



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**ARTÍCULO ESPECIALIZADO
PARA PUBLICAR EN REVISTA INDIZADA**

La onomatopeya como fundamento rítmico musical en la novela "Las memorias de Mamá Blanca" de Teresa de la Parra.

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Dalia Castañeda Castillo

Asesor:
Lic. en L L. Gregorio Martín Mondragón Arriaga

Toluca, Estado de México, 2023

La onomatopeya como fundamento rítmico musical en la novela

Las memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra.

Onomatopoeia as a musical rhythmic foundation in the novel

Las memorias de Mamá Blanca by Teresa de la Parra.

Porque es la música la que vence al silencio

antes que el logos.

María Zambrano

Resumen: En la obra *Las Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra se aborda la onomatopeya o también conocida como armonía imitativa, pieza clave generadora del ritmo y la musicalidad en la novela. Comprendiendo los niveles fónico, sintáctico, semántico e interpretativo. En la interpretación de la novela el lector descubre una confluencia de elementos sonoros producto de estrategias discursivas y retóricas que desembocan en una experiencia lectora donde se involucran los cinco sentidos y principalmente el oído.

Palabras clave: onomatopeya, armonía imitativa, ritmo, sinestesia, efectos sonoros.

Abstract: In the book *Las Memorias de Mamá Blanca* by Teresa de la Parra, onomatopoeia or also known as imitative harmony is addressed, a key piece that generates rhythm and musicality in the novel. Understanding the phonic, syntactic, semantic and interpretive levels. In the interpretation of the novel, the reader discovers a confluence of sound elements that is the product of discursive and rhetorical strategies that lead to a reading experience where the five senses and mainly the ear are involved.

Keywords: onomatopoeia, imitative harmony, rhythm, synesthesia, sound effects.

Introducción

Al igual que una tumba, la literatura y la música están muertas, hasta que a través de los sentidos cobran vida. Una partitura no es música hasta no ser cantada, un libro no es literatura sino hasta ser leído.

Este es el verdadero sentido en *Las memorias de Mamá Blanca*, de Teresa de la Parra. La narrativa de la obra cobra vida gracias a la musicalidad surgida de las palabras, actuando como un faro, guiando la cadencia de estas.

La obra no tiene como fin rescatar a través de las letras los recuerdos, sino por medio de la sonoridad presente en el movimiento de la lengua hablada, hacer latente y viva la memoria. Sólo esta vuelve al presente gracias a la musicalidad.

Las Memorias de Mamá Blanca se empezaron a escribir en el año de 1926 y se publican por primera vez en el año de 1929. Durante esta época Teresa de la Parra es acaso después de Eustasio Rivera¹, una de las primeras escritoras en revolucionar la manera de escribir novela. Ya que a través de la experimentación narrativa da vida a seres aparentemente inanimados y les crea una voz propia mediante aspectos rítmicos y musicales.

En la obra se presentan textos de diversa índole como la epístola, los cantares infantiles, algunos versos, y de acuerdo con la época de los años 1930, la narrativa hispanoamericana se centra en las corrientes del Naturalismo y Realismo que también estaban relacionadas con el Indigenismo y Costumbrismo; abordando temáticas como la naturaleza y la condición humana, incluyendo aspectos sociales y políticos. Principalmente el costumbrismo se ve reflejado en *Las Memorias de Mamá Blanca* pues relata la forma de vida de una familia criolla en Venezuela.

Velia Bosch (1988) estudiosa de la obra de la Parra, afirma que es la primera autora de la época en plasmar lo que pensaban los personajes en la narrativa. Concediéndole a cada uno de ellos una conciencia, modo de ser y expresarse propio. La estudiosa de la obra de Teresa señala dicha innovación expresando lo siguiente: durante el periodo de 1930-1940 en la literatura hispanoamericana el discurso novelesco estaba orientado bajo la fórmula narrativo-descriptiva, de esta manera imitaba o representaba el narrador los temas propios de las corrientes naturalista y realista. Y nos muestra que Teresa de la Parra renueva la

¹ Considérese también *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. Publicada en 1924, novela trascendental, pues es la primera vez que en toda la literatura latinoamericana se desarrolla una nueva forma de narración donde el protagonista no es un ser humano, sino la selva, la renovación estriba en que aparentemente “los seres inanimados de la naturaleza” se vuelven protagonistas, adquieren voz propia y son quienes desarrollan la historia.

Años más tarde en 1974 aparece *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, obra sucesoria de *Los pasos perdidos*, dichas obras se desarrollan a partir de aspectos propios de la música.

fórmula narrativa, añadiendo un tercer elemento: “la triple fórmula narrativo-descriptiva-dialogada.” (Bosch, 1988:80) Narrativa en cuanto a sucesión de los hechos, descriptiva en cuanto a cómo suceden los hechos, y de diálogo respecto a que a pesar de que el narrador cuenta la historia les permite a los personajes conversar entre ellos, dicha interacción entre ellos permite el desarrollo de estos y la creación de la trama en la novela.

La importancia de la música en la construcción narrativa de las obras de la autora.

Poco se ha abordado la influencia de la música en las obras de la autora, sin embargo, quienes han estudiado la narrativa de Teresa de la Parra han encontrado en común entre sus personajes de la novela *Ifigenia* y *Las Memorias de Mamá Blanca*, que utilizan la música como un espacio y refugio para abordar aspectos íntimos y cotidianos de sus vidas. Cita Antoni en su estudio de *Ifigenia* lo siguiente: “yo no comprendo en absoluto qué relación lógica puede existir entre la muerte de papá y el piano de esta casa... ¡«los sentimientos»!... ¡vaya con los sentimientos!, pues si la música se inventó precisamente para eso: ¡para expresar los sentimientos!” (De la Parra, 2008, citado en Antoni, 2022: 7)

El fragmento anterior también reúne cierta familiaridad con el personaje de Mamá Blanca en las siguientes líneas: “...tocaba el piano con intuición maravillosa. A los pocos días de habernos hecho amigas, emprendió el largo, cotidiano obsequio de darme lecciones, sentadas las dos todas las tardes ante su piano viejo.” (De la Parra, 1988:8) Ambos personajes reúnen en común su afición por el piano y la música que les evoca ciertos estados de ánimo, pensamientos y reflexiones que se reflejan en la sucesión de los hechos de las obras.

Sin embargo, no es el único referente que existe en cuanto a la música. En *Las Memorias de Mamá blanca* podemos encontrar otros como las coplas de ordeño² cantadas por Daniel el vaquero [“¡Nube de agua! / Yo he visto vacas famosas;/ pero como tú ninguna...” (p.8)], estribillos de canciones infantiles [“María moñitos me convidó / a comer plátanos con arroz.” (p.42)], e incluso acotaciones sugeridas por el narrador sobre el modo de leer su obra que se encuentran en las primeras páginas, haciendo referencia de nuevo al piano; y

² Las coplas de ordeño son una composición musical corta con la intención de ser cantadas.

así como la ejecución de las teclas obedecen a una pauta musical, la historia de su vida debería ser contada del mismo modo.

Si yo fuera novelista de talento (dos humildes suposiciones) impondría la siguiente innovación en la novela: antes de comenzar un diálogo cualquiera tendería siempre un pentagrama sobre mi página. A la izquierda como de costumbre: clave, tono y medida; luego los compases con notas y accidentes, y abajo el texto: lo mismo que para el canto. Con un poco de solfeo que supiera el lector no tendría sino que tomar el libro en la mano izquierda, llevar el compás con la derecha canturreando y ¡listo! El personaje habría hablado de veras. (De la Parra, 1988: 75)

En el fragmento anterior es evidente que la intención de la autora es establecer una relación entre música y literatura, mediante las pautas que conlleva la lectura de un pentagrama (“clave, tono y medida”) y poder compaginarlas con la lectura de su obra.

