



VALORES ASOCIADOS EN LA CREACIÓN LÉXICA

Elena Méndez

1. Uno de los grandes logros de la lingüística saussureana es la doctrina del signo lingüístico que, si bien no es original ni novedosa, sí ha sabido aunar y reformular antiguas disquisiciones filosóficas que planteaban cuestiones tales como qué tipo de información transmiten las palabras acerca de las cosas a las que se refieren. El acierto de Saussure está precisamente en su definición de signo lingüístico como la unidad indisoluble de un elemento perceptible y material, que llamó *significante*, y un elemento no perceptible directamente, conceptual, que llamó *significado*: «así, un mismo gesto crea el signo lingüístico»¹.

De entre las distintas características que definen el signo lingüístico, cobra para Saussure un papel preponderante la tesis de la *arbitrariedad*, que aunque tampoco es original de Saussure, pues hunde sus raíces en la tradición filosófica aristotélica, sí cuenta con la particularidad de referir esa arbitrariedad al interior del signo lingüístico: no hay nada en el componente *significante* a partir del cual se pueda deducir el *significado* del signo en cuestión². Esta arbitrariedad que es verdadera en cuanto a la relación del signo y su referencia, esto es, en lo que concierne a la designación, se vuelve necesaria en el vínculo *significante* / *significado*: un hecho material desprovisto de contenido semántico y, por tanto, de capacidad significativa, deja de ser *significante*. Y lo mismo sucede a la inversa: un significado no es tal, desconectado del hecho físico que lo sostiene y que lo capacita para significar. «El espíritu no contiene formas vacías, conceptos innominados» como acertadamente manifiesta Benveniste³.

1. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, (trad. de A. Alonso), 7ª ed., Buenos Aires, Losada, 1969, cap. 1§1.

2. Id., cap. 1§2.

3. "Naturaleza del signo lingüístico" en *Problemas de lingüística general*, 2ª ed., Siglo XXI ed., 1972, p. 51.

Esta breve introducción, tan gastada ya a fuerza de ser repetida, no es ocioso recordarla una vez más. Pues como apuntaba no hace mucho J. C. Chevalier⁴, «estas evidencias o que pasan por tales» que todos reiteramos «como fórmulas de conjuro, más o menos terca», suelen después ser olvidadas, o se les presta una atención muy relajada, habida cuenta de que la mayoría de las teorías lingüísticas actuales, sean semánticas o no, hacen caso omiso de esa pretendida solidaridad entre *significante* y *significado*, marginando si no totalmente, sí en gran medida, el papel del *significante* que se reduce a la impronta contingente de algo medular que es el *significado*. No hay más que recordar el papel únicamente distintivo como simples discriminadores de signos y, por ende, de significaciones que le ha sido otorgado a los sonidos de la lengua.

2. Es evidente que las lenguas se manifiestan ante todo y primeramente como hechos fónicos y resuenan con el matiz peculiar de sus sonidos, al margen de que esos sonidos comporten unos significados precisos. Son los sonidos los que nos proporcionan impresiones y efectos de conjunto acerca de otras lenguas distintas de la nuestra: el italiano se califica de musical y armónico, el alemán, por el contrario, de áspero y duro. Recuérdese la frase atribuida a Carlos V que clasifica las diferentes lenguas conocidas por el monarca según aptitudes inherentes a su forma externa: el inglés es la lengua más apta para hablar con los pájaros, el italiano lo es para hablar con las damas; el francés, para los hombres; el alemán para los caballos; mientras que el español es el idioma para hablar con Dios.

Precisamente porque las lenguas son hechos perceptibles, los sonidos y sus combinaciones silábicas producen en nuestros oídos esas impresiones diferentes pues, como señala T. Navarro Tomás, «las palabras, al margen de su significación histórica, poseen la calidad expresiva correspondiente a su composición fonética [...] aun cuando creamos atender solamente a su valor ideológico, las palabras nos hacen percibir al mismo tiempo el sentido implícito de sus formas sonoras»⁵. Y así, D. Quijote, «después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo». Este mismo empeño puso para bautizar a su dama: «Vino a llamarla *Dulcinea* del Toboso [...]; nombre a su parecer músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto»⁶.

4. "Estado actual y perspectivas de los estudios gramaticales sobre el español en Francia", conferencia pronunciada en el *Simposio Internacional de Investigadores de la Lengua española*. Pabellón de España. Sevilla 9-13 de diciembre de 1991 (en prensa).

5. T. Navarro Tomás, *Estudios de Fonología española*, 2ª edic., N. York, 1966, pp. 112-113.

6. M. de Cervantes, *Don Quijote*, cap. I.

El embrujo que los sonidos del lenguaje ejerce es mayor en el nombre propio, cuya función es identificadora, de ahí que las impresiones acústicas tengan efectos connotadores que se asocian a características físicas o psicológicas de la persona a quien se aplican (cfr. por ejemplo un nombre de alta alcurnia y realeza tan castellano como el de *Urraca*, que producía en la fantasía de los escolares una mezcla de temor y morbosidad derivadas de su composición fonética). No obstante, función significadora pueden tener empleos conscientes e intencionales de nombres propios que recogen significados de los nombres comunes de los que proceden: *Ido del Sagrario*, *Perfecta*, *Benigna*, *Amparo*, etc... todos ellos personajes galdosianos.

El aspecto material del lenguaje es, como ya se ha dicho, el soporte necesario para una significación denotativa. Pero es una visión hartamente reduccionista pensar que acaba ahí su función. ¿No es competencia suya también transmitir informaciones emotivas? Las inflexiones de tono, la fuerza espiratoria, el ritmo, el alargamiento vocálico, la tensión articulatoria, etc... completan el efecto de los sonidos, actúan como *significantes parciales*, llegando en ocasiones, a contradecir la idea conceptual que presenta el componente verbal de los mensajes. Son elementos paralingüísticos y suprasegmentales que están al servicio de la motivación, pues el hombre «no habla como una desamorada máquina pensante», por decirlo con palabras de D. Alonso⁷.

3. La motivación en la creación léxica puede manifestarse intralingüísticamente, que es la motivación por el sistema o motivación relativa como la denomina Saussure. Se trata de una creación consciente que puede echar mano de recursos morfológicos: composición, derivación y parasíntesis; o buscar una relación semántica con otros elementos de la lengua: metáfora, metonimia o sinécdoque.

Tal motivación no está determinada, porque la creación léxica permanece siempre libre, ni es determinante, porque se actualiza mediante una asociación convencional, lo que explica que luego el vínculo motivador pueda olvidarse. El oscurecimiento, además, es necesario pues así se evitan restricciones significativas que puedan estar condicionadas por el vínculo: la motivación, según P. Guiraud, «debe borrarse en provecho del sentido»⁸.

