

## ***Sonitu et sensu. Un análisis del sonido como creador de efecto de sentido en Lucrecio, De rerum natura, v 925-1027\****

### ***Sonitu et sensu. Analysis of sound as meaning effect creator in Lucretius, De rerum natura v 925-1027***

Víctor Daniel Albornoz  
Universidad de Los Andes (Venezuela)

Quis potis est dignum pollenti pectore carmen  
condere pro rerum maiestate hisque repertis?  
quisve valet verbis tantum qui fingere laudes  
pro meritis eius possit qui talia nobis  
pectore parta suo quaestisque praemia liquit?  
Nemo, ut opinor, erit mortali corpore cretus.

Lucrecio, *D.R.N.*, v 1-6.

¿Quién será capaz de cantar con poderosa mente un canto digno de la majestad de los asuntos y de los descubrimientos? ¿O quién tendrá palabras hasta tal punto que pueda componer los elogios a que es digno quien nos dejó tales presentes producidos e investigados por su pensamiento? Nadie que haya nacido con cuerpo mortal, según creo.

#### RESUMEN

El presente estudio se aproxima a la utilización de algunos recursos fonostilísticos utilizados por el poeta latino Lucrecio en su *De rerum natura* para crear efectos de sentido. Se ha tomado como corpus los versos v 925-1027, un fragmento conocido como “La historia del hombre”, en el que se expone una particular versión lucreciana, y por tanto epicureísta, del origen de la sociedad y de la vida política. El análisis pasa por una revisión teórica de los conceptos de “arbitrariedad del signo” y “simbolismo fónico”, así como también por un acercamiento a los lectores de Lucrecio desde el punto de vista socio-literario, en el contexto de la poesía en general durante la Antigüedad. Finalmente, señala una serie de recursos fónicos que desempeñan funciones semánticas en el fragmento.

PALABRAS CLAVES: Lucrecio, fonostilística, *De rerum natura*, epicureísmo.

#### ABSTRACT

This article approaches the use of certain phonic and stylistic resources used by Latin poet Lucretius to create sense effects in his *De rerum natura*. The corpus for this study is composed by verses v 925-1027, an extract known as “the history of man”, in which a particular Lucretian, and therefore Epicurean, version of origins of society and of political life is exposed. The analysis has been carried out considering the concepts of “arbitrary sign” and “phonic symbolism”. Besides, the analysis considers a social-literary approach to Lucretius’ readers in the context of poetry during ancient times. Finally, this study points to several phonic resources that carry out semantic functions in the fragment.

KEY WORDS: Lucretius, fonostylistic, *De rerum natura*, epicureism.

---

En la Antigüedad la poesía estaba destinada sólo para ser escuchada. El público del escritor antiguo no era un público de lectores, sino un público de oyentes. La lectura por el ojo, sin la intermediación de la voz, es casi inexistente en la Antigüedad<sup>[1]</sup>. Los antiguos no leían, si

es lícito decirlo, sino con el oído. Dado que la poesía apostaba al encanto del oído del oyente, en su composición operaba una rigurosa selección de palabras de acuerdo a su sonido que garantizase la eufonía. Más aun, la eufonía apuntaba hacia la mayor correspondencia posible entre el *significante* y lo *significado*. Dicho de otra manera, la selección terminológica obedece a la búsqueda de un ajuste sonoro del término para con la situación del contenido del poema. Así, fono a fono, palabra a palabra, verso a verso, el poeta hilaba la textura fónica de su poema. Sobre este particular los antiguos nos dejaron testimonio, ya Aristóteles advertía que “hay error en las sílabas, si acaso no fueren signos de placentera voz” (*Ret.*, III 1405a, 30-31), y además “la belleza del nombre (...) está en los sonidos, o bien en los significados; y de la misma manera también la fealdad” (1405b, 5-6.), por su parte, Aulo Gelio en *Noches áticas* (13, 21, 3) recomienda consultar al oído al momento de componer versos: “*aurem tuam interroga*”, y Cicerón decía que las palabras son ensambladas por su forma y no por su significación “*vocibus magis quam rebus*” (*De Or.*, 20, 68). El análisis de un poema de cualquier lengua a partir de su sonoridad supone el conocimiento de su sistema fonológico. Afortunadamente, los estudios del latín han permitido reconstruir la manera en que los latinos sistematizaron sus sonidos<sup>[2]</sup>, y aunque se insista en llamarla una “lengua muerta”, habría que acotar que en la medida en que los lectores de lenguas modernas nos acercamos a nuestros textos escritos en lecturas silenciosas, también nos acercamos a una “lengua muerta” en tanto que los textos no cobran vida hasta el momento en que el lector los reanima. Por ende, la diferencia no termina siendo, en este aspecto, más que cronológica e idiomática. No obstante, más allá de esta posible polémica, queda claro que “la literatura antigua era una literatura a alta voz”<sup>[3]</sup>, puesto que es el oído el que porta en sí la medida de todos los sonidos, y por ende, la poética de la literatura antigua reposa en los límites que le asigna el oído. Podemos ilustrar mejor este asunto con palabras de Herescu, siguiendo a Gourmont: “los antiguos no escribieron nada sin consultarle al oráculo del oído”<sup>[4]</sup>.

