



Universidad Nacional Autónoma de México

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA
MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA APLICADA

SIMBOLISMO SONORO EN POESÍA: UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LENGUA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LINGÜÍSTICA APLICADA

PRESENTA:

DIANA CRISTINA ARELLANO AGUIRRE

TUTORA:

DRA. MARIANNE ÅKERBERG AFZELIUS

ESCUELA NACIONAL DE LENGUAS, LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Por el oro, que relumbra en los versos [...]

JORGE LUIS BORGES, "Otro poema de los dones"

A Darío y Ulises, mis gotitas de luz.
A mi esposo Hugo, porque siempre cree en mí.
A mi mamá Cris, mi ángel, mi guía.
A mi hermosa abue Cande.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, magnánima institución, por la oportunidad de seguir formándome.

Al CONACyT, por la beca otorgada para la realización de esta investigación.

Agradezco, profundamente, todo el tiempo, el conocimiento, el apoyo y la infinita paciencia que la doctora Marianne Åkerberg, amablemente, me ha dado.

A la doctora Carmen Curcó, a la doctora Marisela Colin, al doctor Eduardo Casar y al maestro Nuno Renca, por su tiempo y sus atentas observaciones que han enriquecido mi trabajo.

Índice

Índice de tablas	8
Índice de gráficas	9
Introducción	10
Objetivo general	12
Objetivos específicos	12
Justificación	13
Hipótesis	13
1. Antecedentes.....	14
1.1. Los inicios del simbolismo sonoro	14
1.2. El simbolismo sonoro a través del siglo XX y XXI.....	16
1.2.1. La década de los veinte: Otto Jespersen y Edward Sapir	16
1.2.2. Los años cuarenta: Dwight L. Bolinger	22
1.2.3. Los años 70: Roman Jakobson y Linda Waugh (1979). <i>La forma sonora de la lengua</i>	27
1.2.4. Los años noventa. Varios textos.	29
1.2.4.1. Hinton, Nichols and Ohala (1994). Sound symbolism.....	29
1.2.4.2. Sereno, Joan A. (1994). Phonosyntactics	31
1.2.4.3. Lapolla, Randy J. Una investigación experimental sobre simbolismo fonético en relación al chino mandarín.....	33
1.2.4.4. Childs, Tucker G., African ideophones	34
1.2.4.5. Ohala, John. The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch	35
1.2.4.6. Morton, Eugene S. Sound symbolism and its role in non-human vertebrate communication	38
1.2.4.7. Åsa Abelin (1999). Studies in Sound symbolism	39
1.2.4.8. Benjamin Bergen (2004). The psychological reality of Phonaesthemes.....	40
1.3. Últimas noticias sobre el simbolismo sonoro.....	43
1.3.1. Jan-Olof Svantesson. (2017). Sound symbolism: the role of word sound in meaning	43
1.3.2. Elsen Hilke. (2017). The Two Meanings of Sound Symbolism.....	46
1.3.3. Lockwood, G., Dingemanse M. y Hagoort, P. (2016). Sound-Symbolism Boosts Novel Word Learning	47
1.3.4. Dingemanse, M., Blasi, D., Lupyan, G., Christiansen, M. y Monaghan P. (2015). Arbitrariness, iconicity and sistematicity in Language	49
1.4. La literatura y el simbolismo sonoro	50

1.4.1. Thomas Montgomery (1978). Sound-Symbolism of close vowels in the sonnets of Garcilaso	51
1.4.2. Benjamin Hrushovski (1980). The meaning of sound patterns in poetry	52
1.4.3. Tom M. S. Priestly (1994). On levels of analysis of sound symbolism in poetry, with an application to Russian poetry	54
1.4.4. Amanda Weaver (2013). Jakobson and Sound Symbolism in Russian Poetry.....	55
1.4.5. Jon W. LaCure (1994/1995). A Computer Study of Systematic Sound Symbolism in Classical Japanese Verse.....	56
1.4.6. Roman Jakobson. (1980) Subliminal Verbal Patterning in Poetry	57
2 Metodología	59
2.1 El corpus	60
2.2 La elección de los poemas.....	60
2.3 Etapas de investigación	63
3 Los resultados y su discusión	68
3.1. Descripción cuantitativa del corpus en español y en portugués	68
3.1.1. Consonantes fricativas	77
3.1.2. Consonantes oclusivas	78
3.1.3. Consonantes laterales.....	79
3.1.4. Consonantes nasales	80
3.1.5. Róticos	81
3.1.6. Vocales anteriores y posteriores	82
3.2. Intersección de los grupos de sonidos. Comparación entre español y portugués	83
3.3. Los poemas y sus temáticas	87
3.3.1. Los poemas en español.....	89
3.3.1.1 Fricativas en español.....	89
3.3.1.2. Oclusivas en español.....	97
3.3.1.3. Laterales en español	100
3.3.1.4. Róticos en español	102
3.3.1.5. Vocales anteriores y posteriores	104
3.3.2. Poemas en portugués	108
3.3.2.1. Fricativas en portugués	108
3.3.2.2. Oclusivas en portugués.....	111
3.3.2.3. Laterales en portugués	116
3.3.2.4. Nasales en portugués	119

