

## Repetición de sonidos y poesía

1. *Propósito*.—Es nuestra intención llamar la atención sobre un grupo de figuras bien conocido por la Retórica (§ 3), pero desatendido por la Crítica Literaria actual (§ 20). Se basan todas en la *repetición de sonidos*, rasgo del lenguaje relacionado con la economía de la II Articulación. Pese a la constelación de términos retóricos, el fenómeno ofrece una gama que sólo en parte aquéllos llegan a cubrir. Se pretende, pues, una descripción integrada no sólo de esas figuras, sino también de fenómenos intermedios no bautizados por la Retórica y que aquí se consideran modalidades de la Paronomasia. Se parte, por tanto, de una definición de Paronomasia (§ 4) capaz de admitir la diversidad de variantes (§ 5 - § 9) y de delimitarla, a la vez, de figuras afines (§ 13 - § 15). La noción de «*coupling*» (§ 10) servirá para ver cómo los fenómenos paronomásticos alcanzan relevancia y perceptibilidad (§ 12). De la noción de Homoioteleuton (§ 11) y de algunas consideraciones sobre el Verso (§ 16), puede derivarse una definición no-circular de Rima (§ 17) y una idea más cumplida de las estrechas conexiones entre Rima y Paronomasia (§ 18). Es preciso, en fin, enmarcar en una teoría del lenguaje poético este grupo de figuras, tanto en una perspectiva lingüística (§ 2) como en la consideración de su función estética y literaria (§ 19). La amplitud de los fenómenos paronomásticos es tanta, que la variedad y abundancia de los textos que los ejemplifican, no será suficiente de todos modos para dar aquí una idea aproximada.

2. *Reiteración fónica y lenguaje poético*.—Poesía, se ha dicho, es creación; pero no —fundamentalmente— de sustancias de contenido, sino de nuevas conformaciones de sustancias de expresión y de contenido no necesariamente nuevas. Si partimos de las distinciones *Sistema / Usos / Actos lingüísticos*<sup>1</sup>, podemos decir que, bajo algún aspecto, todo texto poético es un Acto (= «uso» unicontextual y ocasional) *creativo* respecto de todos los Usos de la lengua, aunque subordinado a los límites del Sistema<sup>2</sup>. El texto poético, en efecto, puede *in actu* dar lugar:

- A — a nuevas expresiones (pero no fonemas nuevos);
- B — a nuevos contenidos (mas no nuevos componentes semánticos);
- C — a asociaciones inéditas entre expresiones y contenidos; y
- D — al establecimiento de ciertas relaciones adicionales (previstas y provistas por el sistema, pero inéditas en los usos) entre: 1. expresiones, 2. contenidos, o 3. expresión y contenido de al menos dos signos del texto.

La creación de B suele, en poesía, derivarse de la de C. Las creaciones de A y C bloquean la interpretación semántica inmediata del texto (constituyen *desviaciones*) e implican ciertos mecanismos lingüísticos que, en la decodificación, asignan un contenido a la desviación (*reducciones*). Las creaciones de D, *estructuras adicionales* o *isotopías*, no implican ni desviación ni reducciones<sup>3</sup>. Los generativistas distinguen tres tipos de *creatividad*: *i*, el que sigue ciertas reglas especificadas en sus gramáticas; *ii*, el que infringe alguna de esas reglas, y *iii*, el que añade reglas suplementarias<sup>4</sup>. El tipo *i* parece propio

(1) Cf. Hjelmslev, *El lenguaje*, Gredos, 1968, p. 43-58, y *Ensayos lingüísticos*, Gredos, 1972, p. 90-106; E. Coseriu, *Teoría de lenguaje y Lingüística general*, 2.ª ed., Gredos, 1967, p. 11-113.

(2) Para nosotros —como para Hjelmslev (cf. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, 1971, p. 72)— una lengua no es tanto un «sistema de signos» (Saussure) como un sistema de elementos («*figuras*») de expresión y de contenido susceptibles de combinarse mediante ciertas reglas para construir signos —simples o complejos.

(3) Para más detalle cf. *Propiedades del lenguaje poético*, Publicaciones «Archivum», Univ. de Oviedo, 1975, donde hemos pretendido esbozar una teoría lingüística de la poesía.

(4) Cf. N. Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, 1970, caps. 2 y 4; M. Bierwisch, *El estructuralismo: historia, problemas, métodos*, Tusquets Edit., 1971; S. Saporta, «La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético», en *Estilo del lenguaje*, Cátedra, 1974, p. 39-61.

del lenguaje usual; el *ii* ilustra, aproximadamente, los casos de desviación, y el *iii* las aquí llamadas *isotopías*. Los fenómenos o recursos fónicos que estudiaremos, son todos del tipo *iii*: son, más específicamente, *isotopías de expresión* (creaciones tipo *D1*) —sólo la Aliteración es del tipo *D3*.

3. *Paronomasia en la Retórica*.—Para los griegos la Paronomasia se produce cuando al variar levemente (*βραχῦ, levis inmutatio*) una palabra, se nos revela un sentido diferente; i. e. cuando dos o más vocablos suenan parecido, pero tienen distinta —y aun contraria— significación<sup>5</sup>:

1. Αἱ ἀμπελοὶ σου οὐ κλήματα φέρουσιν, ἀλλ' ἐγκλήματα.

2. οὐ τὴν ὑλακὴν ἀλλὰ τὴν φυλακὴν.

La retórica latina se fija, sobre todo, en los modos de constituirse la figura (*Annominatio*), entre los que señalan:

a) adición o sustracción de una letra [sonido] o sílaba:

3. Nam cum OMNIBUS HOMINIBUS.

4. Tibi erunt parata VERBA, huic homini VERBERA.

b) conmutación (*per inmutationem*):

5. Non enim decet hominem genere NOBILEM ingenio MOVILEM videri.

c) alargamiento o abreviación [que no es sino un caso de b)]:

6. Hinc ÆVIUM dulcedo ducit ad āVIUM\*.

d) permutación (*per transmutationem*):

7. Videte, iudices, utrum homini NAVO an VANO credere malitis.

Lo que hoy se entiende por paranomasia no difiere, en esencia, de la doctrina retórica: Figura consistente en aproximar palabras fónicamente similares —por parentesco etimológico o pura casualidad<sup>6</sup>.

(5) Para esta y otras nociones de la Retórica: H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, 1971, vol. 2; P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1968; T. Todorov, *Literatura y significación*, Planeta, 1971, p. 205-236.

(\*) En VERSALITAS, la figura que en cada caso se ejemplifica; en cursiva, otros fenómenos en este artículo estudiados.

(6) Cf. J. Marouzeau, *Léxique de la terminologie linguistique*, Geuthner, 3<sup>e</sup> éd., 1969; J. Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973 [s. v. *paronomase*]; F. Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, 3.<sup>a</sup> ed., Gredos, 1971.

Pero tales definiciones contemplan sólo casos extremos —y en el marco de la «palabra»<sup>7</sup>—, desatendiendo otros menos sensibles pero más abundantes. Entre los ejemplos, ni un solo texto «lírico»: la paronomasia fue arma dialéctica, figura de oratoria; hoy se ejemplifica con refranes —bien socorridos, por cierto: «Compañía de *dos*, compañía de *Dios*», «Qui se ressemble s'assemble», «*Traduttore, traditore*»...

4. *La Paronomasia*.—Surge de la reiteración —en dos o más signos simples o complejos del texto— de partes de significante (*segmentos paronomásticos*: abrev. *sp*); i. e. de fonemas o grupos fonemáticos en orden regulado —frecuentemente, en idéntico orden sucesivo. La relación paronomástica, pues, se desarrolla sólo en el plano de expresión: los *sp* pueden ser «no-conformales» respecto de las unidades de I Articulación<sup>8</sup>.

5. *Paronomasia y palabra*.—La definición retórica, al circunscribir la figura a los límites de la palabra, es más restrictiva y desatiende fenómenos paronomásticos como los que siguen:

8. Cómo después de acordado  
DA DOLOR (J. Manrique)
9. Arbolito que era ayer  
de oro YERTO de dolor (J. R. J.)
10. Aquella MORA garrida  
SUS AMORES dan pena a mi vida (Canc. Tradic.)
11. ALAMOS del AMOR (B. de Otero)
12. Ahora digo, ponderó Critilo, que con RAZÓN se llama  
CORAZÓN (B. Gracián),

donde la extensión de los *sp* no respeta los límites de la pa-

(7) Ninguna definición estrictamente lingüística de *palabra* ha coincidido extensionalmente con todos (y sólo) los casos habitualmente denotados como tales, porque la unidad tradicional es, ante todo, unidad del lenguaje gráfico (porción textual delimitada por blancos). Seguiremos usando el término por ser gráfica la manifestación más corriente del lenguaje literario.