De acuerdo con los estudios sobre la oralidad de Milma Parry y Walter Ong, esta característica de la literatura antigua se debe, entre otras causas, al carácter oral de la transmisión del conocimiento en culturas ágrafas, y aún hasta mucho después de la introducción de la escritura, las culturas antiguas conservaron esta característica, pues no contaban, como el lector moderno, con una cultura libresca rica en soportes para la impresión y la difusión. Todo lo contrario, la difusión de textos fue tan escasa en comparación con la de nuestros siglos<sup>[5]</sup> que el “lector-escucha” antiguo apelaba a su memoria para recordar aquello que le fuera útil y agradable. Entonces, poetas y sabios buscaban establecer un equilibrio entre la fuerza sensual de los sentidos y la fuerza intelectual del lenguaje, apelando a diferentes procedimientos fonoestilísticos que les procurasen la eufonía, y con ella la transmisión, por un lado, de su arte, y, por otro, de su enseñanza. Para el poeta y sabio de la Antigüedad, la poesía es amiga de la memoria, por ende, el verso será la forma predilecta de la poesía antigua, pues mientras la prosa no se dedica más que a la idea, el verso habla a la vez para la idea y para la sensación. En palabras de Ángel Rosenblat: “con el poder significativo de las palabras se funden a veces sutiles

oleadas que se desprenden de los elementos fónicos, y que (...) contribuyen al efecto poético”[6].

Para estudiar este fenómeno poético, hemos elegido un fragmento de *De rerum natura* (*D.R.N.*) del poeta Lucrecio, conocido como “la historia del hombre” (v 925-10025), en que se expone la evolución del hombre en dos etapas radicalmente opuestas; una primera en que predomina el estilo de vida según *natura* (v 925-1010), y otra segunda en que se instituye la *cultura* (v 911-ss.), pero antes haremos algunas otras consideraciones que nos ayudarán en la comprensión del fragmento y del poema todo.

#### CÓMO SE LEÍA A LUCRECIO Y QUIÉNES ERAN SUS LECTORES

Como bien apunta C. Calame nuestra comprensión de la Antigüedad opera esencialmente a través de los textos[7]. No tenemos contacto directo con actos de habla de la Antigüedad, pero en los mismos textos encontramos marcas que nos hacen creer que no fueron escritos para ser leídos en silencio, sino más bien en voz alta y memorizados con el objeto de transmitir conocimientos y emociones. Sabemos que, incluso en época de pleno auge literario, las personas más cultivadas conocieron algún libro más por haberlo escuchado en voz alta que por haber practicado una lectura muda de él. Nuestra apreciación de los textos latinos no debería dejar de lado este hecho. Ciertamente hubo brotes de rechazo dentro del medio intelectual para con esta manera de concebir la literatura, y los llamados poetas *neoterói* reaccionarán siguiendo la frase célebre: “libro grande, desgracia grande” haciendo referencia a la cantidad de versos que debían aprender de memoria en la escuela. No obstante, aunque en extensiones menores, ellos mismos siguieron componiendo en verso y recitando sus poemas.

Lucrecio no escapó a aquella tradición y realidad literaria, por lo que compuso en hexámetro su poema a fin de asegurarse la transmisión de memoria de los conocimientos profesados por el epicureísmo. La preferencia de Lucrecio por el hexámetro quizás fue motivada, por un lado, por el prestigio de que gozaba entre los romanos la literatura griega compuesta con este metro (piénsese, por ejemplo, en Homero, Hesíodo), por el otro, porque Lucrecio busca revelarse como heredero de una tradición nacida entre los filósofos griegos como Parménides, Empédocles y Jenófanes que compusieron sus poemas sobre la naturaleza, *Peri fúseo, en hexámetro*. Por otra parte, de acuerdo con A. Pierrard[8], también es necesario considerar la buena fama de que gozaban los *Annales* de Ennio, quien fue precisamente el introductor del hexámetro en la lengua latina. No obstante, creemos que el hecho de componer en verso va un poco más allá, y que el poeta lo emplea porque el verso trasciende lo meramente objetivo de su conocimiento y despierta emociones en el oyente lector, gracias a una serie de recursos fónicos que están a su alcance. Estas posibles emociones constituirán un valioso aliado del contenido que transmite el poema, y de su mayor o menor perfección dependerá su éxito, y, por ende, el éxito de aquello que profesa.

*D.R.N.* inicia con una invocación a Venus y allí expresa la dedicatoria del poema a un personaje llamado Memio (l 24-27). El poeta adjetiva a Memio con el término *hornatus*, que

según Helloguarch<sup>[9]</sup> posee un valor semántico análogo al de *honestus*, que en la política se le confiere a los hombres que poseen distinción y cargos públicos importantes, con lo cual podemos deducir que Memio era un romano formado con los más altos valores culturales e intelectuales de su época. Pero es lógico suponer que Memio no era el único destinatario, sino sólo el homenajeado con la dedicatoria del poema y que el libro se expandió entre personajes de importancia de la Roma republicana, como por ejemplo, entre Cicerón y Virgilio, el primero de ellos precisamente editor del libro.

No menos revelador acerca de quiénes fueron los primeros lectores de *D.R.N.* resulta el tema del poema mismo, la obra no sólo ofrece una profunda doctrina de los principios de la naturaleza, sino que además nos presenta resultados de alta especialización procedente de distintas disciplinas de las ciencias, por lo que resulta lógico suponer que el contacto con este poema está precedido por conocimiento y “lectura” de una “bibliografía especializada”.

Lucrecio no escribió para la cultura libresca de nuestros siglos, y el acceso a este tipo de conocimiento no podía estar tan difundido entre el vulgo. Su lector era un lector instruido, selecto, atento y crítico, capaz de degustar su fino arte de tejer versos y evocar sensaciones con la textura sonora.

