

## Unidad 3

---

- El estrato de las formaciones lingüísticas de sonido.

---

## 4. EL ESTRATO DE LAS FORMACIONES LINGÜÍSTICAS DE SONIDO

### §9. Palabras individuales y sonidos verbales

Es un problema antiguo la cuestión de si el lenguaje es un elemento esencial en la obra literaria o no. Se ha respondido tanto positiva como negativamente. Queremos considerar el problema a la luz de ejemplos que no dejen duda alguna de que son obras de arte con lo que tratamos. Con base en estas obras llegamos a la conclusión de que el estrato de lenguaje realmente pertenece a la estructura de la obra literaria, en este sentido. En cada uno de los ejemplos que hemos escogido hallamos primero palabras, enunciados y haces de enunciados. Pero esta afirmación sencilla y, obviamente, puramente literal deja sin respuesta varias preguntas a las que tenemos que responder antes de poder determinar su sentido exacto y su importancia. La primera pregunta es: ¿en qué sentido pertenece el “lenguaje” a la obra literaria? La segunda es: ¿será el lenguaje —como algunos investigadores afirman— solamente, aunque indispensable, un medio que permite un acercamiento hacia la literatura?, o ¿será el lenguaje una parte esencial y constitutiva de la obra misma y, en particular, de aquella parte que juega un papel esencial en la obra literaria en tanto obra de arte? Vamos a estudiar estas preguntas una por una.

El “lenguaje” puede, en primer lugar, significar una función psíquica fisiológicamente condicionada, o como diálogo con otras personas, o como el llamado diálogo interno con uno mismo. Queda claro que el “lenguaje” en este sentido no es objeto de nuestra consideración. También “lenguaje”, en el

sentido de que se habla el “lenguaje” español, tiene que excluirse. El único asunto que nos concierne es que en cada obra literaria se hallan formaciones lingüísticas —palabras, enunciados, haces de enunciados—. ¿Qué cosa son? Esta es la primera pregunta.

En cada una de estas formaciones se tienen que distinguir dos distintos lados o componentes: por un lado, la materia fónica determinada, que es diferenciada y ordenada de múltiples maneras, y, por otro, el sentido que está implícito en ella. Estos dos componentes aparecen en cada formación lingüística, sea cual sea la función que cumpla, sea en el diálogo entre individuos psíquicos o, por ejemplo, en una obra literaria. Así es que desde el principio se tienen que examinar estos dos componentes en sí y también en su interrelación.

La formación lingüística más sencilla, si no la original, es la palabra sola. Encontramos en ella, por un lado, el sonido verbal y, por el otro, el sentido. De hecho, la materia fónica llega a ser palabra solamente cuando tiene un “sentido” más o menos determinado. Cumple con la función de llevar un sentido y transmitirlo en el intercambio intelectual entre dos sujetos conscientes. Aun la demarcación de la materia fónica en discretas totalidades tonales se descubre por el ejercicio de esta función. Pero, como veremos, la totalidad tonal concreta, o la materia fónica concreta, no es lo mismo que el “sonido verbal”. En cuanto a la constitución del sonido verbal, el sentido estrechamente idéntico ligado con él por el uso repetido también contribuye esencialmente, pero de otro modo.

Tenemos razón para decir que es la “misma” palabra (*e. g.*, casa) aquella que pronunciamos un número de veces, por ejemplo, en un tono alto y agudo, o en un tono bajo y suave. Cuando decimos esto, tomamos en cuenta que es el sentido lo que es intencionadamente idéntico en cada instancia, pero, a la vez, creemos que aprehendemos la uniformidad de la palabra con respecto a su sentido, que es lo mismo aunque la materia fónica concreta es nueva e individual en cada caso, y también diferente en sus distintos aspectos (entonación, timbre y volumen, etc.). La pregunta surge respecto a cuál es este único y

mismo sonido verbal y cuáles son las condiciones que de hecho se nos dan en la articulación de la palabra. En relación con la primera pregunta, alguien pudiera responder que el sonido verbal no es más que una cierta selección y una ordenación particular en partes elegidas de la materia fónica concreta, y que estas partes se repiten en muchas diferentes tonalidades fónicas y de esta manera dan la apariencia de realidad a las distintas materias fónicas concretas. Como corolario, se tiene que confesar que durante la aprehensión de la materia fónica una selección está operante: algunas partes y aspectos de la materia fónica, que se oyen en un momento dado, se descuidan como si fueran inexistentes, mientras que otros aspectos se notan especialmente y son seleccionados; éstos resaltan y toman el lugar de las totalidades de materia fónica.

Consideramos falso este punto de vista. Cuando escuchamos una palabra, lo que estamos preparados a escuchar no son ciertas partes o aspectos especialmente seleccionados de la materia fónica concreta, que luego percibimos —aspectos que son tan concretos e individuales como lo es la materia fónica misma—, sino una forma (*gestalt*) fónica típica. Esta forma se nos muestra solamente por medio de la materia fónica concreta. Se nos da con base en esta materia, y continúa existiendo aunque diferencias extensas ocurran en la materia. Si lo que nos preparamos a recibir son palabras, la forma fónica típica no se aprehende como una resonancia *hic et nunc*. Esta forma fónica inmutable, hecha estrictamente idéntica por las repetidas expresiones de la palabra, es lo que se llama el “sonido verbal” de la palabra. No es una selección de propiedades o partes de la materia fónica concreta; sin embargo, está edificada sobre ella. A la vez, no la podemos identificar con esta materia fónica ni con sus concretizaciones particulares, porque es única y misma, mientras que la materia fónica que lleva las concretizaciones es muchas y múltiple. Tampoco podemos considerarla como real, precisamente porque, por su esencia, lo real no puede aparecer como idénticamente lo mismo en muchos individuos reales o en ocurrencias individuales. Por otro lado, sería un error percibir un objeto ideal

ónticamente autónomo en el sonido verbal, en el sentido de una forma fónica, y colocarlo en el nivel de objetos matemáticos. Se tiene que estar de acuerdo, entonces, con que conocemos los sonidos verbales al descubrirlos como entidades atemporales e inmutables y con que los encontramos simplemente existentes, tal como encontramos objetos matemáticos o esencias puras. Sin embargo, un sonido verbal se construye solamente en el discurrir del tiempo y bajo la influencia de condiciones culturales reales, y sufre, con el correr del tiempo, numerosos cambios, modificaciones y alteraciones. No es real, pero está anclado en la realidad y se cambia de acuerdo con los cambios de ésta. No obstante, sus cambios son fundamentalmente diferentes de los cambios ocurridos en la materia fónica concreta, que se origina en un punto de tiempo, existe y luego deja de existir. Aunque una misma palabra se puede pronunciar numerosas veces, y la materia fónica concreta es siempre nueva, el “sonido verbal” permanece el mismo. Solamente un cambio radical en el ambiente cultural de una época o un cambio en las circunstancias externas bajo las cuales se emplea cierta palabra pueden efectuar un cambio en el sonido verbal.