(8) Dos unidades son conformales si su existencia se debe a la proyección de la una sobre la otra: p. e. *expresión* y *contenido* en el signo (Cf. L. Hjelmlev, *Ensayos lingüísticos*, p. 181 y ss.).

labra, al contrario de lo que ocurre en la paronomasia «clásica» (§ 11).

6. *Paronomasia de Inclusión e Intersección*.—En la primera, el significante de *una* de las palabras coincide con (es) un *sp*<sup>9</sup>:

13. Sunt tibi CANDENTES DENTES oculique micantes  
(Canc. de Ripoll)
14. Prou saps com passen pel forat  
d'un ULL d'agULLa (S. Espriu)
15. Los ojos no VEN,  
sABEN. El mundo está BIEN  
hecho (J. Guillén)
16. GANADA (no sé) NADA, nada:  
este es el SECO ECO de la sangre (B. de Otero)
17. TIDO,  
METIDO,  
PROMETIDO,  
COMPROMETIDO  
cos homes, meus irmáns (C. E. Ferreiro)
18. Esgrime  
tu cRESPADA ESPADA  
sobre verde (M. Hernández)
19. LADRÓ al LADRÓN (F. de Quevedo)
20. nostraque sunt meritis ORA minORA tuis (Ovidio).

En la segunda clase, complementaria con la anterior, ninguno de los *sp* es significante de palabra:

21. No acercarán amistades  
la tierna IMAGEN AJENA (Cernuda)
22. Est mihi PALLOR in ore,  
est, quia FALLOR amore (C. Burana)
23. MalherIDA IBA la garza  
enamORADA:  
sOLA VA y gritos DABA (C. Tradic.)

---

(9) Esto no niega que la paronomasia se desarrolle exclusivamente en el plano de expresión (§ 4): la coincidencia «significante-*sp*» es ajena a la figura como tal.

24. Es la alegre seguidilla  
SEVILLANA  
LLENA de SOL y de SAL (M. Machado)
25. oderat Aeneam prior Saturnia turno (Ovidio)
26. Et iam nox umida caelo  
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos  
(Virgilio)<sup>10</sup>.

7. *Paronomasia Continua y Discontinua*.—En la primera, los componentes de los *sp* se suceden sin la interrupción de fonemas no reiterados:

27. silba  
el cierzo, ANDALUCÍA  
ANDA descalza (B. de Otero)
28. Mira com vénen  
pel vespre lentes files  
d'encaputxats. Les aspres  
mans del temps (S. Espriu)
29. Una tarde parda y fría (A. Machado)
30. comenzó el estío, y, por desgracia, con el estío el  
hastío de Marco (Pérez de Ayala).

En la discontinua uno, varios o todos los *sp* se ven interrumpidos por fonemas *alternantes*, que no se reiteran<sup>11</sup>:

31. ¿A dónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
(S. Juan de la Cruz)
32. Fermoselle ceñudo,  
mi entrañado Duero (M. de Unamuno)
33. Lúbrica polinesia de lunares  
sobre la pulida mar de cadera (A. González)
34. Galicia, luna dormida,  
Valencia, luna despierta (B. de Otero).

(10) Por analogía con dos conocidas figuras de contenido, la paronomasia de Inclusión podría llamarse «*sinécdoque de expresión*», y la de Intersección «*metáfora de expresión*».

(11) No hay dificultad alguna para concebir toda paronomasia discontinua (= con alternantes) como la proximidad en el texto de dos o más paronomasias continuas.

A efectos de comparación, debemos distinguir, entre las paronomasias discontinuas, el tipo *consonántico* (i. e. con alternantes vocálicos: textos n.º 35-38) y el *vocálico* (con alternantes cons.: texto n.º 39):

35. La PRISA atrás rezagada:  
Libre —¡qué PRESO!— en la fuga (E. Ballagas)
36. Toro, erguido en atALAYA,  
sus LEYES no más recuerdo (M. de Unamuno)
37. ENDINS del glaç d'UNS ulls (S. Espriu)
38. Vi los barcos, madre,  
víLOS y no me vaLEN (C. Tradic.)
39. AVILA, MÁLAGA, Cáceres, — JÁTIWA, Mérida, Córdoba,  
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, — Ubeda, ArÉVALO,  
FrómISTA,  
ZUMÁRAGA, SALAMANCA, — TurÉgANO, ZARAGOZA,  
LÉrida, ZamARRAMALA, — ARRACUNDIAGA, ZAMORA  
(M. de Unamuno).

Una paronomasia con *sp* de 2 fonemas consonánticos (ts. n.º 36 y 38) me resulta más intensa que una vocálica de 3 ó 4 fonemas como las que hay en el n.º 39<sup>12</sup>. De igual manera, la recurrencia de 1 vocal no se percibe como reiteración (paronomasia), mientras que la de 1 consonante sí:

40. La lluvia es una cosa  
que sin duda sucede en el pasado (J. L. Borges)
41. ¡Regalo de ELLA, y no HALLO  
memoria que más duela! (A. Ros de Olano)<sup>13</sup>.

Es decir, en cuanto a la extensión de los *sp*, podríamos de-

---

(12) La mayor perceptibilidad de la consonántica —si hacemos abstracción de los demás factores que concurren a la perceptibilidad (§ 12)— está en indudable relación con la frecuencia estadística en la lengua de los fonemas componentes: en castellano las 5 vocales tienen una frecuencia de aparición del 47,3 %, mientras que las 19 consonantes tienen el 52,7 % restante. De ahí que, en lo que respecta a la extensión de los *sp*, los vocálicos, con fonemas más frecuentes, sean menos perceptibles, y que los consonánticos, menos frecuentes, lo sean más. Hay, pues, proporción inversa entre perceptibilidad de la paronomasia y la frecuencia de los fonemas componentes. Por otra parte, y apelando a nuestra experiencia de lectores, hemos podido observar la intensidad de paronomasias con /ñ/, /ç/, /x/, /r/ como únicos componentes de los *sp*, y que, según Alarcos Llorach, presentan las frecuencias más bajas (cf. *Fonología española*, Gredos, 4.ª ed., 1965, p. 197-200).

(13) Hay que tener en cuenta que en el texto n.º 39, además de esas débiles

cir que la paronomasia consonántica «*mínima*» es de 1 fonema; la vocálica, al menos de 2 (*Vid.* sin embargo § 12).

8. *Paronomasias Quiásmicas*.—En los textos vistos (salvo el 7) los *sp*, continuos o no, se componían de fonemas en idéntico orden *sucesivo*. En la Paronomasia Quiásmica, por el contrario, los fonemas —todos o algunos, en grupos o aisladamente— se repiten siguiendo un orden *permutado* o *inverso* en un *sp* respecto del otro u otros. Se forma, así, una construcción simétrica o espejular. Los segmentos permutados pueden ser fonemas (consonantes; o vocales; o consonantes y vocales) o sílabas:

42. En mis brevajes  
PUSE el beleño de no ser, y SUPE (V. Aleixandre)
43. Barco de AVILA,  
torreón de ALBA (M. de Unamuno)
44. GALERÍAS del alma... ¡el alma niña!  
su clara luz risueña;  
y la pequeña historia,  
y la ALEGRÍA de la vida nueva (A. Machado)
45. No eres palma,  
eres RETAMA,  
eres ciprés  
de triste RAMA. (C. Tradicional)
46. Tudo que faço ou MEDITO  
fica sempre na MITADE (F. Pessoa)
47. El fresco verano llena  
andaluzas SOLEDades (Cernuda).
48. Després, ja TIP del tot i havent-te  
escurat el PIT, al llarg de la jornada (S. Espriu)
49. de la cuna a la urna, del TÁLAMO al TÚMULO  
(B. Gracián)
50. y apenas reparASTE en la amarilla  
PUESTA del sol (J. L. Borges)

---

paronomasias vocálicas, hay otras muchas consonánticas o mixtas; p. e. /r/ (*ere, éri, aré, uré, ara, éri, óra*), /g/ (*aga, ígo, aga, éga, ago, aga*), /l/ (*ila, ála, alo*) *Sepúlveda-Ubeda, Córdoba-Sepúlveda*; así como otras regularidades: 3 palabras en cada uno de los 4 primeros versos y 2 en cada uno de los 4 últimos citados, 13 esdrújulos, etc.



51. Los mis AMORES primeros  
en Sevilla quedan presos (C. Tradicional)
52. INANIS, si potes, vertis MINAS  
et me remorsurum *petis*? (Horacio)
53. Fríos MUROS de cal MORUNA (J. J. Tablada)
54. Sus zapatos de charol  
rompen las DALIAS DEL AIRE (F. García Lorca)<sup>14</sup>.
55. las SOLEDADES DE LOS españoles (B. de Otero)
56. UNA RED DE RAÍCES irritadas (M. Hernández)
57. qué LÁTIGO VERDE me heñirá bajo el mar.  
A veces me acomete un *largo* VÉRTIGO (B. de Otero).
58. PERO MUDO  
MUERO (V. Aleixandre)
59. TIMOR MORTIS conturbat me (Evangelis)
60. No hay BALCONES sin mí,  
ni ALCOBAS, ni silencios (M. Altolaguirre)
61. También así murió  
LI-TAI-PO,  
POETA de la China (J. Coronel).

