SERGUEI GONCHARENKO
Universidad Estatal Lingüística de Moscú

El fonosimbolismo del discurso poético: supertarea del traductor

No hay nada más fácil que argumentar la absoluta imposibilidad de *traducir poesía*: basta usar la sofisticada maquinaria de los indiscutibles procedimientos lógicos.

No hay nada más fácil que demostrar la también indiscutible existencia de versiones poéticas en el mundo real: basta citar los numerosos ejemplos de la poesía eterna y pura, aunque *traducida.*

La paradoja de la palpable existencia de la *imposible poesía traducida* nunca ha sido más paradójica que la paradoja de la existencia de la poesía original.

Desde el punto de vista del sentido común y de las leyes y reglas del lenguaje "práctico" *toda poesía es imposible y paradójica* en cualesquiera de sus manifestaciones.

Cambiando el término "paradoja" por un concepto extracientífico, a saber, por el vocablo "milagro", podríamos calmar las inquietudes y escrúpulos de la lógica formal, pero este rodeo y subterfugio jamás nos explicaría la esencia del fenómeno en cuestión.

La poesía como tal siempre es un reto a lo estudiado, clasificado, ordenado, formalizado, codificado y resuelto por la teoría de la lengua. La poesía traducida, siendo un reto a todo lo arriba mencionado, es un reto dos veces más insolente e impertinente, ya que parece despreciar también todas las bases de la traductología ortodoxa.

El poeta-traductor opera con los textos poéticos, y éstos, que siguen siendo textos, son algo mucho más complicado que lo que se denomina "el texto" en la tradición textológica. Son "textos" de una índole "tridimensional", o "espacial" o "estereométrica" (N. Balashov).

En varias ocasiones hemos marcado ya la principal diferencia, (aún más, un abismo invencible) entre el texto "práctico" y el producto del lenguaje poético.

El discurso poético, desde el punto de vista del contenido y de la forma, es un discurso específicamente ordenado; esta ordenación específica se designa con el termino "forma poética". Y la forma poética, a su vez, es un producto complejo de la interacción de las iteraciones de diferentes niveles así como de los paralelismos que conjuntamente constituyen elementos básicos de la estructura comunicativa de un texto poético.

Entendamos siempre bajo el término "iteración" el empleo repetido, comunicativamente relevante, dentro del marco del contexto perceptivo (es decir, perceptible en principio) del mismo elemento de la forma o del contenido, principalmente en el entorno variado. Bajo el término "paralelismo" entendamos el empleo repetido, comunicati-

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

vamente relevante, de la misma combinación de elementos distintos o, al revés, de elementos iguales en distintas combinaciones.

La iteración (y el paralelismo como su variedad) es el principio organizador de todos los niveles y aspectos del discurso (lenguaje) poético. La repetición de las posiciones tónicas y átonas en el verso, la repetición de líneas versales convencionalmente equivalentes y de sus combinaciones, la repetición de las estructuras fono-létricas como la base de la organización aliterativa y rítmica del verso, la repetición de las palabras temáticas y claves o de sus componentes semánticos, la repetición (no necesariamente tautológica) de elementos de la estructura semántica y verbal de los tropos que establece entre aquellos elementos un intercambio semántico y forma una *metaimagen* conjunta del poema, la repetición de las estructuras gramaticales que establece las relaciones de armonía o de contraste entre las ideas de las expresiones gramaticalmente semejantes, la repetición de los elementos de la composición, que establece los lazos semántico-conceptuales, necesarios para poder percibir la información conceptual y "semántico-espacial" del texto, por todas partes llegamos a la conclusión de que la idea poética, la forma poética y la función estética del verso se basan en el principio de repetición, que permita que la poesía "exprime todos los jugos de la lengua" (M. Bajtín). iteraciones meramente poéticas, a las que dimos hace años una denominación convencional de "estructuras versales", subdivididas en tres clases —metro-rítmicas, fónicas y metalógicas— cambian todo el escenario del drama textual: cada vocablo, cada parte, cada sonido y letra, cada frase empiezan a depender no sólo y no tanto del lexicón, gramaticón y pragmaticón de una lengua concreta, cuanto de la estructura y sistema vivo del propio texto y su organización. *"Lo blanco"* puede significar *"lo negro"* si lo requieren las condiciones y los imperativos del texto poético. Se produce una rebelión comunicativa de cada elemento del discurso poético: cada molécula suya se entrega al deseo de *significar algo* y aun más: de significar algo muy distinto de lo que suele significar su "homónimo" prosaico y vocabular.