Relación entre literatura y música para conformar ritmo.

El florecimiento de las civilizaciones antiguas como la celta y griega aportaron elementos a la música que tiempo después influirían enormemente para la creación de figuras retóricas en la literatura. Primariamente fue el sonido de la naturaleza (presente en ciertas vibraciones sonoras como el viento, el agua, las piedras y otras emisiones sonoras como las de los animales) pieza fundamental para la creación de instrumentos musicales y secuencias rítmicas que conformarían una melodía, pieza musical y obra. Históricamente, el desarrollo de la música estuvo vinculado principalmente con el culto religioso. Gracias a ello, aproximadamente, desde el siglo I A.C. florece la música vocálica, entre sus primeras manifestaciones se encuentran los cantos salmódicos³, cuyas piezas ilustran la importancia del texto para la manifestación, interpretación y creación musical. Ya que quienes ejecutaban dichas piezas tenían como base textos bíblicos, de los cuales generaban líneas melódicas concordes a la secuencia y silabeo de las palabras.

³ O también conocido como salmodia, es una técnica de canto iniciada por los hebreos, surge en el culto religioso de las sinagogas y consiste en recitar y cantar salmos enteros. “La estructura de la salmodia es silábica, es decir que a cada sílaba del texto corresponde un sonido de la melodía. “(Martínez, 1943:1)

Otro ejemplo a la inversa de la importancia de la música para conformar el ritmo en el texto, data de la antigua Grecia, donde se establecieron patrones rítmicos, cuya estructura consta de acentos y duraciones, que permite diversas variaciones de ritmo y líneas musicales; como se ilustra en la siguiente tabla:

Modos rítmicos griegos

MODOS RÍTMICOS					
1	- u	Troqueo: larga-breve	□ ■		
2	u -	Yambo: breve-larga	■ □		
3	- u u	Dáctilo: larga-breve-breve	□ ■ ■		
4	u u -	Anapesto: breve-breve-larga	■ ■ □		
5	- - - -	Espondeo: larga-larga	□ □ □ □		
6	u u u u	Tibraquio: breve-breve-breve	■ ■ ■ ■		

Tabla 1. Lucía Moreno (2019) Los seis modos rítmicos. Disponible en: <https://www.filomusica.com/filo22/eli.html> . Consultado el 15-08-2022

Mientras tanto los tipos de pie métrico en el verso se presentan de la siguiente manera:

a) De dos sílabas:

Troqueo -U = L+B

Yambo U- = B+L

b) De tres sílabas

Dáctilo - UU = L+B+B

Anfíbraco U-U = B+L+B

Anapesto UU- = B+B+L

Como se observa en la tabla 1 se haya presente la igualdad de los nombres de los modos rítmicos en la música en comparación con los pies métricos del verso, que además

conservan la misma estructura en cuanto a la cantidad de sonidos largos y breves. La única diferencia estriba en las grafías, señaladas una para la música y la otra para la versificación.

Ambos patrones tienen en común el uso de acentos conformados a través de las variaciones de los sonidos largos y breves. Es precisamente esta característica la que permite la producción de patrones regulares o irregulares que conforman el ritmo en una obra ya sea musical o literaria.

No es en vano que durante el florecimiento de la música vocálica los intérpretes y compositores se guiaran por los acentos y la entonación de las palabras presentes en las sílabas para conformar melodías. Mismos rasgos que se hayan presentes en la estructura de nuestra lengua española, conformada por un sistema silábico acentual: “Fundamentado en el número de sílabas, en las pausas y, sobre todo, en la distribución periódica de sus acentos dominantes...La combinación de sílabas tónicas con sílabas átonas produce, como ya se ha dicho, un efecto rítmico muy cercano a la música.” (Valencia, 2000: 31)

El mismo Henoc Valencia (2000) constata que el acento es un fenómeno presente en toda lengua según la estructura de esta. Existe en cada palabra a través de la sílaba tónica precisa, su posición no está sujeta a la voluntad del hablante a menos que quiera significar algo distinto. De esta manera se conserva siempre en la prosa y generalmente en el verso, aunque algunos autores por motivos estéticos cambian el lugar de la sílaba tónica, para convertir el acento en fenómeno del habla.

La relación entre música y literatura la constituye el acento (y sus características como la duración y sus variaciones), como pieza generadora de ritmo. Es a partir de ello que la onomatopeya tomará dichos elementos rítmicos que contribuirán al desarrollo y musicalidad de la novela.

Definición de la onomatopeya y sus características.

Definir la onomatopeya es una tarea constante de actualización, ya que su naturaleza es dinámica, por estar sujeta a los fenómenos del habla cotidiana que cambian constantemente al paso del tiempo. Su definición más genérica es la otorgada por la Real Academia

Española: “Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa” (RAE, 2022: párr.1)

Sin embargo, vale la pena revisar otras perspectivas referidas a su significado, ya que permiten considerar que la onomatopeya no sólo se consolida a partir de la imitación y repetición, pues también involucra más elementos para definirla, emplearla y construirla.

Grammont la define como (Hubert C. de Grammont, 1971, citado en Lourdes Bueno, 1994: 20): “La onomatopeya no es la reproducción exacta de un sonido, sino una traducción o intento de aproximación del oyente a esa sensación fónica.”

Lázaro Carreter (Lázaro Carreter, 2008, citado en Helena Beristáin, 1997: 70) nos dice:

Más que imitativa de carácter fonosimbólico, ya que más que reproducir un sonido, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo a los golpes de los labios al pronunciar la palabra borbotón...Cuando estos fonemas producen tal efecto se presentan en una distribución dentro de la frase, llamado también como paréquesis o armonía imitativa⁴.

Gracias a las definiciones anteriores constatamos que usualmente la onomatopeya se concibe como una expresión, cuya composición fonética produce un efecto sonoro a fin de sugerir una acción o un efecto significativo. Se sirve de la imitación y repetición de sonidos significados por sí mismos, por ejemplo: tic-tac, ring-ring, cri-cri, muu-muu, y cualquier otro sonido de la naturaleza y el ambiente capaz de imitarse.

Debido a que la construcción de la onomatopeya proviene de la lengua hablada, tiene que pasar por un proceso de asimilación para que sea reconocida y aceptada por el sistema gramatical de una lengua. Dicho proceso se ilustra a continuación siguiendo las pautas de la autora Lourdes Bueno Pérez (1994).

Fases que conforman la onomatopeya

1. De carácter oral.

- a) Audición. Exclusivamente fisiológico referente al sonido. Es una audición múltiple que depende de las condiciones auditivas propias de cada oyente y

⁴ De acuerdo con Helena Beristáin (1997) la armonía imitativa o paréquesis son sinónimos de la onomatopeya.

además del grado de atención que éste le preste al sonido en cada momento. Esta variedad propia de la audición será la que origine las diversas variantes interpretativas.

b) Interpretación. Sensación fónica que el ruido en cuestión produce en el oyente.

Tipos de interpretación:

✓ Interpretación directa: el oyente procura convertir con la mayor fidelidad posible, la propia sensación fónica del ruido en palabra.

✓ Interpretación refleja: el oyente vacila en la interpretación de un sonido, y por evocación ya instintiva, ya deliberada, utiliza la onomatopeya de otro sonido próximo al que captó.

