

SOBRE ALITERACIONES Y ALTERNANCIAS

ABOUT ALLITERATIONS AND PHONEME SWAPPINGS

ARCADIO PARDO
Université Paris-Nanterre

Resumen: La repetición de sonidos en el verso (aliteración) o la sustitución de parte de sus fonemas por otros en otro vocablo (alternancia) son realidades que se indagan en este trabajo. Se incorpora a los casos de alternancia la provocada por palabras esdrújulas en contigüidad o en proximidad y en particular la de los topónimos.

Palabras clave: aliteración, alternancia, túmulo, tálamo, hambre, hembra, hombre, sombras, mira, mari, esdrújulos, topónimos.

Abstract: The repetition of sounds in a verse (alliteration) or the substitution of part of its phonemes for others in the words (phonemic alternation) are facts that are studied in this essay. The case caused by proparoxytone words in contiguity or proximity is also added to the cases of phonemic alternation, and in particular that of the toponyms.

Keywords: alliteration, phonemic alternation, *túmulo*, *tálamo*, *hambre*, *hembra*, *hombre*, *sombras*, *mira*, *mari*, proparoxytone words, toponyms.

No cabe duda de que las sonoridades de un verso *significan*, contienen en sí, además de la sorpresa o del encanto que provocan, una aportación o un refuerzo al sentido del grupo semántico al que pertenecen. Todos recordamos el verso del *Polifemo* de Góngora sobre el que Dámaso Alonso llamó la atención hace ya varias décadas: *infame turba de nocturnas aves* con esa sílaba *tur* idéntica repetida y exaltada por acentos rítmicos en 4 y 8.

Algunos años antes, ya Herrera llamaba la atención sobre lo que él llamaba *landacismo*: «landacismo, donde la ele suena muchas veces». Se refiere al siguiente verso:

o a la que por el ielo congelado¹
(Garcilaso, *Canción primera*, v. 4)

Este fenómeno que aparece bajo la entrada *Cacofonía* en el Diccionario de Lázaro Carreter que se cita más abajo, donde se da como ejemplo precisamente una frase en la que abunda el sonido l:

Dales las lilas a las niñas

Lo cual provoca además la preocupación de saber si el poeta tiene, en el momento de su creación, conciencia de la aparición de tales fenómenos lingüísticos. Roman Jakobson recuerda en uno de sus trabajos que a sus oyentes o lectores les preocupa si «los mecanismos que el análisis lingüístico pone de manifiesto en el trabajo de creador del poeta los utiliza éste deliberada y racionalmente»².

¹ HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 516, p. 487.

² JAKOBSON, Roman, *Huit question de poétique*, París, Editions du Seuil, 1977, p. 109.

Se aprecia además que la presencia en el poema de los fenómenos lingüísticos que aquí se observan, y otros no presentes en este trabajo, provocan la convicción de que efectivamente la lengua de la poesía, como es sabido, es otra, y también el hecho de que la poesía en formas métricas ofrece una variedad de realizaciones expresivas que escasean en la poesía que no adopta las formas métricas, lo que conduce a la evidencia de que tales realizaciones son inherentes a la poesía de formas tradicionales.

El propósito de este trabajo es el de indagar en esas sonoridades, tratar de establecer sus características y de agruparlas a modo de familias.

Existe sobre este tema una bibliografía importante, aunque más bien diseminada en tratados de más amplio dominio y como parcela de estudios estilísticos de mayor amplitud. Se recogen al final de este trabajo algunas obras que pueden servir de consulta.

Hay que distinguir entre dos formas que pudiéramos considerar dominantes. La más generosa es la que consiste en recordar fonemas anteriores y próximos que se agrupan bajo la denominación de *aliteraciones* y que corresponde al sentido que Herrera da en la definición citada.

No resulta siempre satisfactorio deslindar este concepto de aliteración del de *onomatopeya*, restringido este último a los sonidos internos en la palabra (quiquiriquí) o en agrupación de sílabas (mamá). Sirva de ejemplo este verso de A. Machado en el que la imitación del sonido no se limita a fonemas de una sola palabra:

Arrecia el repiqueteo
de la lluvia en las ventanas

re / re

El otro grupo es el que aproxima sílabas que aparecen en el mismo orden o en orden alterado.