Este tipo de paronomasia llega a ser, a veces, dominante, unificador de poemas enteros<sup>15</sup>.

9. *Paronomasia «in absentia»*.—Todos los tipos de paronomasia vistos hasta el momento eran *in praesentia*: todos sus términos, los *parónimos* (i. e. palabras cuyo significante contiene un *sp*), se expresaban denotativamente. En la Paronomasia *in absentia*, en cambio, uno de los parónimos [entre corchetes] se expresa indirecta, connotativamente: es evocado por el otro parónimo desde el plano de expresión, y, desde el de contenido, por otro u otros signos del texto ('entrecorchetados'):

(14) Obsérvese cómo la paronomasia quiásmica consonántica suele darse en contextos de vocales que se reiteran (ts. n.º 42-45 y 48), pero no siempre (ts. n.º 46, 47 y 49). Por el contrario, la vocálica (ts. n.º 50-54) sólo se da en contextos consonánticos, entre consonantes que se reiteran en un orden sucesivo. Sin duda, por las razones apuntadas en la Nota 12.

(15) Por ejemplo, en el poema de M. Leiris que el *Groupe µ* cita: *Alerte de Laërte / Ophélie / est folie / et faux lys; / aime-la / Hamlet* (cf. *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 63).

62. Rubios, pulidos senos de Amaranta  
 por una 'lengua' de lebrel [LAMIDOS]  
 LIMADOS. (R. Alberti)
63. 'arrastran con pujanza  
 el fardo' de los siglos  
 [PESADOS]  
 PASADOS (A. González)
64. Que te toque, oh poeta, mejor China  
 y que un día veamos, Dios mediante,  
 del [OPUS] 'Dei' la atroz escabechina (C. Alvarez)  
 LUPUS
65. Es vuestro 'capón' sin vos  
 sacristía sin [COJONES]  
 CAJONES (F. de Quevedo)
66. Que se pasee Narciso  
 con su cuello en 'paraíso'  
 bien puede ser;  
 mas que no sea notorio  
 que anda el cuerpo en [PURGATORIO]  
 PURGATORIO  
 no puede ser (Góngora)
67. Las flores nunca pecaron.  
 Entre ellas mi 'mano' [ARMADA]  
 ARMADA  
 dará su luz o su 'muerte' (M. Altolaguirre)
68. Todo te recordaba, Antonio Machado ('andaba  
 yo igual que tú, de forma un poco' [VACILANTE]  
 VACILENTA...)  
 (B. de Otero)

Estos fenómenos, aunque conocidos<sup>16</sup>, no han sido relacionados con la Paronomasia, de la cual en verdad forman parte. No obstante, en todos estos textos, la relación paronomástica (adicional y «afuncional» en textos anteriores desde el punto de vista de la comunicación lingüística) pasa a ser *funcional* en el sentido de que colabora a la Reducción,

(16) Cf. unos cuantos textos más de Quevedo en: E. Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, 1955, p. 3-38.

interpretación o motivación, de una desviación (ts, n.º 62, 63 y 65) o de un neologismo (ts, n.º 64 y 66-68). Por ello la Paronomasia «in absentia» es figura fronteriza entre las Isotopías de Expresión y las Desviaciones Reducibles (§ 2).

10. «*Coupling*» y *Paronomasia*.—Según S. R. Levin<sup>17</sup>, estamos ante un *coupling* («ajuste», «acoplamiento») cuando dos o más signos, fónica o semánticamente equivalentes, ocupan en el texto: (a), una posición sintagmática comparable (i. e. tienen la misma función sintáctica en la frase) o paralela (idéntica función en distintas frases), o (b), una posición comparable en una matriz métrica (convencional) dada. Esta definición se destina —como se ve— a la descripción de fenómenos poéticos relativamente particulares<sup>18</sup>; la noción de «*coupling*», sin embargo, es susceptible de una más amplia generalización. Tal generalización —que abarcaría los *couplings* de Levin como casos particulares— iría en el sentido de considerar *Acoplamiento* al resultado de toda «co-incidencia» de dos o más funciones o relaciones diferentes en una sola entidad lingüística (signo, expresión...). Esta definición, al dejar como variables lógicas algunos términos de la de Levin (*signo*; *equivalencia fónica*, *semántica*, *función sintáctica*, etc.), nos deja libertad para introducir en cada caso las variables empíricamente adecuadas, y poder, así, describir como Acoplamientos fenómenos diferentes de los *couplings* de Levin<sup>19</sup>. Esto es lo que haremos con elementos como el Acento y la posición en la Palabra (§ 11), así como con posiciones en las matrices métricas (§ 17 y § 18). En cualquiera de los casos, esta situación de acoplamiento tiene una función intensificadora de la figura paronomástica (§ 12). Distinguimos dos tipos de Acoplamiento Paronomasia-Acento, el primero de los cuales presenta dos variedades:

(17) Cf. *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, 1974, caps. 3, 4 y 5.

(18) Así, p. e., las *bimembraciones*, *pluralidades*, *correlaciones*, *paralelismos*, etc. de D. Alonso y C. Bousoño (cf. *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, 1951).

(19) Así, p. e., las llamadas «*metáfora in praesentia*» y «*metáfora in absentia*» no son sino dos modos de acoplarse los términos de la Metáfora con los lexemas o palabras. (Cf. obra citada en la Nota 3).

- (A). El acento recae sobre el mismo elemento de cada *sp*:  
 — 1. el acento recae sobre el primer elemento de cada *sp*;  
 — 2. el acento recae sobre el último elemento de cada *sp*.  
 (B). El acento cae fuera de los *sp*, pero éstos ocupan idéntica posición (*pre-* o *post-acental*) respecto de aquél.

En *A1* y *A2* el acento demarca los *sp*; en *B* los sitúa. Sólo en estos casos puede decirse que coinciden dos relaciones de equivalencia: la fónica (paronomástica) y la de posición acental<sup>20</sup>.

11. «*Aliteración*» y *Homoioteleuton*.—Ya dijimos (§ 4) que los *sp* podían ser «no-conformales» respecto de la palabra, signo o sílaba. En muchos casos, sin embargo, son conformales con los límites de las palabras: el Acoplamiento Paronomasia-Palabra se produce cuando uno de los límites de cada *sp* coincide con una de las fronteras de cada palabra. Habrá, pues, dos tipos de acoplamiento:

- (a). el comienzo de cada *sp* coincide con el comienzo de palabra.  
 (b). el final de cada *sp* coincide con el final de palabra.

El tipo (a) ha recibido atención y nombre («*Aliteración*») en la mayoría de los países —sobre todo los germánicos, donde se utilizó como procedimiento métrico-convencional<sup>21</sup>. No así entre nosotros, donde el término designa un fenómeno de distinta naturaleza (§ 15). En el sentido foráneo, pues, «*Aliteración*» no sería sino un acoplamiento de Paronomasia + Posición Inicial de palabra:

69. Nocturno TREMA un TREN,  
 RIELAN los RIELES (B. de Otero)  
 70. voces como lanzas vibran,  
 voces como Bayonetas,  
 Bocas como puños vienen,  
 puños como Cascos llegan.

(20) La gran mayoría de los textos citados ejemplifican los distintos casos de Acoplamiento Paronomasia-Acento.

(21) Sólo las consonantes se aliteran en esta tradición métrica; también se habla de *aliteración* aunque no estén en inicial de palabra si acompañan a una vocal acentuada. Para estas cuestiones, cf. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart & Winston. 1971.