Nos desviaríamos si exploráramos esto en detalle. Nos importa más examinar la cuestión de lo que causa la diferencia entre el sonido verbal y la materia fónica concreta. Parece que el uso de la materia fónica como portadora de un —único y mismo— sentido nos conduce a la demarcación del sonido verbal como una forma fónica idéntica pero distinta de la materia fónica concreta. El significado de una palabra requiere un marco de referencia externo dentro del cual se pueda expresar. La utilización de un sentido específico, entre una variedad de sentidos distintos que mantienen una relación entre sí, necesita una coordinación inequívoca entre los sentidos y sus expresiones externas. Se puede entender, entonces, solamente si se escoge algo como la “expresión” de un —único y mismo— sentido que es tan idéntica e inmutable como el sentido mismo. Pero, tanto la naturaleza de la materia concreta (fónica, óptica) que se puede emplear para la formación del

“sonido verbal” como el número de instancias (ilimitado) en que un único y mismo sentido puede aparecer en distintas conexiones hace imposible que algo que sirve como la expresión externa del único y mismo sentido sea algún tipo de objeto real o una ocurrencia real. Es, entonces, inevitable que se emplee en los casos particulares una materia concreta que no es siempre lo mismo sino meramente similar y que, mientras que esta materia no es ella misma el “sonido verbal” se realiza en la base sensorial para la concretización de la —única y misma— forma típica que luego funciona como el “sonido verbal”. Esta forma se otorga a la materia fónica concreta por medio del sentido idéntico y así se manifiesta. Es también algo que pertenece al sentido y lo lleva.

Este concepto se sostiene también por el hecho de que con las palabras que tienen —dicho incorrectamente— “el mismo sonido verbal” y diferentes sentidos, el sonido verbal no es, hablando estrictamente, idéntico, sino que muestra una diferencia discernible. Si lleva otro sentido, no solamente se expresa de una manera ligeramente diferente, en términos de lo puramente fonético, sino también lleva características específicas diferenciales que, aunque son aspectos del sonido verbal, trascienden lo puramente fonético (u óptico). Estos caracteres que modifican la forma del sonido verbal son como reflejos especiales que “retro-refieren” del sentido al sonido verbal. Por un lado, la diferencia en sentido produce una diferencia en lo que “aparentemente” es el mismo sonido verbal; de la misma manera, por el otro, la identidad del sentido conduce a una identidad de sonido verbal y nos compele a proceder de lo individual concreto hacia la forma no concreta del sonido verbal, que siempre aparece en lo concreto. Es muy difícil, en general, decir qué es lo que pertenece, en cada instancia, al sonido verbal, debido a que la formación del sonido verbal depende de muchas distintas circunstancias. No obstante, sería un error creer que solamente un cierto arreglo de sílabas está en juego, aunque en circunstancias normales esto es lo que, sin duda, juega el papel más importante. La experiencia nos enseña que lo agudo del tono con que se expresan

las distintas sílabas puede ser parte del sonido verbal. Frecuentemente un cambio de tono en el proceso de mantener un arreglo de sílabas puede producir una diferenciación en el sonido verbal y en el sentido que está ligado a él. Finalmente, los varios caracteres que por su naturaleza ya no son fenómenos puramente fónicos (aunque se basan en lo fónico) y dependen directamente del contenido de los sentidos correspondientes, también pueden pertenecer al sonido verbal. No contradice nuestro concepto del sonido verbal el hecho de que en varios conjuntos de enunciados o complejos de enunciados la misma palabra pueda sufrir diferenciación secundaria con respecto a su sonido verbal, según la posición que ocupa en una unidad superior de sentido y según la función con que tiene que cumplir. (Por ejemplo, el sentido de la oración —enunciado— dicta el énfasis.) Esto no debe sugerir que no hay “sonidos verbales” en nuestro entendimiento del término y que, consecuentemente, se tiene que tratar con una materia fónica totalmente inestable. Todo lo contrario, nos hace saber que la misma forma del sonido verbal puede unirse bajo ciertas circunstancias con cualidades estructurales (*gestalt*), igualmente típicas, pero secundarias, y como resultado, puede expresar otros matices de este sentido ligado al sonido verbal. Un análisis más penetrante en la estructura de sentido, que realizaremos más tarde, también elucidará cuáles papeles juegan estos cambiantes caracteres fónicos.

Para completar nuestra refutación de este concepto del sonido verbal, tenemos que agregar lo siguiente. No es cierto que las propiedades de la materia fónica concreta, por cambiantes que sean, y por no tener influencia en la concretización del sonido verbal, no se notan o no se aprehenden en el proceso de oír. Es cierto que bajo circunstancias normales son de poco interés; pero cuando la primera intención es la de captar el sentido, el sonido verbal exige atención exclusiva. Las características de la materia fónica concreta, sin embargo, siempre son percibidas y tan pronto se desvían del tono normal de la voz, resaltan y son aprehendidas con mayor atención. La diferencia entre aprehender un sonido verbal y aprehender

las propiedades de la materia fónica concreta corresponde a las funciones del previamente constituido sonido verbal, así como a las cambiantes propiedades de la materia fónica concreta en la viva utilización de las palabras como un medio de la comunicación recíproca. El sonido verbal, en efecto, caracteriza una palabra dada, y define su significado en el sentido de que su aprehensión por el receptor (oyente o lector) dirige el entendimiento al significado correspondiente y conduce a la ejecución del sentido intencional por una persona que lo comprenda. Como resultado, en el caso de un entendimiento normal, la dirección de atención de la persona que comprende el texto se dirige, por el sentido comprendido, hacia el objeto determinado. Por otro lado, las cambiantes propiedades de la materia fónica concreta no contribuyen de modo esencial a esta función de la palabra. Por ejemplo, el hecho de que una palabra dada sea pronunciada en un tono más alto o más bajo no cambia su significado, su sentido racional, siempre y cuando la agudeza del tono no sea parte del sonido verbal. Sin embargo, estas propiedades juegan un papel esencial en la función de manifestación que tiene la palabra en la conversación viva. Junto con esto, pueden tener una influencia considerable sobre la formación del contenido global psíquico concreto que brota en la persona receptora durante la comprensión del comunicado, tanto como una influencia sobre el comportamiento de las personas que participan en la conversación. La única y misma palabra, expresada en una ocasión en un agudo tono desagradable y en otra en un tono suave y tierno, comunica, por ejemplo, la rudeza o la bondad de la persona que habla. Asimismo, en ambos casos se evocan estados emocionales diferentes en la persona receptora y propician en ella comportamientos diferentes (por ejemplo, un tono imperativo en un mandamiento o un tono agradable de invitación). Naturalmente, en los dos casos el sonido verbal puro se queda sin sentido, y por esta razón pronto tendremos que diferenciar entre los varios tipos de palabras. No obstante, la función principal y esencial del sonido verbal es la de determinar el sentido de una palabra dada.