3.3.2.5 Róticos en portugués	120
3.3.2.6. Vocales anteriores y posteriores	121
Conclusiones	124
Bibliografía	129
Apéndice: corpus	137
Poemas en español	137
Rubén Darío	137
Salvador Díaz Mirón.....	142
José Gorostiza.....	143
Gilberto Owen	145
Carlos Pellicer	147
Efrén Rebolledo.....	148
Alfonso Reyes	149
José Juan Tablada.....	150
Jaime Torres Bodet	152
Xavier Villaurrutia	152
Poemas en portugués	154
Mário de Andrade	154
Manuel Bandeira.....	155
Carlos Drummond de Andrade.....	162
Jorge de Lima.....	165
Cecilia Meireles	169

Índice de tablas

Tabla 1.1. Algunos fonotemas y su significado, según el texto de D. Bolinger (1940)	23
Tabla 2.1. Poetas y poemas en español y portugués	61
Tabla 2.2. División de fonemas vocálicos y consonánticos	64
Tabla 2.3. Títulos de los textos en prosa, en español y en portugués	66
Tabla 3.1. Porcentaje de fonemas en los poemas en español	69
Tabla 3.2. Porcentaje de fonemas en los poemas en portugués	70
Tabla 3.3. Porcentaje de fonemas en los textos en prosa	71

Índice de gráficas

Gráfica 3.1. Distribución de las fricativas en español	73
Gráfica 3.2. Comparación de los grupos de fonemas en la prosa en español	74
Gráfica 3.3. Comparación de los grupos de fonemas en la prosa en portugués	74
Gráfica 3.4. Comparación de los grupos de fonemas en los poemas en español	76
Gráfica 3.5. Comparación de los grupos de fonemas en los poemas en portugués	76
Gráfica 3.6. Fricativas en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	78
Gráfica 3.7. Oclusivas en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	79
Gráfica 3.8. Laterales en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	80
Gráfica 3.9. Nasaes en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	81
Gráfica 3.10. Róticos en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	82
Gráfica 3.11. Vocales anteriores en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	83
Gráfica 3.12. Vocales posteriores en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa	83
Gráfica 3.13. Comparativo entre fricativas y oclusivas en español	85
Gráfica 3.14. Comparativo entre fricativas y oclusivas en portugués	86
Gráfica 3.15. Distribución de fricativas en español	89
Gráfica 3.16. Distribución de oclusivas en español	97
Gráfica 3.17. Distribución de laterales en español	100
Gráfica 3.18. Distribución de róticos en español	102
Gráfica 3.19. Comparación entre vocales anteriores y posteriores en español	105
Gráfica 3.20. Distribución de fricativas en portugués	108
Gráfica 3.21. Distribución de oclusivas en portugués	111
Gráfica 3.22. Distribución de laterales en portugués	116
Gráfica 3.23. Distribución de nasaes en portugués	120
Gráfica 3.24. Distribución de róticos en portugués	121
Gráfica 3.25. Distribución de vocales anteiores	122
Gráfica 3.26. Distribución de vocales posteriores	122

