

T H E S A V R V S

BOLETIN

DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

TOMO XXVI

Enero-Abril 1971

NÚMERO 1

DIPTONGOS Y TONEMAS

DIPTONGOS

Una breve y sencilla encuesta sobre la ordinaria impresión fonológica del diptongo tuvo por base la confrontación de los datos observados sobre dos personas castellanas de distinto grado de cultura.

La persona que sabía leer y escribir, interrogada respecto a la diferencia de sonido entre las palabras *celo* y *cielo*, contestó sin vacilar que en *cielo* hay una *i* que no existe en *celo*. A la demanda de si esta *i* le parecía igual a la que se dice en *vino*, respondió afirmativamente. Era claro que sus contestaciones se fundaban en la experiencia ortográfica. "*Cielo*, decía, se escribe con *i*, y *celo*, sin *i*". El diptongo, a su juicio, constaba de dos sonidos. Creía oír lo que escribía.

La misma prueba, realizada con un obrero del campo, analfabeto, dio resultados menos precisos. Tampoco esta persona vaciló en afirmar que *celo* y *cielo* suenan de distinto modo; pero, invitada a que indicara en qué consistía la diferencia de sonido entre ambas palabras, se limitó a decir que, a su juicio, en la primera parte (sílabas) de *cielo* se oye algo que no se advierte en la parte correspondiente de *celo*. En cuanto a si ese algo le parecía igual o semejante al sonido que sobresale en la primera parte de *vino*, se manifestó inseguro en el reconocimiento de tal semejanza. A la pregunta de si lo que oía en esa

parte de *cielo*, como diferente de *celo*, eran dos sonidos o uno, respondió con seguridad que le parecía uno solo.

De un modo general, la escritura introduce en el conocimiento y diferenciación de los fonemas. Tiene el inconveniente de que en determinados casos es motivo de confusión, aunque se acerque tanto al orden fonético como se aprecia en la ortografía española. En todo caso, la percepción del fonema, en cuanto a su imagen sonora y a su valor semántico, no es privilegio exclusivo de los que saben escribir. No hay duda de que ocurren diferencias de apreciación en este terreno entre las personas instruidas y las iletradas. Se conoce el sistema fonológico español en lo que se refiere al plano de la lengua literaria o normal. Habría que saber hasta qué punto tal sistema se mantiene o varía en la conciencia lingüística de los hablantes de cada capa social y en cada país de lengua española.

Por anticipado es generalmente sabido que no todos los fonemas de esta lengua, identificados a base de la pronunciación castellana, poseen igual grado de extensión, consistencia y claridad. La *z* interdental, por ejemplo, sólo es fonema efectivo en determinadas regiones de España. En el resto del campo hispánico, su existencia es meramente teórica entre las personas que la conocen por enseñanza escolar y la distinguen en la escritura, pero no la practican con su peculiar sonido en su habla corriente, y es de hecho ignorada entre los iletrados. De manera semejante, la *ll* palatal lateral tiene también existencia efectiva en zonas limitadas donde no se le confunde con la *y*. La *s* final de sílaba y en especial la final de palabra se convierte en mera representación teórica del tipo sibilante en los lugares en que se pronuncia como simple aspiración, y es ignorada, suprimida o incorporada a la *j* relajada entre los analfabetos de esos mismos lugares. La aspiración, ajena al sistema castellano, posee extenso dominio como resultado dialectal de la *j*, de la *s* y de la antigua *h* aspirada. La *v* carece de valor fonémico fuera de la doctrina escolar y del español influido por la fonética valenciana.

La naturaleza del diptongo ha sido extensamente discutida, sin que se haya llegado a total acuerdo sobre si se debe considerar como fonema único o como conjunto de dos fone-

mas. El ordinario concepto de que tanto las semivocales *i*, *u*, como las semiconsonantes *j*, *w*, no son sino modificaciones de las vocales *i*, *u*, ha sido causa de que la interpretación bifonémica del diptongo sea la que ha reunido mayor número de adeptos. El razonamiento técnico entre la mayoría de los lingüistas y en especial entre los fonólogos, ha venido a coincidir en sustancia con la empírica opinión fundada en el simple testimonio ortográfico.