A medida que adquirimos nuestra lengua materna, nuestra competencia se etimologiza, independientemente de lo que podríamos llamar etimología lingüística. La analogía gramatical y la etimología popular, no son más que dos variedades –aunque denostadas por muchos lingüistas– de ese principio de motivación endoglótica, morfológica y semántica respectivamente.

Analogía y etimología popular ofrecen, es verdad, etimologías históricamente falsas pero válidas en sincronía: son hechos lingüísticos en sí mismos que se basan en

7. "Significante y Significado" en *Poesía española*, 5ª edic., Gredos 1981, pp. 19-33.

8. *Semántica*, 3ª reimp., Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 22.

un acuerdo colectivo; y las palabras, ligadas tanto por el sentido como por el sonido, manifiestan afinidades electivas susceptibles de cambiar la forma o el contenido de los vocablos en competencia: *mondarina* por *mandarina*, *andalia* por *sandalia*, etc. El sustituir *vagabundo* por *vagamundo*, implica dar a la nueva creación el estatuto de palabra compuesta del que carecía, antes de la aproximación mutua de *significante* y *significado*.

En todo hablante existe un planteamiento semántico clasificador que le induce a remotivar expresiones que ha percibido como extrañas; de tal manera que «cuantas menos asociaciones hay evocadas por el significado de las palabras, más intervienen asociaciones artificiales provocadas por la forma del significante»⁹. Y claro, está, ese sentimiento remotivador se intensifica cuanto más oscuro e incierto sea el término utilizado: el *inquilino*, se hace *alquilino*; la persona que por enfermedad está *postrada* en cama, pasa de estar *postrada* a *empotrada*; la *gastroenteritis* se vuelve algo tan descriptivo como *gato enterito*, o una moto *desguazada* termina estando *deshuesada*.

Se observa, por tanto, un sentimiento etimológico en los hablantes, aun cuando contravengan los principios de la etimología histórica, que está asentado sobre los pilares de la clasificación semántica. Este mecanismo es también el que rige los principios de modificación y deformación en las palabras tan típicos en el humorismo lingüístico: bien sea sobre la base de la estructura de otro signo, de tal forma que la nueva creación, consciente e individual, recoja en su significado la superposición de los signos que han intervenido en su motivación: «hacía un frío glacial que no le hizo ninguna *glacia*»¹⁰; bien sea por la habilidad para captar presuntas estructuras morfológicas que pasan inadvertidas para los demás hablantes y que son utilizadas para remotivar signos con fines cómicos. Los procedimientos de falsa segmentación empleados pueden ser muy variados: alterar un signo simple para darle luego una apariencia compuesta, "salir de Guatemala para entrar en *Guatepeor*". Aprovechar supuestas homonimias silábicas que permiten una falsa motivación morfológica de los signos al sustituir ese supuesto homónimo por un sinónimo, es el caso, citado por J. L. Rivarola, de un humorista peruano, Landrú, creador de un niño abominable que se caracterizaba por cambiar parte de la estructura de las palabras, en virtud de las más descabelladas asociaciones sinonímicas que operaban en su mente; así, por ejemplo, los *zapatos* se hacen *zagansos*; el *vigilante* > *vigildespúes*; *chocolate* > *chocopalpita*; *monopatín* > *simiopatín*; *escalera* > *escalfué*; *carnicero* > *carnicuatro*; *ingredientes* > *ingremuelas*, etc...¹¹.

9. Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, Genève, 1951, p. 32.

10. J. L. Rivarola, "Signos del humor" en *Signos y significados. Ensayos de semántica Lingüística*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pp. 91-108.

11. Id.

Pese a que el principio clasificador que gobierna las deformaciones humorísticas sea el mismo que el que provoca la analogía o la etimología popular, hay un hecho fundamental que las hace diferentes: todos estos ejemplos últimos son creaciones absolutamente marginales e individuales que sólo persiguen efectos cómicos y no pretenden, por tanto, la aceptación y el consenso de la comunidad, aunque bien es verdad, que también pueden caracterizar a literatos tan señalados como Quevedo o Cabrera Infante.

Beinhauer, en su libro *El humorismo en el español hablado*¹², pone de manifiesto la adaptabilidad y versatilidad que tiene la fonética española para la segmentación de supuestos componentes, y se presta fácilmente a juegos humorísticos con pseudosinónimos que deben ser interpretados por el oyente, el cual debe reconstruir, por sí mismo, el proceso de remotivación de los significantes. Estas nuevas "creaciones" deben cumplir una sola condición para provocar un efecto cómico: no esconder asociaciones extravagantes, pues si fuera así, no habría reconocimiento posible y se anularía el efecto cómico pretendido por su creador.

La reinterpretación del signo en cuestión se hace más fácil cuando, al operar una construcción morfológica, queda parte de la palabra sin alterar (es lo que ocurre en los casos que acabamos de citar), o cuando se juega con homonimias de discurso, recurso potenciado especialmente en adivinanzas y refranes populares: "blanco por dentro / verde por fuera / si quieres que te lo diga / espera"; "oro parece / plata no es ..." o "malva te doy por remedio / con malva te has de curar / y si no te salvas con malva / mal va tu enfermedad".

Pero la interpretación se hace más dificultosa en el caso de remotivaciones léxicas en las que han actuado asociaciones semánticas de muy diversa índole: asociaciones por contigüidad, *amuleto* > *paragüeros* 'para agüeros'; *alcayata* > *esclavo* 'es clavo' que constituye el comienzo de la definición semántica de *alcayata*; *océano* > *remar* 're-mar' aumentativo de *mar* conseguido por el prefijo *re-*; igual en *artimaña* > *retreta*¹³.

La función remotivadora de los signos a partir del significante, puede ser un mero juego cómico de habilidad lingüística, pero no sólo es eso: aunque sepamos por experiencias que semejanza fonética no implica semejanza semántica, existe un principio estructurador en el hablante que le sugiere insidiosamente que, a pesar de todo, la concordancia de sonidos puede revelar una concordancia de los sentidos. De este modo, Chevalier recuerda¹⁴ que si la forma latina *stella* en castellano se hizo *estrella* y en portugués *estrela*, tomando ambas palabras una *-r-* epentética de *astro*,

12. W. Beinhauer, *El humorismo en el español hablado*, Madrid, Gredos, 1973.

13. Ejemplos estos citados por J. L. Rivarola en el estudio "Signos del humor".

14. Art. cit.

no fue sólo porque se hubiera establecido una analogía entre el significado de estrella y de *astro* porque compartieran el hecho de ser cuerpos celestes; pues *luna*, *sol* o *planeta* también son cuerpos celestes y no tomaron ninguna *-r-*. *Estrella* compartió *r* con *astro* porque fonéticamente ambos son semejantes *voc + s + t*. Y, ahora *voc + s + t + r*. Por tanto el poder decisorio, a fin de cuentas, lo tiene el significante.

