

L62/A-18.

Taller de POESIA  
RAFAEL RUBIO B

## EL SENTIDO DE LOS SONIDOS

Tzvetan Todorov

(FRANCIA)

*Traducción del francés*

*•Le sens des sons, en Poétique, Paris, 1972, no. 11,  
pp. 446-462.*

Los sonidos del lenguaje no tienen, hablando con propiedad, un sentido, como las palabras o las frases. Pero, tal como un significado (o sentido) puede simbolizar otro significado y formar así el tropo, el significante puede simbolizar otro significante o, simplemente, otra entidad identificable. Sobre ese simbolismo de los sonidos versará el presente trabajo.

Ante la extrema abundancia de los hechos y de las explicaciones propuestas, me he limitado a presentar una tentativa de clasificación, primer paso en una investigación que debería ser llevada más adelante. En efecto, es casi imposible hallar un autor, por poco interesado que esté en los problemas del lenguaje, que no haya emitido una opinión sobre el simbolismo sonoro o que no lo haya practicado de una manera u otra. La presente clasificación quisiera evidenciar algunas categorías esenciales (pero a menudo implícitas), respetando al mismo tiempo, en sus líneas generales, las filiaciones históricas.

La primera oposición que se debe trazar es entre teorías y prácticas del simbolismo sonoro. Aunque los mismos autores, en los mismos escritos, hayan participado en una y otra actividad, siempre es posible, en abstracto, distinguir una utilización de ese simbolismo y una tentativa (metasimbólica) de explicar su funcionamiento.

## Teorías

### I. TEORÍAS SEMÁNTICAS

A primera vista, esta expresión puede parecer pleonástica: ¿se puede hablar del simbolismo de los sonidos sin situarse en una perspectiva semántica? Pero veremos que ese caso paradójico es posible; será necesario limitarse aquí a las teorías que se interesan exclusivamente por la relación entre un sonido y lo que él designa.

La gran división por la que es preciso comenzar está dictada por la naturaleza de lo que el sonido designa. Se deben distinguir dos casos: el sonido designa otros sonidos que pertenecen a la lengua; el sonido designa sonidos que están fuera de la lengua. En el primer caso, el simbolismo es propio de una lengua; en el otro, es universal. Comencemos por este último.

### 1. Teorías extralexicales

Estas afirman que los sonidos simbolizan sin pasar por la mediación de las palabras de la lengua. El origen de ese simbolismo está ora en las cualidades acústicas de los sonidos, ora en las condiciones de su articulación.

#### a) TEORÍAS ACÚSTICAS

Según esta teoría, los sonidos lingüísticos imitan los sonidos no-lingüísticos. Por ejemplo, Leibniz escribió: «Parece que por un instinto natural los antiguos germanos, celtas y otros pueblos emparentados con ellos han empleado la letra R para significar un movimiento violento y un ruido como el de esta letra.» Del mismo modo, Court de Gebelin afirma que OU «pinta el ruido de los vientos». Esta concepción será introducida en la teoría lingüística por Maurice Grammont en su libro *Le vers français*. Grammont presentará un cuadro sistemático del simbolismo sonoro, partiendo, por lo demás, no de los sonidos o de los fonemas, sino de los rasgos distintivos acústicos (las vocales son *claras* o *graves*, *agudas*, *brillantes* u *oscuras*).

Pero las ambiciones de ese simbolismo quedarían muy limitadas si el simbolismo no pudiera estar hecho más que de sonidos. Se han aplicado dos procedimientos para

...mente, su alcance: los tropos y la sinestesia. Mediante el tropo los sonidos simbolizados se hallan ligados a otras entidades. Así Leibniz liga el ruido de las ranas al del habla, o incluso, de manera más general, a la existencia de una voz (sinécdoque conceptual generalizante). Este tipo de razonamiento está particularmente extendido entre los que ven el origen del lenguaje en la onomatopeya y se ven obligados a derivar de ese núcleo el conjunto del léxico. Por otra parte, los sonidos simbolizantes son ligados, mediante el mismo mecanismo, al que los produce, a los instrumentos que se utilizan, a los lugares en que se producen: así Nodier ve una onomatopeya en «fleur» [flor], «del ruido que hace el aire aspirado por el órgano que recoge los perfumes de la flor».

La sinestesia, por lo demás, no es extraña al tropo, pero en este nivel parece ser, ante todo, un fenómeno metalingüístico. Una misma palabra sirve para describir sensaciones sonoras y visuales (o táctiles, o gustativas): claro y grave, agudo y brillante, dulce y duro; o hasta sensaciones y pensamientos. La relación del sonido con la visión pasa por el relé del tropo lingüístico contenido en la palabra que sirve para describir lo sonoro, por una parte, y lo visual, por la otra. Esos tropos, como demuestra Fónagy, son de una asombrosa estabilidad a través de las épocas y los diferentes países. Pero, ¿hay fuera de ellos una relación psíquica directa entre sensaciones de origen diferente? Volveremos a esta cuestión a propósito de las teorías articulatorias, en las que la apelación a la sinestesia sigue estando presente.

Los sonidos de una lengua siempre simbolizan otros sonidos; las palabras de un enunciado *deben* simbolizar (imitar) lo que ellas designan: aquí se pasa de la comprobación a la recomendación, de la lengua al discurso, y de la prosa a la poesía. Puesto que la poesía es un arte y el arte imita a la naturaleza, es necesario que las palabras de la poesía imiten los ruidos de su objeto: ésta es

la teoría de la armonía imitativa, codificada en Francia por Agustín de Piis (la *Klangmalerei* es una ley del barroco alemán).

Las teorías acústicas tienen relativamente pocos partidarios en la ciencia actual (Jakobson es uno de ellos): no se llega a aprehender nada más que asociaciones subjetivas. Por ejemplo, cada uno de los colores ha sido atribuido a una de las vocales.

#### b) TEORÍAS ARTICULATORIAS

Son tan numerosas y tan antiguas como las teorías acústicas (y no las contradicen forzosamente: el Presidente de Brosses invoca explícitamente las dos); aquí el sentido les viene a los sonidos del lugar y el modo de su articulación. Como en el caso precedente, cada sonido de la lengua recibe una significación específica. A menos que sea una clase de sonidos: así ocurre con la oposición consonantes-vocales (resulta difícil desenredar en este caso las causas articulatorias de las acústicas). Así, para Apolonio Discolo, las vocales son el alma y las consonantes, el cuerpo. Según Swedenborg, en la lengua de los ángeles las vocales designan los sentimientos, y las consonantes, las ideas. Según Jacob Grimm, las vocales son femeninas, y las consonantes, masculinas. Para Rudolf Steiner, las consonantes entregan el mundo exterior, mientras que las vocales, nuestros sentimientos, etcétera.