Introducción

Desde principios del siglo XX hasta hoy en día, se han realizado múltiples estudios que han ido delimitando o acotando uno de los preceptos de la lingüística: la arbitrariedad del signo. El simbolismo sonoro ha sido definido como “una asociación natural e interna por semejanza entre sonido y significado” (Jakobson y Waugh, 1979,173) o “the grouping of similar meanings about similar sounds” (Bolinger, 1940). A lo largo de todo siglo XX, y lo que va del XXI, autores de diversas partes del mundo se han enfocado en distintos temas. Los primeros investigadores estudiaron los grupos de palabras con significados y sonidos semejantes (Jespersen, 1922; Bolinger, 1940, 1949); también comenzaron a tratar de investigar experimentalmente si existía una correspondencia entre una magnitud y las vocales, es decir, si se podía relacionar el concepto ‘grande’ y ‘pequeño’ con las vocales, independientemente del contenido semántico de las palabras (Sapir, 1929; Newman, 1933). John Firth, (1930) en su libro *Speech*, acuñó el término fonotema (*phonestheme*) para referirse a las vocales o grupos consonánticos con dichas características. De ahí en adelante, el término se ha utilizado en la literatura sobre el tema, aunque ha habido otros nombres, por ejemplo: *sound suggestiveness*, *word affinities* (Bolinger, 1940), *affective morphemes*, *submorphs* (Bolinger, 1950), *psychomorphs* (Markell and Hempt, 1960) o *ideophones* (Childs, 1994). Aunque hay que acotar, estos conceptos tienen características específicas y no son cien por ciento sinónimos del término ‘fonotema’, sin embargo, todas las denominaciones comparten la característica de que los sonidos son algo más que un mero signo arbitrario.

Ya con el paso del tiempo, en diferentes lenguas comenzaron a haber estudios sobre este tema; además del inglés (Jespersen, 1922; Sapir, 1929, Newman, 1931, Bolinger, 1949; Sereno 1994, Rhodes, 1994, etc.), en sueco (Abelin, 1999, 2006), chino (Lapolla, 1994), vasco (Ibarretxe, 2009), en lenguas africanas (Childs, 1994), etc. Después ya no se buscó la existencia del simbolismo sonoro, sino se buscaron los fonotemas (*phonesthemes*) más productivos, tanto en la producción como en la interpretación de nuevas palabras, es decir, en las implicaciones que tienen en el procesamiento del vocabulario (Abelin, 1999; Bergen, 2004), sin olvidar la relación entre el simbolismo sonoro y los temas gramaticales (Sereno, 1994; Montgomery, 1979). En cuanto al simbolismo sonoro y la poesía, ha habido varios

estudios al respecto, todos ellos abordando el tema con diferentes metodologías y con distintos grados de profundidad (Montgomery, 1978; Hrushovski, 1980; Priestly, 1994; LaCure, 1994/1995, Weaber, 2013).

La presente tesis toma como base el simbolismo sonoro para poder explorar dentro del contexto poético las posibles uniones entre sonidos y temáticas. Se eligió la poesía ya que ésta tiene la cualidad de tener a los sonidos como la materia prima de la obra literaria. En palabras de Octavio Paz: “En ningún otro género literario es de tal modo íntima la unión entre sonido y sentido como en la poesía. Esto es lo que distingue al poema de las otras formas literarias, su característica esencial” (Paz, 1994, p. 223). Más aún, la poesía, junto con la publicidad y los juegos verbales de los niños, han sido señalados como algunos de los mejores contextos donde se puede observar el fenómeno del simbolismo sonoro con mayor facilidad (Jakobson y Waugh, 1979; Hinton, Nichols y Ohala, 1994).

La investigación se realiza desde la fonología, sin que por ello quede excluida la posible y complementaria indagación desde otro punto de vista, por ejemplo, la semántica. La comparación entre el estudio de la poesía en español y en portugués permitirá por una parte caracterizar ambas lenguas y su comportamiento en este tema, y por otra parte ayudará a entender los posibles mecanismos generales del simbolismo sonoro.

Objetivo general

Averiguar si ciertos sonidos se relacionan con determinados temas o imágenes poéticas; y cómo esto acontece en español y en portugués

Objetivos específicos

1. Averiguar si la aparición de un grupo de sonidos en el poema aumenta o disminuye con la aparición de otro grupo de sonidos.
2. Averiguar si ciertos sonidos están unidos a un determinado campo semántico o imagen poética.
3. Estudiar la figura retórica de la aliteración¹, puesto que es por excelencia una figura de sonido.
4. Saber en qué medida son universales o particulares de una lengua los posibles mecanismos del simbolismo sonoro; conocer las semejanzas y diferencias entre el español y el portugués.

¹ Aliteración: es la repetición de un mismo sonido en el verso o en el poema. Ejemplo: “Margarita, está linda la mar, / y el viento, / lleva esencia sutil de azar”. Rubén Darío, *A Margarita Debayle*, 1908. (Beristáin, H., 1985/2004).

Justificación

En la poesía se conjugan diversos recursos literarios para expresar una idea o un entramado de ideas. Su estudio, desde el punto de vista lingüístico, ayuda a dilucidar cómo es el funcionamiento de la lengua misma dentro de un contexto específico: el poético.

Hipótesis

Los sonidos pueden adquirir cierto significado en los poemas, potenciado por el contexto mismo.