#### EL ASUNTO DE LA ARBITRARIEDAD DEL SIGNO

Desde muy antiguo, inclusive antes de que Platón compusiera su *Cratilo*, existió un constante empeño por asociar el misterio de los sonidos con la significación<sup>[10]</sup>. Por más ilusorio que para algunos haya resultado ese empeño, es indudable que los sonidos tienen un poder impresivo o evocador. No obstante, desde la publicación del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, se ha sostenido generalmente que la relación entre sonido y sentido es arbitraria<sup>[11]</sup>, y que la postura nominalista del estudio del signo es una especie de creencia o acto de fe en la magia de la palabra. En sus estudios sobre poética, Jakobson<sup>[12]</sup> y Cohen<sup>[13]</sup> han considerado que en poesía el signo no es arbitrario, en tanto que el poeta es un creador, *poietés*, capaz de producir realidades paralelas con las palabras. Cuando se confronta un poema, se asiste al nacimiento de un universo en el que la palabra no dice lo que en lenguaje ordinario. En otras palabras, la isotopía que instala un término en la lengua común no es la misma que instala en un poema. En la lengua poética las convenciones no tienen cabida sino cuando el poeta lo quiere. Las deducciones de Cohen y Jakobson parten de estudios de diversos poemas en los que las palabras se revelan como motivadas por aquello a lo que designan. Para el caso específico de la poesía de Lucrecio, creemos que, en efecto, el empleo de cada sonido es revelador de la cosa a que el poeta nos refiere.

La necesidad de prescindir del concepto de arbitrariedad del signo en poética se manifiesta a lo largo del libro de Jakobson y Waugh, *charpente phonique du langage*<sup>[14]</sup>, que ilustran con multiplicidad de ejemplos los hallazgos de otros investigadores en este respecto. Así,

por ejemplo, siguen a Grammont, quien se interesaría ante todo por el poder evocador de las vocales, y reconocen la eficacia latente en estos sonidos que constituyen para él un hecho objetivo, universal. Pero, este poder, de acuerdo con los autores, no se manifiesta sino suscitado por la significación del texto; su fuerza depende, por otra parte, de la subjetividad del locutor y del auditor y de la situación. Por otro lado, consideran el discurso afectivo y, más aún, la poesía como los contextos más favorables para un desarrollo total de los valores de significación escondidos de los sonidos<sup>[15]</sup>.

Cohen va más lejos aún en sus aseveraciones y pone en tela de juicio, en cierta medida, la certidumbre de la teoría saussureana:

Como se sabe, la relación sonido-sentido es arbitraria. Pero esto no es cierto más que en el caso del signo aislado. En cuanto pasamos al sistema reaparece la motivación. En efecto, las relaciones entre los significantes son las mismas que las relaciones entre los significados, principio fundamental éste sin el cual no podría funcionar ninguna de las lenguas<sup>[16]</sup>.

De cualquier manera, la poesía misma exige a su lector, constantemente, dejar de un lado las convenciones arbitrarias del signo y dar cabida a las convenciones motivadas, según las cuales el signo encierra un algo de eso a lo que se refiere.

#### NEXOS ENTRE SONIDO Y SENTIDO (SIMBOLISMO FÓNICO)

Jakobson y Waugh<sup>[17]</sup> hacen un rastreo histórico sobre diversos experimentos que buscaban descubrir la relación entre los sonidos de las palabras y aquellas cosas a las que designaban, descubriendo que los resultados muchas veces revelaban una sorprendente coincidencia entre la naturaleza del sonido y aquello a que se referían. Como ejemplo, Jakobson y Waugh<sup>[18]</sup> citan a Guiliano Bonfante, entre otros, quien hacía remarcar que en latín y en indoeuropeo la /a/ se encuentra casi únicamente en palabras de un tipo particular, designando enfermedades o defectos físicos o, todavía más, expresiones infantiles. Otros autores, como Grammont, consideran que las vocales claras son particularmente aptas para expresar la belleza, la delgadez, la suavidad, la ternura y las ideas que se le asocian, mientras que las vocales graves expresan la pesadez. Acotemos, como precedente importante a los antes señalados por Jakobson y Waugh, las consideraciones de Platón acerca de los sonidos en el *Cratilo*<sup>[19]</sup>, donde se sostiene que los sonidos guardan una relación de imitación con aquello a lo que dan nombre, y también las consideraciones acerca de las teorías del lenguaje de Epicuro y Lucrecio de David Konstan<sup>[20]</sup>, según las cuales las palabras tienen una conexión natural con las cosas. A este tipo de relaciones entre sonido y sentido se le conoce con el nombre de *simbolismo fónico*<sup>[21]</sup>.

El simbolismo fónico adquiere una relevancia mayor en poética, pues en el lenguaje poético se revela una tensión dinámica entre *signans* y *signatum*, concretada en particular por la interacción directa entre el sonido y el sentido. Para Herescu<sup>[22]</sup> los poetas realizan esta imaginaria auditiva imitando los ruidos y sonidos de la naturaleza; esto es la onomatopeya, también llamada “sonoridad objetiva”. Para ilustrar bien este empleo de la onomatopeya

seguiremos a Herescu<sup>[23]</sup>, que cita a Paul Friedlaender, quien estudia un pasaje de Lucrecio (v 1056 y ss.), que considera como una pieza maestra y representativa del arte con el cual este poeta utiliza los sonidos expresivos. En 1063-1066, por ejemplo, él destaca la cantidad de sonidos /m/, y /r/ que contribuyen a figurar los ladridos de los perros. Así mismo como la distribución de las vocales fuertes contribuyen a esta figuración:

**Irritata canum // cum primum magna Molossum**  
**Mollia ricta fremunt // duros nundatia dentes,**  
.....  
**Et cum iam latrant et vocibus omnia complent.**