Es particularmente relevante del poder del *significante* sobre el *significado*, un hecho real que fue referido por un etnólogo francés, P. Córdoba, durante su intervención en julio de 1991 en los Cursos de Verano de Almería que organiza la Universidad Complutense de Madrid. Contaba P. Córdoba que durante la fiesta de las *Cruces de Mayo* en Granada existe, lo que se podía llamar, una rivalidad amable sobre cuál es la cruz más bellamente adornada, la que posee más elementos ornamentales, etc. Junto a la cruz se coloca una manzana brillante con unas tijeras abiertas traspasándola. La funcionalidad mágica de ese elemento, que no puede faltar jamás, es *cortar los "peros"* ('conjunción adversativa') que los extraños puedan ponerle a la cruz, con frases como "sí, es muy bonita, pero ... le falta ...". La relación sinonímica entre *manzana* y *pero* en Andalucía y la identidad de significantes *pero* 'fruta' / *pero* 'conjunción', tiene el poder suficiente para hacerse equivalentes también semánticamente en la situación referida. Para P. Córdoba, que se funda en los trabajos del grupo *Molache* (Molho, Launay-Chevalier), el hablante no tiene conciencia de homonimias ni de polisemias, sólo hay un signo único que cobrará un significado preciso en el contexto adecuado. Y en opinión de Chevalier, el *significante* es el que manda, y ya va siendo hora de que en los tratados lingüísticos avasalle al significado¹⁵. Aunque no haga falta llegar a esos extremos, sí habrá que cuidar más en adelante de que, por lo menos, la intensidad de las dos fuerzas que operan en la relación *significante-significado*, sea idéntica en ambas direcciones. Sólo así se hará justicia a la teoría del signo lingüístico: no hay significado sin *significante*, ni un *significante* puede llamarse tal sin significado.

4. Sigamos pensando, aunque sólo sea por unos momentos, en el poder del *significante*. El otro tipo de motivación presente en el lenguaje humano es el que se conoce como motivación natural o fónica: las relaciones entre el *significante* y el significado de un signo se aproximan a partir de un vínculo objetivo de la materia fónica con la realidad referida por ella

Reivindicar la presencias de una motivación fónica constante en el lenguaje humano, parece llevarnos implícitamente a aceptar una relación natural, *physei*, como el origen de nuestro lenguaje. Esa fue la postura que adoptaron conocidos filósofos de la antigüedad griega, integrados en la corriente conocida como *naturalista* o *cratilista*,

15. "Estado actual y perspectivas..."

por ser el Cratilo el lugar donde Platón recogía más claramente estos presupuestos. La búsqueda de las raíces naturales del lenguaje da lugar al nacimiento de la etimología, con lo que esta disciplina se conecta con el problema de los orígenes del lenguaje: las teorías de la forma fónica como mediatizadora y evocadora natural de los significantes, argumentaba que *sin motivos* no elegía nada el hombre, ¿cómo habría sido posible que las creaciones léxicas fueran inmotivadas? ¿habría algo más a mano que la imitación vocálica? Las réplicas no se hacían esperar por parte de los convencionalistas: si ese fue el origen del lenguaje ¿cómo es que sin motivos se apartó, después, de esa tendencia descriptiva? No hay otra hipótesis válida: el lenguaje humano es *thesei*, por convención¹⁶. Las huellas del cratilismo se rastrean en cualquier época, pero tiene un especial arraigo en los estudiosos románticos del siglo XIX y principios del XX, que flaco servicio le hicieron, pues lejos de aportar datos fiables y concluyentes, exageraron el poder evocador o semantismo de los sonidos, dieron cuenta de las más peregrinas etimologías y buscaron las más extrañas relaciones entre lenguas de distintos troncos. En ese marco histórico debe entenderse la tajante postura de Saussure en lo que respecta a la arbitrariedad del signo, que ha sido obedientemente seguida por toda la lingüística posterior, aunque, de vez en cuando, hayan resonado ecos de protesta (Jespersen, Jakobson, Sapir, Malkiel, Fonagy, etc).

Para V. Brøndal y Von Wartburg¹⁷, además de una reacción contra corriente, opera el hecho de que el francés es una lengua extremadamente opaca –"lengua abstracta" como la describe Brøndal– no solo en lo que se refiere a vocablos fonosimbólicos y onomatopéyicos, sino también en lo que se refiere a motivación intralingüística (recuérdese que, en bastantes casos –más que en español–, en familias léxicas del francés, el primitivo es patrimonial y muy reducido, mientras que las derivaciones son cultas o semicultas).

Así pues, desde la aparición del *Curso de lingüística general*, la importancia de la motivación fónica en el lenguaje ha sido minimizada y relegada a un segundo plano por cuanto se entiende que abarca hechos lingüísticos no continuos ni constantes, y mucho menos, sistematizables.

En líneas generales, se puede decir que la motivación natural o fónica se manifiesta en tres categorías de fenómenos distintos: *interjecciones*, que surgen como respuesta directa a estímulos inmediatos de la realidad. *Onomatopeyas* y *palabras expresivas*, entendiendo aquí tanto las creaciones léxicas que intentan reproducir sonidos existentes en el mundo físico, como las que intentan evocar sensaciones sinestésicas y kinestésicas. Y, por último, el *simbolismo fónico*. De todas formas, los

16. Cfr. K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Alianza editorial, 1979, pp. 49–50 y 213–236.

17. W. von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*, 2ª edic., C.S.I.C., 1991, pp. 188 y ss. Cfr. también A. Zamboni, *La etimología*, Gredos, 1988, pp. 232 y ss.

límites entre estos últimos fenómenos no son nítidos, pues suelen ser hechos fonosimbólicos los que explican las metáforas sonoras.

Pasemos a ver qué valores asociados en la creación léxica se manifiesta a través de estos dos últimos fenómenos:

Todas las lenguas cuentan con la posibilidad de imitar percepciones acústicas del mundo físico mediante la combinación de sonidos tipificados en su lengua. Este recurso no tiene por qué ser asociado a estados determinados de lengua, si bien suele ser una idea, falsamente extendida, la de su presencia en etapas primitivas. Sin embargo, ésta es una forma de nominación más, a la que se acudirá cuando una lengua así lo requiera, por ejemplo, *chispa* no se documenta hasta el siglo XVII y *chiscar* es mucho más reciente. En la actualidad, el inglés ha acudido a una onomatopeya para designar la causa y el momento de formación del universo, *the big bang*. Se trata, por tanto, de un recurso que tendrá una extensión variable según las lenguas.