2. De carácter escrito

c) Alfabetización: es el siguiente proceso de la adaptación del sonido, interpretado al alfabeto humano, una vez que la onomatopeya es aceptada como elemento oral del idioma.

d) Lexicalización. Aceptación e introducción de la onomatopeya, una vez adoptada al alfabeto, en el sistema léxico de un idioma y su consiguiente sometimiento a las leyes de transformación o transmutación que rige este.

Una vez que la onomatopeya alfabetizada ha sufrido el proceso de lexicalización, adquiere un valor semántico. Ya dentro del ámbito léxico, alcanza distintos grados de funcionalidad: verbo, sustantivo, adjetivo, etc.

Como se observa en el proceso de la onomatopeya, gracias a que la misma surge del habla y representa sonidos a través de fonemas, morfemas y sus derivados; no corresponde a ninguna clase gramatical de palabras, sino más bien a un recurso retórico. De acuerdo con Jorge Rodríguez (2011) de ahí proviene su capacidad creadora, abriendo la posibilidad de generar múltiples estructuras morfológicas que sirvan como raíz para la formación de palabras. Así mismo también puede componerse y mezclarse con otras palabras onomatopéyicas ya establecidas, para generar una nueva unidad léxica y semántica:

“...las correlaciones c/t...r...c o tr...c designan ‘cosas quebradizas al romperse’ o ‘ruidos’: carquiñol, corruco, crac, craquear, crocante, croqueta, croquis, carrasquear,

cric, crica, croque, atrancar, matraca, taragallo, tarangallo, trac, traca, trácala, tracalada, tracamundana, tranca, tranco, matraquear, taranquero, etc. “(Guzmán, 2011: 142)

Por ello sirve como base para crear nuevas estructuras morfosintácticas en un enunciado, un párrafo, un texto; para darle significación a lo expresado. Tal y como lo expresa también la autora:

Las palabras, unidas codo con codo, parecen burlarse las unas de las otras. Cada cual muy oronda y satisfecha de sí misma, se ríe de su vecina sin sospechar que otra vecina se está riendo de ella: lo mismo que en sociedad. Pasar por ejemplo de la palabra `catón`, ilustrada con una austera cabeza romana, a la palabra `cataplasma` sin ilustración ninguna, para después de `cataplasma` pasar a `Cataluña`... (p.51)

En dicho ejemplo se ilustra un juego de palabras que la autora crea a través de la sílaba “ca” y sus derivados como catón, cataplasma y Cataluña, mismos que refuerzan la idea del sonido que se va hilando al momento de recurrir al diccionario y buscar una palabra, que debido al orden alfabético van apareciendo fonemas familiares entre las palabras.

Tipos de onomatopeyas presentes en la novela y su ejemplificación.

En la obra el proceso de interpretación de las onomatopeyas no siempre ocurre de manera directa, aunque existen palabras familiares que recuerdan a un sonido ya aceptado por la lengua española, muchas veces la autora recurre a otras estrategias estilísticas y discursivas que atañen a un ritmo y entonación determinadas para la creación de sonidos onomatopéyicos que representen una idea. Por eso en la obra la identificación de los 2 tipos de interpretación de la onomatopeya queda expresada de la siguiente manera:

1. **Onomatopeya por interpretación directa.** Su objetivo es imitar algún sonido de la naturaleza y/o el ambiente, construida a través de la semejanza entre lo que se escucha y la fonología de la lengua española. Es fácil identificarla porque en la

lengua ya existen palabras designadas para ciertos sonidos y que fueron aceptadas convencionalmente como los sonidos: quiquirigui, ring, ring; bee, beee, etc.

Un ejemplo de la obra se encuentra en: "...se rascaba la cabeza deliberando y ¡psst!; como una flecha, sin apenas mover los músculos del rostro, sin jamás ensuciar en donde no debiera, con una puntería admirable, escupía. "(p.73)

La onomatopeya directa se encuentra en la expresión "¡psst!", que hace referencia al acto de escupir del personaje. No necesita más explicación que el sonido ya identificado y aceptado por el proceso de lexicalización en la lengua española.

2. **Onomatopeya por interpretación refleja.** Su objetivo es crear nuevas formas de representar una onomatopeya. Utiliza rimas, figuras retóricas, descripciones y sobre todo experimenta con la forma de escritura. El lector descifra la figura retórica según su sensibilidad e imaginación. Se encuentra implícita en el texto.

En esta clasificación, debido a que su interpretación surge por el criterio propio del lector, este vacila en su identificación, ya que la autora no incluye onomatopeyas directas, sino que a través de la significación de las palabras en los enunciados el lector va asociando lo narrado con imágenes auditivas o cualquier otro tipo de imágenes sensoriales, mismas que aluden al sonido representado. Ejemplo en la obra:

Inútil es decir que desde el siguiente día, con mucho más ardor continuó en secreto cazando lapas, buscando hierbas, moliendo raíces, anda que anda, de norte a sur, de este a oeste, perdiendo días de jornal, vadeando ríos crecidos y pasando noches en vela junto a la cabecera de sus amados enfermos. (p.79)

Como se observa no hay ningún tipo de onomatopeya directa, sino que se va construyendo en la enunciación del párrafo y se identifica mediante la repetición de fonemas y palabras en "anda que anda, de norte a sur, de este a oeste" que por la repetición de sonidos refuerzan la idea del transitar del personaje de un lado a otro. De hecho este tipo de repeticiones de palabras en la obra son muy recurrentes, y la autora las emplea para enfatizar el ritmo de lo escrito a través de rimas, tal como lo señala Velia Bosch: "El verbo andar se acompaña con varias preposiciones, conjunciones y gerundios en construcciones perifrásticas construidas con los `que' enfáticos, conjunciones que denotan la persistencia de la acción." (p.65)

La armonía imitativa como fundamento generador del ritmo en la novela.

Como se observó anteriormente en la definición de onomatopeya, esta tiene un amplio rango de posibilidades de creación de sonidos que adaptados a un sistema lingüístico pueden tener como finalidad la imitación, representación, y/o interpretación de: rasgos sonoros de la naturaleza, el ambiente, estados de ánimo y demás movimientos. Por ello también se le atribuye el sinónimo de armonía imitativa. Que también comprende un efecto sonoro derivado de la distribución de los fonemas dentro de una frase cuya intención es resaltar el sonido al que se alude.

Es precisamente el efecto sonoro de la armonía imitativa u onomatopeya, pieza clave para comprender el ritmo de la novela que va desde la identificación de un fonema relacionado con el ambiente hasta la construcción morfosintáctica de un párrafo que hace referencia a una intencionalidad sonora.

En la literatura el ritmo es entendido como: “es el efecto resultante de la repetición en intervalos regulares, de un fenómeno”. (Beristáin, 1997:445) En el verso y la prosa dicho término no solamente se refiere al aspecto acústico, fonético, conformado por la repetición de acentos o grupos de sonidos. Sino que además existe el ritmo de pensamiento, como lo señala Amado Alonso:

...consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, etc.) el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. Como puede verse por esta enumeración que no es completa, el ritmo de pensamiento es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa. (Amado Alonso, 1960, citado en Paraíso, 1985: 57-58)

Debido a lo anterior en la novela la armonía vocálica está construida bajo los siguientes criterios que obedecen a su estructura rítmica:

Ritmo fónico

De acuerdo con los tipos de ritmo establecidos por Amado Alonso (ritmo fónico y de pensamiento), analizaremos en este primer nivel cómo se constituyen el ritmo fónico, que abarca todos los elementos fonéticos y fonológicos presente en la acústica de los sonidos. Se puede identificar a través de la pronunciación de las palabras y la lectura del texto. Su base es el sonido emitido por la articulación de las palabras.