## §10. Los distintos tipos de sonidos verbales y sus funciones

Si fijáramos nuestra atención en las palabras sin tomar en consideración las distintas aplicaciones y funciones con que cumplen en las conversaciones vivas entre individuos psíquicos, dando énfasis solamente a la coordinación inequívoca del sonido verbal con los sentidos en un sistema terminológico, entonces sería verdadera la afirmación de que la liga entre un sonido verbal determinado y un sentido determinado es totalmente accidental y arbitraria. Luego, en principio, cada sonido verbal se pudiera ligar con cualquier sentido. Sirve de base para esta afirmación el hecho de que el mismo sonido verbal tiene distintos sentidos en varios idiomas y el mismo sentido está ligado con distintos sonidos verbales. Sin embargo, dentro de la estructura en una misma lengua viva y en sus múltiples aplicaciones a las distintas situaciones vitales, algunos sonidos verbales parecen ser particularmente capacitados para llevar sentidos muy específicos y, en relación con ello, cumplir con funciones lingüísticas especiales. Esta “predisposición”, desde luego, no se basa en las propiedades del sonido verbal, que son meramente fónicas y alejadas del contexto vital, ni tampoco se basa en el contenido puramente racional. Como bien se sabe, las palabras, y especialmente los sonidos verbales, han pasado por un desarrollo histórico que está estrechamente relacionado con la vida entera de una comunidad humana. En esta historia podemos encontrar las justificaciones y las causas del hecho de que —dentro del marco de referencia de la misma comunidad lingüística— algunas palabras parecen ser particularmente calificadas para llevar un sentido especial y, como consecuencia, no solamente parecen más “inteligibles”, sino que contienen, escondidas dentro de ellas mismas, las posibilidades especiales de aplicación.

A la luz de esto podemos distinguir varios tipos de palabras —y más particularmente, varios tipos de sonidos verbales—, de los cuales algunos tienen importancia especial para la es-

estructura de la obra literaria. Para empezar con un tipo que es el menos apropiado para la obra de arte literaria, mencionaremos en primer lugar las inanimadas palabras muertas cuya forma más conspicua son los términos de una terminología científica artificialmente construida. Toda su función se cumple en tener sentidos claros, inequívocos y específicos, y con transmitir durante un intermedio de información. El sonido verbal no es pertinente a su función y, en principio, puede ser reemplazado con otro arbitrariamente diferente. Por esta razón, entonces, tiene que ser fijado en un sistema conocido, cerrado y convencional. Luego, es característico que los sonidos verbales individuales no se establecen sin regla; más bien, siempre es un sistema total de términos que se forma con base en un principio unificado. Lo ideal es, entonces, formar las palabras o “signos” de tal manera que su forma externa refleje las conexiones con los conceptos correspondientes (cfr. la idea de Leibniz de *ars combinatoria*, el “concepto de lenguaje” de la lógica moderna, etc.). La meta que se persigue aquí refleja la tendencia a librarse, tanto como sea posible, de una aprehensión intuitiva de los objetos que pertenecen a los términos y reemplazarla por un uso combinatorio de los términos. Para la persona que no entiende el principio de formación de términos y las definiciones nominales correspondientes, los términos o son totalmente incomprensibles o, por lo menos, no se les entiende en el sentido en que se emplean en una ciencia dada. Pero aun en el habla cotidiana hay un sinnúmero de palabras que han “bajado” al nivel de los términos científicos: son eslóganes sin vida y sin sentido, fácilmente repetidos, desnudados de toda función de evocar en el hablante una relación intuitiva con los objetos correspondientes.

Contra todas estas palabras hay que contrastar las palabras “vivas”, en particular las “vibrantes”, las “potentes” palabras que se emplean a menudo en las conversaciones de la vida cotidiana. Entre ellas se encuentran, en primer lugar, aquellas palabras cuyo sonido puede cumplir con la función de una “expresión directamente inteligible” —tanto en el sentido de “manifestación” como en el sentido de “expresar la intención”—.

El asunto no es que sepa la persona a quien se dirigen las palabras, por un acto de “racionalidad desnuda” —como diría Husserl— que el hablante tiene precisamente estas experiencias. Esto se puede evocar también empleando puras palabras muertas. Lo que sí es la cuestión es que los caracteres especiales del sonido verbal —y, de hecho, el “tono” en que son emitidos— revelan lo concreto, la inmediatez de las experiencias del hablante que están ocurriendo en ese preciso momento, a tal grado que pueden ser comunicadas “gráficamente” al oyente sin la ayuda de inferencias o conjeturas. Las experiencias del hablante o sus estados psíquicos se “exhiben”.

Otros tipos de palabras “vivas” se distinguen por el hecho de que los caracteres, que brotan de los “factores *gestalt*”, puramente fónicos, y proceden del sentido hacia el sonido verbal, se revelan más claramente en el sentido verbal y lo “coloran”, digamos, con la cualidad que es característica del objeto designado (por ejemplo, todas las palabras “fuertes” y “obscenas”, etc.). Entonces, no es tanto la “función expresiva” la que entra en el escenario, sino la actualización de la relación entre el que percibe con el objeto determinado por el sentido de la palabra. Evocan en el oyente imágenes gráficas del objeto dado, y pueden grandemente facilitar la comprensión intuitiva. Con el empleo de ellas, los múltiples aspectos de los objetos dados pueden ser “reactualizados” en una modificación imaginacional que nos permite “percibir” el objeto. Se podría decir que una de las funciones esenciales de estas palabras consiste en mantener disponibles los aspectos que pertenecen al objeto “intencional” realizado por ellas y, de esta manera, otorgar al objeto una plenitud intuitiva.

En relación con esto, son los caracteres especiales del sonido verbal, y no el sentido correspondiente, los que juegan el papel esencial. Esto se ve mejor por el hecho de que cuando sea necesario, por ejemplo, decir algo con delicadeza, más suave o menos fuerte, es posible evitar el efecto particular de una palabra obscena sustituyéndola con otra que tenga el mismo sentido “idéntico” pero con un sonido verbal más neutral.

Estas diferencias entre palabras que tienen su fundamento en el tiempo de sonido verbal juegan, como es de esperar y se puede mostrar, un papel importante en la estructura de la obra literaria. Porque no es solamente el carácter particular del estrato de sonido de una obra dada el que depende del tipo de palabras empleadas en ella —reflejándose también, naturalmente, en el carácter global de la obra—, sino también en la manera en que el estrato de lenguaje cumple con su papel en relación con los demás estratos. Tendremos que volver a esto más tarde.

Finalmente, hay que notar lo siguiente: el contenido puramente fónico del sonido verbal y, sobre todo, el sonido verbal total, pueden ya contener cualidades que son estéticamente relevantes. Así, se distingue entre las palabras (o, para ser más preciso, los sonidos verbales) que suenan “feas” o “bonitas”.

Hay, además, palabras “pesadas” y “ligeras”, palabras que suenan “ridículas”, “solemnes”, “chistosas”, “serias”, o “patéticas”, tales como las hay “francas”, “sencillas” y “agudas”. Todas estas son diferencias y características que encuentran su expresión en los sonidos verbales mismos, aunque no se puede dudar que estén estrechamente relacionadas con sus sentidos correspondientes y que frecuentemente se los atribuyen a las palabras por su manera de expresión, por virtud de su “tono”.