En una época más reciente, la interpretación articulatoria ha atraído la atención de los especialistas, porque se presta más fácilmente a la verificación. Shklovski en Rusia (con una variación significativa), Heinz Werner en Alemania (después en los Estados Unidos), Sir Richard Paget en Inglaterra, y André Spire en Francia, han abundado en ese sentido. El sonido simboliza el movimiento

necesario para producirlo (o el órgano, o su forma, etcétera), el cual, a su vez, simboliza otros movimientos, semejantes a él.

Es Ivan Fónagy quien ha ido más lejos en la interpretación de las asociaciones articulatorias —al tiempo que ha intentado explicar la constancia de las metáforas en la fonética—. Para ello, se remonta al inconsciente individual o colectivo, porque las razones de las asociaciones a menudo permanecen inconscientes. Unas consonantes son dulces porque los órganos articulatorios, para pronunciarlas, deben tomar una posición idéntica a la que tenían durante la succión. Las vocales abiertas son vulgares en las mujeres porque la boca está previamente (e inconscientemente) identificada con el sexo.

Los trabajos sobre el simbolismo fonético realizados en el marco de la psicología experimental, se inscriben casi todos dentro de la hipótesis articulatoria (I. K. Taylor sería una excepción: sostiene una teoría «lexical»). El iniciador de estos trabajos es Sapir. Se procura establecer en ellos, mediante una serie de tests, que las asociaciones provocadas por los sonidos son significativamente semejantes. En una reciente obra de síntesis, J. M. Peterfalvi establece el siguiente balance. Sólo las cualidades sensoriales son designadas con suficiente regularidad; entre éstas, tres dimensiones parecen particularmente pertinentes: grande-pequeño, redondo-angular, y claro-oscuro. Entre las propiedades de los sonidos, son la sonoridad consonántica y el lugar de articulación las que están presentes con mayor frecuencia.

A primera vista, tales experiencias demuestran la sinestesia, o paso directo del oído a la visión. Un examen más atento muestra, sin embargo, que en ninguna experiencia se confronta un simbolizante con un simbolizado, sino siempre una pareja de elementos pertenecientes a un plano con una pareja del otro. La A no es grande en sí, sino en comparación con la I (Peterfalvi nota el hecho

apreciar su importancia). En la famosa experiencia de Köhler, se muestra a los sujetos un objeto redondo y uno angular, y se les pregunta cuál se llama *takete*, y cuál, *maluma*; las respuestas son unánimes. Lo serían mucho menos si se exigiera adivinar el nombre del objeto redondo, tomado aisladamente. No se trata, pues, de un sonido que se parece a una forma (¿cómo podría parecerse?), sino de una relación de sonidos que se parece a una relación de formas; lo que nos remite a otro tipo de simbolismo, que no compete ya a las teorías semánticas, sino a las diagramáticas.

Otra cuestión espinosa planteada por las investigaciones sobre el simbolismo fonético concierne a la relación entre el sentido de los sonidos aislados y el sentido de esos mismos sonidos cuando forman parte de las palabras de la lengua: el ideal de toda teoría es probar la continuidad de los mismos. La ausencia de una clara conciencia de esta distinción hacia que, a partir de los trabajos antiguos, no se podía saber si *petit* [pequeño] llevaba I porque la I es pequeña, o si la I era pequeña porque figura en la palabra *petit*. Para evitar esa circularidad, los psicólogos parten del *logatoun*, serie sonora desprovista de sentido y que no se presta a asociaciones fáciles. Se llega a aislarse así del lenguaje; pero el camino de regreso resulta difícil. Lo que se ha estudiado, pues, forma parte de un simbolismo auditivo o gestual general y no tiene pertinencia directa para el simbolismo de los sonidos lingüísticos. La cuestión del origen natural (biológico, universal) o cultural (en el interior de una lengua) del sentido de los sonidos no puede ser zanjada, y con razón: es la lengua la que es el medio natural de los sonidos. O si se prefiere: en materia de lengua, la oposición cultura-naturaleza pierde su sentido.

## 2. Teorías lexicales

En este caso los autores se colocan de entrada en el interior de una lengua y evitan así el dilema cultura-naturaleza; a veces tratan de recuperar la universalidad, afirmando el parentesco de las lenguas. Distinguiremos dos tendencias, según que se sitúe el simbolismo sonoro en el nivel de la lengua o solamente en un discurso particular.

### a) EN EL NIVEL DE LA LENGUA

Mientras se cree hallar en el vocabulario una confirmación del simbolismo extralexical, es, en realidad, a partir del vocabulario que se ha inducido a menudo una generalización frágil; no nos asombraremos, pues, de volver a hallar aquí la misma familia de pensadores, desde Platón hasta Brisset. En estado de desnudez, esta manera de proceder estaría presente en Court de Gebelin, quien escribe: «El sonido E designa todo lo relativo a la existencia, a la cualidad de ser. De ahí el verbo E, de ahí el francés *il est; être*, etc.» Es una manera de proceder típicamente lexical, disfrazada de afirmación extralexical.

En el mejor de los casos, sonido y palabra coinciden, y se atribuye al sonido el sentido de la palabra, lo que no es posible en francés más que con las vocales. Pero también se puede atribuir a todos los sonidos que forman una palabra el sentido de esa palabra —a condición de que esos sonidos tengan cierta homogeneidad—. Así, para Jacob Boehme, las cinco vocales «indican exclusivamente lo que está en la luz de la santidad divina» porque el nombre de Dios está formado por ellas: Jehovah = IEQUA.

Pero tales coincidencias son raras; y para generalizar el procedimiento, se ha tenido que atribuir a una sola letra de las que figuran en la palabra el sentido de la

palabra entera. Para hacer eso, la mayoría de las veces se ha escogido la letra inicial. «Gaspard Schott, autor erudito pero muy singular, dijo en su obra *De secretis naturae* que, al nacer, el niño trae el rostro vuelto hacia la tierra como un culpable. Su primer grito al venir al mundo es O A; el de la madre es O E. Así, nada es más fácil que explicar esos sonidos significativos: O A no puede traducirse de otro modo que no sea: ¡Oh Adán! ¿Por qué has pecado? Y O E quiere decir: ¡Oh Eva! ¿Por qué has inducido en error a nuestro primer padre?». Pero serán Mallarmé y Jlébnikov los que sistematizarán esa doctrina (aunque en su práctica no siempre se atienden a ella). Estando así las letras provistas de un sentido fijo, se pueden rehacer de ellas otras palabras (procedimiento extendido en la cábala). El mismo Jacob Boehme interpretará también IEQUA (Jehovah) como I = Iesus, E = Engel [ángel], etcétera.