- pechos como muros rONcos,  
piernas como patas recias (M. Hernández)
71. Amodo sic agere,  
vivere tam libere,  
talem vitam ducere  
viri vetat etas (C. Burana)
72. un RUMor de remotos RUIseñores (J. L. Borges)
73. ¡Aire que al toro torillo  
le pica al pájaro pillo  
que no pone pie en el suelo! (R. Alberti)
74. vinyes verdes vora el mar (J. M. de Sagarra)

El tipo (b) recibió de la retórica griega el nombre de *homoioteleuton* (o *similicadencia*); el *Homoioteleuton*, por tanto, no es sino el acoplamiento de Paronomasia + Posición Final de palabra:

75. A porta dos camiños  
están izando grímpolas de sueños (C. E. Ferreiro)
76. El oro chorreante  
de hoy, PURO y claro (J. R. J.)
77. los plazerES e dulçORES  
de esta vida (J. Manrique)
78. o mandarín, mandANDO;  
os mansos podrecENDO e produciendo (C. E. Ferreiro)
79. TRONCOS de soledad,  
barrancOS de tristeza  
donde rompo a llorar (M. Hernández)
80. Cobre amarillo su carne  
huele a caballo y a sombra (F. García Lorca)
81. QUANTIS increscunt aequora VENTIS (Ovidio)
82. Instaurati animis regis succurrERE tectis  
auxilioque levare viros vimque addERE victis  
(Virgilio)
83. Pensaría la trabajo, moJO y la deJO, y ella se daría  
cuenta de que el blanquito babeaba por ella y pen-  
saría deJO que me trabaje, deJO que moJE y lo  
coJO (M. Vargas Llosa)

La gran mayoría de los textos que ejemplifican la Paronomasia en la tradición retórica, constituyen, en realidad, combinaciones de «Aliteración» (en el sentido visto) + *Homoioteleuton*, acompañadas frecuentemente, pero no necesariamente, del tipo *B* de *coupling* de Acento (§ 10):

84. Viene a tu voz el vino episcopal,  
alhaja de los besos y los vasos (M. Hernández)
85. Sevilla está llorando. SORIA  
se puso SERIA (B. de Otero)
86. Muere la MILICIA de hambre en la costa;  
vive la MALICIA de ayuda de costa (F. de Quevedo)
87. El dedo y el dado  
apuntalan el azar (J. Lezama Lima)
88. Nam inceptio est AMENTIUM, haud AMANTIUM  
(Terencio).
89. Les moces d'aora nun valin un coyón. Son LISES y  
LASES per delante y per detrás. Míresles de cantu,  
y nun veis ná de ná. (Habla coloquial)<sup>22</sup>.

12. *Paronomasia y perceptibilidad*.—Es muy difícil, si no imposible, determinar algo así como la «*paronomasia mínima*» en términos absolutos, por dos razones: 1.<sup>a</sup>, porque la «existencia» (o realización efectiva) de la Figura Poética<sup>23</sup> depende de su efectiva percepción: es una función del texto y el receptor; 2.<sup>a</sup>, porque son muchos los factores que, desde el texto, determinan su mayor o menor perceptibilidad. Podemos enumerar, sin embargo (y sin pretender la exhaustividad), algunos factores determinantes de la *mayor* (o *menor*) *perceptibilidad* de los fenómenos paronomásticos:

- (a). la mayor (o menor) *proximidad* en el texto de los *sp*.
- (b). la mayor (o menor) *extensión* de los *sp*.
- (c). la *continuidad* (o *discontinuidad*, menor o mayor) de los *sp*.
- (d). el orden *sucesivo* (o *quíasmico*) de los componentes de los *sp*.

(22) En principio, toda paronomasia, cualquiera que sea su tipo, es susceptible de entrar en acoplamiento con la posición final de palabra para dar lugar a un *Homoioteleuton*; también, por tanto, la paronomasia quiásmica: «Segovia lenta, Soria ¡tan distante» (L. Panero). Veremos más textos en § 18.

(23) Sobre todo las *Estructuras adicionales* (*isotopias*); menos desapercibidas pasan las *Desviaciones* (§ 2).

- (e). la existencia de *alternantes vocálicos* (o *consonánticos*) en *sp*.
- (f). la existencia (o no) de *coupling* acentual de los *sp*.
- (g). la existencia (o no) de *coupling* de los *sp* con la palabra<sup>24</sup>.
- (h). la mayor (o menor) *densidad* en un texto de *sp* idénticos o similares.

La tradición retórica cuenta como *paronomasias* sólo las que satisfacen la mayor parte de estos factores: aunque en sus definiciones (§ 3) entran el *a* y el *g*, sus ejemplos cumplen, igualmente, con el *f*, *b*, *d* y *c*. Estos que consideramos sólo «factores determinantes de una *mayor* perceptibilidad», ¿podrían elevarse a rasgos definidores de la Paronomasia? ¿Podría decirse que la Paronomasia debe constar de *sp* (por ejemplo) de al menos 3 fonemas, con acentos correlativos, no separados por más de 5 palabras, etc.? Seguramente no: una tal «definición» resultaría en principio arbitraria<sup>25</sup>, porque la defectividad de cualquiera de estos factores podría estar compensada por la presencia de otro u otros<sup>26</sup>.

13. *Antanaclasis* y *Calambur*.—La *Antanaclasis* (Retór.: *traductio*) consiste en la reiteración, en diferentes posiciones del texto<sup>27</sup>, de dos o más significantes de palabra —no de partes de significante ni de signos<sup>28</sup>—; i. e. en la co-presencia de homónimos. Los significantes de los términos de Antanaclasis contraen, pues, una relación de identidad:

- 90. Sólo puede haber paces y descansos  
donde no HAY carne, ¡AY carne! (M. Hernández)
- 91. ¡HOLA! que me lleva la OLA,  
¡hola! que me lleva la mar (Lope de Vega)
- 92. JUSTO anillo su vientre de LO JUSTO (M. Hernández)

(24) Faltan por ver los *couplings* de Paronomasia-Posiciones métricas en el Verso, Estrofa, etc. (§ 16 - § 18), que concurren a lo mismo.

(25) Sí podría intentarse la determinación estadística de condiciones óptimas (pero reales) de perceptibilidad.

(26) Es lo que ocurre en el texto n.º 39, donde los factores *a* y *h* suplen la debilidad de los demás.

(27) Único rasgo que diferencia a la Antanaclasis de la Dilogía (§ 14).

(28) Frente a la Paronomasia (§ 4) y las *Repeticiones* del tipo de «*Pero la muerte, desde dentro, ve. / Pero la muerte, desde dentro, vela. / Pero la muerte, desde dentro, mata*» (B. de Otero), con valores sintomáticos.

93. ¡Ay que non era,  
mas, AY, que non HAY  
quien de mi pena se duela! (C. Tradic.)
94. ¡OH corazón o luna (V. Aleixandre)
95. Compre cantar no mundo ista pancarta:  
Hai mortos de primeira e de segunda,  
e MORTOS que no teñen onde cairse MORTOS  
(C. E. Ferreiro).

Analizada en términos de paronomasia, la Antanaclasis presenta miembros en inclusión recíproca: sus más cercanos parientes son la Paronomasia de Inclusión (§ 6) y la combinación «Aliteración» + *Homoiooteleuton* con un alternante (§ 11).

El *Calambur* es una Antanaclasis con la nota específica de que *uno* de sus términos se compone de al menos dos significantes de palabra diferentes:

96. sumque revera  
felix, seu PEREAM  
seu relever PER EAM (C. Burana)
97. Aunque yo tengo,  
CONTRA VENENO tanto,  
CONTRAVENENO (M. Machado).

Es decir, el calambur es a la antanaclasis lo que las paronomasias vistas en § 5 son a las demás. La afinidad entre ambas figuras puede observarse *in vivo* en el texto que sigue:

98. CRUZADOS hacen CRUZADOS,  
ESCUDOS pintan ESCUDOS  
y tahúres muy desnudos  
CON DADOS ganan CONDADOS (L. de Góngora)<sup>29</sup>.

Como es lógico, ni Antanaclasis ni Calambur —relaciones de identidad— toleran alternantes en sus términos (§ 7): los componentes se suceden sin interrupción —al contrario que el siguiente texto, que comporta paronomasia:

(29) La diferencia Antanaclasis/Calambur no es sólo gráfica: el oyente se ve obligado a someter a partición en palabras uno de los términos del Calambur, cosa que no ocurre con los de la Antanaclasis.



99. Alargad los ojos; que el ANDALUCÍA  
sin zapatos ANDA, si un tiempo LUCÍA  
(F. de Quevedo)

Aunque (por definición) sus miembros sean «conformales» con las palabras, antanaclasis y calambur se desarrollan en el plano de expresión: la relación de igualdad se da entre significantes, no entre signos.

14. *La dilogía*.—Aunque parezca extraño, entendemos por *Dilogía*<sup>30</sup> la reiteración, en un mismo punto de la cadena<sup>31</sup>, de dos o más significantes de palabra:

100. salió de la cárcel con tanta honra, que le acompaña-  
(«*prelados...*»)-A  
ron más de doscientos CARDENALES, sino que a nin-  
«*verdugones*»-B  
guño llamaban «señoría» (F. de Quevedo)
101. Los ujieres ramonean  
(«*partes de plantas*»)-A  
marchitas HOJAS de papel timbrado (A. González)  
«*papeles*»-B  
(«*luchaban*»)-A
102. Con el aire SE BATÍAN  
«*se golpeaban*»-B  
las espadas de los lirios (F. García Lorca)

Un análisis que, como el habitual, comience por considerar la dilogía como típico fenómeno de contenido, incapacita para ver sus conexiones con el resto de las figuras. Considerada, en cambio, como *isotopía de expresión* (§ 2), se nos ofrece como fenómeno poético cercano, por una parte, a la Antanaclasis (reiteración de significantes, co-presencia de homónimos: § 13) y, por la otra, a la Paronomasia *in absentia* (superposición de sus términos: § 9). Su especificidad radica en que, frente a la paronomasia, sus términos contraen relación de identidad, y, frente a la antanaclasis, en que ocupan

(30) «Uso de una palabra en dos sentidos diferentes, dentro de un mismo enunciado» (F. Lázaro, *Diccionario...*, s. v.).