Para otras personas, entre las cuales me cuento, tal explicación está lejos de ser satisfactoria. No se puede tener por hecho evidente que las semivocales y las semiconsonantes deban ser consideradas como propias modalidades representativas de las vocales *i*, *u*. Dado el objeto de esta simple nota, bastará seguir utilizando el ejemplo del vocablo *cielo*. Desde el punto de vista fonético, el primer elemento del diptongo, *ie*, en esta palabra y en sus semejantes, es un brevísimo sonido que, partiendo de una posición próxima a la de la fricativa palatal *y*, se abre gradualmente, dentro de su brevedad, hasta la articulación de la *e*. Puede decirse que en ningún punto de su rápido proceso se identifica tal sonido con el propio carácter de la vocal *i*. Articulatoria y acústicamente la semiconsonante no es sino el elemento inicial ascendente con que se realiza la unidad fonémica que culmina en la abertura de la *e*.

La semiconsonante de *cielo* carece de individualidad propia. No es una *i* reducida ni modificada. No tiene existencia desligada de la *e*. La unidad fonémica del diptongo se puede considerar como equivalente a la de la vocal simple. El análisis de la semiconsonante demuestra su carácter transicional e indivisible del núcleo fonémico de que forma parte. Es diferente el caso de las líquidas *l*, *r*, las cuales, aun en posición interior de sílaba, como en *pleno*, *preso*, mantienen por sí mismas su ordinaria estructura y sonido. La semiconsonante, por el contrario, no tiene una articulación que permita fijar sus líneas en una posición determinada. La semiconsonante *j* y la semivocal *i* se asocian con la *i* en el ordinario cuadro fonético por su común fondo palatal, así como *w* y *u* se asocian con la *u* por su carácter velar, pero ni aquellas ni éstas poseen la necesaria calidad sustantiva para igualar ni sustituir a las res-

pectivas vocales. Semivocales y semiconsonantes sólo se realizan mediante el apoyo y dependencia de una vocal que no sea de su propio tipo fonético. Su representación ortográfica con los mismos signos de las vocales no tiene más fundamento que la indicada relación articulatoria.

El hecho de que la semiconsonante *j* desarrolle a veces una definida y consonante, fricativa o africada, en palabras como *hierro*, *hierba*, pronunciadas *yerro*, *yerba*, no excluye la permanencia de la misma semiconsonante entre la articulación desarrollada al principio y la vocal. Se observa el mismo proceso de manera más visible en el caso de la semiconsonante velar *w*, en ejemplos como *gwerto*, *gweco*, *gweso*. No se trata de una desintegración del diptongo sino de la generación de un elemento accesorio de tipo consonántico.

Tampoco es indicio de que la semiconsonante sea desligable del diptongo la circunstancia de que *celo* y *cielo* puedan darse en el verso en rima consonante. Por práctica tradicional es suficiente para el efecto de la consonancia la igualdad de la terminación de los versos a partir del vértice tensivo de la última vocal acentuada. Tal norma métrica permite descontar de la rima consonante las líquidas interiores *l*, *r*, como en *plena-pena*, *tropa-topa*, sin perjuicio de la identidad silábica; de la misma manera admite que se prescinda de la semiconsonante, sin afectar a la unidad del diptongo. Lo que en realidad es más significativo es que a ningún poeta se le haya ocurrido contar como bisílabo el diptongo en *cielo*, *piedra* o *viento*.