Los autores se contentan con el mínimo cuando mantienen como única exigencia la presencia de la letra en la palabra de la que ella tomará el sentido, sin preocuparse de su puesto. Otto Jespersen procedió a un censo de palabras de diferentes lenguas, que llevan la vocal I y que significan la pequeñez; de ahí concluyó que I designa la pequeñez.

Se han dedicado menos investigaciones a la significación de las agrupaciones de letras; los filósofos del lenguaje en el siglo XVIII y Mallarmé están entre los raros que se han ocupado sistemáticamente de ellas. En las lenguas indoeuropeas, dos grupos de letras han atraído la atención más que las otras: ST (para designar la estabilidad) y FL (para la fluidez); hasta merecieron un estudio del gran antepasado de los neogramáticos, Georg Curtius (en sus *Grundzüge der griechischen Etymologie*, I).

## b) EN EL NIVEL DEL DISCURSO

Afirmar que los sonidos no tienen sentido intrínseco, sino que a lo sumo pueden darnos la impresión (la ilusión) de tenerlo en el momento de un uso particular, es negarles a los sonidos poco más o menos todo simbolismo: así, no nos asombraremos de hallar esa tesis expuesta en los críticos —y no los defensores— del simbolismo sonoro. *Poesía y sonoridades* de Paul Delbouille es un buen ejemplo de ello. Él explica así ese fenómeno: «El texto, por su sentido, nos da ciertas impresiones; al leer ese texto con los ojos o al decirlo, estamos tentados de ligar esas impresiones a las sonoridades que las sostienen; por consiguiente, conferimos a esas sonoridades un valor expresivo que no tienen.» Los mismos sonidos simbolizan de manera diferente según el contexto: la *grêle* [granizo] evoca «el ruido de una rodadura precipitada», pero si se nos habla de una persona *grêle* [enjuta], oímos un sonido desmedrado y frágil... (el ejemplo es de Pierre Audiat).

Delbouille no tiene ninguna dificultad para demostrar las contradicciones, las inconsistencias en las teorías anteriores, que sostienen un simbolismo de los sonidos más fuerte. Pero permanece ciego (¿sordo?) al papel de los sonidos en la organización del discurso; para él, estos no son más que un «auxiliar fiel y lleno de humildad». El problema del simbolismo sonoro está descartado más bien que resuelto.

## II. TEORÍAS SINTÁCTICAS

Paralelamente a la decadencia progresiva de las teorías artísticas de la imitación y a su sustitución por las de la obra-fin de sí misma, primero, y de la obra como el juego regulado de sus elementos, más tarde, se opera una

formación en las teorías del lenguaje y en las del simbolismo sonoro: los autores se interesan en el sistema a expensas de la designación. En nuestro caso, se deja de buscar lo que los sonidos significan para preguntarse por las relaciones que ellos mantienen entre sí. Wolfgang Schneider, uno de los mejores teóricos del simbolismo sonoro, describe así esa oposición: «Sería fundamentalmente erróneo querer interpretar todas las repeticiones de sonidos en poesía como relaciones de significancia (*Bedeutsamkeit*). Puede tratarse también de juegos de sonidos; de música pura y no de música de programa.» Entramos así en las teorías sintácticas del simbolismo sonoro —que, por definición, se apoyan en un fenómeno de discurso y no de lengua.

El estadio intermedio, aquél en que se dice que la justificación del sonido está en el sonido mismo, también tiene sus representantes. A veces muy antiguos: Dionisio de Halicarnaso afirmó que la L halaga el oído, y aconseja su uso. Shklovski afirma también que las palabras en poesía no son más que un pretexto para pronunciar sonidos (asimismo el abate Bremond o Artaud); pero, como buen vanguardista, prefiere los sonidos duros a los blandos.

La teoría sintáctica aparece en estado puro en los escritos de otro formalista: Ossip Brik. Él empieza por rechazar las teorías de la armonía imitativa o de la eufonía: los sonidos no tienen la función de ilustrar algo, sino la de formar una organización autónoma. Ahora bien, esta organización está siempre presente en poesía y hay que aprender a percibirla, sin limitarse a los fenómenos evidentes pero marginales que son la rima y la aliteración.

El estudio de Brik ofrecerá, pues, en un primer momento, el aparato conceptual necesario para identificar y describir las relaciones de los sonidos entre sí, y más particularmente las repeticiones de consonantes. Aísla los factores siguientes: 1º) número de consonantes repe-

tidas; 2º) número de repeticiones y 3º) orden de las consonantes que se repiten. Por otra parte, si se tiene en cuenta el puesto de las consonantes en una forma prosódica, se pueden distinguir, a partir de dos versos, los siguientes tipos de repetición (en los que A designa el elemento idéntico, y X, el elemento variable): epanalepsia, AX/XA; epanástrofe, XA/AX; anáfora, AX/AX; y epífora, XA/XA (la rima se inscribe en este último, evidentemente). Brik se niega explícitamente a buscar relaciones paralelas en el plano del significado.

Brik tampoco procura introducir alguna jerarquía entre las unidades que se repiten. Su amigo Jakobson prevé esa posibilidad, y escribe: «Cualquiera que sea la importancia de la repetición en poesía, la textura fónica dista de limitarse únicamente a combinaciones numéricas, y un fonema que no aparece más que una sola vez, pero en una palabra-clave y en una posición pertinente, sobre un fondo contrastante, puede adquirir un relieve significativo.» Es eso lo que había pensado, ochenta años antes, L. Becq de Fouquières, quien escribió: «A menudo se puede comprobar que la palabra generadora de la idea [. . .] deviene, a su vez, mediante sus elementos fónicos, el generador sonoro del verso y somete todas las palabras secundarias que la acompañan a una especie de vasallaje tónico.»

Se podría decir, retrospectivamente, que las investigaciones de Saussure sobre los anagramas (impropiamente llamados así) no son nada más que la explotación de esa tesis de Becq de Fouquières. Como Brik (y diez años antes que él), Saussure afirma que los sonidos en poesía no sirven forzosamente a la eufonía; que las repeticiones (las *couplaisons*) son mucho más numerosas que lo que dejan ver las rimas y las aliteraciones. Pero semejante descripción todavía no da cuenta más que de una parte de la poesía; ahora bien, existe otra, según Saussure. «Esta versificación [. . .] es ora interna y libre (corresponden-

cia de los elementos entre sí, por parejas o por rimas), ora externa, es decir, que se inspira en la composición fónica de un nombre como *Scipio, Jovei*, etcétera.» En los dos casos los sonidos corresponden a sonidos, pero en el primero se observan repeticiones y correspondencias igualitarias, mientras que en el segundo un nombre desempeña el papel, jerárquicamente superior, de «inspirador» (puede estar ausente del verso o figurar en él, indistintamente). Es «la palabra que se imita», «la palabra que se parafrasea», o también: «un tema que inspira el conjunto del pasaje y es más o menos su *logos*, su unidad razonable, su *propósito*».