(31) La actualización en un mismo punto de la cadena de dos o más entidades lingüísticas es cosa corriente en poesía. (Cf. *op. cit.* Nota 3).

el mismo punto de la cadena. La dilogía, en suma, no es sino una *Antanaclasis «in absentia»*<sup>32</sup>.

15. *La Aliteración*.—En la acepción que nos es familiar (*Vid.* otra en § 11), la *Aliteración* consiste en una relación de semejanza (a menudo sinestésica) entre partes de significante (rasgos distintivos, fonemas) de uno o más signos, y partes de contenido (semas, virtuemmas) de *otro* u *otros* signos del mismo texto. Sabido es que entre las impresiones auditivas (o visuales) de los sonidos (o letras) y las sensoriales o afectivas de otros dominios de la percepción existen correspondencias más o menos estables pero puramente *virtuales*: su efectiva realización (*Aliteración*) implica la co-presencia de tales o cuales sonidos y tales o cuales significaciones<sup>33</sup>. Se ha dicho que los sonidos aliterados expresan o suscitan sensaciones sensoriales o afectivas<sup>34</sup>. Nuestra definición no privilegia ninguno de ambos planos: toda Aliteración implica un término aliterado de expresión y un término «aliterado» de contenido; no puede, en rigor, hablarse de *expresión* del segundo por el primero: puede decirse tanto que el primero actualiza nociones de sensaciones o emociones, como que éstas nos hacen percibir ciertos sonidos —a veces muy diversos y en absoluto aliterados por sí mismos— como grupo homogé-

(32) Este enfoque, que enfatiza el plano de expresión, no pretende desbancar la visión tradicional —*contenidista*— de la figura, sino sólo equilibrarla. Partimos del supuesto —tradicional— de que los homónimos son signos diferentes. En las dilogías es bastante común que uno de los signos (*A* en nuestros ejemplos) tenga una función imaginativa o connotativa, mientras que el otro (*B*) se presente como denotativo o referencial.

(33) Cf. E. Alarcos Llorach, «Fonología expresiva y poesía», *Rev. de Letras*, XI, 3, 1950, p. 179-197. Y así los grupos de sonidos *gr-z* y *j-g* suscitan la sensación de 'agriedad' en *Allí el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana virgen*, pero la de 'repelencia' en el verso *...graznaban deseo con pegañosas plumas* (cf. C. Bousño, *Teoría de la expresión poética*, 5.ª ed., Gredos, 1970, I, p. 361-62, y *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2.ª ed., Gredos, 1968, p. 279). Según C. Bousño (cf. *La poesía de V. A.*, p. 298), las aes de *blanca en el aire con calidat de pájaro* evocan la 'blancura'; el verso *¡Oh regalada llaga!*, sin embargo, con más aes (en relación con el n.º de sílabas), no parece sugerir nada semejante. Es evidente, en fin, que sin el concurso de las significaciones «ojos», «huecos» y «cavaleras», las oes del siguiente texto carecerían de valor simbólico alguno:

*Umbrosos*

os ocos dos ollos das osudas caaveiras (L.Seoane).

(34) Cf. D. Alonso, *Poesía española*, 2.ª ed., Gredos, 1952, y C. Bousño, *ops. cit.* Creemos que ni la aliteración ni, en general, el lenguaje poético puede expresar ni comunicar sensaciones sensoriales o emociones, sino sólo comunicar o expresar connotativamente *nociones* de emociones o sensaciones.

neo de entidades recurrentes<sup>35</sup>. El hecho de que los críticos, por lo general, sean tan sensibles a la aliteración y tan sordos a las paronomasias (§ 20), indica, entre otras cosas, que la «puja» del término de contenido es decisiva para la percepción del de expresión. En suma, no es la Aliteración una figura que se desarrolle —al contrario que las antes vistas— exclusivamente en el plano de expresión: el término de contenido no sólo le es inherente, sino que, a veces, es el que fundamenta la percepción como reiteración del de expresión<sup>36</sup>.

16. *Verso y Rima*.—Al definir el Verso, se espera que la definición abarque todos los casos considerados, denotados como *versos*. Este se ha definido a partir de las nociones de «metro», «ritmo», «rima» y «pausa»; frecuentemente, sin embargo, se llega a definiciones circulares<sup>37</sup>. Siguiendo una larga tradición (Aristóteles, S. Agustín...), puede decirse que «metro», «ritmo» (acentual, cuantitativo, tonal) y «rima» son *species* de un solo *genus*: el Ritmo, definido como repetición periódica de una entidad X<sup>38</sup>; de modo que en el *metro*, X serían secuencias silábicas de igual duración<sup>39</sup>; en el *ritmo acentual*, secuencias de sílabas tónicas y átonas en determinados órdenes y agrupaciones<sup>40</sup>; y en la *rima*, secuencias fo-

(35) En muchos casos, sin la «puja» del término de contenido no existiría como tal la reiteración en la expresión. Consideremos de nuevo el verso ...*graznaban deseo con pegajosas plumas*, donde, según Bousoño, los sonidos *gr-z, s, p-g-j, pl* (térn. de expr.) suscitan la sensación de repelencia (térn. de cont.): ¿no sería más apropiado decir que es el contexto del poema y, en particular, *pegajosas* el que expresa connotativamente la noción «repelencia», y que es ésta la que selecciona los fonemas velares (sobre todo) como término de la expresión?

(36) Sobre la relación Aliteración-otras figuras, *vid.* § 19.

(37) A menudo la circularidad es poco evidente en las formulaciones vagas e imprecisas de estas nociones básicas: cf. R. de Balbín Lucas, *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, 1962; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Las Américas Publ. Co., 1966. La circularidad de las definiciones de *verso* y *metro* es clara en: J. Lotz, «Metrics», *Current Trends in Linguistics*, Mouton, 1966, XII, p. 965 y 968-69.

(38) Cf. S. Chatman, *A Theory of Meter*, Mouton, 1965, cap. 2. Esta definición autoriza a hablar de un *ritmo de imágenes, de pensamientos*, etc. (Cf. E. Alarcos Llorach, «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», *Elementos formales en la lírica actual*, Univ. Intern. «Menéndez Pelayo», 1967, p. 11-16).

(39) Trátase de una duración perceptiva: cf. A. Quilis, «Sobre la percepción de los versos oxítonos y proparoxítonos en español», *Actele Celui de-al XII-lea Congres Intern. de Linguistica și Filologia Romanica*, 1970, II, p. 605-609. Cf. también J. Lotz, M. H. Abrams en obras citadas.

(40) Cf. J. Lotz y M. H. Abrams en las obras citadas.

nemáticas sujetas a ciertas restricciones de posición (§ 17). Las nociones de «reiteración» y «periodicidad» —contenidas en la definición de *Ritmo*— implican las de *entidades demarcadas* (y *elemento demarcador*) y *posiciones* separadas por intervalos (y *elemento enmarcador*), respectivamente; en la medida en que se atribuyan al Verso las propiedades de elemento «demarcador» y «enmarcador» (como a veces se ha hecho), toda definición de éste a partir de las nociones de «metro», «ritmo acentual» y «rima», resultará perfectamente circular.

Se ha definido la rima a partir del verso y, a la vez, el Verso a partir de la rima: la definición, aparte de circular, no abarca los llamados «versos sueltos»; la noción de Rima implica (parece) la de Verso, pero no viceversa<sup>41</sup>. Se ha querido identificar verso y metro, pero conocida es la existencia de «versos amétricos». El Ritmo acentual o bien es independiente del Verso, o bien tiene una distribución independiente de él<sup>42</sup>, en cuyo caso ni el ritmo define al verso, ni el verso al ritmo; cuando —como es habitual— se considera el ritmo en el marco del verso, la definición del primero supone la del segundo; en todo caso, conocida es la existencia de «versos arrítmicos» o «polirrítmicos».

El elemento demarcador y enmarcador que metro por una parte, y ritmo acentual y rima por la otra, parecen implicar, no puede identificarse con el Verso, si, a la vez, se quiere definir éste a partir de aquéllos. Por eso, se ha tratado de definir el Verso como la porción de texto demarcada por una «pausa métrica», cuyo carácter distintivo consistiría, frente a la pausa sintáctica, en ser «no-fonosemántica»<sup>43</sup>; mas de tal definición se sigue que todo verso, para serlo, debe ser «encabalgado»<sup>44</sup>, cuando es innegable la existencia de «versos esti-

(41) Cf. J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, 1970, cap. 2.