1. Antecedentes

1.1. Los inicios del simbolismo sonoro

La historia del simbolismo sonoro parte necesariamente de la publicación del *Curso de lingüística general* de Ferdinand Saussure. Uno de los principios que establece sobre la lingüística moderna es que el signo lingüístico es arbitrario. Escribe: “en efecto, todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención” (Saussure, 1916/1978, p.131). De las onomatopeyas, que son uno de los temas sobresalientes que podrían contradecir esta afirmación, dice que “nunca son elementos orgánicos de un sistema lingüístico”. Da como ejemplo la palabra del francés *fouet* “látigo”, y explica que en su origen latino esta palabra proviene de formas con significados distintos, como *fouet* que deriva de *fagus* “haya”, y anota que “la cualidad de sus sonidos actuales, o mejor, la que se les atribuye, es un resultado fortuito de la evolución fonética”. (pág. 132). Sobre las onomatopeyas del tipo *tic-tac*, *glu-glu*, dice que “su elección ya es arbitraria en cierta medida, porque no son más que la imitación aproximada y ya medio convencional de ciertos ruidos” (Saussure, 1916/1978, pág.132). Es decir, Saussure dice que las onomatopeyas son en tal número reducido que éstas no representan a la lengua en su totalidad y, por ende, no se puede partir de esto para decir que se ha roto la afirmación de la arbitrariedad del signo. Recurre también a la filología como una prueba de que aquellas palabras que se consideran simbólicas derivan de otras que no lo son.

Los estudios sobre el simbolismo sonoro comenzaron desde inicios del siglo XX con el supuesto de que el signo lingüístico no es completamente arbitrario. Después de casi un siglo de estudios e investigaciones, se ha acotado la afirmación de la arbitrariedad del signo diciendo que no en todos los ámbitos de la lengua esta afirmación se aplica (Jespersen, 1922; Bolinger, 1940, 1949), y no sólo eso, también existe ya la afirmación de varios autores que dice que el simbolismo sonoro no es una excepción de la lengua sino una regla. Además de aportar conocimiento sobre el lenguaje mismo, su percepción y procesamiento (Sapir, 1929; Abelin, 1999; Bergen, 1994).

Pero antes de continuar con la historia del simbolismo sonoro en el siglo XX, hay que decir que antes de la publicación del *Curso de Lingüística general* de Ferdinand Saussure, ya existía la idea entre los estudiosos de la lengua de que existía una unión quizá algo más que accidental entre ciertas palabras y los sonidos que las componían. El texto más antiguo donde se puede encontrar esta idea es el *Cratilo* de Platón, donde Sócrates tiene una disertación junto con su amigo Hermógenes sobre la propiedad de los nombres. Lo que tratan de dilucidar es si éstos son naturales o convencionales, si por naturaleza expresan el objeto representado tal como es o si estos son sólo una convención. Platón, con el personaje de Sócrates, responde que, en efecto, la propiedad del nombre “consiste en representar la cosa tal como es” (Platón, p. 48). Además, dice que éstos sólo pueden ser creados por los legisladores, que son los expertos en cuestión de palabras, y ellos son los únicos que poseen este arte y que pueden transmitir la propiedad que las palabras tienen. En la *Ilíada*, Sócrates encuentra evidencia de que Homero conocía la propiedad de los nombres, debido, entre otras tantas cosas, a que tanto el gran héroe Héctor (que significa según su etimología ‘poseedor’) y su hijo Astianax (que significa ‘el jefe’) poseen nombres con significados parecidos, aunque sin letra en común.

A finales del siglo XIX, y principios del siglo XX, Georg von der Gabelentz (1840-1893) fue como un precursor del simbolismo sonoro, en cuya teoría llamada *Lautsymbolik* (1891) afirmaba que el sonido y el significado están “inalienablemente interconectados por los hablantes ingenuos de una comunidad dada. Independientemente del lema académico que afirma la arbitrariedad del signo verbal” (Gabelentz, 1891, citado por Jakobson y Waugh, 1979, p. 173). Además, dijo que las relaciones encontradas por la llamada “etimología popular”, aunque históricamente falsas, son “sincrónicamente válidas, que se basan en un acuerdo general dentro de una comunidad dada de hablantes” (Jakobson y Waugh, 1979, p. 174).

El otro autor que se toma en consideración para comenzar a hablar del simbolismo sonoro es Charles Sanders Peirce, dado que desarrolló una teoría del signo lingüístico, en el cual dividió en una triada (en realidad, en tres triadas), a las cuales llamó Icon, Index, y Symbol. Sin embargo, habría que decir que de acuerdo con Paloma Atencia-Linares (2003, p. 2): “La teoría de los signos no constituye un capítulo por separado en la obra de Peirce.”