No se incluyen aquí series de versos que empiezan con la misma palabra, o sea las anáforas. Tampoco se han recogido los casos en los que lo definido repite la definición y en los que en realidad no hay variante de fonemas, ni vocablos de una misma familia como en estos versos de Unamuno el primero, de Alberti el siguiente:

El reposo reposa en la hermosa
(Miguel de Unamuno, «Hermosura», *Poesías*)

Faro, farol, farolera
(Rafael Alberti, *El alba del alhelí*)

Es evidente que los casos de mayor interés son aquellos en los que las sonoridades de que se trata se encuentran en posición bajo acento métrico.

En los ejemplos que siguen se ha optado por simplificar las referencias bibliográficas, indicando el o los datos indispensables para localizar los ejemplos.

Se pueden encontrar los siguientes casos:

Repetición de sonidos similares

Es muy frecuente que la repetición de sonidos similares tienda a imitar los de la realidad, en cuyo caso estamos en presencia de un ejemplo de aliteración. Antonio Machado, en otro lugar, ilustra el rumor de hojas secas con el sonido que producen las sílabas *so / sus / jas / se / cas* de su verso:

Con el sonido de *sus hojas secas*
(*Campos de Soria*)

Las formas más evidentes de aliteración son estas que siguen:

1. Repetición de fonemas o sílabas autónomas:

Me roza me besa me hiera (Me / me / me en sílabas átonas)
(Luis Cernuda, *Los placeres prohibidos*)

¿*Qué luz, qué paz, qué calma, qué alegría* (Qué / qué / qué / qué en sílabas tónicas)
(José Bergamín, Verso inicial de poema, sin título)

O de sucesiones en posición inicial de vocablo:

Tanta *música muda* nunca es *mucha* (mu / mu / mu en sílabas tónicas)
(Carlos Edmundo de Ory, *Lee sin temor*)

2. Repetición de sílabas, en posición tónica, como en el caso del verso de Góngora citado, o en el que se acaba de citar de C. E. de Ory, o en este que se copia ahora:

Rizas en ondas *ricas* del rey Midas (Ri / ri)
(Quevedo, «A Lisi»)

3. Repetición de fonemas en posición átona:

Un *rumor* de *remotos ruiseñores* (ru / re / rui)
(Jorge Luis Borges, «Un poeta del siglo XIII»)

4. O bien repetición de sílabas átonas y tónicas en proximidad:

Imposible cualquier *criterio crítico*. cri/crí/ // pa/pa/pá
Todo el *país* padece un hondo *pánico*
(Jorge Guillén, «Una voz»)

5. Se incluyen aquí algunos casos en que las aliteraciones se refuerzan con repetición de algunos componentes de la oración alterando o no su orden:

apuró mi boca *vino de su viña*
vino de la viña de su loca boca
(Rubén Darío, *El faisán*)

cuando quiero llorar no *lloro*
y a veces *lloro* sin querer
(Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*)

Estoy *frente* a mi *frente* viviendo la continua
(Carlos Edmundo de Ory, «Cuatro sonatas», III)

Clasificación según la naturaleza de las consonantes

Se puede proponer un intento de clasificación como la que sigue, sin otra pretensión que la de agrupar las distintas posibilidades:

— Oclusiva p:

Para que *espuma escupa* en vuestras hierbas pa / pu / pa
(Francisco de Quevedo, «Varios afectos de amante. Idilio»)

Ponedme la *pasión* que *poseemos* po / pa / po
(Jaime Siles, «Hacia la página»)

— Oclusiva t:

No el *torcido taladro* de la *tierra* tor / ta / tie
(Luis de Góngora, «Soledad primera»)

Tantos labios a *ti te están tañendo* Tan / tos / ti / te / tan / ta
(José Manuel Suárez, *Oigo unos ojos*)

— Oclusiva k:

Grises *alcores, cárdenas roquedas* co / cár / que
(Antonio Machado, «Campos de Soria»)

Cuanto en mi *corazón* tuvo *caricia* cuan / co / ca
(Francisco Carrasco, «Retorno a lo soñado»)

— Oclusiva b-v:

Voyme a vengar en una *imagen vana* Voy / ven / va
(Quevedo, «Soneto amoroso», n.º 357,
en *Obras completas I*, ed. J. M. Blecua, Planeta, 1963)

Condenadas al *vacío* de sus *brazos* va / bra
(Inma Chacón, «Desaparecidos»)

— Oclusiva d:

Perdóname el fatal *don de darte* la *vida* do / don / de / dar
(Rubén Darío, «A Phocas el campesino»)

La infinita *tardanza de lunas redentoras* dan / de / den
(Julio Alfredo Egea, «Telediario»)

— Oclusiva g:

Regar suelos de mástiles *erguidos* gar / gui
(Manuel Altolaguirre, «Poema del agua, III»)

El *madrigal amargo* de mi *canto* gal / go
(Mario Ángel Marrodán, «Tiempo sensitivo»)

— Concurrencia de oclusivas/fricativas en el mismo verso:

Ante *Dios* bendice al mundo; y su *brazo* abarca el arco
 y el *arquero* Dios / ben / bra / bar // ca / co / que
 (Rubén Darío, «Año nuevo»)

A la *turba*, que *dar* quisiera voces tur / dar
 (Luis de Góngora, «Soledad segunda»)

Ladrón esposo, intrépido marido dr / po / tr / do
 (Gabriel Bocángel, «Fábula de Leandro y Hero»)

— Con líquidas l:

Los picos y *las alas* con las *flores* los / las / las / flo
 (Francisco de Quevedo,
 «Es de sentencia alegórica todo este soneto»)

Al *contraluz* de *luna limonera* luz / lu / li
 (Gerardo Diego, «La Giralda»)

O el más arriba citado de Garcilaso (verso 4 de la *Canción primera*), criticado por Herrera:

O a la que por el hielo congelado

— Con palatal ll:

Espejo en *llamas llámate* a ti mismo lla / lla
 (Carlos Edmundo de Ory, «Tanático retrato»)

Y lo guía el *hallazgo* de la *estrella* llaz / lla
 (Mario Ángel Marrodán, «La presencia»)

— Con bilabial m:

Muéstrase amor en *mí como* tormenta Mués / mor / mí / mo / men
 (Gutierre de Cetina, «Como está el alma a nuestra carne
 unida»)

Me devolvieron la *mirada muerta* me / mi / muer
 (Álvaro Fierro, «Poemas estáticos, XIII»)

— Con nasal n:

Pasos de *un peregrino son errante* un / no / son / rran
 (Luis de Góngora, «Soledad primera»)

¡*Canten por fin* las puertas y *ventanas* Can / ten / fin / ven / nas
(Claudio Rodríguez, «Nocturno de la casa ida»)

— Con palatal ñ:

Sólo se ha encontrado un caso en que ñ aparece repetido, pero en situación de rima:

Madrugadora *leña*
infunde una sabrosa fragancia *lugareña* ña / ña
(Julio Herrera y Reissig, «El alba»)

— Con vibrantes r:

Del *errante rodar raudo* de piedras rran / ro / rau
(Jesús Moreno Sanz, «El confín»)

Sobre Ti *–ronco río* que *revierte* ron / rí / re
(Blas de Otero, «Basta», *Ancia*)

— Con silbante s:

En el *silencio solo se* escuchaba si / so / se / es
un *susurro* de *abejas* que *sonaba* su / su / jas / so
(Garcilaso de la Vega, «Égloga III»)

Como *si* con *los ojos* escucharas si / los/ jos/ es / ras
(José Bergamín, «Sonoridad de luz hay en tu frente»)

En el soneto «Cuerpo de la mujer», Blas de Otero (*Ancia*) acumula en versos contiguos una sucesión de silbantes que merecen mención:

Suena la *soledad* de *Dios*. *Sentimos* Sue / so / Dios / Sen
la *soledad* de *dos*. Y una *cadena* so / dos
que no *suena*, ancla en *Dios* *almas* y *limos*. sue / Dios / mas / mos

— Con fricativas o labiodental f:

Con cuántas *fes* *fundar* mi *fe* pretendo fes / fun / fe
(Francisco de Aldana: «Epístola a una dama», verso 66)

Fue noche en mis ojos; mis *fuerzas* *flaquearon* fue / fuer / fla
(Julio Herrea y Reissig, «El hada manzana, IV»)

— Con fricativas o interdentales c-z:

Dijera las danzas de trenzas lascivas zas / zas / ci
 (Antonio Machado, «Fantasía de una noche de abril»)

Celebran la incerteza de vivir ce / cer / za
 (Carlos Rafael Ruta, *Brizna perdida*, 7)

— Con velar j:

Te dan sus secos ojos los rastrojos jos / jos
 (Rafael Alfaro, «De cómo se oye la lejanía en estos campos»)