### **§11. Las formaciones fónicas del orden más alto y sus caracteres**

Una palabra individual es solamente un elemento del lenguaje; su aislamiento del enunciado y su constitución como una totalidad en sí es probablemente un fenómeno tardío. En el lenguaje vivo, tanto como en las obras literarias, nunca o casi nunca la palabra se encuentra aislada. Aun cuando parece que sea algo autosuficiente, no es más que una “abreviatura” que toma el lugar de un enunciado o de un complejo de enunciados. La unidad lingüística de verdadera formación independiente no es una palabra individual sino el enunciado mismo, la oración

gramatical. Y ésta no es simplemente una acumulación de palabras que se desarrolla en grupos verbales particulares que por conveniencia designamos con el vocablo “oración”; sino, todo lo contrario, el enunciado, como una unidad de sentido —y, con respecto a la palabra, una formación de un tipo totalmente nuevo— contiene una distribución que en el último caso nos permite distinguir las palabras como sus elementos relativamente independientes. Si la oración (o enunciado) es, sin embargo, un tipo nuevo de formación con respecto a las palabras individuales, aquello se debe solamente a la estructura particular de su contenido significativo. En otras palabras, los “sonidos verbales” indudablemente existen como formas típicas y uniformes, en el mismo sentido de que no hay “sonidos oracionales”. Ciertamente es que la unidad de sentido de una oración, tanto como las cualidades especiales de sus funciones, causan también que los sonidos verbales de las palabras que pertenecen a la oración se ligan el uno con el otro y, lo que es más, que produzcan una “melodía oracional” característica de la oración como una totalidad, una melodía que permite, sin embargo, algunas modificaciones. A pesar de esto, con respecto a su lado puramente fónico, las oraciones no constituyen una formación fónica equivalente a los sonidos verbales, y en particular no constituyen un *elemento* fónico con el que, como en el caso de los sonidos verbales, se puede trabajar y aplicar en la formación de los distintos tipos de entidades. En el habla cotidiana, algunas frases se forman, sin lugar a dudas, de modo que aun con respecto a su lado fónico parecen ser uniformes y análogas a los sonidos verbales. Tenemos, por ejemplo, las frases como “buenos días” y “¿cómo estás?” que suenan como una sola palabra. Sin embargo, para hablar con precisión, son oraciones o enunciados abreviados e incompletamente expresados. La unidad de su sentido presta una apariencia de uniformidad al complejo verbal correspondiente, precisamente porque su sentido “comprimido”, por decirlo así, y condensado en la abreviatura, no muestra el arreglo que aparece en el enunciado totalmente desarrollado y que puede acentuar la demarcación de los sonidos verbales individuales.

Sin embargo, si el enunciado está plenamente desarrollado o expresado, los sonidos verbales forman un complejo compuesto de elementos independientes.

A pesar de esto, la sucesión de sonidos verbales conduce hacia la formación de ciertas formaciones fónicas y fenómenos sonoros o caracteres de un nuevo tipo que no pueden ser evocados por los sonidos verbales particulares. Por otro lado, como ya hemos mencionado, la uniformidad y la estructura peculiar del sentido del enunciado no queda sin influencia sobre el conjunto de los sonidos verbales correspondientes. Hay que suplir las observaciones en los párrafos anteriores en estas dos direcciones.

Si empezáramos con el primer grupo de fenómenos fónicos, nos quedaríamos impresionados, en primer lugar, por el hecho de que la sucesión de sonidos verbales produce ciertas características secundarias que se edifican sobre estos sonidos verbales. Es cierto que, por aparecer en un determinado conjunto, los sonidos verbales no cambian, en el sentido de que un sonido verbal se cambia en otro, totalmente diferente, simplemente porque un cierto sonido verbal lo precede y otro lo sigue. Sin embargo, a veces pueden aparecer en ellos “caracteres relativos perceptibles” (por llamarlos así) que tienen origen en su proximidad con otros sonidos verbales. La fuente de esto son, sobre todo, los momentos puramente fónicos de los sonidos verbales; pero los restantes pueden tanto producir las modificaciones secundarias como parecer que son estas modificaciones. Si, por ejemplo, a los sonidos verbales de un apacible sonido suave sigue un sonido verbal agudo y duro, habrá una acentuación de lo agudo y duro de este último por el fenómeno del contraste. Una situación análoga surge cuando en una frase compuesta de palabras “finas” de repente aparece una palabra “ruda”, no solamente en su sentido sino sobre todo en su sonido. El sonido “rudo” suena aún más rudo que en un contexto menos “fino”. Existe, desde luego, una inmensa variedad de estos caracteres “relativos”.

Mucho más importantes que los tipos mencionados arriba son los fenómenos fónicos de un tipo totalmente diferente en

relación con los sonidos verbales. Sobre todo tienen que ver con los aspectos de ritmo y *tempo*. Si nos limitamos a considerar los tipos de ritmo que se construyen sobre la materia fónica, entonces el ritmo claramente descansa sobre la repetición de determinadas secuencias de sonidos acentuados y no acentuados. El ritmo concebido así es relativamente independiente no solamente de la altura relativa o absoluta del sonido, sino también de otras cualidades de la materia fónica. Se puede producir el “mismo” ritmo con la ayuda de la materia fónica pero también con los sonidos de este o aquel instrumento, con el tambor y una matraca. Naturalmente, el ritmo mismo no debe ser confundido con tal secuencia de acentos. Tiene una cualidad *gestalt* específica que se constituye solamente en la repetición de tales secuencias. Entonces, existen dos tipos básicos de cualidades rítmicas: por un lado, los que requieren para su constitución de una repetición estrictamente regular de la misma sucesión de acentos, y, por otro lado, aquellos para cuya constitución esta regularidad estricta no es incondicionadamente necesaria. Este último tipo, de hecho, requiere un cierto grado de variabilidad en este respecto como una condición de su aparición; llamaremos al primer tipo el ritmo “regular” y al segundo el ritmo “libre”. Las cualidades rítmicas del primer tipo son constituidas solamente en versos que exigen una repetición estricta en el orden del verso, mientras el ritmo libre ya juega un papel en el llamado verso libre y se realiza plenamente en las distintas clases de prosa. Obviamente una obra literaria no tiene que ser escrita en todas sus partes en el mismo ritmo para poder caracterizarse como rítmica. Por lo contrario, el cambio rítmico, dentro de ciertos límites, produce caracteres de un más alto grado. La única condición es que tales cambios no ocurran con demasiada frecuencia.