Para comprender la estructura fonética del ritmo en la obra se aborda el primer nivel con sus respectivas características.

1. Nivel fónico.

Ligado con la fonética y fonología donde abordaremos los sonidos meramente físicos, presentes en las onomatopeyas y en la parte más pequeña de la palabra: los morfemas y submorfemas; y examinaremos el modo en que son utilizados y jerarquizados en el lenguaje escrito.

Se divide en los siguientes aspectos:

a) Asociación de sonidos con fonemas. Es el primer aspecto a partir del cual se forma la onomatopeya. En la obra aparece esta asociación únicamente con la intención de mostrar de la manera más fiel posible el sonido al que se alude.

Ejemplo: “Nube de Agua exclamaba: ¡Múuuuuu!” (p.107)

b) Pautas prosódicas. Es el segundo aspecto y quizá el más importante a partir del cual se forma la onomatopeya, su intención es establecer una medida rítmica que reitere la idea del sonido referido.

Es el resultado de la repetición prolongada de ciertos sonidos generando así un patrón prosódico. Rodríguez Guzmán constata que este patrón “generalmente es fonético; está asentado en la conciencia del hablante y le sirve de base natural recursiva para la formación de onomatopeyas que pretenden representar la idea de continuidad.” (Guzmán, 2011:134)

Ejemplo: | “¡Ya se va! | ¡Ya se va! | Ya podemos hacer| riquirriqui| en el pretil” |
(p.22)

En el ejemplo cabe resaltar la presencia de los fonemas líquidos |f|, |r| y |l|, (en este caso es el fonema |r| presente en “riquirriqui”), en los cuales Rodríguez Guzmán (2011) afirma su uso frecuente en las onomatopeyas del español o del francés para representarse en melodías o en canciones con sonidos prolongados interrumpidamente.

Como se observa en el ejemplo el patrón prosódico se haya marcado por las líneas que dividen las frases, dicha medida se generó en primera instancia por los signos de admiración, los cuales indican el inicio y término de lo expresado (“¡Ya se va! ¡Ya se va!”), y en segunda instancia:” Ya podemos hacer riquirriqui en el pretil” se dividió como se señala arriba en relación con la sílaba “ya”, pues debido a que se repite dicha sílaba establece una asociación fonética y rítmica similar a la expresión anterior. Dando como resultado un patrón irregular de 3,3,6,4, y 5 sílabas, que si bien no es una medida exacta obedece a la continuación de un ritmo derivado por la repetición de la sílaba “ya”.

c) Acentos tónicos y gráficos.

Relacionado con el patrón prosódico, ya que además de generar un ritmo determinado por la numeración del patrón, sirve en este para destacar los sonidos fuertes de los sonidos débiles en las palabras. En este caso los sonidos fuertes representados por las sílabas tónicas y los acentos gráficos de las palabras. Y los sonidos débiles representados como las sílabas átonas en las palabras.

En la obra los acentos tónicos y gráficos se combinan para crear y derivar nuevas rimas y sonidos onomatopéyicos que sirven como guía para presentar nuevas formas de aliteración. Ejemplo:

En honor de la verdad, dadas tales circunstancias, todos lo recibían con buenos modos; todos derrochaban generosidad. A eso de las doce, recogido el material se instalaba en un rincón del trapiche con un serrucho, un martillo,

unos clavos y, pin-pun, pin-pun, añadiendo por aquí, encajando por allá, claveteaba con ardor. Bajo el ardor un ataúd. (p.80.)

Como se muestra en el ejemplo la aliteración se construye a partir de las sílabas tónicas de: dad, pin, y pun; y también de las palabras con acento tónico: todos, un, y ardor; y de aquellas con tilde como: aquí, allá, y ataúd; para reforzar la idea y continuidad del ritmo del claveteo.

Ritmo de pensamiento

Como se mencionó anteriormente el ritmo de pensamiento es vasto y se puede generar utilizando diversos recursos como los elementos discursivos, retóricos, estilísticos, morfosintácticos, etc. Principalmente proviene de la capacidad creadora de la imaginación del autor y de su propio estilo.

En la obra el ritmo de pensamiento está conformado por los niveles morfosintáctico y semántico. Ya que en dichos niveles la autora hace uso de figuras retóricas y estrategias discursivas por medio de la sintaxis para desarrollar la creación de nuevos sonidos onomatopéyicos que además resaltan su propio estilo.

2. Nivel morfosintáctico.

En este apartado representamos como se conforman los fonemas ya integrados en la sintaxis y como se incorporan otros elementos a la construcción discursiva de la novela. Se muestran también pautas textuales y figuras de dicción que debido a su propósito enriquecen la musicalidad del texto.

a) Pautas textuales: el punto y la coma.

Generalmente su función es agregar una breve pausa a lo escrito. Samuel Gili y Gaya (1980) señala que las pausas expresadas mediante el punto y la coma pueden separar y unir de allí que se originen distintos tipos de pausas: respiratoria, lógica, expresiva y de naturaleza artística. Debido a ello en la novela las pausas originadas por el punto y la coma son de tipo expresivas y

lógicas, además cumplen con la función de establecer un patrón métrico-rítmico. Ejemplos:

Un día triste, un día aciago, un día negro, ocurrió un drama en el corralón.
(p.107)

Con la rueda caminaban las tres masas; en las masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas caminaban las manos de los emburradores, y las manos de los cargadores de bagazo que se llevaban la pobre caña muerta en parihuelas de cuero para tenderla al sol. (p.92-93)

En el primer ejemplo identificamos que las pautas introducidas por la coma son de tipo expresivas porque enfatizan lo acontecido en el corralón. “Un día triste...” observamos que por la función de la coma que es separar y enumerar una serie de elementos, la coma logra establecer un patrón métrico a toda la frase quedando de la siguiente manera: “un día triste,” (3 palabras), “un día aciago,” (3 palabras), “un día negro,” (3 palabras), “ocurrió un drama en el corralón.” (6 palabras); dando como resultado un patrón métrico irregular y rítmico por la repetición de “un día” que refuerza la idea del drama acontecido en el corralón.

En el siguiente ejemplo el punto y la coma son pausas de tipo lógica ya que obedecen a la secuencia de lo escrito. También construyen un patrón que obedece más al ritmo del párrafo. Ya que después del punto y coma se repite la palabra anterior en: “masas; en las masas”, “cañas; en las cañas”, es decir que debido a la función del punto y coma de separar una cercana relación semántica, en este caso como causa efecto entre “masas y masas”, “cañas y cañas”, gracias a ello el lector identifica sonidos y acciones consecuentes derivados de “las tres masas” como son las cañas y las manos.

b) Figuras retóricas de dicción.

Se les denomina figuras retóricas de dicción de acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* (1997) porque afectan a la forma de las palabras ya que modifican su sonido y su función morfosintáctica en las oraciones y párrafos.

Paronomasia.

Concorde con el Diccionario de Retórica y Poética (Beristáin, 1997) es una variedad de la aliteración que puede aparecer combinada con otros elementos discursivos. En este caso es una figura donde se forman expresiones a través de fonemas diversos en las palabras o frases que pueden tener significados distintos, pero sonidos semejantes. Es decir, hay una igualdad fónica con diferencia semántica.

Ejemplo: “Aquilina y Eleuteria, armadas cada cual con una maza: golpe y golpe; golpe y golpe, pilaban evangélicamente el maíz, ración de un solo día, para `el pan de arepa’, de ellas dos y Vicente.” (p.84)

En este ejemplo vemos que los fonemas subrayados: ili, ele, al, ol, ila, eli, el, iz, ió, ía, ara, el, pan, are; son fenómenos de igualdad fónica parcial, ya que entre ellos el fonema raíz a partir de los cuales surgen otras variaciones son: ||, el acento gráfico, |p|,y |r|. A pesar de que de los fonemas marcados no son exactamente iguales, su similitud genera un ritmo de continuidad en lo enunciado, dando como resultado el fenómeno de la similitud⁵. Además de representar el sonido onomatopéyico del maíz al apilarse.