La palabra *onomatopeya* etimológicamente significa 'hacer nombres', y se denomina así toda palabra que se formó imitando un sonido para significarlo, independientemente de que la palabra sea sentida como tal por los hablantes o no¹⁸. Esta concepción se opone a las ideas de Grammont, para quien cuenta como algo fundamental el sentimiento subjetivo del hablante. En este sentido, palabras como *rasgar* < *resecare*; *tronar* < *tonare*; *trueno* < *tonu*, etc, son onomatopeyas porque el hablante percibe en esas palabras el sonido de la acción que significan, aunque etimológicamente no se hubieran creado a imitación de sonidos reales (no obstante, la vibrante epentética de *tronar*, *trueno*, *tronido*, obedece a un efecto de motivación fónica). Por el contrario, palabras que como *cochino*, *gorrino*¹⁹, etc. son onomatopéyicas en origen, no son sentidas hoy como tal.

La onomatopeya etimológica implica una segmentación en fonemas de las percepciones acústicas de la realidad: nunca son una reproducción exacta, no sólo porque los órganos de fonación traducen, a su manera, sonidos no lingüísticos, sino porque también depende de la impresión que esa percepción física produce en el oyente. Pero lo más importante es que esa reproducción, debe estar sometida a la estructura fonológica y condicionada por la tipificación de los sonidos en una lengua concreta. De lo que se deduce que no es aconsejable buscar una correspondencia sonido a sonido, o fonema a fonema, entre las onomatopeyas de las distintas lenguas, aunque sí sea posible determinar unos principios fonéticos comunes, a saber²⁰:

- 1 - La equivalencia acústica entre elementos en posición inicial o final, en casos en que la imitación se basa en impresiones reproducidas según el modo de

18. Cfr. V. García de Diego, *Diccionarios de voces naturales*, Aguilar, 1968, pp. 20-24.

19. Id.

20. Id., pp. 30-86.

articulación, por ejemplo entre oclusivas *crik*, *crit* servirán para reproducir 'el sonido del grillo'; *chisp*, *chisk* para el crepitar del fuego; o entre sonoras, *guaugau*, *boubou* servirán para imitar 'el ladrido del perro'.

- 2 - La alternancia de reproducciones simples junto a complejas, no implican una evolución genética posterior, sino dependen de la perfección que, a título individual, se haya querido mostrar en la imitación; por ejemplo, alternancias como *kre*, *krep*; *kla*, *klak*; *ru*, *ruk*, *run*, etc. Este fenómeno no es sólo privativo de las onomatopeyas, sino también compartido por las interjecciones, como se puede comprobar por la convencionalización de los distintos modos de representación alfabética que suelen tener. Esto es fácilmente observable, por ejemplo, en la confrontación de comics.
- 3 - Utilización de la apofonía vocálica para buscar un motivo de contraste; de ahí que haya preferencia por la oposición i/a; i/a/u, por ejemplo: *pis-pas*; *tic-tac* (en el sentido del reloj, lo que intenta reproducir la onomatopeya es la secuencia t-k-t-k, la apofonía i/a, como articulación violenta, pone de manifiesto el contraste), *pim-pam-pum*, etc. En relación con el fenómeno de la apofonía vocálica, puede ocurrir que una onomatopeya presente diferencias vocálicas en lenguas diferentes: *bramar* (español), *brimen* (inglés), *brummen* (alemán). No se tratará nunca de tres etapas de una apofonía, sino de un efecto natural de audiciones diferentes, acentuadas por preferencias idiomáticas.

Todo esto, nos lleva a pensar que la correspondencia analógica con la realidad, se restablece a través de la forma en su conjunto: no importa tanto qué fonema se emplee, como la impresión global de ciertos componentes del fonema: nasalidad, oclusión, fricación, articulación, etc. Así, la imagen onomatopéyica de *picar*, descansa sobre la base de *oclusión + vocal aguda + oclusión* y es independiente que en francés y español se realice *pik* y en inglés *tik*. Una vez más hay que pensar que Jakobson lleva razón cuando señala que si se hubiera operado con rasgos fónicos en vez de con fonemas, se habría adelantado mucho más y se hubieran recogido resultados determinantes en la investigación de los universales²¹ onomatopéyicos. Aunque también es probable, como piensa P. Guiraud, que la confrontación de onomatopeyas en distintas lenguas, atendiendo a su estructura fonológica y no sólo componencial informe de los centros de gravedad articulatoria explotados en cada idioma, lo cual habría de manifestarse en la preferencia desarrollada en una lengua por ciertos sonidos y olvido de otros.

21. Cfr. R. Jakobson y L. R. Waugh, "El encanto de los sonidos del habla" en *La forma sonora de la lengua*, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 172-222.

5. La utilización de los sonidos articulados del lenguaje humano con fines icónicos, esto es, buscando conscientemente unos efectos significativos determinados que emanen directamente de ese material sonoro, traspasa los límites de la pura onomatopeya: en un trabajo ya clásico²², Grammont distingue dos tipos de motivación fónica: una motivación impresiva, basada en la imitación que los sonidos lingüísticos hacen de percepciones acústicas reales, bien para construir signos no propiamente lingüísticos: *guaguau, tic-tac, miau, glu-glu*, etc, bien para construir signos morfológicamente productivos e integrados en paradigmas léxicos y semánticos: *mugir, mugido, chascar, chasquido, maullar*, etc.

La otra motivación es de tipo expresivo y consiste en una traducción fonética de aspectos no acústicos de la realidad, en virtud de determinados valores simbólicos universalmente presentes en los sonidos del lenguaje humano. Las traslaciones sinestésicas o kinestésicas de campos visuales, táctiles, gustativos u olfativos, al auditivo: *rodar, rozar, arrastrar, ampolla, tiritar, parpadeo, agrío*. Estas metáforas sonoras o gestos sonoros, como también se los ha llamado, «incorporan una impresión exterior a la lengua que se hace lingüística tan pronto ha sido traducida en sonido»²³.

¿Podemos decir, entonces, que hay valores expresivos inherentes a los sonidos y que estos se reflejan y condicionan las creaciones léxicas?

Es verdad que algunos sonidos están capacitados para vehicular contenidos que se sobreponen y complementan el significado referencial de los elementos léxicos —ya he citado lo que Navarro Tomás pensaba acerca de que las palabras llevan también un sentido implícito en sus sonidos, aunque a veces pase inadvertido—. Sin embargo, no hay que deducir de aquí que tales valores deban por fuerza actualizarse. Si esto hubiera de ser así, las posibilidades de creación léxica quedarían notablemente reducidas y, además, chocaría con los principios de doble articulación y discreción, propuestos por Martinet como caracterización del lenguaje humano²⁴.