Me permitiría repetir en esta ocasión la triple fórmula del discurso poético de Yu. Lotman:

1. Cualesquiera elementos en el ámbito del discurso práctico desistematizados (las variantes) tienden a convertirse en entidades de contenidos sistematizadas (las invariantes).
2. Los elementos puramente gramaticales y casi privados del sentido autónomo que estructuran el idioma práctico se impregnan de "plus sentidos" cuando se trata de la poesía.
3. Los elementos del habla "práctica" que no guardan entre sí ninguna relación por pertenecer a estructuras de diferentes niveles idiomáticos, aparecen yuxtapuestos o contrapuestos al verse incorporados en un contexto poético.

Y toda esta hiperdependencia mutua e hipersemantización de *todos* los elementos del texto de cada poesía verdadera se debe nada más que al sistema de iteraciones que atraviesan y a la vez consolidan con sus raíces todo el suelo del campo poético.

Bajo los efectos del contexto versal el valor informativo de las unidades del lenguaje poético, además de transformarse (con respecto a sus "homónimos" vocabularios) y multiplicarse pasa a revestir un carácter cualitativamente novedoso-compuesto e integral: al continuar siendo en el aspecto formal y semántico-factual una combinación de "unidades discretas lineales" (N. Balashov), la obra poética, en su contenido concep-

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

tual y estético, deja de ser una suma o un producto aritmético de la semántica de los signos del lenguaje "práctico" para convertirse en un *macrosigno poético compuesto,* y en cierto sentido *indivisible*, de cuyos componentes, al parecer, autónomos, ninguno es capaz de cumplir la función informativa que ejerce formando parte del macrosigno único (texto poético).

En cuanto saquemos del texto cualquier eslabón comunicativo de la pieza poética o transformemos el contexto poético en el prosaico, cortando de esta manera los nexos de este eslabón con otros elementos del verso (a menudo, con todos), este eslabón se convertirá, acto seguido, en un *componente del macrosigno poético espacial* (o, si se quiere, del *microsigno poético espacial*), capaz de irradiar "energía" conceptual y estética, en un banal signo *lineal* y "plano", prosaico, discreto y privado de toda potencial poética.

El primer milagro, el primer enigma y la primera paradoja del discurso poético consisten precisamente en el hecho de que las iteraciones, las repeticiones (casi monótonas) que son la base de cualquier acto comunicativo poético, nunca acarrean la caída del valor informativo de un poema, lo que parece una contradicción inverosímil a los cimientos de la teoría de información cibernética. Al contrario: estas repeticiones predecibles por el lector/oyente tienen como consecuencia un crecimiento explosivo de capacidad informativa del texto poético.

En el reino de la poesía traducida se efectúa un fenómeno muy análogo: cuanto más se aleja el poeta-traductor de la servil y rastrera literalidad en su versión poética, tanto más goza de la libertad creativa imprescindible para re-crear el sistema de iteraciones, armónicamente ligadas entre sí en su texto poético traducido, y esta condición es *sine qua non* para que su criatura adquiera las fuerzas necesarias para abrir la pesada puerta que le lleve al mágico mundo de la Poesía.

En otras palabras, el mecanismo del lenguaje poético dispone de recursos especiales para transformas las unidades discretas del discurso lineal "práctico" en un continuo de los llamados "signos poéticos espaciales (o tridimensionales)" (N. Balashov). La elevada potencialidad comunicativo-informativa de estos "signos espaciales" obedece en mucho a la incidencia especial que, según el designio comunicativo del autor, ejercen sobre el contenido inicial de las unidades de lengua "práctica" las condiciones del *contexto versal* el que contribuye a integrar vertical- y horizontalmente todos los elementos formales y semánticos del verso en un complejo comunicativo-informativo único que es el texto lírico, capaz de transmitir (o, mejor dicho, suscitar) la información conceptual y estética en vez de meramente factológica, como lo hacen las unidades del discurso "práctico".

Empero el Imperio de esencias y valores poéticas siempre resulta un reino hechizado (si no embrujado) por un sinnúmero de taumaturgos linguales y cognitivos, y cada su aparición ante la vista del autor o lector/oyente puede ser percibida y concebida por él sólo en caso de que éste esté versado en sus secretos y atento a sus mensajes cifrados.