Es literalmente cierto que cada texto literario está provisto de algunas cualidades rítmicas. Existen, sin embargo, grados de intensidad y fuerza para estas cualidades, especialmente en el caso de los ritmos libres. Si cierto ritmo tiene poca fuerza, apenas notable, nada conspicuo, o, por otro extremo, es

demasiado complicado y difícil, su cualidad particular no alcanza a entrar en la conciencia del lector. Por esta razón, se tiende a veces a negar su presencia. Por esto se tiene que hacer una distinción entre (1) un ritmo que está prescrito, digamos, por un juego de sonidos verbales y es inmanente a él, y (2) un ritmo que se puede producir con más o menos destreza artística, en una lectura específica, en una actuación particular, para aplicarse en el texto del momento o imponerse sobre él. Un ritmo impuesto sobre el texto puede deformatar, cambiar o esconder el ritmo inmanente. La identificación injustificada de estos dos asuntos diferentes, el hecho de que en distintas lecturas del mismo texto un ritmo impuesto puede causar diferencias de gran alcance y, finalmente, la dependencia de la lectura de la arbitrariedad del lector pueden fácilmente conducir a la conclusión falsa de que el lenguaje de una obra literaria está en sí desprovisto de cualidades rítmicas. De hecho, sin embargo, la selección y el ordenamiento de los sonidos verbales determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación. Es posible, por supuesto, que no se cumpla con las exigencias en los casos particulares, pero cuando no se cumple resulta una reconstrucción falsificante del estrato fonético de la obra, y a veces puede contrariar la esencia de este estrato a tal grado que los demás estratos no pueden alcanzar su debida expresión en una lectura dada.

Con respecto al ritmo del lenguaje, evocado solamente por las propiedades de su aspecto fonético, se tienen que distinguir las cualidades rítmicas producidas por el sentido del enunciado. Trataremos de este asunto en breve.

Los distintos ritmos y caracteres rítmicos introducen un nuevo fenómeno fónico: el *tempo*. Por *tempo* no nos referimos a la velocidad de la realización de una lectura individual, arbitrariamente afectada y alterada, sino a una característica determinada del lado fónico del lenguaje, su “agilidad” o su “lentitud”, su “ligereza” o su “floja pesadez”. Esta característica es condicionada por las propiedades del ritmo inmanente en el

texto y es producida por la velocidad que es peculiar a él y dictada por él. Como sabemos por la música, el mismo ritmo permite varias velocidades sin que se cambie en otro ritmo. A pesar de esto, existen ciertos límites vagamente determinados dentro de los cuales la velocidad puede variar; sobrepasar estos límites parece “inapropiado” o “anormal” para este ritmo, ya que introduce caracteres de *tempo* que parecen estar en “desarmonía” y en “conflicto” con la cualidad *gestalt* rítmica. Por esta razón y en este sentido podemos afirmar que un ritmo específico “predetermina” y exige ciertas velocidades de la sucesión de sonidos. Sin embargo, en una lectura dada se pueden emplear velocidades que introducen un *tempo* que choca con la cualidad rítmica del texto. Con eso, esa posibilidad por lo general no afecta a la obra literaria en sí, sino a las lecturas individuales, y ocurre solamente cuando no nos importa si la lectura refleja fielmente las características particulares de la obra o no. Si es cuestión de una verdadera reflexión sobre las propiedades de la obra, la gama de posibilidades existentes es grandemente reducida. Por otro lado, la realización de los fenómenos “desarmoniosos” se logra con los medios propios en la obra misma, como las direcciones “para la escenificación” de una obra dramática que informa que cierto personaje tiene que hablar más rápido o muy lento para producir el efecto de disonancia que pertenece a la estructura de la obra.

La aparición de los varios caracteres de *tempo* también depende de si las palabras que ocurren en un enunciado o en un complejo de oraciones gramaticales tienen sonidos verbales “largos” o “breves”, si son monosilábicas o polisilábicas, o si son sonidos verbales que por su cualidad *gestalt* requieren una articulación larga o corta. Finalmente, el *tempo* también se relaciona con el sentido de la oración y su arreglo. Oraciones cortas, por ejemplo, exigen un *tempo* más veloz. Por otro lado, una serie de conjuntos de circunstancias que cambian rápidamente, determinados por el sentido de la oración, se refleja en el lado fonético del lenguaje y modifica las características de *tempo* que son determinadas por el lado fonético.

La presencia de un ritmo “regular” conduce a la construcción de las unidades fonéticas de un orden más alto: el verso y la estrofa. Estas unidades dependen de la materia del sonido verbal solamente en cuanto a que la secuencia de los sonidos verbales determina el ritmo. No debe considerarse como del mismo nivel la unidad de un sonido verbal. A la vez, tiene que distinguirse de la homogeneidad de los sonidos verbales producida por las unidades de sentido. Unidades de “verso” pueden existir, por ejemplo, aun cuando se omite por completo el sentido; es lo que pasa en el caso de las lecturas individuales que se originan de las repeticiones sin sentido; en estos casos la cualidad de “pertenecer juntas” de las respectivas palabras deja de existir. Además, teóricamente los dos tipos de unidades pueden coexistir.

Otro grupo de propiedades fonéticas se forma por las distintas “melodías” y las distintas características melódicas. Son condicionadas y constituidas sobre todo por la presencia en los sonidos verbales, de una sucesión de vocales con un tono específico. Es natural, entonces, que en la constitución del carácter melódico la “rima” y la “asonancia” jueguen papeles importantes. Es igualmente esencial con las características relativas de los sonidos verbales que brotan de su medio ambiente, un factor que ya hemos considerado. Inician, digámoslo así, la organización de los distintos sonidos verbales en formaciones de un orden más alto, y especialmente en los varios tipos de melodías. Cada lengua viva y, en un grado mayor, cada dialecto, tienen sus propiedades melódicas características. Se puede decir que aun el habla de una persona, cuando las diferencias sociales y de clase juegan un papel, posee su propia huella melódica. Obviamente esto es de mucha importancia cuando la lengua viva es la materia para la formación de una obra literaria. En este respecto las obras individuales difieren notablemente, puesto que las propiedades melódicas de la lengua viva del autor son normalmente muy tangibles. También es un aspecto del arte poético dominar y aplicar de un modo artístico las varias propiedades melódicas de la lengua, o sea, para el propósito de la belleza melódica o para los

propósitos múltiples de representación que vamos a considerar luego.

Finalmente, tenemos que mencionar una propiedad muy especial del aspecto fónico del lenguaje, que tiene su base en la sucesión de los determinados sonidos verbales. Hallamos involucradas las características que en sí ya no son puramente fónicas, pero sí constituyen su base en las propiedades puramente fónicas de la secuencia de los sonidos verbales y las formaciones que brotan de esta secuencia (tipo de ritmo, *tempo*, timbre de los sonidos verbales individuales) y que también logran su aparición a través de ella. Estas son las muchas y variadas cualidades emocionales o de humor: “triste”, “melancólico”, “alegre”, “poderoso”, etc. Su aparición puede ser condicionada por el sentido que está ligado con el sonido verbal e influida por él. Pero, como se ve claramente en las obras musicales, también pueden producirse solamente por la materia fónica. Por ejemplo, con frecuencia no necesitamos entender un poema leído en una lengua extraña para aprehender las características a las que aludimos aquí.