Esa palabra, a la vez tema del discurso y generador de su composición fónica, será para Saussure, en principio, un nombre propio: una palabra que no tiene sentido, hablando con propiedad, pero a la cual está asociada una serie de connotaciones, a partir de los contextos anteriores. La temática no hace más que una aparición fugitiva, los sonidos mismos engendran otros sonidos.

Fue Saussure mismo quien percibió rápidamente el punto débil de su hipótesis: al tener demasiado pocas restricciones, ella será válida en todas partes y siempre. Ya no puede abrir un libro de poesía sin ver «anagramas»: «En vano he tratado, abriendo el volumen en todos los lugares posibles, de encontrar un espacio en blanco...» Ya ni siquiera es necesario interrogar solamente a la poesía: «Esa costumbre era una segunda naturaleza para todos los romanos educados que tomaban la pluma para decir la palabra más insignificante.» Pero si ese rasgo caracteriza todos los discursos, ya no caracteriza ninguno. Más grave, como ha mostrado Françoise Rastier, es que, por sus imprecisiones internas, la hipótesis de Saussure no puede ser sometida a ninguna verificación.

Son conocidas las tentativas conmovedoras de Saussure para encontrar un testimonio, reciente o antiguo, de la práctica de los anagramas. Sin embargo, se habría podido

tomar en consideración otro proceder: buscar, en la organización del significado, una configuración semejante a una habría confirmado la otra. Eso es lo que hace Starobinski cuando halla ejemplos semejantes en la poesía francesa. Comenta el verso de Baudelaire «Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hysterie»: «Todo ocurre como si la palabra final hubiera suministrado de antemano la trama conductora de las palabras precedentes, y la *histeria* aparece a la luz del día después de haberse anunciado, difusamente, a la vez con sus efectos fisiológicos (en el nivel del significado) y con sus fonemas constitutivos (en el nivel del significante).» El significado *histeria* desempeña con respecto a los otros significados el mismo papel que el significante «histeria» con respecto a los otros significantes. La demostración del anagrama es aducida, no porque esa palabra sea la única que se encuentra diseminada en el verso (también están «timoré», «tíge», «maréc», etcétera), sino porque la organización de un plano es confirmada por la de otro. Pero Saussure no franqueó nunca ese umbral, y no podía hacerlo: la pobreza semántica del nombre propio no le permitía observar ninguna organización del significado. Por consiguiente, su hipótesis sigue siendo fundamentalmente sintáctica —e inverificable.

### III. TEORÍAS DIAGRAMÁTICAS

Las teorías semánticas ven el símbolo, pero desconocen el sistema. Las teorías sintácticas dan cuenta de una organización sistemática, pero olvidan que ésta tiene una naturaleza simbólica. ¿No es posible combinar la enseñanza de unas y otras? Se han visto asomar tales tentativas de síntesis en los trabajos de la psicología experimental sobre el simbolismo fonético o en el comentario con que Starobinski acompaña los anagramas de Saussure.

Podríamos llamar diagramáticas las teorías según las cuales no es el sonido aislado lo que tiene un sentido, sino que es una configuración de simbolizantes lo que designa una configuración de simbolizados. El término de *diagrama*, introducido por Peirce y utilizado por Jakobson, no es nada más que un sinónimo de la *analogía* de Aristóteles, de la *homología* de Lévi-Strauss o de la *proporción* de nuestros manuales de aritmética; su única ventaja es negativa: es no tener ciertas asociaciones indeseables.

Las teorías diagramáticas son tan antiguas como las otras. Podemos distinguir dos especies de ellas, según que sitúen su objeto en el nivel de la lengua o en el del discurso.

### 1. En el nivel de la lengua

El procedimiento diagramático consiste aquí en hallar un orden para los sonidos, y un orden para lo que designan; entonces, el primer elemento de una de las series corresponderá al primero de la otra, y así sucesivamente. Hallamos un ejemplo de esto en la interpretación tonal del alfabeto que hacen los pitagóricos: *alfa* designa en ella el tono más bajo, y *omega*, el tono más alto. Agustín de Piis, Chateaubriand y Jacob Grimm observan el mismo orden del lado simbolizante (el del alfabeto), pero le dan una dimensión histórica: A es la primera letra del alfabeto porque fue la primera que se inventó. Entonces se puede poner en correspondencia esta serie con la que forman las experiencias, yendo de lo más original a lo más derivado. Chateaubriand escribe, por ejemplo:

Se puede notar que la primera vocal del alfabeto se halla en casi todas las palabras que pintan las escenas del campo, como en *charrue, vache, cheval, labourage, vallée, montagne, arbre, pâ-*

*turage, laitage*, etcétera, y en los epítetos que comúnmente acompañan a esos nombres, tales como *pesante, champêtre, laborieux, grasse, agreste, rais, délectable*, etcétera... La letra A, que fue la primera que se descubrió, como es la primera emisión natural de la voz, fue empleada por los hombres, en aquel entonces pastores, en todas las palabras que componían el sencillo diccionario de su vida.

El mismo simbolizado (el orden de aparición de las cosas) será relacionado con otro orden en el simbolizante: el del aprendizaje real de los sonidos. Desde el siglo XVIII se afirma que las labiales son más fáciles de pronunciar, a consecuencia de lo cual se las hallaría en los nombres de las primeras nociones y seres: *papa, maman, père, mère, bien, mal, boire, manger*... Más recientemente, Jakobson ha retomado la misma tesis, basándose en el análisis de 1072 términos que designan al padre y a la madre.

### 2. En el nivel del discurso

La organización de un discurso particular puede ser relacionada con la organización de su objeto. Diderot notaba ya, al comentar dos versos de Racine, lo siguiente: «La oscilación de la cabeza de un caballo que camina entristecido, ¿no es imitada en cierta oscilación silábica del verso?» Lessing reserva un puesto para ese tipo de imitación entre todos aquellos de que dispone la poesía: «Aún cuando las palabras en sí mismas no son signos naturales, su sucesión puede tener la fuerza de un signo natural.» Grammont pone a la cabeza de sus estudios sobre la expresividad de los sonidos observaciones sobre las repeticiones sonoras que corresponden a la monotonía

descrita en el simbolizado. Fónagy ha hallado imitaciones semejantes en el plano prosódico: «En el monólogo de Fedra, la heroína de Racine transgrede las reglas de la métrica al mismo tiempo que infringe las reglas de la moral... Los versos partidos (en *El torso de Apolo* de Rilke) sugieren la mutilación de la estatua.»