De peso es también la consideración de que no puede darse por enteramente perdido el sentido tradicional del diptongo como derivación de fuente monofonémica. Nada indica que el origen de *ie* se debiera a desdoblamiento o duplicación de la *ē* latina. Se supone que, no obstante la brevedad prosódica de esta vocal, la inclinación a destacar su timbre mediante la tensión inicial del acento, pudo ser la causa de que se estrechara el principio de su articulación. Con reacción contrapuesta, el resto de la vocal extremó su abertura en el antiguo altoaragonés *piadra*, *tiampo*. Ni una ni otra modificación significaba quebrantamiento de la unidad del fonema originario. El sen-

timiento de esta unidad se ve apoyado por correlaciones como *cielo-celeste*, *cierto-certeza*, y más vivamente por el radical vínculo de formas verbales como *tiene-tenía*, *pierde-perdió*, *viene-vendrá*. La equivalencia fonológica entre vocal y diptongo en estos casos no es comparable con la modificación formal de otras alternancias verbales como las de *hago-hice*, *pongo-puse* o *tenía-tuvo*.

En la extensa serie de los diptongos españoles, el de mayor y más frecuente representación es *ie*. En nivel también elevado, aunque menor, figura *ue*. Son aplicables a *ue* las mismas observaciones que preceden, relativas a *ie*. El diptongo de *rueda*, *fuego*, *puerta*, tiene también origen monofonémico en la *õ* latina. El elemento semiconsonante es tan momentáneo e inseparable de la vocal en un diptongo como en el otro. Igualmente *ue* es resultado de la modificación del timbre de la *õ*, sin ruptura de la unidad fonémica de esta vocal. El vínculo de *ue* respecto a su fuente matriz se hace sentir en ejemplos como *puerta-portero*, *fuerte-forzoso*, *cuerda-cordel*, y especialmente en la flexión verbal, *puedo-podemos*, *vuelve-volvía*, *cuenta-contó*.

En cuanto a los diptongos con semivocal, *ai*, *ei*, *au*, el hecho de que originariamente llegaran a fundirse en un solo sonido es testimonio suficiente respecto a su carácter monofonémico. La apreciación unitaria entre diptongo y vocal se observa en formas como *laico-lego*, *áureo-oro*. La inclinación al núcleo silábico redujo a diptongos los antiguos hiatos de *reína*, *veinte*, *treinta*. La semivocal de *ley*, *rey* se mantiene de manera atenuada entre la vocal y la consonante y en la pronunciación normal, no silabeada, de los plurales *leyes*, *reyes*.

En resumen, la vocal es un fonema puro y homogéneo mientras que el diptongo es un fonema modificado por un elemento inicial ascendente o final descendente. El triptongo, por su parte, es un fonema modificado conjuntamente por ambos elementos. La diferencia entre vocal, diptongo y triptongo no afecta a la percepción de su unidad como propios fonemas simples sino a la forma y condición de su naturaleza fonética.

Como nota complementaria se puede añadir que la diptongación monofonémica e inconsciente es fenómeno familiar para el profesor hispano que enseña su idioma a estudiantes norteamericanos. Ejemplo curioso es el que se observa en el popular *show* de televisión de Doris Day, donde la artista repite habitualmente la diptongación de la *e* en su canción de "Qué será, será", haciendo que la primera palabra se oiga como *kéy*. Una persona de lengua inglesa admitirá con más o menos resistencia que la *o* que pronuncia en *cove* o *lose* suena aproximadamente *ou*, pero rechazará la idea de que tal diptongación incluya dos fonemas distintos.

Los diptongos *ie*, *ue*, no sólo son los más frecuentes en español sino también los más antiguos y en su mayoría los de más simple fuente etimológica. En *dieta* se recuerda aún la diéresis latina, y en lenguaje poético puede hacerse oír el arcaísmo *piedad*, con tres sílabas. *Fiel* ha alcanzado fijeza de diptongo semejante a la de *hiel*. Efectos de ritmo y énfasis hacen que en determinadas palabras compitan hiato y diptongo, como se observa en *suave*, *viuda*, *ruina*, *ahí*, *aún*, *día*, *tío*, etc.

No faltan, pues, ejemplos a los que es aplicable el supuesto de la naturaleza bifonémica del diptongo. Pero fuera de contadas formas vacilantes, los auténticos y primitivos diptongos *ie* y *ue*, considerados desde cualquier punto de vista, dan a entender que la idea de su unidad monofonémica, reflejada intuitivamente en la referida encuesta por el espontáneo sentir de la persona iletrada, era en el fondo la interpretación más exacta.