Todo ello no quiere decir que el traductor de poesía siempre esté condenado a la caza del mismo duende que anteriormente habitó en la casa del autor original, pero sí significa que un Maestro de Traducción Poética debe fijar en su conciencia toda emboscada comunicativa (desde el punto de vista conceptual y estética), afrontándola armado de debida forma.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

Mientras tanto, las trampas del original (que muchas veces no son ninguna emboscada para el lector-de-lengua-materna) pueden resultar peligrosas para un traductor que pertenezca a la zona linguocultural ajena a la del autor.

En gran medida estas "trampas" pertenecen al subconsciente y a la"criptografía", dos zonas de suma importancia en el proceso de la comunicación poética.

Una de las manifestaciones de esta "criptografía poética" destinada tanto a la consciencia como al subconsciente (¿super-consciente?) del "receptor" pertenece al campo del llamado *fonosimbolismo*, ante todo, fonosimbolismo "secundario" y "contextual".

Cada traductor de poesía debería sentirse obligado a tener en cuenta los mensajes conceptuales y estéticos inscriptos en los "criptogramas" fonosimbólicos, aunque en la práctica raras veces los toma en cuenta, dejando de esta manera su propia misión sin cumplir.

Mientras tanto, la fonoestilística general en las últimas décadas de este siglo logró numerosos éxitos en el análisis del llamado "fonosimbolismo primario". Este tema (hay que subrayarlo desde el principio) no nos interesa como tal. Sin embargo, tenemos que exponer la esencia de dicha hipótesis lingüística, aunque sea esquemáticamente, con tal de evitar confusiones entre los hechos del simbolismo *contextual* y *secundario*, objetos de nuestro análisis, y los del *primario (o elemental)*.

La teoría del simbolismo primario tiene su base en la tesis "antisaussuriana" del carácter inarbitrario (condicionado, determinado) del signo lingüístico. De la citada tesis se infieren dos conclusiones de importancia trascendental: primero, la forma de la palabra está motivada (o, dicho sea en términos mas reservados, "puede estar motivada", o bien, "ha sido motivada originariamente") por su significado "sintomático" (según A. Zhuravliov). Segundo, los sonidos y complejos fónicos, tomados aisladamente y que no componen palabras ni morfemas, poseen inmanentemente (o "son capaces de poseer") un significado autónomo, bien estable aunque difuso. Esas ideas, que se remontan a Platón, compartidas por Leibnitz y M. Lomonósov, cundieron en el siglo XX entre numerosos lingüistas, psicolingüistas y psicólogos.

Sus obras formulan no pocas generalizaciones fono-semánticas interesantes y estadísticamente argumentadas las que dejan ver, por dar un ejemplo, que —en distintas lenguas y hasta en grupos de idiomas no afines— unos sonidos se perciben en su conjunto como "agresivos", mientras que otros como "tiernos"; unos como "vivos", otros como "lentos"; "claros" y "oscuros"; "calientes" y "fríos", etc.

En el presente ya están descritos a grandes rasgos los principios de funcionamiento del sistema lingual fonoexpresivo, los cuales condicionan la hipotética incidencia que el fonosimbolismo primario ejerce sobre la formación del valor fonético de la palabra y sobre el origen de grupos léxico-semánticos. S. Voronin opina, por ejemplo, que dicho sistema queda formado por dos subsistemas cardinalmente distintos: el onomatopéyico que genera vocablos onomatopéyicos correspondientes a los denotados acústicos, y el fonosimbólico que explica el origen de vocablos-kinesemismos fonosimbólicos, poseedores de denotados no-acústicos (mímicos): "kinemas" (el chupar, el lamer, el chascar, el chapotear; la sonrisa, los peyorativos, la designación de lo redondo, etc.).[1]

---

[1] С. В. Воронин: *Основы фоносемантики*, Л., 1982; *Синестезия и звукосимволизм // Психолингвистические проблемы семантики*, М., 1977.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

Sin embargo, aun cuando los adeptos del simbolismo primario logren en un futuro próximo convencer finalmente a otros filólogos de que las correspondencias fonosemánticas que hayan descubierto, existen en realidad, esto difícilmente incidirá en el estado de la linguopoética, porque en el sofisticado sistema informativo del discurso poético desarrollado, las onomatopeyas y los kinesemismos desempeñan una función muy reducida, no influyendo sino en el estrato superficial de la comunicación poética. En este sentido D. Vygodski tenía cierta razón cuando dijo: "Rechazamos totalmente la inclinación del poeta hacia la onomatopeya como la más primitiva de las tareas eufónicas, propensión que se da en los poetas de poco peso y, además, raras veces".[2]

Hemos de señalar que en la persona de D. Vygodski la teoría del fonosimbolismo elemental tuvo un crítico acerbo. En la misma obra insistió - tal vez, demasiado - categóricamente: "No podemos aceptar que un sonido u otro tenga un definido significado psicológico y menos aun lógico, que, por ejemplo, "u" suene melancólicamente (V. Ivanov), que la combinación "pr" quiera decir la rotura del veto (Andrei Belyi), etc.".