#### LAS TÉCNICAS Y RECURSOS FÓNICO- POÉTICOS

##### EL VERSO

Lo primero que garantiza al poeta que los sonidos que emplee estarán en correlación es el verso. Lo que implica la noción de verso es simplemente la presencia indispensable de una cierta organización específica, *ad hoc*, de la materia fónica. A decir de Yuri Lotman<sup>[24]</sup>, la versificación identifica los elementos que separa la prosa y asemeja los sonidos que la prosa diferencia. Esta identificación eufónica se produce porque el verso es “*versus*”, o sea, retorno, mientras que la prosa (*prorsus*) avanza linealmente. El verso vuelve siempre sobre sí mismo<sup>[25]</sup>. Desde el punto de vista sintáctico, el verso no es una unidad de sentido completo, su verdadera carga semántica reside en las series ordenadas de sonoridades que conforman el lenguaje musical con el que “la versificación une los segmentos que separa la prosa e identifica los términos que la prosa distingue”<sup>[26]</sup>. No hay que entender de ninguna manera que el campo de acción de la poesía está únicamente inclinada a la forma fonética, ni que el sentido ha perdido su importancia, sino que el poeta está sometido ante todo a lo que Cicerón llama *benesonantia* (*Or.*, 49, 163), y, teniendo en consideración esto, disponía de la materia fónica con que creaba sus versos. Para estudiar la *benesonantia*, el análisis debe procurar hacer abstracción de las palabras; la poética formal debe comenzar por las unidades mínimas del sonido que componen cada sílaba.

Es así como el poeta encuentra en el verso un campo propicio para introducir figuras de sonido como la rima, las aliteraciones, la asonancia y los homoiteleuta. Veamos cómo hace uso Lucrecio de estos recursos:

En los versos v 925 y 928 aparecen como figura los homoiteleuta:

At genus humanum multo fuit illud in **arvis**  
durius, ut decuit, tellus quod dura creasset,  
et maioribus et solidis magis ossibus intus  
fundatum, validis aptum per viscera **nervis**,

El fragmento conduce al oído a retomar el final del verso terminado en *arvis* para emparentarlo con *nervis*, y así mismo establece un paralelismo semántico para evocar en la segunda palabra el campo semántico de la primera. La fusión sonoro-semántica entre *arvis* (campo, cultivo), y *nervis* (músculo, nervio, fuerza), sugiere la dureza de la vida del campo.

En otros términos, la mera identificación sonora entre dos términos ha bastado para significar de otra manera lo que el fragmento ha dicho con muchos más términos.

Similar a lo anterior, podemos ver los *homoiteuta* entre los dos últimos versos del fragmento v 962-964, cuando el poema habla sobre el amor entre aquellos hombres salvajes de los primeros tiempos:

Et Venus in silvis iungebat corpora amantum;  
conciliabat enim vel mutua quamque **cupido**  
vel violenta viri vis atque **inpena libido**

Entonces *cupido*, el deseo amoroso, se ve identificado con *libido* (a su vez antes adjetivada con *inpena*), la lascivia.

También en v 1017-1018 podemos ver:

et Venus inminuit viris puerique **parentum**  
blanditiis facile ingenium fregere **superbum**

La descripción de los padres, *parentum*, en la edad salvaje de los hombres, apunta simétrica y sonoramente a *superbum* (recios, soberbios).

A este empleo de la similar terminación hay que sumar el de las rimas y asonancias. Asonancia es la homofonía de la última vocal tónica, es decir, sobre la que recae el *ictus*<sup>[27]</sup>. Muchos versos del poema de Lucrecio presentan esta figura, y bastará con revisar cualquier fragmento para percatarse de ello, como ejemplo citaremos algunos de los presentes en nuestro corpus:

quaerebant pavidi palantes noctis in **umbris**,  
ed taciti respectabant somnoque **sepulti**, (v 974-975)

nec novitate cibi nec labi corporis **ulla**.  
multaque per caelum solis volventia **lustra** (v 949-950)

et Venus inminuit viris puerique **parentum**  
blanditiis facile ingenium fregere **superbum** (v 1017-1018)

En los poetas latinos la rima no tenía el carácter regular que va a tener en los modernos, puesto que se presenta, ante todo, como una repetición que no se limita a una o dos sílabas del final, sino también comprende juegos vocálicos internos. Por rima se entiende simplemente la repetición de un sonido.

De acuerdo con Herescu<sup>[28]</sup>, estas rimas se manifiestan haciendo paralelismos con las sílabas sobre las cuales recae el *ictus*. En cuanto a este particular, creemos que las rimas y asonancias no están estrictamente sometidas al *ictus*, sino que también hay que tener en cuenta aquellos sonidos que no son resaltados por la estructura métrica, porque al fin y al cabo también son pronunciados y también, aunque teniendo muy en cuenta que en menor grado, llamarán la atención con su homofonía. En poesía las pequeñas cosas cuentan.

Veamos ahora algunas identificaciones producidas por rimas internas, como estos versos en

que se asemejan acciones verbales

et partim plano **scatere** atque erumpere campo. (v 952)  
multaque vince**bant**, vitab**ant** pauca latebris; (v 969)  
membra dab**at**, contra nunc rerum copia mers**at**. (v 1080)

También existe la rima para retomar adjetivos y sustantivos que refieren a una misma situación. Veamos:

sed tacit**i** respectabant somnoque sepult**i** (v 976)  
tum penur**ia** deinde cibi languent**ia** leto (v 1007)

En este otro verso, encontramos semejanzas fónicas entre términos que indican nociones totalmente opuestas, como *antes* y *ahora*:

Nec nimio **tum** plus quam **nunc** mortalia saecla (v 988)

Una muestra de rima entre versos estructurados simétricamente desde el punto de vista fónico es la siguiente:

sponte sua, satis id **placabat pectora donum.**  
glandiferas inter **curabant corpora quercus** (v 938-939)

Nótese cómo se corresponde las partes finales de cada verso.