Otra vez, por ejemplo, la manera en que se lee un poema en voz alta puede influir en la aparición de estas cualidades emocionales, debido a que la materia fónica concreta puede modificarse en una u otra manera. Además, el humor en que el oyente se halla puede obstaculizar o promover el “llegar a aparecer” de estas cualidades. Sería un error, no obstante, pensar que el aspecto fónico del lenguaje de una obra literaria es enteramente neutral y que las cualidades emocionales son arbitrariamente proyectadas por el lector o el oyente. Las ocasiones en que podemos afirmar con completa justificación que una u otra lectura es “falsa” o en que, a pesar de el humor subjetivo en que se lee u oye una obra dada, cualidades emocionales totalmente contrarias se presentan son, en mi opinión, suficiente prueba contra esta opinión. Sentimos la presencia de las cualidades emocionales, que aparecen en el lado fónico del lenguaje, con más claridad precisamente en estas ocasiones cuando existe un conflicto entre ellas y las cualidades emocionales que aparecen en los otros estratos de la obra.

Si volvemos la atención hacia un segundo grupo de fenómenos fónicos, o sea, aquellos que son condicionados por el sentido de la oración, encontramos, en primer lugar, las ya mencionadas modificaciones secundarias que brotan del hecho de que las palabras tienen varias funciones dentro de la totalidad de la oración. Es primeramente un asunto de la acentuación de aquellas palabras cuyo sentido se acentúa en la oración como una totalidad, y solamente en segundo lugar como una unidad tonal de un número de palabras, separada de otros grupos de palabras. Estas separaciones —que en el lenguaje escrito tiene sus correspondencias en los varios signos de puntuación— muestran una variedad de los distintos tipos de demarcación, dependiendo de si es la demarcación de la oración entera o de solamente una parte de la oración. En general estas demarcaciones son producidas por pausas de varias longitudes, tanto cómo se pronunciaba la última palabra antes de articular la pausa. En contraste, las palabras que se ligan entre sí se expresan, en cuanto que sea posible, directamente y sin pausa. Naturalmente, pensamos no en las instancias individuales de las lecturas particulares, sino en los fenómenos fónicos típicos que pertenecen a un conjunto de palabras en sí. El hecho de que pertenecen al aspecto fónico de la obra literaria brota precisamente de ser condicionados por el sentido de la oración. Se puede decir que reflejan en la materia fonética las varias propiedades del sentido de la oración, y que su existencia muestra qué tan estrechamente están ligados los dos lados del lenguaje: fónico y semántico.

## **§12. La gama de formaciones fonéticas que pertenecen a la obra literaria**

Ya es tiempo para dar respuesta a la pregunta: ¿qué hay en el aspecto fónico del lenguaje que forma un componente de la obra literaria? La distinción que hicimos entre la materia fónica concreta y el sonido verbal nos permite dar por sentado que

[73]

se debe eliminar la materia fónica concreta de la obra literaria. Y, de hecho, constituye solamente la base fónica para que los sonidos verbales se concreten en las lecturas individuales y a fin de que se realicen los otros fenómenos fonéticos mencionados en las secciones anteriores. Se puede preguntar, también, si el sonido verbal, en nuestro sentido del concepto, se puede considerar como un componente de la obra literaria, ya que a algunos les parece que el aspecto fónico no pertenece a la obra literaria porque, por un lado, no reconocen el lenguaje como la materia de la obra literaria, y, por el otro lado, dicen que por el aspecto fónico del lenguaje se introduce un factor que es virtualmente ajeno a la esencia de la poesía, esto es, la percepción sensorial. Creemos insostenible esta postura. Es un intento de librarse de una situación que brota del supuesto falso de que la esencia de la obra literaria reside en experiencias. Nosotros, por el contrario, creemos necesario aseverar que los sonidos verbales no pueden ser eliminados de la obra literaria —por lo menos de las obras que pertenecen a la primera serie de ejemplos que hemos propuesto (véase el capítulo 2)—. Esto, sin embargo, de ninguna manera prueba que todas las obras literarias que conocemos tengan un estrato de sonidos verbales, ya que la pregunta tiene por fin el de encontrar lo que pertenece a la esencia y no a los datos. Además, no podemos sacar conclusiones de este hecho, ya que no se ha demostrado si las obras cinematográficas, por ejemplo, deban contarse como obras literarias. Solamente una demostración positiva de las funciones con que los aspectos fónicos del lenguaje cumplen con la obra literaria, tanto como una demostración de la indispensabilidad de estas funciones, pueden ofrecer una resolución. Antes de proceder a este fin, sin embargo, se tiene que notar que se privaría a la obra literaria de sus mejores e indispensables aspectos si, de la totalidad del aspecto fónico del lenguaje, le atribuyésemos al aspecto fónico solamente los sonidos verbales. De hecho, otros factores fónicos, cualidades típicamente gestálticas, también le pertenecen. Dentro de ellos hay, sobre todo, los que, concretizados en las distintas maneras de expresar las palabras, cumplen la fun-

ción de “expresar” los estados psíquicos experimentados por el autor en un momento dado. Estas cualidades gestálticas vienen a jugar su papel en cada obra donde se representan personas hablantes, por ejemplo, en una obra dramática. Así que existen varias cualidades gestálticas del tono en que se habla, sea quejoso o alegre, vivo o cansado, apasionado o frío. Por otro lado, existen cualidades gestálticas del tono en que se dirige a otros, sea con gracia o sea cortante, de condescendencia o de respeto y reverencia, amistoso o insolente. Naturalmente, pensamos en las cualidades fónicas gestálticas mismas, pero están tan estrechamente ligadas con lo que se expresa con ellas que tenemos que tratarlas como una *subespecie* de lo expresado. Estos pocos ejemplos pueden servir para elucidar lo que tenemos en mente. Vamos a llamarlas “cualidades manifestantes”, debido a que los escondidos estados psíquicos del autor (o hablante) se manifiestan en ellas; si se las eliminara de las obras en que los parlamentos (y los hablantes) acontezcan, algunas de estas obras quedarían tan exageradamente deformadas que sin duda sus más importantes elementos no podrían ser constituidos. Puede haber obras, sin embargo, o, por lo menos, partes de obras, en que no existan estas “cualidades manifestantes”, como, por ejemplo, en las descripciones pacíficas y “objetivas” del ambiente o de acontecimientos.

Además de estas “cualidades manifestantes”, los otros fenómenos fonéticos mencionados en las secciones anteriores también pueden presentarse: el ritmo, el *tempo*, la melodía y las unidades de un orden más alto, condicionadas por el ritmo y el sentido de la oración, etc. Todo esto pertenece a la obra literaria, pero siempre en el sentido de cualidades gestálticas, particulares y típicas, y no como “ocurrencias” que aparecen solamente en la materia fónica concreta. Estas formaciones no tienen que aparecer en cada obra literaria; están presentes en una obra cuando son producidas por el conjunto estructurado de los sonidos verbales que las condicionan. Son más bien las consecuencias del aspecto de sonidos verbales del lenguaje.