Sino más bien, está dentro de toda su filosofía. Pierce creó una clasificación de las ciencias, donde la semiótica se ubica dentro de la *Philosophia Prima*, junto con la ética, la estética, la fenomenología y la metafísica (Atencia-Linares, 2003, p. 3 y 4). Ahora bien, hay que decir, que varios estudios sobre el simbolismo sonoro se basan en su clasificación sobre el signo lingüístico, lo cual resulta en una abundancia de términos que a veces se empatan y otras se contraponen con lo que Pierce consideró como Símbolo.

1.2. El simbolismo sonoro a través del siglo XX y XXI

1.2.1. La década de los veinte: Otto Jespersen y Edward Sapir

Ya bien entrados en el siglo XX, el primer autor que reflexionó sobre el tema es el lingüista danés Otto Jespersen, quien publicó dos importantes textos que son referencias para los estudios del simbolismo sonoro. El primer artículo fue “Symbolic value of the vowel i”, y el segundo texto “Sound symbolism” es parte del libro *Language. Its nature, development and origin* (1922). Ambos textos son muy importantes porque, aunque antes hubo pensadores (como Humboldt, que Jespersen retoma) que se dedicaron a reflexionar sobre el tema, él es el primer lingüista de la época moderna (cronológicamente después de Saussure) que se dedicó ampliamente al asunto.

En el capítulo XX “Sound Symbolism”, Jespersen comienza diciendo que desde los antiguos griegos existieron los intentos por explicar el origen de la lengua y con ello se dieron explicaciones etimológicas que estaban dentro del ámbito del simbolismo sonoro, es decir, qué sonidos son mejores para expresar ciertas ideas y cuáles no. Aunque, continúa diciendo, muchas de las explicaciones de los griegos, ahora a los ojos modernos (o de su época) parecen irrisorias, no hay que olvidar que han seguido las discusiones sobre el tema -Humboldt es uno de ellos- y aunque siempre ha existido la tendencia a decir que el simbolismo no existe, Jespersen dice, sería absurdo tomar cualquier posición extrema: que existe en toda la lengua o que no existe en ninguna parte. El lingüista danés dice que hay palabras que sentimos, expresan mejor una idea que otras, por ejemplo del inglés *roll*, del francés *rouler*, del danés

rulle, versus el correspondiente verbo ruso *katatʹb* o *katitʹb* (en español ‘rodar’). Dice que la tarea de los futuros lingüistas será encontrar aquellos campos del pensamiento humano que son propicios para este tipo de acontecimientos sonoros y cuáles no; si hay sonidos que son más aptos para expresar ciertas ideas y cómo se manifiestan en diferentes lenguas.

El capítulo se divide en varios apartados, cada uno de los cuales explica alguna característica del simbolismo sonoro. El primer apartado se llama “Direct imitation”, el cual trata sobre las onomatopeyas en sí mismas que son la imitación directa de un sonido de la naturaleza ya sea de alguna cosa como en *clink*, *clank* o *tinkle*, o el ruido de algún animal, como *bow-wow* o *roar*. Pero, dice Jespersen, como nuestro aparato vocal no es capaz de reproducir exactamente estos sonidos, se opta por una recreación más o menos convencionalizada y que se puede observar en varios idiomas: *cock-a-doodle-doo* (Ing), *kykeliky* (Dan), *coquelico* (Fran).

El siguiente paso, entonces, es que las palabras eco nombran a aquello que produce el sonido, por ejemplo, el pájaro *cuckoo* y *peeweeet*.

En el apartado llamado “Movement”, Jespersen dice que como el sonido en sí mismo es siempre producido por un movimiento, es muy natural que un movimiento pueda ser expresado por los sonidos de las palabras. Uno de los ejemplos que da es el de los movimientos repentinos y sonoros, como en las palabras: *pat*, *tap*, *knock*, expresados simbólicamente con una vocal corta interrumpida por una consonante oclusiva.

En el pequeño subtema llamado “Things and appearances”, Jespersen escribe que hay más o menos visible una asociación entre los sonidos y la apariencia de las cosas. Hay una asociación entre los tonos altos (sonidos con muy rápidas vibraciones) con la luz, por ejemplo: *gleam*, *glimmer*, *glitter*; y en contraparte, los tonos bajos con la oscuridad, por ejemplo: *gloom*, *obscurus* (lat). De ahí que el sonido /i/ sea sentido como más apropiada para la luz y la /u/ para la oscuridad.