(42) Esto ocurre cuando se entiende por *ritmo* la repetición de esquemas o *pies* como «dáctilo», «anfibraco», etc. (Cf. T. Navarro, *op. cit.*).

(43) Cf. J. Cohen, *op. cit.*, cap. 2; en la obra citada en Nota 3 acepté la definición de Cohen, que ahora me parece insuficiente.

(44) Tesis defendida, aunque no de modo absoluto, por V. Žirmunskij: "L'«enjambement»", en *La Metrica* de R. Cremante y M. Pazzaglia (edits.), Il Mulino, 1972, p. 187-192.

comíticos»<sup>45</sup>. En suma, cualquier criterio unitario de definición de *Verso* parece objetable si se pretende válido para todos los que habitualmente se denotan como versos. La noción de *Verso* parece comparable a la de *Palabra* en Lingüística: no sólo por hallarse ambas estrechamente asociadas al lenguaje escrito, sino sobre todo porque cada una parece recubrir realidades bastante heterogéneas.

Quizá sea preferible considerar el *Verso* como fenómeno «*molecular*», resultante de la imbricación variable de fenómenos más simples, entre los que señalaríamos como más importantes a la rima (*R*), al ritmo (*Rt*), al metro (*M*) y a la pausa no-fonosemántica (*P*), cada uno de los cuales presenta, a su vez, múltiples variedades<sup>46</sup>. Creo que la mayoría de los versos *tradicionales*<sup>47</sup> comporta esos cuatro elementos a la vez, i. e. que son del tipo *P, M, Rt, R*; por ello, quizá, siguen siendo la «norma» del *Verso*, a partir de la cual otros tipos como *-P, M, Rt, R* ó *P, -M, -Rt, R*, etc. pueden sentirse como «desviaciones». Por supuesto que un «verso» del tipo *-P, -M, -Rt, -R* no será (provisionalmente, como debe serlo todo en una teoría) verso en absoluto, sino *prosa*. Verso y prosa serán términos polares de una *oposición gradual*, a la que, por tanto, subyace más de un par de elementos distintivos; la clasificación de textos en Verso o Prosa es cuestión de «*más o menos*», aunque la oposición de elementos sea de «*sí o no*»; ciertos géneros o subgéneros literarios, tales como *prosa rítmica, prosa rimada, prosa poética* o *poema en prosa*<sup>48</sup>, deberían estudiarse como casos de *Cenismo* o mezcla de *estilos* (= *registros*).

Sin duda, el elemento *P* es el «demarcador» y *M* el «demarcado» por excelencia; sin duda también, *M* es el «enmar-

(45) Cf. H. Jacquier, «Métrique traditionnelle et métrique zéro» en *Actes du X<sup>e</sup> Congrès des Linguistes*, Bucarest, 1970, III, p. 119-125.

(46) Así p. e., hay distintos tipos de encabalgamiento según que *P* se sitúe entre N. Pred-Implemento, N. Nominal-Adyacente, Artículo (o Preposición)-Sustantivo, Prefijo-Raíz, Raíz-Morfema, Silaba-Silaba, etc.

(47) *Tradicional* alude aquí a toda una serie de textos con determinadas marcas genéricas, cuya interiorización predetermina de algún modo la «lectura» de otros textos.

(48) Cf. P. Polovina, «Sur la rapport des traits de démarcation du vers», en la obra citada en Nota 45 (p. 3-16).

cador» por excelencia de *Rt* y *R*<sup>49</sup>. Pero si esta consideración es legítima en los casos más usuales<sup>50</sup>, no puede serlo en otros —como los citados de cenismo— en los que ya la Rima, ya el Ritmo pueden funcionar como demarcadores de porciones textuales que, sin demasiado abuso, podemos seguir llamando *versos*. Al definir la Rima, debemos entender por *verso* cualquier porción de texto demarcada por *P*, por *Rt*, por *M*, por dos o por los tres elementos a la vez<sup>51</sup>.

17. *La Rima*.—No es sino una paronomasia —continua o discontinua, vocálica o mixta (§ 7)— sujeta a ciertas restricciones de distribución tanto sintagmática como versal. En el marco sintagmático, la rima es una paronomasia en un *coupling* tipo *A* de acento (§ 10), a la vez que en *coupling* con final de palabra (= *homoioteleuton*: § 11); en el marco del Verso, esta paronomasia entra, además, en acoplamiento con la posición final de verso (o hemistiquio). Estos *couplings* con acento, palabra y verso hacen de la rima una paronomasia en condiciones de máxima perceptibilidad<sup>52</sup>.

Si esto es así, habrá tantos tipos de rima como de paronomasia. La Rima *plena* o «consonante»<sup>53</sup> es básicamente, una paronomasia continua; la Rima *vocálica* o «asonante»<sup>53</sup>, una paronomasia con alternantes consonánticos (§ 7). Pero la definición de *rima* antes dada sólo admite estos dos tipos ya convencionales por su sistemática aplicación en nuestras tradiciones poéticas<sup>54</sup>, cuando es cierta la existencia de «rimas» que relajan algunas de las restricciones citadas sin que se les haya por ello negado el carácter de tales. Así, si se cum-

(49) No es casual que se tienda a identificar Verso y Metro, a definir el Verso a partir de la Pausa, a definir la Rima a partir del Verso y a considerar el Ritmo en el marco versal.

(50) *Usuales* en tanto que siguen unos *usos retóricos* tradicionales (vid. Nota 47).

(51) Sobre la capacidad de cada uno para demarcar versos, vid. las experiencias hechas por Polovina, *op. cit.* en Nota 48.

(52) Todos los autores admiten que la posición de mayor relevancia es el final del Verso o el *axis rítmico* (cf. R. de Balbín, *op. cit.*).

(53) Por la razón que se verá, preferimos las primeras denominaciones a las segundas (cf. R. de Balbín, *op. cit.* en Nota 37, cap. 7).

(54) En otras lenguas y tradiciones poéticas, los tipos de rima convencionalizados no son, por supuesto, los mismos (cf. J. Lotz, *op. cit.* en Nota 37, p. 975, nota 20 a pie de página).

plen otras restricciones, se consideran rimas aun las no situadas en final de Verso o Hemistiquio<sup>55</sup>; igualmente, si son finales de Verso, puede haber rimas que no sean homoioteleuton (ts. n.º 103, 104), o aunque no cumplan con la restricción acentual aludida (ts. n.º 104, 105):

103. In celo NON AS-  
sumantur et his pie PONAS  
in terra, QUE PRES-  
tet eis tantum modò VEPRES (Parodia latina)<sup>56</sup>.
104. En fin, RubÉN,  
paisano inevitable, te saludo  
con mi bombÍN  
que se comieron los ratones EN  
mil novecientos veinte i CIN-  
co. AmÉN (J. Coronel Urtecho)
105. Todas las cosas son palabras DEL  
idioma en que Alguien o Algo, noche y día,  
escribe 'esa' infinita algarabía  
que es la historia del mundo. En su tropEL...  
(J. L. Borges).

Estos tipos de «rima» en que se relajan algunas restricciones<sup>57</sup>, son los que más nos interesan por ser fenómenos de transición entre Rima y Paronomasia, y por pasar con frecuencia desapercibidos (§ 20). Así la «rima» *consonántica* que, sujeta al resto de las restricciones, es, sin embargo, una paronomasia con alternantes vocálicos<sup>58</sup>; autónomamente, aparece en escasos textos, pero abunda como refuerzo de la rima plena o la vocálica:

106. Dios te salve, Anunciación.  
Morena de maravilla.  
Tendrás un niño más bello

(55) Así las *rimas internas* y, en especial, la «rima en eco», como se denominan las paronomasias vistas en los ts. n.º 13, 16 y 18, por ej.

(56) En el mismo caso están las rimas de los versos *de cabo roto*.

(57) Ninguna de las restricciones parece ser el imprescindible para la existencia de rima. (Algo similar ocurre con el Verso: § 16).

(58) En este tipo de «rima», el acento sólo puede ser del tipo B (§ 10).

- que los tallos de la brisa. (F. García Lorca)
107. Cinco pétalos tiene  
la flor que él ama:  
la camisa de LINO,  
el refajo de LANA (M. Altolaguirre).
108. Nun me tienta la moza n'a quINTANA,  
solu quiero vevir sin emPECINO.  
Déxame amoreCeR debaxu'n PIÑO,  
déxame apigazar en'ANTOXANA (J. B. Buylla)
109. docte furoris  
in estu punIRE  
quos dat amoris  
amara subIRE,  
plena livORIS  
urentis et iRE (C. Burana)
110. Pelexo contra a noite  
e non creo nos ANXOS.  
Viaxero, que vés de lonXE  
e vas de paso (C. E. Ferreiro)
111. quebraron opacas LUNAS  
en los oscuros SALONES (F. García Lorca)
112. No las lágrimas Nunca el llanto puse  
en las siniestras manos de mi esposa (C. E. de Ory)
113. Cantando en las entrañas de Portugal y España.  
*Portugal*, cuna de ensueño, purgatorio de almas  
(M. de Unamuno).