Protegido por hojas y por lluvias gi / jas
 (Amando Carabias María, «Vivir, la contraseña»)

— Con palatal ch:

El primer ejemplo que se cita muestra la palatal en dos versos contiguos:

como un tachón sombrío,
 –tal el golpe de un hacha sobre un leño— chón / cha
 (Antonio Machado, «Campos de Soria»)

En su lecho de escarchas de seda cho / chas
 (Julio Herrera y Reissig, «Plenilunio»)

Pueden integrarse aquí una serie de versos menores en los que la palabra *muchacha* aparece varias veces aportando el mismo efecto de suma de sonoridades, algo como una alternancia sin variación:

Yo les digo que eres
 una muchacha pura,
 que eres una muchacha,
 una muchacha pura,
 que eres una muchacha
 pura como ninguna,
 que eres una muchacha
 pura,
 una muchacha pura
 (Carlos Salomón, «Poema para una muchacha necesaria»)

La aliteración puede afectar también a las vocales, siendo la sucesión igualmente evidente. Un poema de J. Herrera y Reissig («Solo verde-amarillo para flauta, llave de u») tiene la particularidad de acumular en sus veinte versos la vocal u en casi todas las palabras. He aquí la primera secuencia:

Úrsula punza la boyunta yunta;
la lujuria perfuma con su fruta,
la púbera frescura de la ruta
por donde ondula la venusa yunta.

Sirva como conclusión de esta parte del trabajo la frase esclarecedora de Dámaso Alonso poniendo de manifiesto el significado de la aliteración: «Es que, si lo consideramos bien, la aliteración, en un verdadero poeta, no es nunca un artificio, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación»³.

Casos de alternancias

Se ha evitado en este trabajo dar la denominación de paronomasia a casos de variantes como las que aparecen en calor/color, con el propósito de simplificar la exposición y hacerla más accesible.

La entrada *Alternancia* en el *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter ilustra el fenómeno con ejemplos franceses y alemanes, pero no castellanos. Se deduce que se trata ahí de variaciones motivadas por desplazamiento de la carga acental, como ocurre en castellano entre *puedo* / *podemos*, *vine* / *vení*, por ejemplo⁴.

Decimos aquí *alternancia* cuando dos vocablos presentan variaciones fonéticas en sus sílabas y/o en el orden en que se encuentran en las palabras; son vocablos en los que una variante fonética provoca un cambio de sentido pero manteniendo a modo de eco el efecto sonoro, como ocurre en *calar* / *calor* / *color* / *colar*.

³ ALONSO, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, CSIC, 1942, p. 173.

⁴ Puede verse con provecho el capítulo 3 «Paradigmas y posiciones» en LEVIN, Samuel, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, citado en las páginas iniciales de este trabajo, así como la entrada *Variation* en el *Dictionnaire de rhétorique*, de Georges MOLINIÉ (París, Livre De Poche, 1997).

No se tienen en cuenta las alternancias que se originan en palabras monosílabas que pueden considerarse como alternancias elementales como son las variantes en artículos (la / lo), en pronombres (la, le; te / ti / tú), en formas verbales (doy / soy) y semejantes (mas / mar). Se ha admitido, en cambio como alternancia la variación *solo tú / solo yo* considerando cada conjunto como voz trisílaba. Se ha admitido igualmente como alternancia *dul / del* como caso especial por pertenecer la primera de estas sílabas a palabra en situación de tmesis y por lo tanto, un caso de excepción.

Nótese que este fenómeno de las alternancias difiere radicalmente de las «Permutaciones» de Juan-Eduardo Cirlot en las que las variantes no aportan sentido alguno, como en «Inger / Ingre / Inerg» etc. Tampoco se incluyen aquí las variaciones fonéticas y gráficas de palabras como las siguientes:

¿Artasa?
 ¿Artesa?
 ¿Artisa?
 ¿Artosa?
 ¿Artusa?