En “States of mind”, el lingüista propone que se puede observar en ciertos grupos de palabras una conexión entre un estado de ánimo y la concurrencia de ciertas consonantes o vocales. Por ejemplo, el sonido velar /u/ (o vocales de tonos bajos) se encuentra en un amplio grupo de palabras que expresan un estado de ánimo de disgusto: *glum*, *glumpy*, *grumpy*,

sulky. O también de acciones o características desagradables en las personas: *blunder, bungle, bung, clumsy, humdrum*, etc. Lo mismo en palabras que contienen *sl-* al inicio: *slight, slim, slack, sly, sloppy, slubby, slot*, etc. Aquí Jespersen ya daba los grupos de palabras donde ciertas consonantes se asocian con ciertos significados, años después, los investigadores los llamarán fonotemas.

“Size and Distance” es el subtema que paralelamente Jespersen desarrolla en el artículo “Symbolic value of the vowel i”. Escribe: “The vowel [i], especially in its narrow or thin variety, is particularly appropriate to express what is small, weak, insignificant, or, on the other hand, refined or dainty” (Jespersen, 1922, p. 402). Dice que esta vocal se puede encontrar en numerosos adjetivos en diversas lenguas, por ejemplo: *little, petit, piccolo, piccino, minor, minimus, mickos*; además, en numerosas palabras que son vocativos para los niños: *kid, chit*, ‘chico’. También el sonido /i/ es encontrado en varias lenguas como sufijo que denota lo pequeño, por ejemplo: *baby, birdie, Bobby*, y terminaciones del español como -ito, -ico, e -illo. Y es relacionado con características de la feminidad, por ejemplo, en la terminación de nombres de mujeres como en Carolina, Julitta, etc.

Al mismo tiempo, en diversas lenguas hay palabras en las que aquello que está cerca se denota por la /i/ y lo que está lejos por la /a/ y /u/. Por ejemplo: aquí, allá; *this, that*, etc.

En el apartado llamado “Length and strength of words and sounds”, Jespersen dice que la longitud de las palabras, ya sea con el alargamiento de determinadas vocales o consonantes, o con la reduplicación, tiene un significado simbólico en las palabras, que difiere dependiendo de la lengua y cultura. Por ejemplo: en algunas lenguas las palabras cortas sirven como imperativos, mientras que las palabras largas, como ruegos; en casos como el inglés, para suavizar un mandato, se añade a la frase (junto con un determinado tono) la palabra *please*, es decir, se hace una frase más larga para suavizar el mandato. También, que con la adición de sílabas (muchas veces que no tienen un significado específico) se puede añadir fuerza al significado, es decir, es sentida como más intensa, por ejemplo, la palabra *splendid* que en el habla coloquial es intensificada y resulta en *splendidous, splendacious* (Jespersen, 1922, p. 403).

Jespersen termina su capítulo haciendo algunas importantes consideraciones: 1) ninguna lengua utiliza el simbolismo sonoro en toda ella, en todos sus ámbitos, sino que sólo en algunos ámbitos. 2) Algunas palabras que han sido simbólicamente expresivas pueden cesar de serlo en consecuencia de su desarrollo histórico, ya sea fonético o semántico. 3) Por otra parte, algunas palabras se han hecho más expresivas con el paso del tiempo que lo que fueron en el inicio de los tiempos debido a la semejanza con otras palabras lo que condujo a una modificación en su significado.

El artículo llamado “Symbolic value of the vowel i” comienza retomando las mismas proposiciones que había hecho sobre el sonido vocálico /i/ en el capítulo “Sound Symbolism”. Añade que este sonido se encuentra en muchas palabras, no sólo del inglés sino de otras tantas lenguas, como el español, el italiano, etc., que denotan lo pequeño, débil e insignificante. Remarca que esta afirmación no quiere decir que en todos los contextos la vocal revele este valor. Sin embargo, dice que la facilidad con que se relaciona la /i/ con las cosas pequeñas, débiles o insignificantes, puede ser debido al tono alto de la vocal; asimismo, la pequeña apertura de la boca, al pronunciar, ayuda a que se le interprete de este modo.