3.Nivel semántico

En este apartado los aspectos fónicos y morfosintácticos convergen en la composición de la obra para darle significado. Expondremos elementos del discurso narrativo que enriquecen su carácter musical como el desarrollo de los espacios, la creación de los personajes, la secuencia narrativa y la capacidad receptiva del lector para interpretar la obra.

Los recursos utilizados son los siguientes:

a) Figuras retóricas.

Metagoge. También llamada prosopopeya. De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* (1997) es una variación de la metáfora utilizada para atribuir

⁵ “Figura de dicción que ocurre cuando aparecen en una situación de proximidad diferentes verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o bien distintas clases funcionales de palabras de diferentes familias, pero con terminaciones iguales o semejantes. En ambos casos la repetición de sonidos equivalentes produce un efecto similar al de la rima.” (Beristáin, 1997:472)

cualidades sensoriales o emotivas a cosas inanimadas sin necesidad de humanizarlas. Ejemplo:

El peine entraba cantando en el pelo, ya escarmenado por la mañana, la voz llena de imágenes cantaba entre los labios y pronto, al doble reclamo, el alma rezagada y terca regresaba quedo, se posaba también sobre el espejo, y como barca en el río, se dejaba llevar por el relato, dulcemente, corriente abajo, entre dos orillas de amenos paisajes. (p.34)

En este caso el sonido onomatopéyico se da por interpretación refleja; surge mediante la prosopopeya “el peine entraba cantando”, ya que el objeto (peine) se vuelve sujeto y se le atribuye la cualidad de tener una voz mediante el canto.

Funciones de la onomatopeya.

Debido a la conjugación de los elementos del ritmo fónico y de pensamiento podemos apreciar que cada uno de ellos corresponde a una intención sonora específica ya sea para reforzar una idea, acrecentar un acontecimiento o simplemente para recrear, representar y/o imitar un fenómeno sonoro. De allí que entonces la onomatopeya no sea vista solamente como un recurso sonoro en la novela, sino como una pieza fundamental que cumple una determinada función o funciones que se van elaborando conforme a lo que la autora desea expresar, gracias a su capacidad libre y creadora de estructurar nuevas formas de armonía imitativa.

Por lo cual en la obra la onomatopeya cumple las siguientes funciones:

1. Aliteración

De acuerdo con Beristáin (1997): es una figura retórica de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras. En este caso relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos.

Sus dulces acariciados en perpetuo vaivén por las tiras inmaculadas y sonoras del espantador de moscas, eran los dones divinos que otorgaban sus manos al que le diese un centavo...contemplaba un rato las polvorosas, yemas,

melcochas y coquitos, escuchaba el chss, chss, del espantador de moscas y me iba por fin lanzando esos sus piros... (p. 120)

Aquí la repetición de los sonidos en los fonemas marcados |s|, |c|, |z|, enfatizan el sonido del seseo de las moscas, pues dicho sonido se repite constantemente en el párrafo, y a pesar de ser gráficamente diferente los tres fonemas, se igualan en su pronunciación que proviene del sonido |s|.

2. Conector del discurso

Le da continuidad lógica al discurso, pues en la obra hay onomatopeyas principales a partir de las cuales derivan otras, ya sea para seguir desarrollando el sonido del cual derivan o desencadenando otros sonidos acordes con los narrado en la obra. Por ende, sirven como construcción sintáctica del párrafo. Ejemplo:

Nosotras, arrulladas por tan suaves cadencias y prolongados calderones, tal cual si fueran las notas de un cantar de cuna, seguíamos marcando a su compás nuestro vaivén: Arriba..., abajo..., arriba..., abajo..., y encantadas desde las cumbres de nuestro columpio y de nuestra desobediencia enviábamos a Mamá durante un rato besos y sonrisas de amor, hasta que al fin, atraída por los gritos, llegaba Evelyn y : chss, chss, se acercaba al columpio, lo detenía y así como se arrancan las uvas de un racimo maduro nos arrancaba una a una de sus cuerdas y nos ponía en el suelo. (p.22)

Al principio el enunciado “arrulladas por tan suaves cadencias” alude a la imagen sonora del vaivén generado por la acción de arrullar, y dicha imagen sirve como elemento desencadenador de las siguientes imágenes que refuerzan la misma idea como en: “prolongados calderones”, “arriba..., abajo...”, y el vaivén del columpio. En el caso de “prolongados calderones⁶”, la autora hace referencia al signo musical utilizado para prolongar la duración de una nota o silencio y “marcando a su compás” como la unidad de medida que sirve para dividir el tiempo en la música.

⁶ Moncada (1964) menciona que el calderón es representado mediante el símbolo \cup . Signo musical en forma de semicírculo con un punto en el centro. Se coloca sobre una figura de nota o silencio para indicar que su duración se prolonga más de lo establecido.

Por lo cual queda comprobado que la onomatopeya inicial implícita en “arrulladas por tan suaves cadencias” sirve como elemento y sonido onomatopéyico principal para dar continuidad y desarrollo a la idea del vaivén del arrullo.

Después la onomatopeya “...chss, chss...” alude a otro sonido que viene a interrumpir el vaivén de las imágenes sonoras del arrullo cuando la autora menciona “se acercaba al columpio y lo detenía”, ocasionando que el lector elabore en su mente los sonidos de: detener el columpio y “así como se arrancan las uvas”.

3. Da significación al texto

El *Diccionario de Retórica y poética* (1997) señala que está ligada a la aliteración ya que a través de la repetición de determinados sonidos su objetivo es enfatizar el significado de lo escrito. Sugiere imágenes auditivas, visuales, táctiles o que involucran todos los sentidos; estableciendo así una relación especial entre los significados de las palabras y su desarrollo en el discurso, por ello el lector asocia sensaciones semejantes a sonidos semejantes.

Así que el significado de los sonidos e imágenes onomatopéyicas no sólo está asociado a enfatizar o crear imágenes sensoriales sino a resaltar aspectos de carácter de los personajes y a crear el ambiente de algún lugar o circunstancia:

...pedía Nube de Agüita a todo cuanto la rodeaba: se lo pedía a su árbol tutelar, se lo pedía a sus tocayas las nubes, se lo pedía al cielo, se lo pedía al sol:

- ¡Múuuuu!

Nadie le contestaba nada. El árbol continuaba, egoísta, agarrando sus flores, las nubes pasaban bailando lentamente, el sol infame seguía brillando con alegría, sin dar a la madre desesperada ni una sílaba de pésame. (pp.107-108)

En este caso el sonido onomatopéyico “¡Múuuuu!” dota de significado al párrafo, es la forma en la cual expresa su lamento la vaca Nube de Agüita, ya que no sólo pretende imitar el sonido del animal, sino demostrar su estado de tristeza, por ello

los enunciados referentes a la quietud del árbol, al brillo del sol, a las nubes, refuerzan el significado y el ambiente lastimero que expresa el animal.

Efectos narrativos del ritmo en la novela: carácter lírico de los personajes, gradación y sinestesia.