Habiendo establecido de esta manera la gama de todas las formaciones fónicas y los caracteres que, en nuestra opinión,

pueden pertenecer a la obra literaria, procedemos ahora a sostener nuestra postura demostrando cuáles son las funciones que se cumplen en ella.

### **§13. El papel del estrato fonético en la estructura de la obra literaria**

Las formaciones fonéticas y los caracteres<sup>3</sup> que hemos examinado arriba juegan un papel importante en la estructura de la obra literaria de dos distintas maneras. Primeramente, constituyen, gracias a sus múltiples propiedades y características, un elemento particular en la estructura de la obra; y, en segundo lugar, cumplen con sus propias funciones en el desdoblamiento, y en parte en la constitución, de los otros estratos.

En el primer caso, enriquecen la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y por un valor estético particular que constituyen, junto con las cualidades de valor que brotan de los demás estratos de la obra, la polifonía peculiar de la obra literaria a la que ya hemos aludido. El hecho de que las formaciones y los caracteres verdaderamente “poseen” su “propia voz” en esta polifonía se puede mostrar por el cambio drástico que sufre una obra literaria cuando está traducida a otro idioma. Por muy fiel que se quiera la traducción, por todos los cuidados que se tomen para reproducir una estrecha semejanza de las cualidades fonéticas, no se puede llegar al punto en que la traducción en este respecto reproduzca el original, porque lo distinto de los sonidos verbales individuales inevitablemente trae consigo las otras formaciones fonéticas y sus caracteres. Además, el aspecto fonético del lenguaje no es ajeno a su valor artístico. Algunas de sus formaciones y propiedades conducen a la constitución de caracteres completamente individuales, que casi siempre nombramos con palabras como “bello”, “feo”, “lindo”, “bonito”, “fuerte”, “po-

<sup>3</sup> Usamos la palabra “caracteres” como el plural de “carácter”, o, en el sentido de Ingarden, como una multiplicidad de conjuntos de complejos de características (n. del t.).

deroso”, etc.<sup>4</sup> Estas palabras, no obstante, no son capaces de reproducir la variedad entera de los diferentes caracteres estéticamente pertinentes. Puede ser que podamos descubrir un elemento común en todos los casos cuando hablamos, por ejemplo, de la “belleza”. Lo más usual, sin embargo, es que no nos concierne el elemento común sino el pleno carácter concreto que se adhiere a la obra literaria individual; y la palabra “belleza” es totalmente inadecuada para describirlo. No sólo existen varias “bellezas”, sino distintos tipos de cada una de ellas, que se diferencian según las cualidades subyacentes y los conjuntos de cualidades. Por ejemplo, no solamente es cierto que una iglesia romanesca es bella en un sentido específicamente distinto del que una catedral gótica es bella, sino también lo es que las “bellezas” expresadas por formaciones fonéticas, y especialmente musicales, son, de acuerdo con su propia esencia, típicamente diferentes de, digamos, una obra de arte arquitectónica. De la misma manera, los varios “caracteres de belleza” que son constituidos basándose en combinaciones y secuencias del sonido en dos idiomas diferentes (como alemán y francés) son totalmente heterogéneos, en la plenitud de su contenido, a los caracteres de belleza que se muestran en cada uno, en una situación trágica o por el impacto de una forma. Esta misma heterogeneidad se basa en la heterogeneidad de aquellas cualidades que fundamentan los caracteres que aparecen por un lado como formaciones fonéticas y por otro lado como algo espiritual. Si —como se hace frecuentemente pero no con toda corrección— llamamos la “materia” a las formaciones o a las cualidades que fundan el carácter de belleza, entonces podremos decir que los fundamentalmente básicos, fundamentalmente diferentes caracteres de belleza dependen de las

---

<sup>4</sup> Si es necesario, junto con su fundamento en los conjuntos determinados de cualidades de sonido, cierta actitud o concepto de parte del sujeto que percibe, para la constitución de estos caracteres, es un problema especial que no podemos considerar aquí. Si se cumple con ciertas condiciones subjetivas todavía por determinarse, sin embargo, encontramos que los caracteres son algo que se adhiere a las formaciones de sonido.

propiedades de la “materia” y se diferencian de acuerdo con ellas. Lo mismo se aplica a cada uno de los diferentes caracteres estéticamente pertinentes representados por las palabras enumeradas arriba.

La aparición de un conjunto adecuadamente seleccionado de tales caracteres en una misma obra conduce hacia la constitución de los caracteres estéticamente pertinentes en un orden superior, y a ciertos momentos sintéticos particulares que, al final, constituyen lo que es único en la obra de arte: su valor artístico.

Como ya dijimos, la obra literaria es una formación multi-estratificada. Sobre todo, esto quiere decir que la “materia” cuyas propiedades conducen a la constitución de los caracteres estéticamente pertinentes, consiste en los distintos componentes heterogéneos o “estratos”. La materia de cada estrato conduce a la constitución de sus propios caracteres estéticos, que corresponden a su naturaleza misma. Consecuentemente, ocurre (o por lo menos puede ocurrir) una formación de caracteres estéticos sintéticos de un orden superior, y no solamente dentro de los grupos de caracteres peculiares a los estratos individuales; puede haber también una síntesis de un orden todavía más alto dentro de los momentos de distintos grupos. En otras palabras, la estratificación de la “materia” produce en la obra literaria una notable “polifonía” de caracteres estéticos de diferentes tipos, por la cual los caracteres que pertenecen a varios tipos no son extraños el uno al otro, digamos, sino que entran en relaciones mutuas. Como resultado brotan nuevas síntesis, armonías y desarmonías, en las más posibles y variadas modificaciones. Cada armonía sintéticamente construida contiene elementos que conducen a formaciones sintéticas, de tal manera que los elementos no desaparezcan detrás de los momentos sintéticos, sino que permanezcan visibles y palpables tras éstos. La totalidad es precisamente una polifonía.

Las cualidades estéticas de valor que se constituyen en el estrato fonético juegan un papel en esta polifonía y la enriquecen. Al mismo tiempo, sin embargo, conducen a la creación de particulares armonías de los caracteres sintéticos de valor

que sólo son posibles por la presencia del estrato fonético en la totalidad de la obra. Este hecho nos da un argumento importante para asegurar que el estrato fonético no es simplemente un medio para revelar la obra literaria, sino que pertenece a ella de tal manera que su ausencia de la obra produciría en ella cambios de gran alcance. Sin él la polifonía sería más pobre, le faltaría “voz”, tendría que ser enteramente otra, ya que tendrían que construirse otros tipos de armonías.

Sin embargo, si la contribución del estrato fonético a la estructura de la obra es solamente un enriquecimiento o una modificación de su polifonía, entonces la eliminación de este estrato no resultaría en la imposibilidad de la existencia de una obra literaria. Pero el asunto es diferente cuando su papel se revela en la obra y si se toma en consideración su papel en la constitución de los demás estratos.