Wolfgang Schneider y Jakobson han sistematizado la manera de proceder diagramática. Schneider parte de la noción, introducida por Karl Bühler, de *Relationstreue*, adecuación relacional, que es otro nombre para nuestro diagrama; y afirma que el simbolismo sonoro siempre es relacional (incluso en las onomatopeyas). En sus recientes análisis de poesía, Jakobson procura siempre relacionar el análisis del plano fónico, realizado de forma autónoma, con el de los otros planos del texto: gramatical, semántico, prosódico; y afirma: «En poesía, toda semejanza aparente en el sonido es evaluada en términos de semejanza y/o de desemejanza en el sentido.»

### Prácticas

Lo que precede es más un estudio sobre las teorías del simbolismo sonoro que sobre ese simbolismo mismo. Volvamos ahora hacia sus prácticas para ver en qué medida las teorías permiten dar cuenta de él.

Más bien que partir de una distribución sistemática de la que los hechos no serían más que la ilustración, enumeraré una serie de fenómenos, tal como se han constituido en la contingencia de los apremios históricos e ideológicos, a riesgo de tener que sugerir a continuación un reagrupamiento diferente.

No me detendré aquí más que en la forma extrema de esas prácticas: no la que consiste en «jugar» con los sonidos constitutivos de las palabras de la lengua (la mayoría de las veces en poesía), sino aquella en que se

crean secuencias rítmicas (o «rítmicas») inexistentes en la lengua del hablante, y para cuya interpretación se apela a un sistema simbólico distinto, que será precisamente el simbolismo sonoro. Aquí se plantea un grave problema, que concierne a la determinación de lo que pertenece o no a la lengua común. Un código lingüístico particular, por ejemplo el francés, es, desde muchos puntos de vista, una abstracción y no una realidad tangible. Ante todo diacrónicamente: ¿pertenece verdaderamente los arcaísmos y los neologismos a la lengua, en un momento dado —ya que no son comprensibles más que para una parte de sus usuarios? Después sincrónicamente: las áreas geográficas, las clases sociales, las agrupaciones profesionales y hasta los contextos particulares hacen aceptables a menudo «palabras» que la lengua no reconoce, por lo demás (este problema ha sido visto claramente por el autor del más amplio panorama sobre este dominio, Richard Meyer). Dejaremos a un lado esta estratificación diacrónica y sincrónica para no ocuparnos más que de las creaciones fónicas que se sitúan de entrada fuera del léxico común: práctica que puede devenir un test para las teorías del simbolismo sonoro.

#### 1. *Lenguas mágicas y religiosas*

Desde la Antigüedad se ha pretendido que los seres sobrenaturales hablan entre sí, o con los humanos, con la ayuda de palabras extrañas al léxico de toda lengua. Esos fenómenos han sido el objeto de un estudio sistemático, que debemos a Hermann Güntert. El autor, como se podía esperar, procura interpretar esas series fónicas, y va a parar a ocho procedimientos de creación, que se podrían resumir así: 1<sup>o</sup>) palabras creadas por onomatopeya o interjección; 2<sup>o</sup>) imitación de palabras extranjeras; 3<sup>o</sup>) palabras derivadas según la mística de los números o la

3.ª) palabras creadas para el puro placer sonoro; 4.ª) palabras creadas para la rima o la melodía; 5.ª) palabras que resultan de la pulsión de juego (*Spieltrieb*); 6.ª) imitaciones de grupos de sonidos ya existentes en la lengua; y 7.ª) préstamos tomados directamente de lenguas extranjeras.

A la luz de las categorías introducidas anteriormente, podríamos reagrupar así los procedimientos descritos por Güntert: los grupos 4.ª, 5.ª y 6.ª competen a una explicación sintáctica del simbolismo sonoro. El primer grupo remite a las teorías extralexicales; el 2.ª, el 3.ª, el 7.ª y el 8.ª, a las teorías lexicales, distinguidas según que la semejanza sea parcial o total (imitación o toma en préstamo), según que las palabras imitadas pertenezcan a la misma lengua o a una lengua extranjera.

Güntert acentúa de manera particular los factores que hemos denominado sintácticos: la repetición mágica es, según él, congénita al lenguaje de la magia («la imaginación popular no puede explicar la repetición de las sonoridades en el discurso más que por la presencia de un espíritu que responde»). Es en este mismo espíritu en el que, más recientemente, Jakobson ha analizado las palabras mágicas de los sectarios rusos.

## 2. Glosolalias

Lo que distingue este grupo de prácticas del precedente es el punto de vista del observador: cuando no cree en la existencia de seres (y, por ende, de lenguas) sobrenaturales, declara enfermo al que cree en ellos; esa enfermedad lleva por nombre: glosolalia. Los mismos hechos pasan así de un dominio al otro a finales del siglo XIX: las revelaciones de San Pablo caen de repente del lado de la enfermedad mental. Pero, ¿cuál es el origen de esas series sonoras y cómo las interpretan los «enfermos»?

La glosolalia sigue siendo un fenómeno extendido, y ha suscitado numerosas descripciones, hasta una que se halla firmada por Saussure. La explicación que se da generalmente es que las palabras desconocidas son, en realidad, deformaciones reguladas de palabras extranjeras o incluso nativas. Wilhelm Grimm ya había mostrado que la lengua divina de uno de los glosolalos más célebres, San Hildegardo, no era nada más que una mezcla de alemán y latín. En su panorama de la «psicopatología de la expresión», Jean Bobon concluye: «La mayoría de los neologismos consiste en deformaciones de palabras existentes en la lengua corriente o en composiciones de éstas.» Aquí también se nota la frecuencia de una organización fónica o prosódica rigurosa («primacia de los significantes o primacia fonética de Delmond»).

## 3. Lenguas universales

En los casos precedentes, los autores de palabras nuevas creen «descubrirlas», como si éstas existieran ya, fuera de sus inventores. No ocurre lo mismo con los numerosos proyectos de creación (deliberada) de una lengua universal. En su *Historia de la lengua universal*, Couturat y Leau dividen los proyectos en tres grandes clases: los sistemas *a priori*, los sistemas *a posteriori* y los sistemas mixtos, según el puesto que ocupan en ellos las lenguas (y los vocabularios) reales. En los dos últimos casos, más bien se reforma la gramática de las lenguas existentes que se inventan palabras nuevas; volvámonos, pues, hacia el primero.