En este respecto V. Kholshévnikov,[3] C. Bousoño[4] y García Yebra[5] están de acuerdo con el. Mientras que Alfonso Reyes, poeta y filólogo mejicano, compuso un soneto pitorreándose de la idea de correspondencias entre el sonido y el color, la que se había propagado después de "Las vocales",[6] famoso soneto "cromático" de J. A. Rimbaud.

Pongámoslo tal como sigue: es muy probable que el fonosimbolismo primario existe realmente y que, además de dejar su impronta en la imagen fonética de las onomatopeyas y los kinesemismos, ejerce cierta "presión" sobre la "envoltura sintomática" de muchas palabras que funcionan en el lenguaje práctico. Pero no se olvida que el discurso poético tiende a modificar las leyes paradigmáticas y sintagmáticas en el funcionamiento de todos los signos de la lengua "práctica". Si un fonema singular es también un signo con su significado, el "beneficio práctico" de su empleo en el discurso poético consistiría justamente en el contraste dinámico entre sus usos "natural" y "poético". Por ende, si "i" de verdad simbolizara inequívocamente algo "estrecho" y "pequeño", mientras "u" algo "melancólico", de eso no se inferiría que los grafofonemas dados mantuviesen su valor en el texto poético.

A lo mejor, sucedería lo contrario: el poeta se dejaría llevar por la tentación de atribuir a estos grafofonemas un matiz semántico contrario, lo cual alcanzaría fácilmente concatenando varios vocablos con "u" o "i" que tuvieran, sin embargo, un opuesto significado "conceptual" y "sintomático". Para ejemplificar,

¡*H*urra! ¡For*u*na! ¡Tri*u*nfo!
*U*n *u*racan *u*lulato ...

o bien

---

[2] Д. И. Выгодский: *Из эвфонических наблюдений // Пушкинский сборник*, М.-Пг., 1923, p. 51.

[3] А. А. Леонтьев: *Исследования поэтической речи // Теоретические проблемы советского языкознания*, М., 1968.

[4] Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, p. 488.

[5] V. García Yebra: *Teoría y práctica de la traducción*, vol. I, Madrid, Gredos, 1982, p. 266-271.

[6] Ф. А. Литвин: *Многозначность слова в языке и речи*, М., 1984.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

*I*nmenso un*i*verso de la *i*ra
*I*mpregna cap*i*tal del em*i*rato...

En otras palabras, dentro del texto poético la acción del fonosimbolismo *secundario* (y más a menudo, *contextual*) neutralizaría enteramente los impulsos de información onomatopéyica y fonoexpresiva, si bien ésta hubiera originariamente impregnado algunos sonidos. El hecho de que ello no ocurra en muchos textos poéticos demuestra irónicamente que, aun teniendo los sonidos tal contenido informativo, éste reviste un carácter muy difuso y latente.

No obstante, lo susodicho no menoscaba los importantes descubrimientos de la fonosemántica en el fonosimbolismo primario. No deseamos otra cosa que reiterar, primero, que esos hallazgos pueden prestar poca asistencia a la linguopoética y ésta ha de contar con sus propias fuerzas y, segundo, que los textos poéticos en general constituyen —pese a la opinión común— una materia poco conveniente para sacar generalizaciones en el ámbito del fonosimbolismo primario.

La situación es absolutamente distinta en el fonosimbolismo *secundario*.

A lo mejor, el sistema lingual no solo cuenta con campos léxico-semánticos sino tambien con grupos léxico-fónicos que reúnan palabras a base de una comunidad fónica: *luz – azul – lucero – lucerina – lucio – luisa – ilusión – ilustre – lusitano – lustrina –ilustrar – ilutar - luto...*

Esos campos fonoasociativos léxicos existen probablemente como un paradigma difuso y abierto en la consciencia (¿o en el subconsciente?) de los portadores de una lengua, cobrando dentro de la consciencia de un poeta profesional contornos más precisos. Es el *poeta* quien tiene que escarbar a diario en los tesoros fónicos de un idioma en pos de una rima o aliteración adecuada. Justamente el *poeta* ha de memorizar: *a*) los hallazgos fónicos más expresivos e inusuales de sus precursores para no violar sin querer sus implícitos derechos de autor; *b*) las recurrentes proximidades fónicas de conjuntos de vocablos para evitar la banalidad fónica. ¿Será sorprendente que su mentalidad fónica difiera en alguna forma de la de un hablante medio e incluso de un filólogo profesional? Empero, es el *poeta* y nadie más quien acaba por dominar el lenguaje poético de modo productivo y no sólo receptivo como cualquier lector-no-poeta. ¿Por qué no admitir como una realidad lingüística (o psicolinguística) del discurso poético lo que es una realidad para todos los generadores de tal discurso?