En la obra la onomatopeya es empleada para la construcción de una palabra, frase o párrafo que evoca una idea sonora. Cada uno de los sonidos onomatopéyicos que aparecen en la obra obedecen a una intención dependiendo el uso de figuras retóricas, patrones métricos-rítmicos o elementos morfosintácticos. Ya en la conformación total de la obra cumplen determinadas funciones como se mostró anteriormente (de aliteración, como conector, y para realzar un significado). Dichas características sonoras que abarcan desde el fonema hasta la constitución de párrafos integran lo que se conoce como armonía imitativa u onomatopeya cuya finalidad es provocar un efecto sonoro.

Ahora bien el efecto o los efectos sonoros que comprende la armonía imitativa en la obra, están conformados por el ritmo fonológico y de pensamiento que captados por el lector no sólo lo llevan a la interpretación y asimilación de los sonidos aludidos sino a experimentar un determinado o determinados efectos narrativos.

Ello se debe a que los efectos narrativos de la armonía imitativa tienen el fin de aumentar o disminuir la intensidad de la narración, y de ocasionar en el lector una experiencia estética de la obra. Ya que los sonidos onomatopéyicos son capaces de desencadenar otros sucesos y sonidos, aportándole un carácter dinámico a la obra.

Por ello el ritmo de la obra ocasiona uno o varios efectos narrativos, porque se construye a través de la conjugación de cualidades sonoras mediante el uso de figuras retóricas y narrativas para expresar no sólo algo que está sucediendo, sino de hacer latente las voces de los personajes, de crear ambientación sonora de un espacio o situación, de recrear un sabor, un olor, un sentimiento, expresado mediante el mecanismo de la onomatopeya.

En la teoría literaria toda obra escrita conlleva un efecto que repercute en el lector, puede variar dependiendo su género o estilo del autor. En este caso identificamos tres efectos narrativos como consecuencia del ritmo en la novela, sustentados a partir de las funciones

de la onomatopeya y sus niveles de construcción (fonética, morfosintáctica y semántica) que conforma la armonía imitativa. Dichos efectos narrativos afectan el modo de percibir a los personajes, el tiempo y el espacio en la obra.

En cuanto a los personajes afecta porque gracias a que el narrador desarrolla a los personajes en la obra, es quien decide sus cualidades y rol en la narrativa. Además recordamos que Velia Bosch señala en su estudio que Teresa de la Parra es una de las primeras autoras en dar a conocer los pensamientos de los personajes. Y es mediante la lírica en la narrativa (como aspecto que distingue un personaje de otro) que los personajes se caracterizan por su modo ser que los hace diferentes de otros. El ritmo aporta dicho aspecto a los personajes al atribuirles una cualidad sonora propia a través de la onomatopeya.

El espacio y el tiempo también contribuyen al desarrollo de un efecto, porque son los elementos a partir de los cuales se desarrollan momentos de tensión o desenlaces, relacionados con la gradación, cualidad que hace posible una variedad de efectos expresivos que inciden en la lectura y el desarrollo de la narrativa.

Y finalmente el efecto de la sinestesia que deriva de la cualidad de la armonía imitativa de representar, imitar, interpretar elementos de la naturaleza, el ambiente, pensamientos o ideas, mediante el sonido. Por lo que una idea o sonido onomatopéyico no sólo puede aludir a un sonido, sino que mediante la onomatopeya y su función de significación, realzar, hacer visible el significado de un sabor, un olor o cualquier otra experiencia sensorial que de otro modo no se puede hacer visible.

La sinestesia en la presente obra tiene la cualidad de relacionar uno o más sentidos con lo narrado y que el lector lo perciba del mismo modo. La autora también introduce la sinestesia mediante la onomatopeya que como ya se ha descrito: la onomatopeya no sólo puede referirse a ideas sonoras, sino a representar mediante determinados sonidos otro tipo de imágenes sensoriales.

Es por ello que los efectos narrativos del ritmo en la novela quedan conformados de la siguiente manera:

- a) El carácter lírico de los personajes

Como se mencionó la lírica en la novela surge a través de la fórmula narrativa-descriptiva-dialogada que señala Velia Bosch en la obra de la autora. Es a través del diálogo que la narradora les permite a los personajes interactuar entre ellos, de modo que son quienes desarrollan la historia porque tienen la libertad de ser, pensar y expresarse ante cada suceso que ocurre en la obra. Entiéndase pues el carácter lírico de los personajes como una cualidad particular y propia de cada uno, que los distingue unos de otros.

El término lírica deriva de la etimología griega: *lyrikós*, que hace referencia a la lira. Pues era el instrumento musical utilizado en la antigua Grecia para acompañar los recitales de poesía, cuyo fin era que el recitador expresara su modo singular de percibir la poesía. (Espasa, 2003)

Siglos más tarde Mijaíl Bajtín (1997) adopta dicho concepto refiriéndose no sólo al verso, sino también a la prosa, argumentando que lo lírico se hace presente en la prosa, en la manera particular de expresarse, ser y pensar de los protagonistas y personajes, por ende, está ligado con el carácter único del sujeto en cuestión.

Beristáin también formula una idea similar a Bajtín formulando lo siguiente: “La lírica es pues, monologismo del discurso que presenta una verdad individual, personal. Sin embargo puede trasponerse a todos los géneros y puede admitir lenguajes sociales, pero subordinados a la conciencia única del poeta.” (Beristáin, 1997: 303)

Es entonces que la cualidad lírica de los personajes, entendida como una verdad individual que manifiesta un modo de ser y expresarse único, se aborda en la obra como un efecto del ritmo, donde debido a la armonía imitativa cada personaje desarrolla y se distingue de otro por poseer un ritmo o sonido onomatopéyico propio. Ejemplo:

Vicente Cochocho era el tocador de maracas de todos los bailes de Piedra Azul. Según creo su conversación debía ir siempre acompañada por el repiqueteo o compas de dos maracas invisibles. A ellas debía su ritmo...

- ¡Vicente! ¿Estás ahí, en el jardín?

Y él contestaba a lo lejos:

- ¡Sí, señor!

Al *Sí* le correspondía una nota negra ligada a una corchea con puntillo y un golpe de maraca al *Señor* una semicorchea, una negra y repiqueteo de tres golpes. (p.76)

El carácter lírico de Vicente Cochocho se expresa en su modo de hablar. Ya que en el fragmento por su modo de responder, la autora lo caracteriza con el repiqueteo de las maracas. Cualidad que puntualiza bien al personaje, pues Vicente es un sirviente negro que por las cualidades de su raza la autora asocia su modo de ser y hablar con el timbre que distingue a los instrumentos de percusión, pues en el lugar donde se encontraba el personaje el tocaba las maracas. Tal y como lo menciona en este fragmento:

Difícilmente podré explicar a ustedes la suma de matices expresivos que encerraba el hablar de Vicente, puesto que tales matices no estribaban en los vocablos, estribaban en el tono. ¿Qué es una frase sin tono ni ritmo? Una muerta, una momia. ¡Ah hermosa voz humana, alma de las palabras, madre del idioma, qué rica, qué infinita eres! (p.75)

En dicho fragmento la autora resalta nuevamente la cualidad lírica de personaje en el tono, es decir en el modo de hablar, de ahí que la autora ponga acotaciones a las palabras del personaje: "... al *Sí* le correspondía una nota negra..."