El autor resalta que independientemente de cómo se haya originado una palabra, ella será preferida sobre otra, si existe una relación entre sonido y sentido. En este artículo, lo que más hay son ejemplos, en varios idiomas, que relacionan la vocal /i/ con diferentes ideas, por ejemplo, algo pequeño, vocativos para niños o los nombres de animales jóvenes; también puede conllevar el significado de un espacio temporal corto. Al final del artículo, el autor escribe que el sentimiento de que el sonido /i/ es apropiado para expresar lo pequeño puede haber interferido en el desarrollo fonético o semántico de algunas palabras.

Edward Sapir publicó en 1929 el artículo “A Study in Phonetic Symbolism” donde reporta los resultados que obtuvo después de realizar una serie de experimentos que trataban de averiguar si existía el simbolismo sonoro en la mente de los hablantes, a nivel de rasgos segmentales, independientemente del contenido semántico y de la distribución en que se encuentran las vocales o consonantes. Para obtener resultados asibles, decidió acotar la investigación hacia dos conceptos lo ‘pequeño’ y lo ‘grande’. Entonces, llevó a cabo tres experimentos para dar respuesta a su incógnita.

En el primer experimento elaboró una serie de 60 pares de palabras, todas ellas inventadas, en las que quería encontrar una magnitud simbólica del sonido /a/, o del sonido /o/ versus /i/. Esta lista fue dividida en dos secciones: 30 pares obedecían a la fonotaxis del inglés, y 30 más, se alejaban de ella. Por ejemplo, se daba el par de palabras *mal* y *mil* y se le daba el significado de ‘mesa’, entonces se preguntaba cuál de ellos se refería al más grande y cuál al más pequeño.

Los resultados revelaron que entre el sonido /i/ y /o/, en ambas listas, hubo más de 20 pares (22 para una y 21 para la otra) donde se relacionaba el sonido /o/ con ‘lo grande’. Mientras que en 5 pares de cada lista se mostraba una relación entre la /i/ y ‘lo pequeño’. Se obtuvieron resultados semejantes en la comparación de /a/ versus /i/. Sapir llegó a la conclusión de que 1) los contrastes fonéticos conllevan, para las personas, un sentimiento simbólico que, parece, tiene poca relación con el significado de la palabra, 2) hay poca diferencia en los resultados entre las palabras posibles y en las no posibles del inglés, 3) la distinción simbólica tiende a variar con la naturaleza del contraste fonético.

Sobre este experimento, Sapir dice que fue deficiente en tanto que, al preguntar por el mismo valor de las vocales o consonantes en las listas de palabras, los sujetos fácilmente podrían sistematizar sus respuestas y por tanto, se anulaba la posibilidad de observar su percepción del simbolismo. Para remediar aquello, llevó a cabo un segundo experimento donde elaboró una lista de 100 pares de palabras con cualquier tipo de contraste fónico, presentados sin ningún orden específico. En el primer par, por ejemplo, se preguntaba por el contraste entre /e/ y /i/ y en el segundo entre /s/ y /z/, y así sucesivamente; se volvían a preguntar por los mismos contrastes dos o tres veces, pero en lugares diferentes, con el objetivo de ver los significados que pudieran tener las vocales sin comprometer el libre juicio de los sujetos del experimento. Tomó como población 500 personas, la mayoría, estudiantes de la University of Chicago High School. La edad de los sujetos oscilaba entre los 12 y los 18 años, aunque había algunos cuantos de nivel universitario. Los contrastes fonéticos se clasificaron en 5 grandes grupos: el primer grupo consistía en el contraste de vocales en la serie /a, æ/ y /e, i/. Las vocales correspondían respectivamente a la /a/ del alemán *Mann*, /æ/ del Inglés *hat*, /e/ del Inglés *met* e /i/ del Francés *fini*. Los pares eran dispuestos para presentar desde los mayores contrastes como entre /a/ e /i/, hasta los más pequeños como /e/ y /ε/, o

entre /e/ y /i/. El segundo grupo de pares ilustraba el contraste en escala entre / a, o, u, i, e/, es decir, mostraba un progresivo arredondamiento de los labios. El tercer grupo ilustraba el contraste entre vocales posteriores redondeadas /u, o, o/ y anteriores no redondeadas /i, e, ε, a/. En el cuarto grupo, se ilustraba el contraste entre consonantes sordas y sonoras, por ejemplo: /z/ y /s/, /v/ y /b/. El quinto grupo ilustra el contraste entre consonantes aspiradas o fricativas.

Con estos elementos, Sapir pudo observar que “English-speaking society does, for some reason or other, feel that of these two vowels, a, by a large, is possessed of the greater potential magnitude symbolism than the contrasted vowel i” (Sapir, 1929, p.65), dado que en sus seis grupos alrededor del 75% tenía estos mismos resultados.