TONEMAS

Se entiende por tonema la altura musical correspondiente a la terminación de cada uno de los grupos fónicos en que se divide la frase. La entonación española, en el modo de la enunciación corriente, utiliza con valores definidos cinco tonemas distintos: *cadencia*, *semicadencia*, *anticadencia*, *semianticadencia* y *suspensión*. La suspensión se produce en el tono medio

o normal; la cadencia desciende hasta unos ocho semitonos por debajo de ese nivel; la semicadencia representa un descenso de tres o cuatro semitonos; la anticadencia se eleva hasta cuatro o cinco semitonos sobre la línea media, y la semianticadencia se eleva dos o tres semitonos.

Describí hace años la forma y función de cada uno de estos tonemas en mi *Manual de entonación española*. En el tiempo transcurrido desde que apareció este libro, 1944, no se ha dado a conocer ningún estudio que, con razonada demostración, haya rectificado su enseñanza. Son varios, sin embargo, los trabajos en que se alude a la entonación de esta lengua limitando a tres el número de sus tonemas: el de descenso o cadencia; el de elevación o anticadencia, y el de suspensión en el tono medio. Esta misma práctica ha sido seguida en algunos textos destinados a la enseñanza del español en los Estados Unidos. Ha influido probablemente la idea de que esos mismos tres tonemas son los que se consideran como base general de la entonación del inglés, lo cual ha podido sugerir la manera de simplificar la materia en la relación entre ambas lenguas.

Se ha dado, pues, por sentado que no es necesario contar como tonemas con valor independiente ni la semicadencia ni la semianticadencia, a las cuales se les tiene por meras variantes o modificaciones implícitas respectivamente en las inflexiones cardinales de descenso y elevación. El análisis de unas frases podrá dar a entender cuál de los dos sistemas, de tres o de cinco tonemas, es el más adecuado para representar y explicar el funcionamiento tónico de la lengua. Han sido registradas estas frases, de tipo enunciativo, en la lectura de varias personas de origen castellano. Han discrepado en detalles secundarios; en sus rasgos esenciales, los resultados han sido coincidentes.

1) “A la madrugada, | de noche aún, || me han despertado unos golpes suaves” (E. Barrios). Tres grupos. Los dos primeros, complementarios, constituyen la prótasis. El segundo, especificativo del primero, recibe la anticadencia sobre el adverbio *aún*. El primero, principio de enumeración, termina con semicadencia. La medida de este descenso, de límites re-

ducidos, revela la función continuativa del grupo. En ningún caso iguala al descenso grave, conclusivo, de la cadencia final. Tampoco la cadencia puede ocupar el lugar de la semicadencia. Cada una tiene su nivel propio y su valor definido. Comprenderlas bajo el impreciso concepto de inflexión descendente no es una simplificación sino una confusión de unidades distintas.

2) “Por mucho que valga un hombre, || nunca tendrá valor más alto | que el valor de ser hombre” (A. Machado). Tres grupos. El tonema más agudo, anticadencia, recae sobre el final del primer grupo, destacando el concepto de *hombre*, como punto básico de la proposición. El segundo grupo, con menor elevación final, semianticadencia, sobre el vocablo *alto*, señala su papel continuativo dentro de la segunda rama de la frase. La leve diferencia de altura entre anticadencia y semianticadencia, en general no más de dos semitonos, es elemento de valoración regular y permanente. No se sustituyen entre sí sin afectar el sentido e intención de la frase. Requieren ser considerados separadamente, no como modalidades o grados de la misma unidad.