Este problema cobra un aspecto específico con respeto a la teoría de la traducción poética. Como las poesías suelen traducirse de un idioma extranjero a la lengua materna, el fonosimbolismo secundario del idioma de traducción puede interferir involuntariamente en la simbología fónica de la fuente. Como la simbología secundaria de los sonidos no suele coincidir en diferentes lenguas, el error de traducción resulta sumamente probable.

Las unidades léxicas de una serie fonoasociativa tienden a agruparse dentro de un segmento del texto poético: se da la impresión de que una palabra atraiga imperiosamente a los demás miembros de la serie fonoasociativa o bien que el poeta, después de emplear dos vocablos unidos por el sonido común, siga aprovechando por inercia una misma iteración fónica hasta que dé con otro complejo fónico distinto.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

Específicamente, dentro de la poesía de la lengua española de diferentes épocas y corrientes podemos observar una atracción mutua de vocablos con el grafofonema inicial "a":

> Triste pisa y *a*fligido / las *a*renas de Pisuerga / el *a*usente de su dama, el desdichado Zulema, / 'moro *a*lcaide', y no 'vellido', / *a*mador con *a*rrocinado de cara... (Góngora)

> Del cielo en las *a*lturas, / la que se sume en honduras / de *a*negarse, ¡pobre! el *a*lma. / Meu Rodríguez, *a*guilucho / de Sanabria, el *a*ra rota, / ya el cotarro no *a*lborota... (Unamuno).

Puede parecer que el poeta español o latinoamericano no es capaz de emplear la palabra "alma" sin reforzarla en el mismo o siguiente renglón con un vocablo con la "a" inicial:

> me hecha, en el *a*lma / honda, un *a*gua de deslumbre... (Jiménez);
> el cuerpo se me cae de mi, y *a*dana, / el *a*lma se descubre (Hernández);
> el *a*lma *a*ulla *a*l horizonte pálido (Machado);
> cuando el *a*lma temblaba en el cuerpo con las *a*las rotas. (Unamuno).

Tales ejemplos los encontramos a cada paso en la herencia poética de León de Greiff:

> (...) Se inician las *a*rias / de Orfeos *a*bsortos
> (...) la diáfana *a*zulez! - Loca ribera / *a*diós, *a*burr
> (...) Como un galán *a*iroso y *a*ltanero
> (...) bajo mi signo tus *a*ves / *a*baten titánicas lanzas
> (...) oro de *a*lquimias, *a*damantes de vidrio // *a*diós al *a*borigen *a*balorio
> (...) Quiero el *a*zar y quiero la *a*rmonía
> (...) *A*lma mía budista, // *á*nima mas *a*búlica (...)
> (...) Me dijeron un día // del *a*mor *a*lto y bello (...)
> (...) Palpitar *a*zorado de *a*las en el vacío // de esa guisa los vagos *a*nhelos (...)
> (...) Trepida el motor *a*rmonioso // del *a*mor
> (...) Quiero si! la exótica *a*ventura / mi *a*ñejo *a*mor y el villonil *a*rreo (...)
> (...) Tendrá de *a*matista y de violeta / las frentes *a*ngustiadas
> (...) su *a*cerba voz *a*guda, plena / de ha*s*tío y de melancolía (...)
> (...) y h*a* tiempo dejó la *a*legría / de su *a*morosa melodía (...)
> (...) *A*mor *a*percibida la saeta
> (...) ni la *a*mbición *a*cezante, ni embaidor *a*tuendo, / ni el logrero *a*demán (...)
> (...) —hórrido amanecer para *a*bsurdos oficios // de la *a*ventura lenta sin la próxima *a*ngustia
> (...) la poesía no es *a*zahar y *a*lbimar
> (...) yo soy Gaspar sin lanza en *a*stillero, sin *a*darga nueva ni *a*ntigua (...)
> (...) Gaspar yo soy. *A*rgonauta era *a*yer (...)
> (...) lejos del *a*lborozo, del regocijo y de la *a*lgarabía (...)
> (...) *á*ngeles de *a*mbos sexos, *a*lba, nube (...)
> (...) de *a*zófares y *a*ljófares
> (...) Más *a*zar, más *a*lbures y suertes
> (...) de *a*lmendro y *a*zahar
> (...) desde la *a*lbada hasta el *a*tardecer.