La abundante presencia de la rima entre los poetas latinos se explica, además, por el hecho de que el latín presenta un juego inevitable de desinencias.

Otro recurso también presente es el llamado *hiato homérico*, que consiste en terminar un verso con una vocal que será igual a la del comienzo del siguiente verso, y que Lucrecio suele usar después de un punto y aparte, quizás como recurso fónico para introducir el nuevo verso sin olvidar lo anterior. Por ejemplo:

pabula dura tulit, miseris mortalibus ampla.  
at sedare sitim fluvii fontesque vocabant, (v 944-945)

vergebant, nunc se perdunt sollertius ipsi.  
Inde casas postquam ac pellis ignemque pararunt (v 1010-1011)

De similar importancia resulta el tratamiento de las aliteraciones, en ellas el empleo consonántico pareciera evocar a manera de onomatopeya los sonidos propios de aquello de que habla. Algunos pasajes parecieran sugerir que la *res* de que habla Lucrecio es su mismo *sonitu*<sup>[29]</sup>. Veamos, por ejemplo este verso, en el que habla del mar:

Nec poterat quemquam placidi pellacia ponti (v 1006)

Nótese que el verso instala la isotopía fonética /p/ al comienzo de 4 de las seis palabras presentes. La textura fónica de este verso nos conduce a pensar que apunta a la evocación del sonido que producen las olas del mar al romper. Veamos este otro ejemplo que con el sonido /w/ evoca el sonar del viento:

verbera ventorum vitare imbrisque coacti.(v 957)



O este otro ejemplo, en que el sonido /l/ refiere a la fluidez del líquido:

**l**ubrica proluvie **l**arga lavere umida saxa, (v 950)

Otras veces, la aliteración y la paronomasia identifican palabras repitiendo entre ellas un mismo sonido, como en el siguiente ejemplo en que se asocia el sepultar las vísceras vivas con la percepción del hecho a través de la vista:

**v**iva videns **v**ivo sepeliri viscera busto (v 993)

y este otro ejemplo en que se asocia la fuerza violenta con el sexo masculino:

**vel** violenta viri vis atque inpena libido (v 964)

La semejanza de sentido que sugieren los sonidos borra la tradicional línea sintáctica que sugiere al lector-escucha hilar su percepción espacial de la lectura de izquierda a derecha. En poesía, el acto de leer-escuchar exige al receptor desplazar sus percepciones al plano temporal y poner en juego la cadena de sonidos que se suceden.

Por lo visto hasta ahora, es posible pensar que en el verso la semántica queda relegada a un segundo plano; aparecen en un primer plano las repeticiones fónicas y rítmicas, pero este desplazamiento de la semántica no es más que aparente, pues el sonido mismo la ha revelado, pero de una manera diferente. En poesía a una semejanza de sonido responde una semejanza o una diferencia de sentido.

También es importante desde el punto de vista fónico la repetición. De acuerdo con Levin<sup>[30]</sup>, la utilización de equivalencias, “sean de origen fónico o semántico, no es accidental, sino que por el contrario, se lleva a cabo sistemáticamente”. El efecto semántico de la repetición es una especie de énfasis en el aspecto que desea destacarse en los versos. Algunas veces Lucrecio realiza las repeticiones en versos inmediatos, otras en versos relativamente distantes, y otras veces dentro del mismo verso. A esto debemos sumar las *frases formulares*, pero este análisis escapa ahora de nuestro propósito. Sin embargo, para llenar este vacío recomendamos el artículo de A. Pierrard<sup>[31]</sup>.

Veamos repeticiones en versos que se inician de manera similar:

**et** partim plano scaterere atque erumpere campo.  
**et** frutices inter condebant squalida membra

**et** Venus in silvis iungebat corpora amantum;  
**et** manuum mira freti virtute pedumque (v 952-956-962-966)

**vel** violenta viri vis atque inpena libido  
**vel** pretium, glandes atque arbita vel pira lecta. (v 964-965)

**non** erat ut fieri posset mirari umquam  
**nec** diffidere, ne terras aeterna teneret  
**nox** in perpetuum detracto lumine solis. (v 979-980-981)

Y este otro ejemplo, que puede mostrar, además, la simetría de la repetición entre los dos primeros versos, tanto al principio como en el medio.

**nec** facile ex aestu **nec** frigore quod caperetur  
**nec** novitate cibi **nec** labi corporis ulla.

**nec** robustus erat curvi moderator aratri  
**nec** nova defodere in terram virgulta neque altis (v 929-930- 933-935)

Otras veces la repetición alcanza igualar párrafos al comenzar de manera similar, por ejemplo:

**at** quos effugium servarat corpore adeso,  
**at** non multa virum sub signis milia ducta (v 994-999 )

**nec** tamen omnimodis poterat concordia gigni,  
**nec** potuisset adhuc perducere saecla propago. (v 1024-1027)

Otro tipo de repetición es la que se presenta en una o más palabras. Muy particular empleo de este recurso hace nuestro poeta en el siguiente verso:

lubrica proluvie larga lavere **umida saxa**,  
**umida saxa**, super viridi stillantia musco, (v 950-951).

En este caso nos atrevemos a interpretar que la repetición hace ver el doble papel del elemento *umida saxa*. La primera vez que aparece está al final del verso e indica el lugar final de un proceso, mientras que en el verso siguiente ocupa la primera posición e indica el principio de otro proceso.