(Francisco Pino, «Paisaje de la muerte niña, 14»)

La alternancia afecta no sólo a las vocales, sino también, naturalmente, a las consonantes, como en los dos versos que siguen:

<i>Dura lectura pura</i> que no <i>dura</i>	Dura / pura
(Carlos Edmundo de Ory, <i>Lee sin temor</i>)	

Dolores en tus ojos que esperan <i>tantos llantos</i>	tantos / llantos
(Rubén Darío, «A Phocas»)	

Pueden incluirse aquí como alternancias los casos de reducción de una palabra por elisión de parte de ella, como en el tan conocido verso

Con desmayo galán un <i>guante</i> de <i>ante</i>	guante / ante
(Manuel Machado, «Felipe IV»)	

La alternancia tálamo / túmulo⁵

Ambos conceptos conllevan un significado de actitud yacente, sea en lecho, sea en sepulcro. La relación del uno con el otro no puede sorprender. La alternancia en este caso no se limita a variante de formas sino también al contraste de significados; *tálamo* evoca cumplimiento del amor en oposición a *túmulo* y su sentido de finitud.

Tálamo puede aparecer por lo tanto asimilado a una idea de despojo, de soledad, de acabamiento. Son casos en los que la alternancia no aparece en palabras, sino en ideas, impregnando el significado de *tálamo* con el de muerte o de desolación:

Desnudo en la Cruz estuvo
mi Dios, humanado verbo,
cuando en *tálamos* de *sangre*
se desposó amante tierno
con la Iglesia

(Tirso de Molina, *Santo y saestre*, Acto II, escena VII)

¿Por qué? ¿Por qué nos besa en la agonía
y un *tálamo* nos da en la *sepultura*?

(Julio Flórez, «Oh, muerte»)

Bajo la advocación del holandés te desposas con el aparejo
y el viento oficiante murmura
sobre el podrido *tálamo* de lona
mientras que la madera entona el *réquiem*.

(Blanca Andreu, «Gesto de sable pájaro, ademán de orgullo»)

En estos versos el vocablo tálamo aparece emparejado a sangre / sepultura / réquiem.

Intriga al lector la alternancia *tálamo* / *túmulo* (con variación en la serie vocálica *á a o* (vocal tónica seguida por dos vocales átonas) que se cambia en *ú u o* e introduciendo además modificación en el orden de las consonantes: *t l m* que se cambia en *t m l*, pero manteniendo el acento tónico en las sílabas iniciales):

⁵ ZIMIC, Stanislas, «Del tálamo al túmulo: Clara Jerónima, Vicente Torellas y Roque Guinart (Don Quijote, IIª Parte, caps. 60, 61)», en *Verba hispánica*, Ljubljana, Universidad, 1995, pp. 12-31. Este artículo no trata de la alternancia sino del episodio del Quijote en el que se habla de los amores de Clara. Nada que ver con el propósito de este trabajo.

Que un *túmulo* por *tálamo* escogiera
(Juan de Arguijo, «Soneto A Píramo», verso 14)

Tálamo es mudo, *túmulo* canoro
(Luis de Góngora, «En el sepulcro de Garcilaso de la Vega», verso 6)

En estos ejemplos se evidencia la alternancia no solo en cuanto a la fonética sino en cuanto al sentido. Se expresa en ellos la impregnación en *tálamo* (que implica sonoridades gozosas) del contenido de *túmulo* (que supone el silencio de la muerte) y la inversa. El verso de Góngora lo ilustra con rotundidad: el *tálamo* enmudece y el *túmulo* canta.

La alternancia se injerta también en la comedia desviándola hacia significados de situaciones cómicas o dramáticas. Véase este otro ejemplo de la misma comedia de Tirso citada más arriba:

Lelio: Pues si ese *tálamo* adora,
túmulo suyo será
(Tirso de Molina, *Santo y sastre*, II, esc. VI⁶.)

Alternancia *hambre* / *hembra* / *hombre* / *sombras*

Esta alternancia es comparable a la anterior de *tálamo* / *túmulo*. Alternan en efecto sílaba a sílaba los dos componentes en cada vocablo: *Ham* / *Hem* / *Hom* y *bre* / *bra* / *bre*:

El *Hambre*, la *Hembra*, es texto vivo
(Antonio Espina, «Fin de lectura»)

Este fenómeno reaparece varias décadas después, con muy leve variante, en este verso de Blas de Otero:

Del *hambre* y de los *hombres* que arrebatas
(«Lástima», *Ancia*)

Son sólo *sombras*, son *hombres*
(Vicente Aleixandre, «Vagabundo continuo»)

⁶ Puede verse a este respecto el interesante estudio sobre alternancia *trabajo* / *trebejo* (cambio de la serie vocálica *a a o* a la serie *e e o*), estudiada por DARBORD, Bernard: «Trabajo, trebejo. Le signifiant les réunit», en *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, París, Editions Le Manuscrit, 2009, pp. 165-178.