Tampoco la paronomasia quiásmica (§ 8), aunque cumpla con las demás restricciones de la rima, es considerada como tipo de «rima»:

114. voz de profunda MADERA  
desesperADA (N. Guillén)
115. ¡Ay cómo LLORABA  
el CABALLERO (F. García Lorca)
116. A soberbia de los poderosos chega até os cimeterIOS  
e trócase en mármoreS corINTIOS  
i en bronceS propietARIOS (C. E. Ferreiro)



117. pisó con receloso pie desnudo

la arena minuciosa de la duna (J. L. Borges).

18. *Rima y Paronomasia*.—Nuestra tradición ha institucionalizado como tales sólo dos tipos de rima, la vocálica y la plena. Pero —como vimos— el término *rima* ha denotado también fenómenos afines que incumplen ya una ya otra de las restricciones típicas de aquélla, sin que ninguna parezca serle imprescindible. La «norma» de la Rima descarta las paronomasias con alternantes vocálicos y quiásmicas. Veamos ahora más tipos de «rimas» (o *semi-rimas*) no convencionales. En primer lugar, homoioteleutos finales de Verso o Hemistiquio, pero que incumplen la restricción acentual<sup>59</sup>:

118. Paredes de cobiza,

paredes de avareza (C. E. Ferreiro)

119. Absint inani funere nēNIAE

luctusque turpes et quarimONIAE (Horacio)

120. Día lluvioso.

Cada flor es un vaso

lacrimatorio (J. J. Tablada)

121. Como otras veces,

hasta mañana dices y te pliegas (L. Panero)

122. y esas blancas tocas

son prisiones ricas (Lope de Vega)

123. Minerva ciñe y distribuye

y el mar bruñe y desordena (J. Lezama Lima)

124. sepultada

bajo los párpados del sílex

niña perdida

en el túnel del ónix (O. Paz)

125. et pro specULO

servit polo: illam colo,

eam volo nutu solo

in hoc seculo (C. Burana)

(59) Pueden presentarse autónomamente o como refuerzo de rima vocálica o plena. Como procedimiento sistemático (préstamo del árabe), se encuentra en don Sem Tob (cf. E. Alarcos Llorach, «La lengua de los «Proverbios Morales» de don Sem Tob», *RFE*, 35, 3<sup>o</sup>-4.º, p. 249-309).

126. ¡Lo que iba a ser mi *MINUTO*  
fue, corazón, mi *INFINITO*! (J. R. Jiménez)
127. Fer bon cabdELL del mal cordILL  
de les paraules, que senzill! (S. Espriu)
128. Eram nive candidIOR,  
quavis AVE formosIOR,  
modo sum corvo nigrIOR (C. Burana)
129. Angilinus SOMUS,  
del cielu vinIMUS,  
bulsina traEMUS,  
dineiru pidIMUS (C. pop. asturiana)
130. Ya sé lo que quERES,  
ya sé tus dulzORES;  
prometes placERES,  
das cien mil dolorES:  
de los favorIDOS  
de tus amadorES,  
el mejor librADO  
es el más perdido (J. Alvarez Gato)
131. Tus campós rompan  
tristes volcanes,  
no vean placerES  
sino pesARES,  
cubran tus flores  
los arenales (Canc. Tradicional)
132. en loc de matINAS, an us ordes trobatz:  
que jazon ab putANAS tro-l solelh es levatz  
(Peire Cardenal)
133. Estabas tras la mesa del despACHO  
dictando nORMAS, tu verdad estéril,  
cuando la asfixia recorrió tu pECHO (F. Brines)
134. sovrasta i ciechi tempi come il flutto  
arca leggera —e basta al tua riscatto (E. Montale).

El homoioteleuton —en *coupling* o no con acento tipo A o B— puede presentar sus términos en posición inicial<sup>60</sup>, o inicial y final del Verso o Hemistiquio:

(60) Esta posición inicial es realzadora, aunque fónicamente sea una posición débil, como muestra el fenómeno de la *anacrusis*.

135. ASUMO ausencia y acaricio HUMO (P. Tordasens)  
 136. *par*ANYS de naips, *gu*ANYS de *par*rac (S. Espriu)  
 137. Entra conmigo para ver lo que hago  
 TUMBO los ojos primero en el LIMBO (C. E. de Ory)  
 138. PREFIRIÓ, mejor dicho, los jardines  
 de la meditación, donde PORFIRIO... (J. L. Borges).

Por otra parte, la «Aliteración» (§ 11), en posición final (en la última palabra) del Verso, alcanza relevancia comparable a la de la Rima:

139. Un solo pez en el agua  
 que a las dos Córdoba JUNTA:  
 Blanda Córdoba de JUNCOS.  
 Córdoba de arquitectura (F. García Lorca).  
 140. Un rubio minuto ESPÍO  
 en el frío del ESPEJO  
 y en el hueco del pijama  
 eunuco me quemo seco (J. L. García Martín)  
 141. perto dos homes bos que sofren LONGO  
 unha historia contada noutra LINGOA (C. E. Ferreiro)  
 142. Todas las VENTANAS  
 preguntan al VIENTO.  
 por el llanto oscuro  
 del caballero (G. Lorca).

Lo mismo podemos decir de las paronomasias situadas en la última palabra del Verso, sobre todo si entran en algún *coupling* con acento:

143. fanal de ensueño, vaga y volADORA,  
 voló hacia los más altos mirADORES (R. Alberti)  
 144. O vento novoeIRO  
 agallopaba a chairA (C. E. Ferreiro).

Las paronomasias (del tipo que sean) que entran en *coupling* en el marco del Verso con acentos «métricos», alcanzan una relevancia cercana a la de la rima interna:

145. El CIERVO viene herido  
 de la HIERBA del amor (G. Silvestre)

146. ¡Oh blanco MURO de España!  
 ¡Oh negro TORO de pena!  
 ¡Oh sangre DURA de Ignacio!  
 ¡Oh ruiSEÑOR de sus venas!  
 NO.  
 Que no quiero verla! (F. García Lórea)
147. Chile, sabor a tí fincóuse a pouta  
 da CASTE ROUCA que esnaquiza a vida.  
 A BESTA MOURA ianqui-lobo arrouta  
 (X. Rábade Paredes)
148. Peces VOLADORES  
 al golpe DEL ORO solar  
 estalla en astillas el vidrio del mar (J. J. Tablada).

Todos estos fenómenos afines a la Rima ( y que, como ella, son paronomasias realzadas por sus posiciones en el Verso) deben ser considerados, ya que sería un error pensar que sólo lo que ha sido institucionalizado en una tradición poética, tiene pertinencia.

19. *Función de los recursos fónicos.*—Sólo los «métricos» (ritmo, rima, etc.) y los «expresivos» (aliteración) han recibido de los críticos cierta atención en este sentido. El resto —los paronomásticos y afines— apenas han suscitado interés. Decir que un recurso tiene una función *x* equivale a hacerlo responsable de la producción de determinada impresión en el lector, o a responsabilizarlo de la existencia de una determinada propiedad en el texto poético<sup>61</sup>. Nada diremos de la función o funciones específicas de la rima<sup>62</sup> o del ritmo<sup>63</sup>; nos interesamos ahora por la *función común* a todas las figuras descritas anteriormente, sin entrar en sus modalidades y funciones particulares.

(61) Estas impresiones o propiedades pueden ser cosas tales como el *placer estético*, la *musicalidad* o *eufonía*, la *sobresignificación* o *comprensión*, la *perdurabilidad*, la *unicidad*, el *carácter intraducible*, *irremplazable* y *memorable*, etc. de la Poesía.

(62) Cf. G. Salvador, «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno». *Archivum*, 14, 1964, p. 26, nota 5 a p. p.

(63) Cf. A. Spire, «Piacere poetico e piacere muscolare» en *op. cit.* Nota 44, p. 117-123, y, en la misma obra, H. Gross «Prosodia come musica», p. 125-130.

Algunos autores estarían tentados a atribuir a los recursos paronomásticos una función afín a la que se atribuye al ritmo musical, una *función eufórica*: habría repeticiones de sonidos agradables o estéticos en sí mismos o en sí mismas, y repeticiones desagradables, cacofónicas; pero, si esta distinción tiene algún fundamento, lo cierto es que el lenguaje poético (la tradición poética, el poeta) siempre la ha ignorado: todo sonido, toda reiteración, eufónica o cacofónica —al igual que toda palabra, «bonita» o «fea»<sup>64</sup>— es susceptible de ser empleada poéticamente, con fines estéticos; incluso a pesar de las condenas de los críticos<sup>65</sup>.