Desgraciadamente este hecho no fue tenido en cuenta por muchos adeptos a las teorías fonosimbólicas. Unos, desconocían casi por completo la materia que traían entre manos, jugando a buscar y encontrar efectos asociados por doquier. Otros, que sí estaban preparados, se dejaron llevar de su romanticismo y exageraron el papel del simbolismo sonoro que, de mera posibilidad evocadora, potenciada gracias al componente semántico del signo en cuestión (asociación indisoluble significante / significado), pasó a querer tener estatuto de ley general, forzando explicaciones descabelladas de los significados a partir de los componentes del significante.

22. M. Grammont, "Onomatopées et mots expressifs", *Revue des langues romanes*, 1901, XLVI, pp. 97-158.

23. W. Porzig, *El mundo maravilloso del lenguaje*, Gredos, 1964, p. 26.

24. A. Martinet, *Elementos de Lingüística general*, Gredos, 1970, pp. 20-26.

Afortunadamente, también podemos tener en cuenta nombres de muy prestigiosos investigadores, nada sospechosos de cratilismo: Jespersen, Sapir, Bloomfield y junto a ellos Jakobson, Malkiel, Hjelmslev, Peterfalvi, Fonagy, por nombrar sólo a algunos que han luchado, o siguen haciéndolo, por dar al fonosimbolismo el lugar que le corresponde en la explicación de hechos lingüísticos.

Es indudable que dentro de toda comunidad se buscan asociaciones estables entre sonido y sentido: según Jespersen, este es un proceso vital, renovado constantemente, el que las lenguas se vayan enriqueciendo, poco a poco, con palabras simbólicas y esa sugestividad es la que las hace más aptas para sobrevivir. Así por ejemplo, Malkiel aboga por la necesidad de postular junto a cambios fonéticos regulares o esporádicos, analógicos, o por elementos sociales como tabú, ultracorrección etc., la presencia también de cambios fonosimbólicos, bien porque la palabra en su origen fuera expresiva, por ejemplo *ciccu* > *chico*, bien porque actúe el fonosimbolismo sólo en algunos componentes de la misma. En este sentido, señala que hay ciertos casos de evolución *s* > *ç* en palabras que designan oficios o realidades "mal vistas" "humildes" que pueden ser extensión de la evocación de "lo moro" por la adopción del árabe de *s-* como *ç-* por ejemplo *çafio*, *çentauro*, *çurçir* (*sarcire* + *süëre*). También parece fonosimbólico el cambio *ç* > *ch*, aunque es más irregular, difícil de predecir y depende mucho más del significado: así, la distinción *aguaza* / *aguacha* 'charco de agua estancada' o *cimice* > *çimze* > *chinche* 'insecto desagradable'. También los herederos del prefijo *sub-*, tanto los que pasaron a *ç* como *ch* son expresivos, al igual que los derivados de *sibilare* - *siflare*, en sus tres formas: *silbar* - *chillar* - *chiflar*, que tienen un origen común como se manifiesta en sus paralelismos derivativos: *silbido*, *chiflido*, *chillido*; *silbón*, *chiflón*, *chillón*; *silbo*, *chillo*, *chiflo*, etc...²⁵.

En esta misma línea, sería interesante estudiar cómo valores expresivos asociados a los significantes o a alguno de sus componentes han podido preservar una palabra a la acción evolutiva, por ejemplo el caso de *clueca* / *llueca*.

6. Experimentos recientes en el campo del fonosimbolismo llevados a cabo por M. Chastaing, Fonagy o Peterfalvi²⁶, demuestran que se pueden establecer correspondencias entre características físicas de los sonidos, acústicas o articulatorias, y determinados contenidos simbólicos: en las vocales, diferencias de abertura y localización, vienen acompañadas, en las lenguas examinadas, de contenidos que traspasan lo puramente fonético. Es conocido, por ejemplo, cómo Grammont²⁷ -y otros tratadistas de fonética- establecen una clasificación metafórica de las vocales:

25. J. Malkiel, "Integration of Phonosymbolism with other categories of Language change" y "Studies in Secondary Phonosymbolism" en *Diachronic Problems in Phonosymbolism I*, pp. 9-42 y 43-68.

26. Cfr. Jakobson y Waugh, art. cit., p. 181 y ss.

27. M. Grammont, *Traité de phonétique* (III parte, "La phonétique impulsive"), Paris, 1933.

vocales claras *e, i* / vocales oscuras *o, u*, hecho que ha intentado ser explicado, a veces, con teorías extravagantes como la recogida por Fonagy, el cual ridiculiza la comparación entre la cavidad bucal y una caverna; los sonidos articulados hacia el exterior se juzgan claros, mientras que *o, u* se imaginan oscuros, porque cuanto más se penetra en el interior del cuerpo, más oscuro es²⁸. Más científico es buscar una asociación, como hace Jakobson, basada en la oposición *agudo / grave* postulada como universal. A partir de ahí, la correspondencia sinestésica con *claro / oscuro*, es universalmente significativa y semánticamente motivada para cualquier cultura, y lejos de ser meras metáforas, más bien son designaciones de analogías intersensoriales reales que indican un correlato fisiológico perceptual central (el mundo de lo sensorial), por lo que sistemas sonoros pueden ser su base para la construcción de asociaciones binarias fundadas en el contraste: ligero / pesado; pequeño / grande; puntiagudo / romo; rápido / lento; etc.²⁹. Del mismo modo podemos calificar un color de *agrio*.

De este principio elemental deriva el que un hablante pueda establecer asociaciones subjetivas que intenten aproximar la relación significante / significado: las vocales oscuras *o, u* pueden evocar el carácter sombrío y oscuro por ejemplo en *gorgoteo, monótono, susurro, lúgubre, penumbra, tumba*, etc. La vocal *i* se asocia, entre otros, a los valores de pequeño, débil, ligero³⁰.

Puede servir como ejemplo ilustrativo de lo que decimos el siguiente texto de Amando de Miguel: «... la *i* cuando se repite, nos da una idea de lo más pequeño, lo diminutivo. ¿Hay rosa más concentrada que la de *pitimint*? ¿Hay reparos más *nimios* que los *tiquismiquis* en que se enzarzaban los teólogos de los conventos? ¿Hay persona más poca cosa que aquella que se llama *chisgarabís*?»³¹.