La presencia de semejante aliteración vocálica es muy significativa.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

Pues la vocal inicial de la palabra castellana dentro de un flujo discursivo sin pausas no puede asumir la función de separar los vocablos: entrará necesariamente en una concatenación silábica con el vocablo anterior. Dicho sea en otros términos, si deseamos destacar de algún modo el sonido "a", desde el punto de vista acústico sería un contrasentido esmerarnos en colocarlo en la posición inicial: en este aspecto "el agosto" y "lagotea" son absolutamente idénticos. Así que la aliteración mediante las vocales iniciales no se debe a la orientación hacia la eufonía acústica sino a otras razones. Probablemente la estrategia discursiva del poeta se ve afectada aquí justamente por el campo fonoasociativo léxico en el cual las palabras se dan naturalmente fuera del contexto acústico. Por el otro lado, la afición de los poetas españoles por la aliteración vocálica no deja de confirmar la poca influencia acústica del ritmo en la separación de palabras y la importante función que en el mismo desempeña el factor semántico.

A raíz de emplearse a menudo y conjuntamente en el lenguaje poético los miembros de un mismo campo fonoléxico, su comunidad paradigmática aparece reforzada por la sintagmática, acentuándose el efecto del fonosimbolismo. Esto es muy característico para ciertos idioestilos.

Por ejemplo, el lenguaje poético de la Generación del 98 atribuyó una simbología muy sostenida (si bien generalizadora y vaga) al grupo consonántico *Sn(ñ)/l* mediante un persistente uso —dentro de un reducido contexto— de los lexemas: *sueño, sol, son, sereno, suelo, sendero, silencio, nostálgico, sonata, soledad, sombra, sonámbula*, etc., que solían ir apuntalados por la aliteración del grafofonema "s".

He aquí dos de una multitud de ejemplos:

> ¡Oh so*l*edad *son*ora! Mi cora*z*ó*n* sere*n*o... (Jiménez)

> Y estoy *so*l*o*, en el patio *si*l*e*ncioso, / busca*n*do u*n*a i*l*usió*n*... / a*l*gu*n*a *s*ombra *s*obre e*l* b*l*anco muro... (Machado)

Aun con todo, el fonosimbolismo secundario no es el recurso principal ni más interesante en la semantización del sonido dentro del lenguaje poético en general y el español, en particular. Si bien este fenómeno, además de las leyes generales de la lengua, se basa en las del discurso poético, implica un carácter tópico en el uso de vocablos y en el pensamiento asociativo. Mientras la poesía (al menos, en la edad moderna) pretende superar todo modelo estandartizado..

La fonosimbolización *contextual* que se manifiesta en una o varias líneas versales, constituye el método principal y propiamente poético de atribuir a sonidos y combinaciones fónicas no-morfémicas cierto significado "sintomático" y a veces "conceptual", aunque "oscilante". Bajo este fenómeno entendemos la capacidad inherente de las coincidencias grafofonémicas poéticas de reorganizar en poesía parcialmente la estructura semántica de las palabras de que forman parte. En suma, como hemos señalado en otras ocasiones, tal reestructuración se produce en el discurso versal sin que participen las iteraciones fónicas, mas el reordenamiento fónico intensifica mucho el proceso como sellando las influencias mutuas semánticas interverbales en poesía con una llamativa forma fónica.

Si tomemos a guisa de ejemplo un renglón virtual: *"¡este suelo de luz, de cristal y de flores!", en virtud de la ley semántica de "la unidad y la compacidad de la línea ver-

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

sal" (Yu. Tiniyanov), dentro de la misma —según la cabal observación de Yu. Levin— cada "significado léxico se desintegra en 'partículas elementales' —los semas— produciéndose su reagrupamiento (...) llevan a la reestructuración del significado (...) induciéndose el núcleo semántico de cada miembro de la línea en los demás miembros". Concretamente "suelo" comienza a percibirse aquí como algo radiante; "luz" se asemeja a la tierra y ser humano; en "cristal" se ve acentuado un síntoma latente de algo "floral" y "luminoso", mientras que "flores" produce en los otros elementos de la línea versal un matiz "radiante y primaveral". El proceso lo facilita el sonido [l] presente en las cuatro palabras que viene cobrando un significado vago y generalizador de los semas recalcados. Empero, es difícil para un solo grafofonema promover la motivación fónica de la reestructuración de la semántica de la línea versal y, por lo tanto, no le es fácil semantizarse en sí mismo... Pero, el cuadro cambia radicalmente cuando a la "l" le acuden en auxilio los grafofonemas "s" y "r":

¡Este *suelo* de *sol*, de *cristal* y de *rosas*! (Jiménez).