Ahora, intentaremos ver cómo Lucrecio juega con los timbres vocálicos. De acuerdo con Herescu, “el latín es una lengua particularmente vocálica, y, por su musicalidad, las vocales juegan un rol más importante que el de las consonantes. El verso latino es, ante todo, un ritmo de timbres” [32].

El fragmento de texto que escogimos para analizar narra dos momentos contrapuestos en la historia del hombre (es este el motivo por el que nos pareció atractivo para su análisis fónico): el primer momento refiere una fase bestial del hombre que no conocía la vida en comunidad, y el segundo estado describe el momento en que se instituye la vida social [33]. Veamos los dos versos con que se inicia el primer momento:

**At genus humanum multo fuit illud in arvis**  
**Durius, ut decuit, tellus quod dura creasset**

Una simple lectura superficial nos puede mostrar una predominancia vocálica del sonido cerrado posterior /u/ que se repite 12 veces, mientras que /a/ está presente cuatro veces, /i/ seis veces, /o/ dos veces y /e/ tres veces. La arrolladora predominancia del fonema /u/ no es gratuita, el sonido de esta vocal es grave, acústicamente presenta concentración de la energía en las bajas frecuencias y articulatoriamente posee una configuración amplia del aparato fonador. Evidentemente es un sonido que por sus características físicas evoca “profundidad” y resulta adecuado para describir la rudeza del momento a que refieren los versos.

Si, por el contrario, revisamos los dos versos con que se introduce el otro momento del fragmento que estudiamos, puede verse:

**Tunc et amicitiam coeperunt iungere aventes  
Finitimi inter se nec laedere nec violari**

13 veces el fonema /e/, 5 veces el fonema /u/, 2 veces el fonema /a/, 11 veces el fonema /i/, dos veces el fonema /o/ y una vez el diptongo /æ/. La predominancia la obtienen /i/ y /e/, vocales que se caracterizan por tener un rasgo [+ agudo] y concentración de energía en altas frecuencias. Esta sonoridad de /e/, /i/, serviría entonces para contraponerse a las asperezas de los versos antes revisados, y estructurar un simbolismo fónico que expresa proximidad, confianza.

Un desconocedor absoluto del proceso de selección del vocabulario de un poeta habría de juzgar tal coincidencia como mágica y por eso mismo la desligaría de toda ciencia. Por suerte para los filólogos y lingüistas un poema es ante todo una obra de lenguaje y no un azar terminológico. Si acaso fuese lícito decir que la poesía encierra magia, hay que reconocer que esa magia no se logra más que con las palabras, y éstas son susceptibles de análisis.

Relacionados con el mismo sonido /u/ que antes hemos estudiado, vemos en el pasaje referido al momento salvaje del hombre muchos versos que tienen como vocal final del último pie /u/, seguido de la bilabial nasal /m/. Todos estos versos están referidos a sucesos negativos para el personaje del fragmento poema, el hombre. Veamos:

volgivago vitam tractabant more ferarum. (v 932)  
sponte sua, satis id placabat pectora donum. (v 938)  
claricitat late sitientia saecla ferarum. (v 947)  
pellibus et spoliis corpus vestire ferarum, (v 954)  
et Venus in silvis iungebat corpora amantum; (v 962)  
consectabantur silvestria saecla ferarum (v 966)  
sed magis illud erat curae, quod saecla ferarum (v 982)  
unus enim tum quisque magis deprensus eorum (v 990)  
palmas horrifera accibant vocibus Orcum, (v 996)  
nam temere in cassum frustra mare saepe coortum (v 100)  
illi imprudentes ipsi sibi saepe venenum (v 1009).

También podemos observar el uso predominante de las vocales /e/, /i/, para demostrar cercanía, amistad, en este pasaje:

**tunc et amicitiam coeperunt iungere aventes  
finitimi inter se nec laedere nec violari, (v 1019-1020)**

Una vez más es necesario llamar la atención, a los ojos de este estudio, sobre el limitadísimo alcance de la traducción de los textos poéticos. Por la complejidad que supone su estructura fónica, cada poema está concebido única y exclusivamente para su lengua.

#### EUFONÍA Y CACOFONÍA

De acuerdo con Herescu<sup>[34]</sup> la *eufonía* es el acomodo de las palabras en la frase (*collocatio*

*verborum* o *continuatío*, o *copulatio verborum...*), esto producirá la *concininitas*, es decir, una resonancia agradable, la armonía. Por otra parte, existen aquellas palabras que, por la naturaleza de sus sonidos, nuestro oído las percibe como desagradables, a esta percepción se le conoce como *cacofonía*, su empleo descuidado es considerado *vitia orationis*, pero cuando el poeta es consciente de la naturaleza de estos sonidos y lo asocia con el sentido, entonces los convierte en *virtutes orationis*. Por ejemplo, si hacemos un poco de historia social de la lengua latina, recordamos que el sonido fricativo /f/ era poco agradable para los romanos en la época republicana, pues en muchos vocablos en que el latín había desarrollado el fonema /h/ los diferentes dialectos mantenían /f/, y dado el prestigio que había adquirido la lengua del Lazio, el sonido /f/ era concebido estilísticamente como vulgar y tosco, por ello la lengua literaria procuró usar pocas palabras que tuviesen este sonido<sup>[35]</sup>. No obstante, Lucrecio usa deliberadamente en el verso que veremos a continuación dos vocablos con /f/ para hablar del período incivilizado humano. Veamos:

nec facile et aestu nec frigore quod caperetur (v 929)

Ciertamente, alguien podría decir que todo esto se trata sólo de una cuestión de azar, y que le poeta no ha reflexionado con empeño sobre ello, pero puede entonces responderse con mordacidad: 1) que no debemos exigir al poeta reflexiones sobre su arte (en caso de que él las ofrezca serán bienvenidas); 2) que si el complejo juego de recursos fonéticos que opera en la poesía es producto del azar, entonces habría que reconocer que el azar trabaja muy aplicadamente.