Tomemos un ejemplo típico de lengua universal *a priori*: el *Ars Signorum* de George Dalgarno (1661). El autor establece ante todo un orden en las ideas: jerarquía, en tipos, géneros y especies; subdivisión, en categorías tales como: cuerpo, espíritu, sensible, inteligible,

esencial, accidental, etcétera. Seguidamente, se ordenan las letras del alfabeto (en Dalgarno ese orden sigue un vago análisis fonético: M, N, F, B, D, G, P, T, K, S), después de lo cual se atribuye a cada una de las categorías elementales una de las letras del alfabeto. Los fenómenos complejos se hallan designados por varias letras, según el análisis categorial al que han sido sometidos. Estamos en el diagrama puro.

El gran reproche que se dirige a las lenguas universales *a priori* es precisamente la ausencia de una motivación directa, de un simbolizante a un simbolizado. Jacob Grimm procurará remediar esto (su proyecto es clasificado como «mixto») apelando a la simbólica de los sonidos; pero nota con pesar que ese simbolismo no está asegurado para todos los sonidos: «Fuera de las letras que pintan los sonidos [= las onomatopeyas], no conozco más que dos letras que me parece que tienen cierto carácter: R para lo que es redondo y L para lo que es fluido, lo que mana.»

#### 4. Lenguas imaginarias

Entramos aquí en el dominio literario; pero no hay ruptura entre las lenguas universales y las que se hablan en los países inexistentes, descritos en «viajes imaginarios». Un Gabriel de Foigny procede exactamente a la manera de Dalgarno, en *La tierra austral conocida* (1676): encuentra los elementos simples del mundo, los divide en sustancias y cualidades, y los hace corresponder, respectivamente, a las vocales y las consonantes. A fuego, E aire, O sal, I agua, y U tierra: como las vocales son cinco, se agregará la sal a la lista canónica de los cuatro elementos.

Otras lenguas imaginarias obedecen a principios menos evidentes. Así ocurre con el *tetrastichon* en lengua utópica, referido por Thomas More; con el lunario de

Francis Bacon, lengua musical, en la que corresponde una idea (esta lengua será parodiada por Cyrano de Bergerac); o con la lengua de los Sevarames, descrita por Denis de Vairasse en su *Historia de los Sevarambos, pueblos que habitan una parte del tercer continente llamado la tierra austral* (1677): los habitantes de esta tierra remota no utilizan nunca «silabas largas y duras para expresar cosas dulces y pequeñas, ni silabas cortas y delicadas para representar cosas grandes, fuertes o rudas»; «han adecuado esos sonidos a la naturaleza de las cosas que quieren expresar». En los años treinta de este siglo, Émile Pons dedicó una serie de artículos al desciframiento de esos enunciados neológicos, en particular a la «lengua de los antipodas» y al *lanternois* en Rabalais: este último está compuesto de palabras inglesas, alemanas y latinas, deformadas por metátesis y anagramas, y diversificadas con la ayuda de la matriz trópica; la primera es un «araboide».

La invención de lenguaje en los escritores no va a parar siempre a lenguas enteras; a menudo se contentan con inventar algunas palabras solamente. En un panorama sobre estos fenómenos, Étienne Souriau quiso clasificarlos en tres grupos: *baragouin*, «todo lenguaje aparentemente desprovisto de sentido, pero dado como perteneciente a una lengua extranjera existente»; *charabia*, «los hablars artificiales resultantes de una deformación sistemática del lenguaje institucional»; y *lanternois*, «palabras totalmente forjadas, que pierden todo vínculo con los vocabularios existentes, [que] no tienen ya ninguna significación asignable con la ayuda de alguna clave». Esta clasificación requiere dos correcciones por lo menos: el *lanternois* es, visiblemente, una clase residual, de lenguas aún no interpretadas (Souriau desconoce aparentemente el trabajo de Pons —que descifra precisamente el *lanternois*, el cual aquí le da nombre al grupo); pueden existir palabras ininterpretables, pero entonces toman

Aligatoriamente un sentido global, que es: no prestarse a la intelección, permanecer fuera de toda lengua. En segundo lugar, es más ventajoso clasificar esas invenciones más bien según sus propiedades internas que por la presentación que el autor hace de ellas.

### 5. Poesía fónica

Desde el principio del siglo xx por lo menos, existe una poesía de sonidos que no forman palabras que pertenezcan a una lengua) no se puede hacer esta datación de una manera precisa sin haber trazado una línea de separación clara entre poesía, por una parte, y locura o magia, por la otra). Como señala Alfred Liede en el segundo volumen de su *Dichtung als Spiel*, se hallan ejemplos de ella en Alemania, en Paul Scheerbart y sobre todo en Christian Morgenstern («Die grosse Lalula»). Este último por lo demás, ha escrito, también el siguiente poema:

U — U — U —  
U — U — U —, etcétera.

Son los futuristas rusos los primeros que explotan masivamente las posibilidades de la poesía fónica; en su terminología: la lengua transmental o transracional (*zaum*). Jlébnikov, lo hemos visto, deriva el sentido de las letras a partir de las palabras en que ellas se encuentran como iniciales; y combina después las letras en palabras nuevas. Pero su posición no es extremista: mezcla los neologismos con palabras comunes («lo que ha sido escrito solamente con la ayuda de palabras nuevas no toca la conciencia»); aprecia estas creaciones en el momento

de su invención; una vez hechas, ellas «ya no son nada». En su práctica, por lo demás, se atiende mucho más al procedimiento de «etimología poética» y a la «declinación de las raíces», que son independientes del simbolismo sonoro; cuando la *zaum* aparece en sus versos, la organización sintáctica (en el sentido empleado más arriba) es particularmente fuerte. Son algunos amigos de Jlébnikov, y sobre todo Kruchionyj, los que practican la pura «poesía transracional».

Los dadaístas son la primera escuela que propaga esta poesía en Europa occidental. El animador del cabaret Voltaire, Hugo Ball, escribe *Lautdichtung*, poesía sonora. Los textos publicados testimonian una estructura fónica y prosódica rica en simetrías y repeticiones.

En Francia, es el grupo letrista quien ha popularizado esas prácticas. De creer las declaraciones (numerosas y pretenciosas) de los letristas, sus producciones están enteramente separadas de la lengua, son «grupos de letras gratuitas». En realidad, las series fónicas de Isou son ricas en asociaciones verbales de toda especie, y, por otra parte, en repeticiones. Esta poesía no carece de sentido, pero su sentido carece de interés.