3) “Almas acendradas, | almas de Dios, || logran no entristecerse | por las alegrías del prójimo” (G. Miró). Cuatro grupos. El segundo recibe la anticadencia sobre el vocablo *Dios*. El primero termina con semicadencia. Ambos grupos constituyen la prótasis en la misma forma que en el primer ejemplo. La apódosis consta de otros dos grupos, de semianticadencia y cadencia, análogos a los de la segunda rama del ejemplo 2. El conjunto de los cuatro tonemas activos forma en este caso una simétrica combinación en la que al contraste principal entre anticadencia y cadencia se suman los contrastes menores de semicadencia y anticadencia, en la primera mitad de la frase, y entre semianticadencia y cadencia en la segunda. La notoria armonía de tal combinación es sin duda la causa de que aparezca repetida con frecuencia, sobre todo en la prosa artística.

En los esquemas ordinarios de las frases enunciativas sólo figuran una anticadencia y una cadencia. El número de semicadencias y semianticadencias varía según la extensión y com-

posición de la frase. El papel de los tonemas menores consiste de ordinario en determinar la relación de los elementos complementarios con los miembros principales. Por lo común, el lugar de las semicadencias es la primera parte de la frase, delante de la anticadencia; el de las semianticadencias es, al contrario, la segunda parte, delante de la cadencia. Otro empleo corriente de la semicadencia es el de servir, en una u otra de ambas partes, para los miembros de las series enumerativas.

Por interesante coincidencia, se advierte curioso paralelismo fonológico entre el sistema de los cinco fonemas vocálicos del español y el de sus cinco tonemas melódicos:

vocal media, <i>a</i> .	tonema medio, suspensión.
vocal grave, <i>u</i> .	tonema grave, cadencia.
vocal aguda, <i>i</i> .	tonema agudo, anticadencia.
vocal semigrave, <i>o</i> .	tonema semigrave, semicadencia.
vocal semiaguda, <i>e</i> .	tonema semiagudo, semianticadencia.

Con hondo y fino sentido del mecanismo fonético de la lengua, se ha establecido el mismo orden entre las unidades funcionales del sistema vocálico y las del sistema tónico. Bastaría esta sola consideración para reconocer la definida individualidad de la semicadencia y la semianticadencia. Ignorarlas significa algo tan infundado como sería prescindir de las vocales intermedias *e* y *o*, o presentarlas como simples variedades de *i*, *u*.

Se hace difícil pensar que el sistema de cinco tonemas, con la específica función de sus unidades, se haya producido solamente en español. Es probable que tal particularidad no se deba sino a la escasa atención dedicada al estudio de estas materias. Tanto los tonemas principales como los secundarios corresponden a elementos que lógicamente se pueden suponer en el discurso de toda lengua. Acaso lo peculiar del castellano consiste en haber elaborado y definido tal sistema con el mismo sentido de precisión demostrado en la clara serie de sus vocales y en la consistente administración del acento prosódico entre las sílabas fuertes y débiles.

Tanto en la enseñanza práctica, en lo que se refiere a corregir hábitos de otras procedencias, como en el estudio de

las modalidades de entonación dialectal, tan necesitado de investigación adecuada, debería atenderse en primer lugar al campo ordinario de la disertación o el relato, con especial consideración respecto a los siguientes puntos: a) promedio habitual de la extensión de los grupos melódicos; b) modo de la inflexión inicial, anterior al momento en que se alcanza la altura media o normal; c) desarrollo uniforme, ascendente, descendente, ondulado o quebrado de la línea del cuerpo del grupo; d) figura y medida del tonema final de cada uno de los grupos de la frase.

En cuanto a este último punto, es rasgo distintivo del castellano la manera rápida, recortada y angular con que se ejecutan los tonemas, a diferencia de la forma más o menos lenta y modulada o circunfleja con que se producen en otras hablas hispanas y extranjeras. No es difícil advertir que en las modalidades más corrientes de entonación angloamericana, los tonemas no se diferencian entre sí con tanta claridad como en castellano ni funcionan con análoga regularidad y disciplina. Puede obedecer a esta causa el hecho de que sea precisamente en el medio universitario angloamericano donde se ha indicado que basta el manejo general de los tonemas de ascenso, descenso y suspensión para la práctica de la entonación española.

TOMÁS NAVARRO TOMÁS.

Northampton, Massachusetts,
Estados Unidos de América.