#### CONCLUSIONES

A partir de un acercamiento socio-literario a los lectores de Lucrecio, hemos podido comprobar que su poesía estaba dirigida a un lector capaz de degustar la textura fónica de la poesía y establecer juegos de relación entre la naturaleza de aquellos sonidos percibidos y el contenido intelectual del texto.

-Tras un breve examen de los conceptos de “arbitrariedad del signo”, de acuerdo con la definición dada por Ferdinand de Saussure y Jean Cohen, y “simbolismo fónico”, tal como es considerado por Jakobson y Waugh, hemos precisado que en poesía el signo exige a su lector dejar de un lado las convenciones arbitrarias del signo y dar cabida a las convenciones motivadas, según las cuales el signo contiene un algo de aquello a lo que se refiere.

-Al confrontar el texto objeto de nuestro análisis se observó que Lucrecio hace un uso consciente de elementos como la aliteración, la paronomasia, los homoioteleuta, las rimas, las asonancias, el *ictus*, el hiato homérico, la onomatopeya, la repetición, las frases formularias, la eufonía, la cacofonía, los timbres vocálicos y la distribución simétrica de los sonidos en el verso. Todos estos elementos cumplen funciones semánticas en el texto.

-Finalmente, el estudio de las consecuencias de la complejidad fónica de la lengua poética de Lucrecio nos ha conducido a una breve consideración acerca de los problemas que plantea la traducción de la poesía, pues el traslado de la estructura fónica de una lengua a

otra sin sacrificar el contenido del texto se avizora como una empresa poco menos que imposible.

#### BIBLIOGRAFÍA

G. CABALLO, y R. CHARTIER (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2001.

C. CALAME, *Le récit en Grèce ancienne, énonciations et représentations de poètes*, Méridiens Klincksisk, París, 1986.

J. COHEN, *Estructura del lenguaje poético* (traducción española de Blanco Álvarez, Martín), Gredos, Madrid, 1977.

C. R. N. COSTA, "Dionigi, Ivano (1989), *Lucrecio, la parole e le cose*, Pàtron, Bologna", *C. R.*, XXXLX 2 (1989), 389-390.

J. HELLEGOUARC'H, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Les Belles Lettres, París, 1972.

N. I. HERESCU, *La poésie latine, Études des structures phoniques*, Les Belles Lettres, París, 1960,

R. JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general* (traducción de J. PUJOL, y J. CABANES), Seix Barral, Barcelona, 1975.

R. JAKOBSON, *Ensayos de poética* (traducción de J. ALMELA), F.C.E., Madrid, 1977.

R. JAKOBSON, y L. WAUGH, *La charpente phonique du langage* (traducido del inglés por K. ALANIN), Les Editions de Minuit, París, 1980.

E. J. KENNEY y W. V. CLAUSEN (Eds), *Historia de la literatura clásica* (t. II, Literatura latina, versión española de Elena Bombin), Gredos, Madrid, 1989.

R. S. LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía* (traducción de P. RODRÍGUEZ Y DE C. RODRÍGUEZ), Cátedra (3ra Ed.), Madrid, 1979.

Y. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* (traducción de V. IMBERT), Istmo, Madrid, 1978.

G. MANETTI, *Theories of the Sign in Classical Antiquity* (traducido del italiano por C. RICHARDSON), Indiana U. P., Bloomington e Indianápolis, 1993.

L. R. PALMER, *Introducción al latín* (traducción de, J. J. MORALEJO Y J. L. MORALEJO) Planeta, Barcelona, 1974.

A. PIERRARD, "Versification formulaire, intertextualité et évocation poétique: éléments matrices de la poésie didactique de Lucrèce", *Latomus*, 61(2002), 589-607.

Á. ROSENBLAT, *Sentido mágico de la palabra y otros estudios*, Universidad Central de

Venezuela, Caracas, 1977.

F. SAUSSURE, *Curso de lingüística general* (traducción prólogo y notas de AMADO ALONSO), Losada, Buenos Aires, 1980.

P. H. SCHRIJVERS, “La pensée de Lucrèce sur l’origine du langage” (*D.R.N.*, v 1019-1090), Utrecht, *Mnemosine*, 27 (1974), Fasc. 4.

TITI LUCRETI CARI, *De rerum natura, libri sex* (comentarios por C. BALEY), Oxford and the Clarendon P., Londres, 1947.

---

\* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación H-849-05-06-C, financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes. Agradecimiento especial a los profesores Mariano Nava (corresponsable del proyecto), Alexandra Álvarez, Esther Paglialunga y Enrique Obediente por sus observaciones y aportes.

[1] Sabemos que aquella persona que practicase la lectura en la intimidad era digna de desconfianza, tal es el caso, por ejemplo, de Catón de Útica, que se retiró a su morada a leer solitario el *Fedón*. Pidió a sus esclavos que le llevaran su espada tras advertir que no se encontraba en el sitio habitual, pero estos por alguna razón no querían poner la espada al alcance de sus manos. Sin embargo, tras los gritos del amo la espada estuvo a disposición de Catón, quien volvió a leer el diálogo, descansó un poco y luego se suicidó clavando la espada en su pecho. Véase PLU., *Cato Minor*, 68, 2-70, 2. Sobre la lectura en voz alta en Roma Cf. G. CAVALLO, y R. CHARTIER (Eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, p. 109.