Los valores asociados de los sonidos consonánticos no son tan nítidos y, además, sus efectos fonosimbólicos no están bien estudiados: las oclusivas sordas *p-t-k*, son percusivas duras, prestándose fácilmente para representar ruidos secos o acciones repetidas: *toquetear, taconear, repiquetear, picar*. Las características de *k* como sonido fuerte e incisivo parece fueron determinantes en la creación del nombre de la marca

28. C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotacion*, Hachette, B. Aires, 1983, pp. 36 y ss.

29. Cfr. R. Jakobson y L. R. Waugh, art. cit.

30. Es famoso el clásico artículo de O. Jespersen "Symbolic Value of the Vowel *i*" en *Lingüística*, Maryland, 1933, pp. 283-303. Quien asocia estos contenidos a la preferencia de esta vocal en la formación de sufijos diminutivos en muchas lenguas, así como que *i* sea particularmente productivo en el lenguaje infantil.

J. de Bruyne, "Complementos de *i*" en *Philologica II. Homenaje a A. Llorente*, Salamanca, 1989, pp. 113-121, destaca su valor afectivo-expresivo presente en reducciones de nombres propios, femeninos principalmente, aunque también masculinos: *Loli, Pepi, Rafi, Javi...*

31. *La perversión del lenguaje*, Espasa-Calpe, 1985, p. 37.

Kodak, y motivaciones onomatopéyicas semejantes determinan también muchas marcas de productos: *patatas Crecs*, *Krispis*, *Kit-Kat*, etc.

Las sonoras *b-d-g*, son también percusivas, pero blandas: *gorgoteo*, *borbotón*, *bamba*, *bambolear*, *burbuja*, *vaivén* (que tiene una motivación intralingüística pero cuya recurrencia de labiales canaliza las sensaciones kinestésicas), etc.

En general, las fricativas con su rehilamiento característico sirven para caracterizar el soplo, que variará según el sonido en cuestión: por ejemplo, *F* es expresiva del soplo leve, ligero: *bufar*, *bofe*, *bufón*; antiguamente *bufardilla* > buhardilla era palabra expresiva, designaba un respiradero para el humo; actualmente se ha oscurecido la motivación por el cambio de significado y también por el paso de *f* > *h*. *S*, es característico del silbido, *sisear*, *bisbiseo*, *silbar*, etc. El sonido *ç* es considerado por María Moliner como «altamente expresivo o imitativo, es decir, forma palabras que no son, o no son sólo representativo-objetivas, sino que expresan una actitud afectiva o intencional del sujeto (...) o imitan o sugieren un sonido, un movimiento, etc... Basta recorrer las palabras de esta letra en el diccionario para ver el gran número de ellas que tienen ese carácter»³². Con fines puramente expresivos, como indicador de ternura, timidez e infantilismo, pone Galdós en boca de Fortunata el cambio fonético *s* > *ç*: «-Pero ¡qué guapa estás nena! -Chi. -¡Estás hermosísima! -Chi ... para tí». Esta expresividad latente en el sonido *ç* (que según Malkiel es el causante de algunos cambios fonéticos), es extremadamente recurrente en el lenguaje infantil: *cheche* por *leche*; *chicha* 'carne', *chacha*, *chache*, *chacho*, *chucho*, *chuche*, *chuchería*... Precisamente esa recurrencia asociada a lo infantil es potenciada en un anuncio publicitario destinado a los pequeños consumidores: "la salchicha de chicha que sabe chachi".

La *θ* es indicadora del zumbido, y así está presente en onomatopeyas: *zas!*; *zis*, *zás*. El grupo *z...n...g* imitativo del zumbido de las abejas ha dado en primer lugar *zángano* y a partir de ahí se precipita un grupo de palabras como *zangolotear*, *zangolotino*, etc. *Rezongar*, *zoronglón* también tienen que ver con el zumbido. Los grupos *θ...θ*, *zazo*, *zozzo*, *zuzar* etc. son expresivos, al igual que *θ...k*, asociado este último con la idea de golpe o cosa dura capaz de producirlo *zanca*, *zoquete*, *zueco*.

Las líquidas y vibrantes son cinéticas: *resbalar*, *rodar*, *deslizar*, *fluir* etc... y las vibrantes acompañadas del efecto resonador de las nasales se asocian a gruñidos y ruidos producidos con la boca: *roncar*, *runrún*, *runrunear*, *murmurar*, etc...

Por último, debe recordarse que la nasal *m* en todas las lenguas está asociada a la idea de 'madre', hecho que es explicado por Jakobson como una evocación de los movimientos de succión del seno materno.

32. *Diccionario de uso del español*, I, Gredos, 1981.

7. Después de lo visto hasta aquí, habría que hacerse la siguiente pregunta: ¿son realmente objetivos los valores que se asocian a los sonidos del lenguaje?. En caso afirmativo, ¿tienen existencia autónoma y condicionan el significado de los signos o, por el contrario, no sólo no lo condicionan, sino que esos valores intrínsecos dependen y están mediatizados por el significado léxico de la palabra en cuestión?. Parece ser que un poco de todo hay, y como señalaba Jespersen, en el lenguaje humano hay una constante interacción entre los factores *physei* y *thesei*.

El carácter objetivo del fonosimbolismo está asegurado en cualquier lengua por la existencia de onomatopeyas, que semantizan lingüísticamente características sonoras a partir de propiedades acústicas y articulatorias de los sonidos. Pero, aun prescindiendo de la onomatopeya, una parte -y no por cierto pequeña- del léxico, consiste en formaciones elementales, más expresivas que cognoscitivas, características por lo general del lenguaje infantil, aunque no exclusivamente. Se trata del fenómeno de la reduplicación que directa y patentemente conecta el sonido con el sentido³³. Este proceso que muestra gran variedad semántica en lenguas africanas, amerindias, túrquicas, etc., se emplea como fonosimbólico para indicar conceptos tales como 'distribución', 'pluralidad', 'intensidad', 'aumento de tamaño', etc. y en nuestra cultura indica su pertenencia al mundo infantil. Las voces ligadas al mundo infantil apuntan a conceptos y objetos fuertemente connotados en sentido afectivo: *tata, yaya, nene, papa, papá, mama, mamá, chicha, nana, quiqui, queque, memo, lelo, bobo, fofo*, etc... A partir de una cierta base común, fonética y semántico-referencial, se puede condicionar una significación y desde ahí irradiar muchas significaciones³⁴. Por ejemplo, la reduplicación *p-p*, con distintas alternancias vocálicas origina una serie de palabras con significados diferentes, pero con un fonetismo común y un cierto semantismo de base. Con vocal *a*, el semantismo común es el nombre infantil de 'comida', extensible a realidades contiguas: *papa, papilla, papear, papo, papada, paperas, sopapo*. Con otras vocales el semantismo es, simplemente, la pertenencia al mundo infantil: *pipí, repipi, pipiolo* (siempre con valor despectivo, 'inmadurez'), *pipi* (es el pájaro en el lenguaje infantil motivado onomatopéyicamente por el canto de éste), *popó, pupa* 'herida' o también 'muñeca', etc...