En cuanto al modo de ser de otros personajes menciona lo siguiente:

Cuantas veces he tratado de explicarles aquí cómo hablaba Vicente y cómo hablaba Mamá, aquellos dos polos: el extremo de la rusticidad y el extremo de la exquisitez o 'preciosísimo', uno más ritmado que melodioso, otro más melodioso que ritmado... (p. 75)

La autora cuando señala la rusticidad se refiere a Vicente y cuando habla de exquisitez se refiere a Mamá, de ahí que en el sonido de las palabras que caracteriza el modo de hablar de cada personaje provenga su carácter lírico.

b) Gradación

El efecto de gradación o también denominado clímax, surge gracias a la función de la onomatopeya como conector del discurso que se realiza a través de la construcción sintáctica. Debido a que dicho término infiere en la continuidad lógica de lo que se está expresando en un texto. Beristáin la define como:

Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas. Se emplea con mayor frecuencia para denominar el punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen del lenguaje, como de la elección y disposición de otros elementos estructurales tales como acciones, personajes, datos espaciales, temporales, etc. (Beristáin, 1997:240)

En la obra la gradación se presenta de la siguiente manera:

La primera, la gran capitana, la madre del trapiche era el agua. Muy arriba por el canalón se venía de la acequia y se arrojaba sobre la rueda grande cantando la caída con su nutrido coro de chorros y gotas. La rueda lenta, se iba tras ella por el rosario de los cangilones, dibujando gajos de vacío sobre un fondo de helechos y de musgo. Con la rueda caminaban las tres masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas bagazo que se llevaban la pobre caña muerta caminaban las manos de los emburradores y las manos de los cargadores de en parihuelos de cuero para tenderla al sol. Bajo el sol los cadáveres triturados arrastrados por los rastrillos resucitaban y se iban a florecer en montañas: las mullidas montañas de las bagaceras, prometidas esposas del fuego. (p.93)

En el fragmento la gradación se presenta ascendentemente debido a que parte de un elemento, en este caso el agua, que dará la pauta para el desarrollo de las relaciones y acciones posteriores. Aparece mediante la acumulación que corresponde a un procedimiento discursivo donde los elementos se relacionan sintáctica y semánticamente (Beristáin, 1997). En dicha cita el principal elemento generador que dará pauta a otros elementos y acciones es el agua, quién genera las acciones de iba y dibujando, para introducir el segundo elemento: la rueda, de donde se generan las acciones de caminaban, triturándose, salpicando y caminaban; para preceder al

tercer elemento: las cañas, con sus respectivas acciones de llevaban y caminaban; seguido del cuarto elemento: las manos, con su acción de tenderlas; después el quinto elemento el sol, con sus acciones de arrastrados, resucitaban y se iban a florecer; para finalmente llegar al sexto elemento las montañas, quien finaliza el proceso de gradación, donde los elementos acumulados establecen la relación sintáctica de causa- efecto.

Además cabe resaltar que mediante el efecto de gradación del fragmento anterior, tomando como elemento principal el agua, es quien desarrolla los sonidos onomatopéyicos (alusivos en las imágenes auditivas) mediante el proceso de acumulación. El agua da origen a los sonidos de la acequia, de la rueda, de la caída, de los cangilones, el zumo de las cañas, las manos que recogen el bagazo, hasta finalmente llegar a las montañas.

Otro ejemplo de gradación o clímax se encuentra en el siguiente fragmento:

Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente en un mecedor cualquiera de los corredores de Piedra Azul, se bebían a las cuatro, a las seis o a la hora en que mejor les parecía grandes vasos con refrescos de guanábana o de parcha granadina, mientras la sombrillota degradada y decaída, ¿Qué dirán ustedes que hacía? Pues sólo salía a la luz de tiempo en tiempo a las diez de la mañana y entonces, como una bondadosa gallina clueca, posada con un mismo amor sobre Mamá, Evelyn y todas nosotras, meneándose con muchísima pereza de derecha a izquierda y de izquierda a derecha se venía caminando lentamente, callejón abajo, en un gran carro de bueyes, a presenciar sobre las piedras, entre jabones, gritos y baños felpudos, nuestro alegre y rumoroso baño de río. (pp. 58-59)

En este caso la gradación surge mediante el recurso de la concatenación. Que es una figura retórica de construcción que afecta al nivel morfosintáctico del discurso. Emplea la repetición para cambiar una función sintáctica o elaborar variaciones en cuanto a los morfemas y al significado (Beristáin, 1997).

En el ejemplo la construcción de la concatenación se haya presente en la repetición de las palabras: a las, de tiempo en tiempo, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; y en la repetición de los morfemas: |de| y |ca|. Cuyos elementos sirven no sólo para la construcción sintáctica del párrafo sino también para la creación del ritmo en el párrafo mediante la repetición de los elementos señalados.

El efecto de la gradación también aquí surge ascendentemente, parte de la frase “Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente...”, fragmento con el cual se desarrolla la descripción de los que acontece en una tarde de visitas. La gradación se desarrolla en un tiempo: la hora de las visitas, y espacio: los corredores de Piedra Azul. Con la intención de mostrar la idea onomatopéyica del sonido de la cadencia de las palabras por la repetición, y las imágenes visuales que siguieren la idea representados en: “balanceándose cadenciosamente”, “meneándose con muchísima pereza, caminando lentamente”.

c) Sinestesia

La sinestesia, también denominada transposición sensorial, es un “grado de la metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales.” (Beristáin, 1997:476). Wolfgang Kayser la describe como “es la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística” (Kayser,1961:170). En la obra el efecto de la sinestesia deriva de la naturaleza libre y creadora de la onomatopeya de representar mediante sonidos, ideas que no sólo pueden corresponder a un sonido sino a cualquier otra sensación que involucre los sentidos.

Ejemplo:

Ningún placer equivalía a la hora pasada entre el baño y el trapiche. Nos parecía la gloria y teníamos razón: era la gloria. Todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído. Lo mismo que bullía el guarapo en los enormes fondos, en el gran recinto del trapiche bullía la vida franca y buena a borbotones. En el se daban cita todos los elementos y todos los colores: el agua, el fuego, el sol, todos iban andando desnudos y armoniosos al compás que marca la inmensa rueda majestuosa y mansa de la molienda. (p.92)

La idea onomatopéyica de la cual deriva la sinestesia es la rueda de la molienda; ya que la autora señala que “al compás que marca la rueda” aparecen los elementos que dan desarrollo a los sentidos de la vista, el olfato, el paladar y el oído, por la forma en que describen que todos los elementos se dan cita y se conjugan en el mismo lugar con la finalidad de tener una experiencia de gozo para todos los sentidos: “todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído.”

Incluso otros autores también identifican el efecto de sinestesia en la obra, como es el caso de Benjamín Carrión: “Califica de ingenioso, espontáneo, naturalísimo y fresco el arte de relatar de esta narradora. Para Carrión la mejor página de *Memorias...* es en la que se narra el castigo de Violeta, porque ella condensa las cinco dimensiones de la sensibilidad. Se lo ve, se lo oye, se lo huele, se lo gusta, se lo toca...” (Carrión, 1980: 34-47)

De ahí que la sinestesia en la obra contribuya como un efecto en la experiencia estética y lectora surgido gracias a los recursos discursivos y retóricos empleados en la onomatopeya.

Conclusiones

La onomatopeya se concibe como un fundamento rítmico musical debido a que la autora en su obra sugiere una pauta al lector de cómo debería leerse su historia: “con un poco de solfeo que supiera el lector...”; desea mediante las cualidades que posee la música, expresar en las letras palabras vivas, palabras que resuenen, no para describir la memoria, sino para vivificar, hacer presente la memoria a través de los sentidos. Para ello recurre a los elementos musicales: melodía, armonía y ritmo, y los adapta al lenguaje literario.

Y es a través de la onomatopeya que Teresa de la Parra encuentra una fuente sonora para dotar de ritmo y musicalidad a la narrativa. Literatura y música se relacionan para forjar palabras, enunciados, argumentos discursivos, capaces de desarrollar tensiones, tonalidades, momentos de clímax en la escritura. Forjan el ritmo a partir de la repetición conformada en la prosodia y del uso de figuras retóricas, con la reiteración y la intención psicológica de ser captadas por el lector.