Otra alternancia semejante se encuentra en este verso en el que varían solamente las vocales de las sílabas *do* / *de*:

¡Oh embajadores, puros majaderos
(Diego Hurtado de Mendoza, «Carta IV»)

Alternancia mira / mari

Cuando un vocablo o un conjunto de vocablos presenta dificultades de comprensión el pueblo los modifica dándoles un significado comprensible aunque no en el conjunto de la frase. Este ha sido el caso del romance conocido por su verso inicial:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía

cuyas primeras palabras, carentes de significado para la mente popular, han sido sustituidas por un vocablo de suma frecuencia aunque el resultado carezca de sentido con su entorno:

Marinero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía

Cervantes lo recoge, como broma, en *Rinconete y Cortadillo*, con una frase que parece evidenciar que el salto de *Mira Nero* a *Marinero* ya era de uso en la lengua popular: «los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía».

He aquí ahora algunos otros ejemplos espigados en lecturas diversas. Se ha tratado de ofrecer ejemplos procedentes de la poesía clásica y también de poesía moderna o contemporánea con el fin de hacer patente la siempre actualidad de las alternancias.

— boca / toca

Líbreme Dios de tu boca, si toca
el invisible...
(Fernando González, «Al pasar»)

— cantar / contar

Surcos en el agua: cantar sin contar
(Alfredo Saldaña, «Vías de fuga»)

— dejas / quejas

Del mismo viento te quejas,
¿qué dejas de hacer, qué dejas
(Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*,
Jornada I, escena II)

— espadas / espinas

Hasta que lacerándome con espadas y espinas
(Pablo Neruda, *Cien sonetos de amor*, III)

Sortilagas espinas como espadas
(Pablo Neruda, *Cien sonetos de amor*, IV)

— era / ora

Era la hora en que el mundano ruido
(José de Espronceda, *El Pelayo*, Fragmento II, I)

— estío / estalla

En cuyo estío estalla la luz de los limones
(Pablo Neruda, *Cien sonetos de amor*, I, v. 4)

— ijos / ojos

Fijos los ojos, lívido el semblante
(José de Espronceda, *El Pelayo*, Fragmento III, XXV)

— oja / ojo

Bien que su menor hoja un ojo fuera
(Luis de Góngora, «Soledad primera», v. 1064)

— padre / madre

Mi padre, mi madre, mi hermano
(Carmelo Guillén Acosta, «Porque algún día yo seré todas
las cosas que amo»)

— pelo / vuelo

¡Niña!, cuando tu pelo va de vuelo
(Miguel Hernández, «Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo»)

— perdida / partida

Dar por perdida la partida
(Carlos Pinto Grote, «Ver la felicidad pasar de largo»)

— pises / pases

No los pises, no pases adelante
(Francisco de Quevedo, Túmulo funeral de Federico
Espínol)

— plantas / tantas

que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
(Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 61-62)

— quiebra / piedra

la amarga raíz del cercano roble
quiebra la piedra negra
(Carlos Pinto Grote, «Rapallo»)

— silba / selva

Silba en la *selva*, apenas de la pluma
(Lope de Vega, «Égloga a Claudio»)

— sólo tú / sólo yo

Hasta ser sólo tú, sólo yo juntos.
(Pablo Neruda, «Soneto II», *Cien sonetos de amor*, v. 8)

— sueño / dueño

Sueño es la muerte, en quien de sí fue dueño
(Francisco de Quevedo, «Elogio al duque de Lerma»,
Epodo II)

— trasgo / traigo

Con un *trasgo* que *traigo* entre mis brazos
(Francisco de Quevedo, Soneto «A fugitivas sombras doy
abrazos»)

— verbo / verso

Verbo, y, en verso familiar, te digo
(Fernando González, «A la amistad de José Aguiar Gutiérrez»)

— dul / del

Los casos de tmesis no escasean en poesía. Todos recordamos los versos de Fray Luis de León en que aparece (*y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando*) con fragmentación del adverbio que suele ser el caso más frecuente, o en sustantivos fragmentados:

¡Bien hayan los tres poetas
que piadosos y corteses
sacaron a luz los «Pri-
vilegios de las mujeres»!
(Calderón, *El escondido y la tapada*)

O nombres propios:

Este cielo una palma de tu mano
del alma, y la otra palma este de *Fuerte-*
ventura sosegado y fiel océano
(Miguel de Unamuno, Soneto XVIII, *De Fuerteventura a Paris*)

Pues bien, la ruptura de una palabra en dos partes puede provocar un caso de alternancia cuando el segundo fragmento convertido en palabra exenta se encuentra en proximidad de vocablo emparentado en su fonética. Así en estos versos de Carmelo Guillén Acosta («Mano de música») en los que se ha provocado la alternancia *dul / del*.

y prosi-
gues la subida, al son, al cimbrear del abe-
dul, del chopo, del espliego, cada uno lo mis-
mo que el tomillo o el orégano, distintos

Otras alternancias

Se trata de alternancias que se realizan entre fragmentos de palabras, como en el ya citado de *embajadores / majaderos*, que

opone significados. Pero ocurre igualmente que los vocablos en alternancia adquieren, por su proximidad, como un refuerzo del uno al otro:

Tierra mía de *España* entre mis *puños* paña / puños
(Enrique Domínguez Millán, «Tierra de España»)

Las sílabas en alternancia se encuentran en este verso en posición tónica y lo mismo ocurre en estos que siguen:

En *túmulos* de *espuma* paga breve túmu / puma
(Luis de Góngora, «Soledad segunda», v. 406)

Son ejemplos en los que la fuerza tónica de las sílabas de que se trata contribuye a realzar las variantes.

No cabe duda de que la variación fonética refuerza y amplía el significante y que la variante aparece también en su plenitud. Jorge Guillén así lo entiende en estos dos versos en los que reconoce que el cuerpo de la palabra se eleva a un significado más trascendente:

¡Oh túmulo por Lúculo!
«Cuerpo es alma»
(Jorge Guillén, *Aire nuestro*)

Aliteraciones y alternancias en el ritmo del verso

Aliteraciones y alternancias pueden coincidir con la acentuación rítmica del verso, como, por ejemplo, en el ya citado «tanta *música muda* nunca es *mucha*» de Carlos Edmundo de Ory, en el que las sílabas acentuadas *mu / mu / mu* se sitúan en las posiciones tónicas del verso (3-6-10).

Pero también ocurre que las sílabas en aliteración no se encuentran en las posiciones tónicas del verso, como en este ejemplo de Jorge Luis Borges:

Un *rumor* de *remotos ruiseñores*

En los casos de alternancia, la coincidencia de las sílabas variantes con la acentuación del verso realza tanto su sonoridad como el significado de las variaciones. Los dos ejemplos que

siguen, igualmente citados, ponen en evidencia dicha coincidencia:

que un *túmulo* por *tálamo* escogiera

tálamo es mudo, *túmulo* canoro

Una investigación en este sentido puede ser tema de un trabajo complementario.

Esdrújulos como alternancia

Quizás sea osadía considerar alternancia este otro caso, atraído por la apariencia de los esdrújulos con acento en sílaba inicial y en posición inicial de los componentes del endecasílabo, así como por cierto parentesco, aunque con variantes, entre esas dos sílabas primeras *tér* / *trán*:

Término breve, *tránsito* forzoso? ter / tran
(Tirso de Molina, *La Santa Juana*, III, esc. XI)

Lo que induce a pensar que la contigüidad de vocablos esdrújulos bien pudiera considerarse alternancia, en efecto, aunque de naturaleza distinta, no siempre de variante de fonemas o de significado, sino como semejanza de musicalidad. Lope, por ejemplo, empareja dos esdrújulos diciendo:

Pero si ahora el número infinito
de las *Fábulas cómicas* intento
(«Égloga a Claudio»)

Y también:

De *Tántalo* y de *Sísifo* el quebranto
(«Elegía»)

Cuando los vocablos esdrújulos evocan escenas mitológicas, su contigüidad adquiere una dimensión mayor. Así en estos versos de Garcilaso en su *Égloga* III:

Filódice, *Dinámene* y *Climene*,
Nise que en hermosura par no tiene

Esdrújulos contiguos aparecen también en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda:

Pálida lámpara alumbra
(Parte tercera, Cuadro dramático)

En nuestra época, Jorge Guillén ha intuido el valor «del esdrújulo y sus ámbitos» (*Clamor*; p. 344) llegando incluso a componer concentraciones de sonidos en las que también puede reconocerse esa semejanza o familiaridad con la alternancia. Así en los que siguen:

Razón de amor y *cántico* de pájaros
(*Y otros poemas*, p. 459)

Implícita sin cálculos de límites...
(*Y otros poemas*, p. 513)

Arcangélicos Hércules hispánicos!
(*Final, Fuerza bruta* 5, p. 160)

Los esdrújulos le sirven a Guillén también como expresión de protesta:

Cadáveres, cadáveres, cadáveres.
(*Aire nuestro. Clamor*)

Todo lo cual culmina en la contigüidad de topónimos que el propio Guillén introduce con una justificación:

Trascienden su inmediato ser sonoro,
Proponen más riqueza de sentido,
Algo con fluidez de sentimiento
Que a lejanías llevan ciertos sabios
Signos, no extravagantes, misteriosos.
¡*Córdoba Tábida Lúrida, Córdoba!*
(*Final, La expresión* 14.)

Se trata de concentraciones que tienen antecedente en el *Cancionero* de Unamuno donde aparecen topónimos esdrújulos en varios poemas como expresión oral de «el tuétano intraductible / de nuestra lengua española»:

Ávila, Málaga, Cáceres,
 Játiva, Mérida, Córdoba,
 Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,
 Úbeda, Arévalo, Frómista,
 Zumárraga, Salamanca,
 Turégano, Zaragoza⁷
 (Cancionero, 274)

En esta serie de nombres resalta, además de su contigüidad, el ritmo dactílico precedido de sílaba átona inicial (*Se-púlveda, Zu-márraga; Tu-régano*).

Diríase que hay como una atracción entre esas palabras y que en no pocos casos, un esdrújulo reclama otro u otros esdrújulos en su inmediatez. J. Herrera y Reissig ya citado, recurre a esa sucesión:

¡Pálida virgen, ebúrnea, cándida, mística
 («Nivosa»)

Y puede quizás decirse que los esdrújulos exaltan, por su sonoridad, el contenido de los conceptos que expresan, pero también que son elementos de intensificación del sentimiento personal:

¡Quémame ya, destrúyeme, incorpórame
 (Concha Zadoya, «Pájaro de amor»)

¡Oh sueño mío,
 mar mío! ¡Fúndeme, despójame
 de mi carne, de mi vestido
 (José Hierro, «Caballero de otoño»)

Puede aducirse, para terminar, como caso extremo de recurrencia de esdrújulos, un poema en prosa de Álvaro Fierro Clavero en su libro *El sentido de lo que no sucede*⁸, compuesto de diez textos breves cuya palabra inicial es, en cada uno, una palabra esdrújula: *Aléjese, Descéntrese, Abandónese, Destrónese, Auséntese, Abrácese, Escúchese, Despiértese, Arrójese y Perdónese*.

⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, Madrid, Akal Editor, 1984, p. 102. Otros poemas con topónimos son los numerados 270 y 271 que ofrece tres versiones semejantes.

⁸ FIERRO CLAVERO, Álvaro, *El sentido de lo que no sucede*, Madrid, Vitrubio, 1980, pp. 52-54.

Conclusión

A todo estudioso le inquieta la duda de apreciar la utilidad o la eficacia de su trabajo y el autor de éste no es excepción. Y se pregunta si esta caza paciente de sonoridades en los versos tiene su compensación en contribuir así a entender mejor la calidad expresiva del poema o del fenómeno poético. Pero la frecuencia de los hallazgos impone su realidad y es preciso aceptar que aliteraciones y alternancias aparecen muy a menudo y que hemos de reconocer su presencia como significantes aunque la lectura no los perciba de manera inmediata.

La contigüidad, o la proximidad de vocablos esdrújulos inducen a admitir su presencia como alternancia de otro género. Otra ambición será dilucidar en qué medida esas sonoridades amplían el sentido, la belleza o la sorpresa del poema y hasta qué punto el lector recibe sus efectos aunque sin conciencia de descubrirlos en su lectura tanto oral como silenciosa.

Bibliografía utilizada

- AA.VV., *El comentario de textos*, Madrid, Editorial Castalia, 1982-1983, 4 vols.
 ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952.
Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1955.
 JAKOBSON, Roman, *Huit question de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
 LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979.
 — *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
 LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía* (1962), Madrid, Cátedra, 1974.
 MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1997.
 NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 1950.
 NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2021.

Fecha de aceptación: 27 de abril de 2021.