Las reduplicaciones, que no pueden faltar en ninguna lengua, apuntan ciertas características: son estructuras bisilábicas con inicio consonántico que manifiestan una preferencia por ciertas consonantes (oclusivas sordas o sonoras y nasales). Aunque lo más frecuente es que la vocal permanezca también repetida, puede haber cambio de vocal e incluso cambio de consonante; si bien, los problemas que presentan esas variaciones aún no están resueltos.

33. E. Sapir, *El lenguaje*, 9ª reimp., fondo de cultura Económica, 1981, cap. 4.

34. Cfr. P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, París, 1967, pp. 65-92.

Estas construcciones apuntan al principio de máximo contraste en la sucesiva estructuración del sistema, y consonante / vocal; anterior / posterior; oral / nasal son los primeros rasgos que se aprenden.

La objetividad del semantismo fónico también está atestiguada por la existencia de trabajos sobre fonosimbolismo con resultados concluyentes y satisfactorios, en los que se ha operado con unidades léxicas carentes de significado a las cuales se les da el nombre de *logátomos*³⁵. Por ejemplo Sapir obtuvo casi un 100% de coincidencias, cuando a partir de los logátomos *li, law, la*, estableció distintas magnitudes asociadas al vocalismo i-ɔ:-a: pequeño-grande-mediano.

No obstante, aunque sean objetivas algunas virtualidades semánticas de los sonidos no hay que deducir que estas condicionen el léxico: no hay razón para que, por ejemplo, las vocales claras aparezcan con mayor frecuencia en términos que indican claridad. Si tales determinaciones vinieran impuestas por el significante, se restringiría el máximo de la creación léxica; mientras que los principios de doble articulación y discreción garantizan una absoluta libertad (no ocurre nada porque el inglés por ejemplo tenga *big* 'grande' / *small* 'pequeño').

8. Para que se potencien los valores evocados por los sonidos, es necesario que sea sentido así por el hablante, con lo que se introduce un elemento subjetivo dentro de la motivación fónica, sobre todo cuando los valores fonosimbólicos deben trasladarse sinestésicamente y detectarse en palabras referidas a realidades sensoriales distintas de la percepción auditiva.

No obstante, incluso en la onomatopeya, como señala Grammont, es necesario que el hablante sienta el vínculo: de ahí que se motiven onomatopéyicamente palabras que no lo son, *rasgar* < *resecare*, y pierdan la motivación palabras que la tenían: *buhardilla, ciconia* > *cigüeña* etc.³⁶.

La innegable presencia de subjetivismo en la búsqueda de una motivación natural que ligue el sonido al sentido, hace que muchos lingüistas muestren su escepticismo y pongan en tela de juicio los valores fonosimbólicos, alegando que, para que surjan, es necesario el significado: si *monótono, susurro, borbotón, murmullo, mogollón, farfolla*, etc., son sentidos por los hablantes como motivados, es porque hay un significado determinante para ello. Es como si los valores no estuvieran por sí mismos

35. Cfr. Jakobson-Waugh, art. cit., p. 179.

36. A este respecto es conveniente citar, como hace J. L. Rivarola (*Signos y significados*, p. 56, nota 7), una pasaje de L. Landero *Juegos de la edad tardía*: «Pero también en cada palabra habría una poesía, claro que sí, por ejemplo *belleza* ¿qué recordaba sino un hieco que se rasga sin ruido, *belleza*, que no deja eco y nos hace dudar de haberla pronunciado realmente, y que es como si la pronunciáramos con los ojos, *belleza*, un parpadeo apenas, incomprensible y familiar a un tiempo, *belleza?*, ¿y esa zeta que ciega la palabra, dejándola entreabierto en la boca, como paralizada por un brevísimo sueño estival?».

en el sonido, sino que fueran connotados por el significado, porque el lenguaje es fundamentalmente arbitrario.

Sin embargo, porque precisamente en el interior del signo lingüístico no puede darse otra relación que no sea la *necesidad* en el vínculo significante-significado -como apuntó Benveniste- es por lo que se explica que unas veces se activen los valores implícitos y otras no. «Cuando sucede que un sonido se encuentra con un significado con el que está, naturalmente, acorde, se volverá onomatopéyico y añadirá su fuerza expresiva al sentido, en virtud de una especie efecto de "resonancia". Cuando no hay ninguna armonía intrínseca, el sonido permanecerá neutral, no habrá resonancia, y la palabra será opaca e inexpresiva»³⁷. Por esto se ha propuesto el nombre de *semas potenciales* para designar los valores significativos virtuales que pueden acompañar a las propiedades físicas de los sonidos y que tienen la función de actuar como connotadores.

Características como nasalidad, tensión, oclusión, etc., son, como señala Kerbrat-Oreccioni³⁸ *significantes* totales o parciales de un significado connotativo que, obligatoriamente, tiene que presuponer otro significado denotativo. Así, en un contexto apropiado la aliteración de nasales, debido a la resonancia suplementaria, vela la audición y evoca sensaciones tristes y melancólicas: «Donde la muerte únicamente, / Puede hacer resonar la melodía prometida» (*La gloria del poeta*, L. Cernuda). Pero en un contexto alegre, no sólo puede encubrir su simbolismo, sino incluso llegar a cambiarlo: «España: / fina tela de araña / guadaña y musaraña, / braña, entraña, cucaña, / saña, pipirigaña, / y todo lo que suena y que consuena / contigo: España, España» (*A la pintura*, R. Alberti).

En el campo de lo poético (también en la publicidad), es donde se produce con más facilidad la equivalencia sonido-sentido (Valery hablaba de excitación prolongada entre sonido y sentido y Pope del sonido como eco del sentido). La rima, por ejemplo, es un icono verbal por cuanto implica relación semántica entre las unidades enlazadas, por mucho que sepamos por experiencia que desde un punto de vista denotativo, semejanza fonética no implica semejanza semántica. Es aquí, entonces, donde interviene la evocación connotativa que, con una función remotivadora, nos sugiere insidiosamente que a pesar de todo, la concordancia de los sonidos revela una concordancia de los sentidos³⁹. Ocurre entonces, que la expresividad fónica de una palabra puede ser insuficiente, y se precise todo un conjunto de palabras que estén llenas de un simbolismo semejante, cuya acumulación dibuje realzando la

37. S. Ullmann, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2ª edic, 5ª reimp, 1978, p. 99.

38. Op. cit., cap. II.

39. Jakobson-Wangh, art. cit., p. 212-215.

representación requerida⁴⁰: «en el silencio sólo se escuchaba un suave susurro de abejas que sonaba», «un no sé qué que queda balbuciendo», «galopa caballo cuatralbo jinete del pueblo / que la tierra es tuya» (donde la recurrencia de la acentuación llana, se combina con el efecto aliterante de oclusivas y sugiere la representación del galope). Es decir, como apunta Jakobson, el simbolismo fónico, existente en cualquier nivel de lenguaje en estado latente, pasa de latente a patente y se manifiesta en lo poético de un modo más intenso.