[2] Entre otros, puede consultarse a J. MOROUZEAU *La prononciation du latin*, Méridiens Klincksisk, París, 1936; M. BASSOLS DE CLEMENT, *Fonética latina*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.

[3] N. I. HERESCU, *La poésie latine, Études des structures phoniques*, Belles Letres, París, 1960, p. 16.

[4] *Ibid.*, p. 13

[5] Cf. E. J. KENNEY y W. V. CLAUSEN (Eds), *Historia de la literatura clásica*, Gredos, Madrid, 1989, pp. II 15-17.

[6] *Sentido mágico de la palabra y otros estudios*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977, p. 15.

[7] C. CALAME, *Le récit en Grèce ancienne, énonciations et représentations de poètes*, Méridiens Klincksisk, París, 1986, p. 18.

[8] A. PIERRARD, “Versification formulaire, intertextualité et évocation poétique: éléments matrices de la poésie didactique de Lucrèce”, *Latomus*, 61(2002), p. 593.

[9] J. HELLEGOUARC’H, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Belles Letres, París, 1972, pp. 463-464.

[10] Si se quiere hacer un seguimiento sobre los estudios de la arbitrariedad del signo en la antigüedad anterior y posterior a Platón, puede consultarse DIÓGES LAERCIO, *Vida de ilustres*

*filósofos griegos*, II 100, en el apartado dedicado a Aristipo que documenta la reflexión de Estilpón y Teodoro sobre la rectitud del nombre de este último. Asimismo, dice que Demócrito compuso un libro titulado *De los nombres*, otro llamado *Causa de las voces*, y otro más con el nombre: *De las letras cónsonas y dísónas*, IX 48. Después de Platón la tradición de indagar sobre el tema continuó en la filosofía griega, Cf. en la obra de D. L., libro séptimo, todo el tratado de Zenón de Citio al respecto, sobre todo VII, 84, donde nombra un libro llamado *Que Zenón usó de los nombres con propiedad*, y en el apartado de Crisipo, VII, 200, que éste compuso siete libros *De las etimologías* dedicado a Diocles y cuatro con el título de *Etimológico*.

[11] SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1980, p. 130, dice: “El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por *signo* el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: *el signo lingüístico es arbitrario*”.

[12] R. JAKOBSON, *Ensayos de poética*, F. C. E., Madrid, 1977.

[13] J. COHEN, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1977.

[14] Les Editions de Minuit París, 1980.

[15] Cf. *Ibid.*, p. 221.

[16] J. COHEN, *Estructura... Op. cit.*, p. 77.

[17] JAKOBSON Y WAUGH, *charpente...*, *Op. cit.*, *passim*.

[18] *Ibid.*, p. 222.

[19] En especial los pasajes 399b, 414c, 418b a 420c, 425a, y también en *Filebo* 18c3-5.

[20] *Some Aspects of epicurean Psychology*, Leiden, 1973 [citadas por P. H. SCHRIJVERS, “La pensée de Lucrèce sur l’origine du langage” (*D.R.N.*, v 1019-1090), *Mnemosine*, 27 (1974), Fasc. 4, pp. 338-339].

[21] WAUGH Y JAKOBSON, *charpente...*, *Op. cit.*, p. 218, sostienen: “se puede señalar que el uso expandido en lingüística, en poética y en psicología del término “simbolismo” para designar la relación figurativa- *phýsei*- se aleja de la terminología semiótica introducida por Pierce, para quien los signos instituidos de esta forma son “iconos” que se oponen a los “símbolos” establecidos *thései*. Pero ‘simbolismo fónico’ aplicado a una relación de similitud profunda, natural, entre el sonido y el sentido (*signans* y *signatum*) está ahora tan enraizada y tan común luego de tantos años de discusión de este tema, que hemos preferido conservarlo”.

[22] N. I. HERESCU, *La poésie latine...*, *Op. cit.*, p. 109.

[23] *Ibid.*, p. 121.

[24] Y. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, p. 97.

[25] Cf.: J. COHEN, *Estructura... Op. cit.*, p. 53.

[26] Y. LOTMAN, *Estructura del texto...*, *Op. cit.*, p. 97.

[27] Sobre el importante papel que juega el *ictus* en la lectura del verso, recomendamos el estudio de N. I. HERESCU, *La poésie latine...*, *Op. cit.*, p. 26 y ss.).

[28]

[29] C.R.N. COSTA, (1989, 392) en su reseña al libro: “Dionigi, Ivano (1989), *Lucrecio, la parole e le cose*, Pàtron, Bologna”, *C. R.*, xxxlx 2 (1989), 389-390, apunta como fundamental subrayar en la doctrina profesada por Lucrecio la relación entre *verba* y *res*. En el libro de G. MANETTI, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, Indiana U. P. Bloomington e Indianápolis, 1993, pp. 111-125, el tema también está planteado, aunque, a nuestro juicio, tímidamente.

[30] R. S. LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 49.

[31] A. PIERRARD, “Versification formulaire...”, *Op. cit.*

[32] N. I. HERESCU, *La poésie latine...*, *Op. cit.*, p. 29.

[33] Entre las virtudes que destaca C. BAILEY de este pasaje de la obra lucreciana, tiene especial énfasis el cuidado con que fue escrito el pasaje, ante todo por la cantidad de aliteraciones, Cf. TITI LUCRETI CARI, *De rerum natura, libri sex*, Oxford and the Clarendon P., Londres, 1947, pp. 1474-1475.

[34] N. I. HERESCU, *La poésie latine...*, *Op. cit.*, p. 37.

[35] Cf. L. R. PALMER, *Introducción al latín*, Planeta, Barcelona, 1974, p. 68.

---

## Índice

