es empezar a deslindarse y a conocerse uno mismo. Y el mundo del Tú es tan primitivo en el niño que podemos reputarlo de previo al de las cosas, según Cassirer, y esta sería la causa del antropomorfis-

mo como postura humana; pues Tú es, ante todo "aquello a que se habla". Sólo después de hablarle a todo aprendemos que unas cosas contestan —y se convierten en personas— y otras permanecen mudas y devienen cosas en sentido estricto, bien entendido que el juego infantil, la literatura o la magia se basarán en seguir hablándoles.

Ideas y palabras son por eso inseparables. Por lo mismo, hasta el pensar silencioso es un pensar con palabras, un monólogo o diálogo interior. Y el gran problema de la lógica es emancipar —si es que se puede— el pensamiento del lenguaje. Siendo así, no puede extrañarnos el simbolismo lingüístico, que no se apoya en la onomatopeya sino en la vivencia necesaria de la significación dada por el significante. "Miel" nos sabe a palabra dulce porque sus sonidos y la miel como cosa están fundidos para siempre en nosotros. Ahora bien, cuando el ritmo, la rima o cualquier otro arbitrio lleven a destacar el cuerpo sonoro de una palabra, su significado se brillantará e inclusive se hará, mágicamente, inmediato. Una palabra al final de un verso —es decir, junto a un vacío o pausa sonora— se destaca como un monumento en una plaza. Y entonces es cuando llega a ser la idea enriquecida, el símbolo. Por eso ha dicho Juan Ramón, del cielo, tras tenerlo olvidado varios días:

*Hoy te he mirado lentamente
y te has ido elevando hasta tu nombre.*

Si el artista brillanta la significación de una palabra por el juego con otras significaciones (por ej., mediante la metáfora) estaremos en el caso del *simbolismo imaginativo*, el más frecuente hoy día. Pero si lo trabajado es el significante, desembocaremos en un *simbolismo sonoro*, ilusoriamente onomatopéyico, tal vez, cual el de "el eco ronco de lejano trueno". ¿Son conciliables ambas direcciones? Mallarmé lo creyó así y decía que es preciso dar un sentido puro a las palabras de la tribu —a las que se intercambian ha-

blando— pero que la palabra aislada no puede alcanzar nunca ese nuevo valor; en cambio, lo adquiere en poesía con el ritmo. De ahí que Mallarmé fuera opuesto al verso libre, contra la mayor parte de los simbolistas, que optaron por el juego mental exclusivo, y lo han legado a nuestros siglos.

El caso más insigne de simbolismo por la sonoridad verbal unida a la imagen ha sido, sin duda, Góngora:

*Eco —vestida una cavada roca—
solicitó curiosa y guardó avara
la más dulce —si no la menos clara—
sílabas, siendo en tanto
la vista de las chozas fin del canto.*

(Continuará).