Los papeles que este estrato juega deben verse desde dos distintos puntos de vista: el primero, el puramente ontológico, con referencia a lo que el estrato fonético cumple para la existencia de los otros estratos; el segundo, el fenomenológico, con referencia a la función con que cumple para un sujeto psíquico cuando la totalidad de la obra es dada y revelada.

En el primer caso, el estrato fonético, y en particular el conjunto de sonidos verbales, forma la cáscara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto externo de apoyo o —si se quiere— su expresión externa. El fundamento constitutivo, propio de la obra literaria individual, ciertamente reside en el estrato de unidades de sentido de un orden inferior o superior. Pero los sentidos están ligados esencialmente con los sonidos verbales. Es cierto que esto no puede afirmarse de los determinados sonidos verbales, los cuales de hecho están ligados con los sentidos, ya que de principio el mismo sentido puede estar ligado con varios sonidos verbales, por ejemplo, en distintos idiomas. Pero es parte de la idea de sentido que esté ligado con algún sonido verbal (o algún signo verbal de naturaleza visual, acústica o táctil) y por tanto ser su sentido. El sentido encuentra en su cáscara externa su “expresión”, su portador externo. Sin el

sonido verbal (con el sentido amplio del factor “cualidad gestáltica”) no podría ni siquiera existir. Es ciertamente verdadero que la determinada materia del sonido verbal que una obra literaria posee en una lengua dada (alemán, francés, español, etc.) no es esencialmente indispensable. Pero con la eliminación de toda materia de sonido verbal, el estrato de unidades de sentido dejaría de existir; y, con él, todos los demás estratos de la obra también desaparecerían —por lo menos en la forma que es característica de ellos mientras forman parte de la obra literaria—. (No se debe confundir, sin embargo, a las unidades de sentido con el sentido ideal de un concepto, lo que se hace frecuentemente. Esto lo explicaremos con mayor detalle en el capítulo 5.)

Así que precisamente porque el estrato fonético forma la cáscara, externa pero indispensable, del estrato de unidades de sentido y, con eso, también de toda la obra, este estrato juega un papel esencial en la aprehensión de la obra por el sujeto psíquico. Aunque los sonidos verbales son solamente una cáscara y, por eso, algo que es esencialmente diferente, según su materia, de todo lo demás que hay en la obra (con el resultado de que sin una actitud correcta de parte del lector pueden esconder u ocultar de él el resto de la obra). Son ellos precisamente, los sonidos verbales como portadores de sentido, los que pueden revelar la obra total. Por tanto, el logro esencial de los sonidos verbales se halla en el hecho de que determinan los sentidos concomitantes tan pronto como se establece la coordinación entre los sentidos y los sonidos verbales. Esto quiere decir que, cuando un determinado sonido verbal es aprehendido por el sujeto psíquico, la aprehensión conduce directamente a la ejecución de un acto intencional en el cual el contenido del determinado sentido es intencionado. Aquí el sentido no se da como un objeto (de pensamiento) sino que está más bien inserto en una función; y, por su parte, esta “inserción en función” realiza el hecho de que la correspondiente objetividad, que pertenece al sentido de la palabra o al sentido de la oración, es intencionada, y con eso los subsecuentes estratos de la obra literaria se revelan.

Además de su función primordial de “determinar” los sentidos correspondientes, los sonidos verbales, o más bien precisamente algunos de ellos, cumplen con otras funciones para revelar la obra literaria. Sobre todo, los sonidos verbales “vivos” causan que la objetividad que pertenece a su sentido sea no simplemente o meramente “intencionada”, sino también total y gráficamente “imaginada” en sus aspectos apropiados. La aparición de estas “vivas” y “potentes” palabras también determina la selección de conjuntos y de aspectos en los cuales los objetos representados han de aparecer. Pero no es solamente la manera en que estos objetos aparecen la que es co-determinada por el estrato de sonidos verbales; en ciertos casos la constitución de algunos de los elementos de las objetividades representadas también se logra por la utilización de ciertos medios fonéticos. Cuando una palabra existe no solamente en su función determinativa de sentido sino también en su “función manifestante” (*Kundgabe-funktion*, en el sentido husserliano), por ejemplo, sobre todo en las llamadas obras “dramáticas”, la materia del sonido verbal y, en particular, las varias cualidades manifestantes del tono en que la palabra se articula, juegan un papel insustituible en manifestar los varios estados psíquicos de las personas representadas. Solamente por este camino, la vida física concreta de estas personas, que no se puede reducir a pensamientos o a lo que se piensa, llega a constituirse. Si los correspondientes sonidos verbales se eliminaran, con el resultado de que las unidades fueran “desnudas” (como si fuese posible), todavía sabríamos que el héroe representado pensaba esto o aquello y podríamos averiguar todavía, con la ayuda de las descripciones correspondientes, ciertos datos acerca de su constitución física y sus transformaciones psíquicas; pero lo inexpresable, aquel aspecto de la vida psíquica que no se puede describir conceptualmente, aunque gráficamente plasmado en las cualidades manifestantes, quedaría indeterminado. Por tanto, la existencia del estrato fonético en la obra literaria conduce a una importante suplementación del estrato de objetos representados. Sin tal suplementación las obras literarias individuales serían necesaria y esencialmente

diferentes. En este camino, sin embargo, puede ocurrir un mejoramiento en la ya mencionada función de los sonidos verbales, o sea, su determinación de las unidades de sentido. La razón de esto es que lo dado en los estados psíquicos hace preciso, frecuentemente sólo en el momento de expresarse, el sentido de las oraciones, por el cual este sentido llega a su plenitud o se modifica en varias maneras. Así, por ejemplo, una oración articulada con el mismo conjunto de sonidos verbales alcanza en cada caso un sentido diferente si en algún punto —debido a las cualidades manifestantes— parece ser expresada con violenta rabia y en otro punto con calma absoluta, o con malicia o con ironía.

Las varias formaciones fonéticas de cualidades gestálticas y los caracteres de un orden superior a que nos hemos referido antes, también juegan un papel insustituible, tanto en determinar el sentido como en constituir los demás estratos de la obra; sobre todo, conjuntamente constituyen los momentos irracionales de las objetividades representadas. Solamente más tarde, sin embargo, podremos aclarar con mejor precisión el sentido de esta función. Por el momento podemos decir brevemente que el estrato fonético es un elemento constituyente esencial de la obra literaria. Si se le eliminara la totalidad de la obra dejaría de existir, ya que las unidades de sentido necesariamente requieren la materia de los sonidos verbales. Si estuviera formado de manera distinta en una obra literaria dada, esta obra sufriría cambios drásticos. Finalmente, si no poseyera ningún elemento de cualidad de valor especial, la polifonía de la obra sería notablemente más pobre. Este primer estrato, el externo, no es meramente un medio de acceso a la obra literaria, no es un factor esencialmente ajeno a la poesía, sino, todo lo contrario, un elemento indispensable en la estructura de la obra literaria.