La onomatopeya o armonía imitativa cuyo propósito es crear un efecto sonoro, se consolida a partir del uso de recursos retóricos y narrativos, que obedecen a niveles jerárquicos, que van de la mayor a la menor complejidad, desde el aspecto fónico de las partículas más pequeñas del sonido, pasando por la sintaxis, la semántica, hasta finalmente llegar a los efectos narrativos del ritmo en la novela, que conllevan la experiencia estética del lector.

He aquí la importancia de la armonía imitativa, para expresar los acontecimientos, sentires y vivires de la memoria de Mamá Blanca, el sonido atañe una cualidad distintiva a cada aspecto de la obra, y tiene la intención de despertar los sentidos a través de la interpretación y experiencia lectora; evocando al presente olores, colores, sabores, melodías y siendo capaz de suscitar una atmósfera sonora, un clima emocional, de recrear una realidad; trae al presente lo narrado; significa ser partícipe de una obra en ejecución, que está sucediendo continuamente.

Es por ello, que los tres últimos efectos abordados: el carácter lírico, la gradación y la sinestesia son consecuencia del análisis rítmico que conlleva la onomatopeya y sus funciones. Suceden gracias a la conjunción de todos los elementos sonoros que fueron empleados por la autora para diversificar el uso de la onomatopeya, abarcando desde la simple imitación de los sonidos del ambiente, hasta los recursos sonoros capaces de conformar un sonido propio a los personajes y espacios, con el fin de que dichos efectos sean captados por el lector en la narración.

Las líneas melódicas que parecen sólo estar presentes en la música, en la narrativa se manifiestan en lo que dicen los personajes atribuyéndoles un carácter lírico; el tiempo, los espacios y las acciones también adquieren su propia línea melódica al presentarnos lo que sucede y cómo sucede mediante las figuras retóricas, por ejemplo, en la escena de la sala con el tintinear de las “computeras invertidas” la autora utiliza la metáfora para caracterizar dicho sonido.

El efecto sonoro que experimenta el lector en cada fragmento expuesto existe gracias a las funciones de la onomatopeya: aliteración significación y conector del discurso; donde cada hecho y personaje adquiere una idea sonora en particular, por ello ningún acontecimiento y personaje tiene un efecto o evocación sonora igual a otro, haciendo que la obra se enriquezca sonoramente hablando.

Ejemplo de ello se encuentra en los siguientes personajes y sus sonidos onomatopéyicos que los caracterizan: la Nana Evelyn con su distintivo “chss,chss”, que la distingue como una persona rigurosa, pulcra, la adecuada para disciplinar a las niñas; Vicente Cochocho con su clavetear de maracas, sonido característico de su descendencia negra y de su habilidad como maraquero, Nube de Agua que sólo puede expresar “muuu”, sonido propio de las vacas y con el cual dota de significado la pérdida de su crío.

El efecto sinestésico presente en los acontecimientos y espacios se hace latente en fragmentos como el de “mamá y sus convidados” donde el lector recrea el sonido de las hamacas moviéndose de un lado a otro. Es a partir de la idea onomatopéyica del vaivén de las hamacas como la autora va desencadenando más efectos sinestésicos que involucran la vista, el tacto, el gusto y el olfato: los sorbos del refresco (corresponde a un efecto del gusto), el fluir del río, el columpiar (corresponden a un efecto auditivo), el trajín de la rueda donde los zumos de las cañas y las frutas convergen (corresponden a un efecto sinestésico del gusto).

En cuanto al efecto de gradación se hace latente en la escena cuando el agua pasa por la rueda, (que conlleva una imagen sonora), de ahí que el sonido y el enunciado del agua (como elemento generador de sucesos) desencadene no sólo acontecimientos, sino otras acciones que conllevan otro sonido. Por eso la escena del agua en el trapiche evoca y desencadena más sonidos: arrojarse a la rueda, la caída de chorros y gotas, el zumo salpicado de las cañas. Y muchas otras escenas cuya función es la aliteración, donde su construcción corresponde al sonido al que se hace mención.

Debido a ello en la novela cada situación y personaje amerita un sonido distintivo, que se nutre de la lengua viva, la hablada. La estructura sintáctica más que ameritar una secuencia lógica obedece a la intención de plasmar o recrear el efecto sonoro de lo que se narra, por eso la autora escribe: “- ¡Sí! Al Sí le corresponde una nota ligada”.

Las cualidades sonoras de la armonía imitativa desembocan en uno o varios efectos narrativos, donde pueden conducir al lector a involucrar todos o uno de sus sentidos como el ejemplo de la rueda, donde la cañas y las frutas se pueden saborear al ser trituradas; el refresco del fragmento de mamá y sus convidados se puede degustar, los bizcochos que se describen en las líneas del espantador de moscas; y todo lo que cuenta Mamá Blanca se

recrea y vuelve al presente en la lectura gracias a la memoria, que es capaz de evocar y reconstruir todas las vivencias y experiencias humanas por medio de los sentidos evocados por la onomatopeya. ¿Qué sería de la vida y la literatura si los seres humanos no fuéramos capaces de sentir? Simples líneas escritas lanzadas al vacío, simples seres divagando de un lado a otro sin un propósito que el de sobrevivir.

Referencias

- Beristáin, H. (1997) *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bosch, V. (1983) *Lengua viva de Teresa de la Parra*: relectura de la obra de Teresa de la Parra. Estados Unidos: Editorial Pomaire.
- Bueno, M. (1994) “La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio.” *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 17, pp. 15-26. Disponible en: <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=58804> . Consultado el 15-08-2022.
- De la Parra, T. (1988) *Las memorias de Mamá Blanca*. México: Colección Archivos.
- Forcadell, J. (2022) “Tristana Reluz y María Eugenia Alonso, pianistas: notas sobre la función de la música en *Tristana* de Benito Pérez Galdós e *Ifigenia* de Teresa de la Parra.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 48 -1, p. e48025. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/48025/47921>. Consultado el 23-02-23.
- Gili, S. (1980) *Curso superior de sintaxis española*. España: Vox.
- Jakobson R. (1981) *Lingüística y poética*. California: Editorial Cátedra.
- Moncada, F. (1964) *Teoría de la música*. México: Ediciones Framong.
- Orellana, J. (2016) “La historia secreta detrás de la canción más inspiradora de todos los tiempos.” [en línea] *Hipertextual*. Disponible en: <https://hipertextual.com/2016/12/historia-secreta-cancion-inspiradora>. Consultado el 16-05- 2023.
- Paraíso, I. (1985) *El verso libre hispánico*. España: Gredos.
- Pardos, A. (2017) “Las imágenes sonoras de los signos lingüísticos.” *Revista de Investigación en Psicología*, Vol. 9, Núm.2, pp. 149-161. Disponible en: <https://www.medigraphic.com/pdfs/revmexinvpsi/mip-2017/mip172i.pdf>. Consultado el 27-02-23.
- Rodríguez J. (2011) “Morfología de la onomatopeya. ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?” *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, Vol. 17, pp. 125-178.

Disponible en: <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/208>. Consultado el [10-08-2022](#).

Martínez F. (1943) *Método de canto gregoriano*. Barcelona: Editorial Pedagógica.

Suárez, P. (2007) *Historia de la música*. Argentina: Editorial Claridad S.A.

Valencia, H. (2000) *El verso en español. Metro, ritmo y rima*. México: Editorial Trillas.