En esta versión de la línea versal, además de acelerarse poderosamente la inevitable reestructuración semántica de palabras, el propio complejo fónico "*slr*" viene cobrando el valor contextual de un cuasimorfema (seudomorfema) con sus variantes-alocuasimorfos "sl" y "rs". Podemos definir convencionalmente este valor como lo "radiante, vernal y terrenal".

Los fenómenos similares a los descritos y denominados aquí como la *fonosimbolización contextual*, hacen acto de presencia prácticamente en cada poesía y —en los grandes poetas— casi en cada renglón. Mandelstam escribe al respecto: "Al lenguaje poético le imprime vida una multisemántica raíz vagante".

La fonosimbolización contextual es tan eficiente que no se queda al margen del "luminoso campo de conciencia" del receptor con preparación adecuada y en todo caso se identifica con bastante precisión mediante un análisis *ad hoc* del texto versificado. Por ende, no catalogamos las iteraciones sonoras que la generan en la categoría ornamental, sino en la simbólica. Mientras tanto, el fonosimbolismo primario (si admitimos que éste es propio de la lengua) suele presentarse teniendo como telón de fondo las iteraciones justamente ornamentales.

Demos otros ejemplos que ilustran la simbolización contextual de iteraciones fónicas:

Escrito esta en mi alma vu*estro ges*to... / En *esto estoy* y *estaré* siempre pu*esto*...

En el contexto de dichas líneas de Garcilaso de la Vega se condensa palmariamente el cuasimorfema "es" con su "significado sintomático de la *vida y estabilidad* (del sentir).

Presenciamos aquí una situación rara, al coincidir un cuasimorfema con un morfema real (o incluso con una palabra).

En los casos como éste el significado lingual general del morfema real subyuga la estructura semántica del cuasimorfema, incidiendo con más intensidad en la semántica de los demás miembros de la línea versal que otros ingredientes semánticos y morfológicos del vocablo del que forma parte y que los demás miembros de la línea versal influyan en el morfema real. Lo susodicho es cierto asimismo con respecto al siguiente ejemplo que ilustra otra capacidad importante de los cuasimorfemas en las iteraciones

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

fónicas simbólicas: su tolerancia para con la transposición de elementos fono-létricos, hacia la reproducción en forma de variantes-alocuasimorfos reducidos y para con las epéntesis muy prolijas:

> La condena del *term*ómetro, si nuncio / de la *temper*atura, si asce*nsor* nu*mer*ado de *mer*cu*r*io / a *tres me*ses de espu*m*a" (Hernández).

El cuasimorfema "term" se materializa aquí nueve veces en los alocuasimorfos term-tem(pe)r-tr-mer-mer-r-tre(s)m-me-m. Los significados aproximados del cuasimorfema son "enfermedad y fiebre".

> *Ar*de el f*ar*o. Su llama mo*r*ada y esc*ar*lata / se al*ar*ga... (Jiménez).

El cuasimorfema "ar" no coincide aquí con ningún morfema real haciendo más pareja la influencia semántica mutua de las palabras que lo incluyen. Su significado generalizado parece ser "una llama escarlata y alargada". Importa subrayar que en el caso de las iteraciones fónicas distantes que caen en diferentes líneas versales el cuasimorfema no cobra el significado semántico final de entrada sino paulatinamente, en la medida de la repetición. Es probable que la plenitud de este significado ni siquiera se percibe en la primera sino en las reiteradas recepciones: es que los textos poéticos requieren ser leídos repetidas veces para que se pueda asimilar si no toda, al menos, la mayor parte de la información que contienen.

Otro ejemplo: "Sólo turban la *pa*z una cam*pa*na, un *pá*jaro..." (Jiménez).

El contexto versal engendra aquí el cuasimorfema "pa" que simboliza "sosiego rural". Damos con el mismo cuasimorfema en Antonio Machado:

> un *pá*jaro escondido entre las ramas / del *pa*rque solitario.