La gran mayoría de los autores atribuye a los recursos fónicos una *función simbólica*: defienden la tesis de que a toda reiteración sonora corresponde (o «expresa»), en semejanza sinestésica, una sustancia de contenido preferentemente sensorial y afectiva<sup>66</sup>; dicho de otro modo: todo recurso fónico sería del tipo de la Aliteración (§ 15): Pero la dificultad radica en que la inmensa mayoría de los fenómenos paronomásticos vistos no son del tipo de la Aliteración sino *isotopías de expresión* (§ 2). Las paronomasias, pues, en las que no concurre aliteración ¿no son, o no pueden ser, poéticas?

Creemos que, sin negar las funciones *específicas* que rima, ritmo, aliteración, dilogía, etc., puedan tener, es posible atribuir a todas ellas una función más comprehensiva *común*, que denominamos *función de motivación sintagmática*. Sabido es que los sinónimos son sólo «variantes de expresión» concretas (libremente sustituibles entre sí) de un solo signo abstracto; también que en el decurso las posibilidades de sustitución sinonímica son muy amplias<sup>67</sup> —en esto, entre otras cosas, se trasluce el carácter «arbitrario» y convencional del signo lin-

(64) Cf. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 113-114.

(65) Cf. R. Godel, «*Dorica castra*: sur une figure sonore de la poésie latine» en *To honor Roman Jakobson*, Mouton, 1967, I, p. 760-769.

(66) Cf. D. Alonso, *op. cit.* Nota 34, p. 19-32 y 599-610; R. Jakobson, «Linguistique et poétique», en *Essais de ling. générale*, Minuit, 1963, ch. XI. Ambos critican la tesis saussureana de la «arbitrariedad» del signo.

(67) En el Sistema puede decirse, sin embargo, que los sinónimos o son raros o no existen (cf. J. Lyons, *Introducción en la lingüística teórica*, Teide, 1971, p. 458-465).

güístico. Podemos decir ahora que la *Motivación* de un signo consiste en el establecimiento de una relación asociativa —adicional y suplementaria en relación con la usual y convencional— entre un significante *concreto* y un determinado significado. Esta motivación se consigue de dos modos: 1), por el establecimiento de relaciones de semejanza sinestética entre una expresión concreta y un significado concreto: es el caso de la Aliteración<sup>68</sup> (*Motivación simbólica*); y 2), por el establecimiento de relaciones de similaridad o identidad entre los significantes de dos o más signos sucesivos del texto: caso de las figuras paronomásticas o afines (*Motivación sintagmática*). En ambos casos se llega a idéntica situación: a la imposibilidad de sustituir un «signo» incluso por sinónimos, a la imposibilidad de disociar un significante concreto de su significado. El efecto, pues, de toda motivación, simbólica o sintagmática, es la  *fijación* de los signos concretos en el texto; y, así, en el que sigue, *Montoya* está sintagmáticamente motivado en toda su composición fonemática por ser término de unas cuantas relaciones paronomásticas con otros signos (que, a su vez, quedan motivados):

149. Las piquetas de los GALLOS  
 cavan buscando la AURORA,  
 cuando por el MONTE OSCURO  
 baja Soledad MONTOYA.  
 Cobre amarillo su carne  
 huele a CABALLO y a sombra (F. García Lorca),

y, por tanto, es insustituible incluso por cualquier otro apellido gitano<sup>69</sup>. La fijación del signo como entidad concreta del decurso explica el carácter irremplazable, intraducible, acabado, definitivo y perfecto, en suma, único, que algunos autores atribuyen al texto o, más bien, al contenido del texto poético<sup>70</sup>;

(68) Fenómenos afines, pero de Uso, son la onomatopeya y las «voces expresivas» (cf. E. Alarcos, *op. cit.* Nota 33).

(69) Por lo mismo no es posible sustituir *remotos* por *alejanos* en el texto n.º 72, ni en el n.º 123 *ciñe* y *bruñe* por «*ata*» y «*limpia*», ni *espío* por «*acecho*» en el n.º 140, ni *estalla* y *astillas* por «*se rompe*» y «*pedazos*» en el n.º 148, etc., etc.

(70) Cf. O. Paz. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Editor, 1971, p. 15; H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.

e igualmente explica el carácter *memorable* que también se le atribuye<sup>71</sup>. Por ser términos de paronomasia, los signos del texto poético, en suma, se entrelazan, tiran unos de otros, y es imposible sustituir ninguno sin sustituirlos todos, i. e. sin eliminar el poema.

Por último diremos que, si el *tema* es un principio constructivo, una «orientación» a la que se subordinan todos los elementos de una obra<sup>72</sup>, entonces habrá que tener en cuenta no sólo los «temas de contenido», sino también los «temas de expresión», constituidos por las estructuras *métricas* o por un sistema de paronomasias como el que unifica el siguiente poema:

150. Y NUEVA NUBEMENTE SUBE  
 SAVIA  
       (SALVIA te LLAMO  
 LLAMA)  
       El TALLO  
 ESTALLA  
       (LLUEVE  
 NIEVE ardIENTE)  
                   Mi lengua ESTÁ  
 ALLÁ  
       (En la nieve se quema  
 tu rosa)  
               ESTÁ  
 YA  
       (SELLO tu SEXO)  
                   El ALBA  
 SALVA (O. Paz)

20. *Repetición de sonidos y Crítica Literaria*.—Sólo una continuada observación de los textos nos hará caer en la cuenta de la importancia secular que las figuras paronomásticas han tenido en las diversas literaturas: la abundante y va-

(71) En efecto, metro, rima, paronomasia nacieron, según parece, como *recursos mnemotécnicos* (cf. P. Guiraud, *La Versification*, P. U. F., 1973).

(72) Cf. Iu. K. Schcheglov y A. K. Zholkovskij, «La construcción del modelo «Tema — (Procedimientos de expresividad) → Texto». I. El concepto de tema y el de universo poético», *Prohemio*, 3, 3, 1972, p. 149-420.

riada ejemplificación anterior sólo puede dar una idea aproximada. No sólo la Literatura-institución, también la lengua cotidiana, la ensayística, los chistes y refranes, el lenguaje publicitario<sup>73</sup>, etc., utilizan este tipo de recursos. Un cierto prejuicio crítico pretende confinar paronomasias y otros «juegos de palabras» a la poesía tachada de «artificiosa» y «superficial»; pero lo cierto es que tales recursos se documentan por doquier, y no en menor grado en la poesía encomiada como «desnuda», «sencilla», «natural» o «popular»<sup>74</sup>.

En cualquier caso, sorprende la ceguera ante los recursos paronomásticos de las obras capitales de nuestra crítica literaria: si hacemos salvedad de las páginas dedicadas a la aliteración («materia fónica expresiva») y las rituales ofrecidas a los procedimientos métricos, ni una sola línea merecen las figuras paronomásticas en obras tan excelentes como las de A. Alonso, D. Alonso o C. Bousoño, todas ellas muy sensibles a las figuras de función simbólica, pero sordas a las que motivan sintagmáticamente el texto poético (§ 19); y ello es tanto más sorprendente cuanto que la mayoría de los textos en esas obras estudiados, ofrece generosa copia de tales recursos. Esa ceguera, sin duda, ni es casual ni achacable a la personalidad de autores de tan bien probada experiencia y sabiduría, sino a la idea general que de «lo poético» se hacen: al identificar lo poético con un contenido anímico complejo de ingredientes notionales, sensoriales y afectivos, todo fenómeno que se resista a ser entendido como «expresión» de esos componentes anímicos, queda minimizado o preterido. Y ya hemos visto que esos ingredientes de contenido son términos de la Aliteración, mientras que las figuras estrictamente paronomásticas se desarrollan exclusivamente en el plano de expresión.

JOSÉ A. MARTÍNEZ

Departamento de Lengua Española  
Universidad de Oviedo

(73) Cf. L. Block de Behar, *El lenguaje de la publicidad*, Siglo XXI, 1973, cap. VI; G. R. Cardona, *La lingua della pubblicità*, Longo Editore, 1974.

(74) Un detenido examen del *Cancionero castellano tradicional*, de J. Manrique (*Coplas y Cancionero*), de Garcilaso (*Eglogas*), Fr. Luis de León (*Profecía del Tajo, A Francisco Salinas*), Juan de la Cruz (*El Pastorcico, Cántico espiritual, Noche oscura*), A. Machado, García Lorca (*Romancero Gitano*) y R. Alberti (*Marinero en tierra*), corroboraría lo que decimos.