9. Entonces, ¿el poder evocador de los sonidos sólo se hace patente en lo poético?. Evidentemente no: el simbolismo fónico se pone de manifiesto en todos aquellos hechos de lenguaje donde domina el puro valor del sonido, desde los signos orales que no llegan a constituir palabras *psht*, *cht*, *bs-bs*, o interjecciones: *úju*, *újule*, *épa*, *épale*, hasta onomatopeyas, pasando por fórmulas mágicas (*abra cadabra*, *hocus pocus*); gritos de guerra o de aliento (*hurra*, *ra-ra-ra*, *a la bin*, *a la ban a la bimbombán*) glosolalias pueriles: juegos infantiles, trabalenguas, disparates y, sobre todo, en las jitanjáforas. Es decir, en todos aquellos actos de lenguaje en los que domina un fin puramente lúdico y que van desde el expresivismo sonoro más puro, hasta una cierta acomodación a esquemas morfológicos normales⁴¹.

La creación de secuencias sin otro fin que el gusto por el sonido, es particularmente rica en la fase más temprana del desarrollo mental y verbal, pero sigue subsistiendo después del aprendizaje y se rastrean abundantemente en el folklore: en nanas de cuna (*a rorró*, *a rorró*; *ea á...*), juegos y canciones infantiles que cuentan con estribillos como *leré*, *matarilerilerile*, *tipití-tipitiesa*, etc. . .

G. Correas en su *Vocabulario* de 1627, recoge abundantes ejemplos de lo que él llama "palabras de énfasis" que define como aquellas donde no hay más valor que el que se le da al sonido, y cita entre otras: *triquitesa*, *zambodombón*, *chichirronochei*, *guilindón guilindón*, quien no tenga posada que busque mesón", *tibirranrrán-tibirranrrón*. O también, lo que llama "palabras modillo", como *ñafe*, *ñafete*, *ñifi*, *chape*, *chapete*. En el teatro del Siglo de Oro son abundantes ejemplos como *huchoho*, *tontorontón*, *titón*, *tulimán*, *tatarasí*, etc. . .

Estas invenciones fónicas en las que se ha eliminado toda referencia al concepto, e impropias, por ende, del caudal léxico de un idioma, fueron bautizadas por A. Reyes con el nombre de jitanjáforas. La poesía contemporánea a partir del *dadaísmo* —que busca transmitir estados emocionales y vivencias preintelectuales sin acudir a la comunicación verbal plena, hizo abundante uso de ella; si bien, la jitanjáfora ya estaba

40. Cfr. C. Bousoño, "En torno a malestar y noche de García Lorca", *Comentario de Textos*, I, Castalia, 1973, pp. 305-338.

41. Cfr. F. Ynduráin, "Para una función lúduca en el lenguaje", en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación J. March, 1974, pp. 215-227.

presente en la poesía popular y nuestros escritores del Siglo de Oro hicieron buen uso de ella: Lope de Vega tiene formaciones como *piraguamonte*, *jevizaragua*, *bío bío*. Quevedo en la Sátira contra Pérez de Montalván recoge expresiones como *burrungóngoro*, *móngorro*, *chóngorro*, *tórligos*, *mórligos*, *chichirrimallos*, *turigurigallos*, etc⁴²...

También en escritores modernos por ejemplo Valle-Inclán usa jitanjáforas en: «se apagó el fuego de mi cachimba / y no consigo ver una letra; / mientras la enciendo *taramba* y *timba* / *timba* y *taramba*, / pongo un etcétera» (Clave 18). García Lorca en "Malestar y noche" escribe: «abejaruco / *uco*, *uco*, *uco*, *uco*». Cortázar en *Rayuela* tiene un pasaje jitanjáforico sobre una experiencia erótica, y en la *Saga Fuga de J.B.*, Torrente nos "deleita" con más de quince páginas repartidas por todo el libro, en donde lo único que hay es el gusto del sonido por el sonido.

Pero como señala C. Bousoño en su comentario a "Malestar y noche" de García Lorca, la objetivación de las sensaciones sólo puede darse a partir de núcleos vinculantes de significación conceptual o sus equivalentes; pues el material fónico es expresivo, y sólo es expresivo, en cuanto ligado al concepto: se precisa que la forma fónica se adecue al correspondiente significado y, aunque ante una sarta determinada de sonidos se experimente una emoción especial, esa emoción no es obligatoria, es sólo personal y subjetiva, y sólo podría prestarse para tema de un test psicológico, pero no como material poemático. Para que la jitanjáfora sea eficaz y emocione, debe ser sostenida por un contexto que lleve adscritos de un modo, o de otro conceptos⁴³.

En fin, volvemos otra vez, aunque por otro camino, a ese postulado axiomático que es la *necesidad*, no arbitrariedad como decía Saussure, en la relación *significante / significado*.

La comunicación de lo sensorial en el lenguaje puede hacerse conceptualmente, pero también con matizaciones del *significante*, lo cual ocurre con especial intensidad en poesía, pero «nada ocurre en poesía que no exista también en el lenguaje», como bien dice D. Alonso, autor clarividente y sensible como ninguno a la percepción sensorial del lenguaje, de quien he extraído la siguiente cita para terminar: «Creemos con Saussure, que el signo es "arbitrario" (no hay nada que ligue el *significante* a la cosa significada; el *significante* puede morir y ser sustituido); pero creemos en la motivación, en el sentimiento de la motivación por el hablante: ese sentimiento será una "ilusión" (así han objetado insignes lingüistas); pero las ilusiones son también hechos, es decir, realidades. Así, la "ilusión" del hablante (y del oyente) es un hecho realísimo del lenguaje, con el que la lingüística ha de contar»⁴⁴.

42. Ejm. citados por F. Ynduráin, art. cit.

43. C. Bousoño, art. cit., p. 314-316.

44. D. Alonso, "Motivación y arbitrariedad del signo" en *Poesía española*, 5ª edic., Madrid, Gredos, 1966, p. 601.