Pero en este caso se ve incrementado por la derecha hasta venir a "par": *par*que-*pá*(ja)*r*o.

Vale notar que Juan Ramón Jiménez aplica el mismo cuasimorfema en reiteradas ocasiones. He aquí otro ejemplo:

> En *pa*z y amor... por los pinos cantará un *pá*jaro... (Jiménez).

Podemos ver que la correspondencia "paz/pájaro" corre peligro de convertirse en una asociación casi tradicional.

Hay que decir que el grafofonema "p" y particularmente en combinación con "*a*" y "*r*" se emplea con bastante frecuencia en las iteraciones fónicas relacionadas contextualmente con la poesía lírica de paisaje. ¿Será la "culpa" de un anagrama latente tipo "prado"?

Por otra parte, el fonosimbolismo *contextual* es así precisamente por surgir en medio de un contexto concreto y como regla, lejos de aparecer al margen del mismo, hace posible que los grafofonemas modifiquen sus significados, al cambiar el contexto.

En el mismo Juan Ramón Jiménez vemos el cuasimorfema "pr" con el significado de "principio originario":

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

la *per*sonalidad, la *ar*quitectura / de los *pur*os momentos *pr*incipales. / Nuestro amor *pri*mero...

La composición del cuasimorfema castellano puede reducirse a un grafofonema, las más de las veces, consonante, pero también vocal en ocasiones. El siguiente es un ejemplo de aliteración simbólica consonántica:

*S*er del *s*ol *s*u idioma, / *S*u E*s*píritu *S*agrado, *s*u paloma (Hernández).

Lo cierto es que el significado del morfema monófono-létrico suele ser muy difuso: aquí podría recibir, por lo visto, una descripción también aliterativa: "E*s*encia del re*s*plandor *s*olar".

Ninguno de los poetas de la lengua castellana ha sido tan rico en *iteraciones paronímicas* como Leon de Greiff. En este sentido puede considerarse el autor de la explosión paronímica hispana, igual que Jlebnikov, en Rusia:

el po*rt*avoz del *tr*ueno... *pr*esta al *s*ilencio e*sp*acio *pa*ra e*sparcir* la discontinua *s*eda... tengo una *s*ed de vino*s* y capito*s*o*s* - *ve*nu*s*i*no* furor... fas*tidio* y *tedio*... a*vienta*... al *vien*to *aventur*ero... externo *Amor* y *Omar*... la *Pereza* agileza, *paresta*, aguza... mi *espíritu* *sereno* - y *se*rio y *sobrio*... *trémulos* *tr*igales... *bruj*ulas: *brujas* pequeñas... *sol*ía *sol*itario... Oh *soledad* *s*in unidad y *s*in *edad*... *E*l ac*t*a fren*t*e. *E*lato. *E*nhies*to*... *aria aérea* - *copas sin par* de *Pa*ros talladas por *Escopas*... *son oros* y no valen: siquiera ni *sonoros*/*oros*. *Son oros* mudos... vate-que-*bate*... y *tope* conmigo mismo que ya es *tope*. (Y *top*. S*top*)... ni *para Bienes* (*parabienes*!) ni *para* Males... *rizo* ob*rizo*.. *vacante* sin *bacante* a quien le *cante*... *Ancoro* el *áncora*... *Dulcinea*, *dulce* y *nea*... solo vale el *momento* en *movimiento*... sin *cesar*, sin *cejar*... *tonto* me soy, y *tanto*...

Parece que el fenómeno del seudomorfema en todas sus manifestaciones - del simbólico al paronímico - tiene todo derecho a servir de un sello y a la vez de la bandera de los "siglos de plata" en la poesía rusa e hispana.

Para los traductores de poesía esto puede significar solamente una cosa: en versiones poéticas al ruso y al español de la poesía entre los años 90 del siglo pasado y del que está a punto de pasar, la reconstrucción y re-creación del contenido fonosimbólico tiene *la misma importancia* que el esfuerzo de reproducir el impacto conceptual de las obras originales. La misma por lo menos, y a veces - incluso mayor, convirtiéndose en la cumbre de la supertarea y supermisión del traductor-poeta.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Журавлев, А. П.: *Звук и смысл*, М., 1981.
Левин, Ю. И.: *О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков*, М., 1966.
Мандельштам, О.: *Слово и культура*, М., 1987.

TRADUCCIÓN, METRÓPOLI Y DIÁSPORA. Serguei GONCHARENTKO. El fonosimbolismo del discurso poético:...
Centro Virtual Cervantes