Artaud escribió igualmente poemas «transracionales», y su actitud, más prudente, recuerda mucho la de Jlébnikov. De manera semejante, no aprecia esos textos más que en el momento de su invención: «Eso no es válido más que cuando ha surgido de un golpe; buscar sílaba a sílaba no vale nada; escrito aquí, eso no dice nada y no es más que ceniza.» Un examen de esos «poemas» reveló su atención al aspecto articulatorio y a la estructura sintáctica.

La poesía fónica no es interesante más que en la medida en que constituye un límite de la poesía (del lenguaje); se debe poder alcanzarla, pero no practicarla de manera independiente: en ese caso ella se integraría a

la música o a la pintura, pero sería una pobre música y una pintura muy limitada. Eso es lo que sintieron tanto Jlébnikov como Artaud.

Tratemos de ver ahora en qué medida las teorías anteriormente examinadas permiten dar cuenta de esa práctica específica del simbolismo sonoro que es la creación de palabras nuevas. Se impone una primera comprobación: más que competidoras, esas teorías son complementarias; cada una de ellas se asocia a un solo aspecto del simbolismo, mientras que éste es un fenómeno complejo. Es, pues, necesario, más que optar por una de ellas, aceptar que todas ellas tienen una parte de verdad, pero tratar de hacer la síntesis de ellas. Por otra parte, las prácticas enumeradas revelan simultáneamente aspectos diferentes del simbolismo, pero ilustran a menudo de manera particularmente patente uno de ellos con preferencia a los otros. Se puede notar así que

-los encantamientos y fórmulas mágicas poseen ante todo una «sintaxis»: una organización rigurosa de repeticiones, permutaciones y variaciones;

-las lenguas de los glosolalos y ciertas lenguas en los viajes imaginarios, por el contrario, acentúan las relaciones de los neologismos con otras palabras existentes, en esa lengua o en otra: competen, pues, a las teorías semánticas lexicales;

-las lenguas filosóficas, universales o imaginarias, descansan sobre el principio diagramático: el orden motivado de los sonidos está ligado al orden motivado de las cosas, sin que haya relación directa entre un simbolizante y un simbolizado;

-por último, el simbolismo extralexical, dentro del marco semántico, no ha servido más que episódicamente a las prácticas de creación fónica: la lengua de los Sevarambos en Vairasse, la lengua universal de Grimm (¿será

una casualidad que los dos fueron gramáticos, parte de la poesía fónica.

No todas las divisiones tradicionales de esas prácticas (poesía, glosolalias, encantamientos) son, pues, pertinentes desde nuestro punto de vista. Ellas remiten a categorías psicológicas o sociológicas, y no a las de la simbólica.

Centro Nacional de la Investigación Científica.

## Bibliografía selectiva

Esta bibliografía no aspira en modo alguno a la exhaustividad (lo que, por lo demás, sería inconcebible); está compuesta preferentemente de panoramas, acompañados ellos mismos de bibliografías especializadas, y contribuciones teóricas que me han parecido particularmente importantes. Por otra parte, no contiene más que títulos relativamente recientes (de menos de cien años de edad). Sus subdivisiones están justificadas en el precedente enfoque; es por eso también que ciertas obras aparecen en varias rúbricas. Los estudios que figuran en el presente número de *Poétique* no están incluidos en ella.<sup>1</sup> El orden de las referencias es cronológico y sistemático, no alfabético.

### Teorías

#### I. TEORÍAS SEMÁNTICAS

##### Panoramas

- F. DORNSEIFF: *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2a. Leipzig-Berlin, 1925 (obra fundamental).  
W. KAYSER: *Die Klangmalerei bei Harsdörfer*, Leipzig, 1932 (histórica, pp. 88-187).  
P. DELBOUILLE: *Poésie et sonorités*, París, 1961 (muy negativo).

<sup>1</sup> Los estudios que figuran en ese número de *Poétique* (11, 1972) son los siguientes: Tzvetan Todorov: «Introduction à la symbolique»; Jean Bollack: «L'en-decà infini»; Pierre-Sylvain Filliozat: «Une théorie indienne du langage poétique»; Paul Zumthor: «Jonglerie et langage»; Wolfgang Kayser: «La doctrine du langage naturel chez Jacob Boehme»; Gérard Genette: «Avatars du cratylisme»; Jean-Claude Coquet: «La lettre et les idéogrames occidentaux»; Pierre Giraud: «Étymologie et ethymologia»; Ivan Fónagy: «Motivation et remotivation»; Jean Cohen: «Poésie et motivation». (N. del T.)

#### I. Teorías extralexicales

##### a) TEORÍAS ACÚSTICAS

- M. GRAMMONT: *Le vers français*, París, 1913.  
R. JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*, París, 1963 (ver pp. 132 y 241, sobre la sinestesia acústico-visual).

##### b) TEORÍAS ARTICULATORIAS

- V. SHKLOVSKI: «O poezii i zaumnom iazyke», en: *Sbornik po teorii poeticheskogo iazyka*, I, Petrogrado, 1916 (la recopilación entera está dedicada al análisis de los sonidos).  
H. WERNER: *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig, 1932.  
H. WERNER, B. Kaplan: *Symbol formation*, New York, 1963 (más general).  
R. PAGET: «L'évolution du langage», *Journal de psychologie*, 30 (1933), 1-4, pp. 92-100 (numerosas obras en inglés).  
A. SPIRE: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, París, 1949.  
I. FÓNAGY: *Die Metaphern in der Phonetik*, La Haya, 1963.  
I. FÓNAGY: «Les bases pulsionnelles de la phonation», *Revue française de psychanalyse*, 34 (1970), 1, pp. 101-136, y 35 (1971), 4, pp. 543-591.

##### Investigaciones psicológicas

- E. SAPIR: *Linguistique*, París, 1968: «Recherches sur le symbolisme phonétique», pp. 187-203.

S. S. NEWMAN: «Further experiments in phonetic symbolism», *Journal of experimental psychology*, 45 (1933), pp. 53-75.

R. BROWN: *Words and things*, Glencoe, Illinois, 1958.

M. CHASTAING: «Le symbolisme des voyelles, signification des I», *Journal de psychologie*, 55 (1958), pp. 403-423, 461-481.

M. CHASTAING: «Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse», *Revue philosophique*, 1964, pp. 41-56.

J. M. PETERFALVI: *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, Paris, 1970 (buena síntesis, bibliografía).

## 2. Teorías lexicales

### a) EN EL NIVEL DE LA LENGUA

S. MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*. Paris, 1945: «Les mots anglais», pp. 886-1053.

V. JLEBNIKOV: «Livre des préceptes», *Poétique*, I (1970), 1; pp. 112-126, y 2, pp. 233-254.

O. BRIK: «Sur Khlebnikov», *La mode, l'invention (Change, 4)* Paris, 1969, pp. 196-202.

T. TODOROV: *Poétique de la prose*, Paris, 1971: «Le nombre, la lettre, le mot», pp. 197-211 (sobre las teorías de Jlébnikov; comparación con Mallarmé).

O. JESPERSEN: *Linguistica*, Copenhagen, 1933: «Symbolic value of the vowel I», pp. 283-303.

### b) EN EL NIVEL DEL DISCURSO

P. DELBOUILLE: *Poésie et sonorités*, Paris, 1961.

## II. TEORÍAS SINTÁCTICAS

O. M. BRIK: *Two essays on poetic language*, Ann Arbor, 1964: «Zvukovye povtory», pp. 1-46 (en ruso).

L. BECQ DE FOUQUIERES: *Traité générale de versification française*, Paris, 1879.

J. STAROBINSKI: *Les mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971.

E. BENVENISTE: «Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 1964, 21, pp. 91-125.

R. JAKOBSON: «La première lettre de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes», *L'Homme*, 11 (1971), 2, pp. 15-24 (contiene un comentario de Jakobson, pp. 17-24).

F. RASTIER: «À propos du Saturnien», *Latomus, Revue d'études latines*, 29 (1970), 1, pp. 3-24.

## III. TEORÍAS DIAGRAMÁTICAS

### 1. En el nivel de la lengua

R. JAKOBSON: *Language enfantin et aphasie*, Paris, 1969: «Pourquoi papa et maman?», pp. 119-130.

### 2. En el nivel del discurso

W. SCHEIDER: «Über die Lautbedeutsamkeit», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 63 (1938), pp. 138-179.

JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963: «Linguistique et poétique», pp. 209-248 (varios ensayos de Jakobson sobre la poesía han aparecido en francés en las revistas *L'Homme*, *Tel Quel*, *Change* y *Poétique*; forman parte de su libro *Essais de poétique*, que ha de aparecer en 1973).

I. FÓNAGY: «Le langage poétique: forme et fonction», *Diogenes*, 1965, 51, pp. 72-116.

## Prácticas

### Panoramas

R. M. MEYER: «Künstliche Sprachen», *Indogermanische Forschungen*, 12 (1901), pp. 33-92 y 242-318 (un verdadero pequeño tratado de semiología).

#### 1. Lenguas mágicas y religiosas

H. GÜNTERT: *Von der Sprache der Götter und Geister*, Halle, 1921 (el autor ha publicado también *Über Reimwortbildungen im Arischen und Altgriechischen*, 1914).

R. JAKOBSON: «Glossolalie», *Tel Quel*, 1966, 26, pp. 3-9.

#### 2. Glosolalias

### OBRAS GENERALES:

E. LOMBARD: *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires*, Lausana, 1910.

E. MOSIMAN: *Des Zungereden*, Tubinga, 1911.

G. B. CUTTEN: *Speaking with tongues*, Nueva York, 1927.

J. BOBON: *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie*, Paris, Lieja, 1952.

J. STUCHLIK: «Essai sur la psychologie de l'invention des langues artificielles», *Annales Médico-Psychologiques*, 118 (1960), II, p. 225.

J. BOBON: *Psychopathologie de l'expression*, Paris, 1962 (Actas del Congreso de Psiquiatría y Neurología, Anvers 1962) (más general).

### EL CASO DE HÉLÈNE SMITH, EN EL QUE SE INTERESÓ TAMBIÉN SAUSSURE

T. FLOURNOY: *Des Indes à la planète Mars*, Paris-Geneve, 1900.

V. HENRY: *Le langage martien*, Paris, 1901.

T. TODOROV: «L'étrange cas de Mlle Hélène Smith (pseudonyme)», *Romanic Review*, 1972, pp. 83-91.

#### 3. Lenguas universales

L. COUTURAT, L. LEAU: *Histoire de la langue universelle*, Paris, 1903.

A. GUÉRARD: *A short history of the international language movement*, Nueva York, s.f.

#### 4. Lenguas imaginarias

E. SEEBER: «Ideal languages in the French and English imaginary voyage», *PMLA*, 60 (1945), pp. 586-597 (panorama).

E. SOURIAU: «Sur l'esthétique des mots et des langages forgés», *Revue d'esthétique*, 18 (1965), 1, pp. 19-48 (panorama).

E. PONS: «Les langues imaginaires dans les voyages utopiques», *Revue de littérature comparée*, 9 (1930), pp. 589-607 («Un précurseur: Thomas Morus»); 10 (1931), pp. 185-218 («Un précurseur: Panurge dans Rabelais»); 11 (1932), pp. 500-532 («Les grammairiens, Vairasse et Foigny»).

E. PONS: «Rabelais et Swift, à propos du lilliputien», en: *Mélanges offerts à M. Abel Lefranc par ses élèves et amis*, Paris, 1938.

P. CORNELIUS: *Languages in Seventeenth and early eighteenth-century voyages*, Genève, 1965 (versa sobre las relaciones entre lenguas imaginarias, lenguas universales filosóficas y teorías lingüísticas de la época).

R. QUENEAU: *De quelques langages animaux imaginaires...*, Paris, 1971.

#### 5. Poesía tónica

#### OBRA GENERAL:

A. LIEDE: *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnpoesie an der Grenzen der Sprache*, Berlin, 1963: t. II, «Die Technik des Spiels» (descripción sistemática de todas las variedades de juegos poéticos).

#### SOBRE EL FUTURISMO RUSO:

V. JLÉBNIKOV: «Livre des préceptes», *Poétique*, 1 (1970), 1, pp. 112-126, y 2, pp. 233-254.

K. POMORSKA: *Russian Formalist theory and its poetic ambiance*, La Haya, 1968.

#### SOBRE EL DADAÍSMO:

B. GORIÉLY: «Hugo Ball, poète rebelle», *Cahiers de l'association pour l'étude du mouvement dada*, 1 (1965), 1.

L. FORSTER: «Poetry of significant nonsense», *Cahiers de l'association pour l'étude du mouvement dada*, 1 (1965), 1.

#### LETRISMO:

I. ISOU: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, 1947.

#### ARTAUD:

A. ARTAUD: *Oeuvres complètes*, Paris, 1971: t. IX. «Lettres de Rodez».