Asimismo, Sapir pudo observar que entre /a/ e /i/, por ejemplo, los contrastes eran más identificables y, por tanto, un mayor porcentaje de personas opinaba lo mismo, sin embargo, mientras más disminuía la distancia entre los pares mínimos no había una tendencia que se inclinara hacia uno u otro lado, más bien estaban en un 50-50% de respuestas. Sapir dice que posiblemente el valor acústico de las vocales y la kinesia para producirlas sean lo que den como resultado la impresión de una mayor o menor aptitud de las vocales para expresar ciertos conceptos. La posición de la lengua y, por tanto, la cantidad de aire que puede pasar libremente por la boca en una vocal /a/ es mucho mayor, mientras que para una /i/ el espacio es mucho más estrecho.

El último experimento que Sapir realizó se enfocaba en conocer la opinión de un pequeño grupo de sujetos sobre una lista de palabras. La dinámica se desarrollaba de la siguiente forma: les daban una palabra inventada tanto en sonidos como en significado, y se les pedía a los sujetos que trataran de dar una explicación que relacionara esta palabra con el significado que le habían asignado. Después, se modificaba una vocal o consonante y se le pedía al sujeto su opinión sobre la diferencia de significado que encontraba en la palabra modificada.

Concluye el texto retomando la idea de que se puede observar el simbolismo como algo intuitivo o inconsciente. Y que los experimentos llevados a cabo ayudan a crear un conocimiento acumulativo sobre el tema.

1.2.2. Los años cuarenta: Dwight L. Bolinger

Ya en la década de los cuarenta, Bolinger escribió dos artículos relacionados con el simbolismo sonoro, uno de ellos, de 1940 llamado “Word affinities” y el otro de 1949, “The sign is not arbitrary”. En “Word affinities”, Bolinger dialoga con el texto de Otto Jespersen, “Sound Symbolism” (del libro *Language. Its nature, development and origin.*), ya sea para contraponer su punto de vista en algunos argumentos o para complementar el texto de aquel. Bolinger le da un pequeño giro a la idea que planteaba Jespersen: los sonidos por sí mismos no contienen un significado, sino que las personas son quienes los adoptan y luego por derecho propio, estas palabras se convierten en simbólicas: el significado aportado se vuelve parte de los sonidos. Y no solo eso, sino que, siguiendo a Jespersen, estas conexiones, aunque no existieron desde el inicio de los tiempos, han servido para crear incontables palabras y, por otro lado, conservar algunas otras.

El defecto de la exposición de Jespersen, escribe Bolinger, es querer encontrar una semejanza entre las palabras y un sonido de la naturaleza. Bolinger dice que las palabras pueden ligarse entre ellas mismas sin necesidad de responder a un sonido real. El simbolismo sonoro funciona así, dice Bolinger. Hay vínculos entre sonidos e ideas como si fueran éstas lo más ‘natural’ del mundo, aunque tengan entre ellas la conexión que existe entre la campana de Pavlov y la comida, es decir, un vínculo creado.

Bolinger dice que lo que dispara el simbolismo de una palabra es la idea que subyace dentro de los sonidos o, mejor dicho, dentro de las palabras. Los nombres de joyas o de muchas otras palabras usadas en poesía, como: perlas, rubíes, el amanecer, el anochecer, la arena, la vera del río, etc., son ejemplo del simbolismo que ellas pueden adquirir, por supuesto, con la sugestión con que el hablante las dice o percibe. Entonces podemos decir que cuando se habla de “simbolismo sonoro” no necesariamente se está hablando del parecido entre una palabra y un sonido de la naturaleza, sino de la asociación entre palabras. Bolinger escribió: “there is a cumulative tendency of symbolism within symbolism- a symbol may symbolize not a thing but another symbol; most often, however, it suggests both the

thing and other symbols” (Bolinger, 1940, p. 63). Por tanto, él propone que estas conexiones entre palabras podrían estar mejor expresadas por el término “*sound suggestiveness*”.

Una vez establecida la unión entre sonido e idea, lo más natural, dice Bolinger, es que esta asociación sea transmitida a otras palabras con sonidos semejantes, que previamente querían decir algo diferente. Así es como al lenguaje se le han ido añadiendo o formando constelaciones de palabras que tienen semejanza entre sonidos y significados, parcialmente o totalmente, similares (por inducción o parentesco).

Sobre el capítulo XX del libro de Jespersen, a grandes rasgos, Bolinger lo comenta siempre a favor de la exposición de aquel y además va complementando sus ideas y añadiendo nuevos ejemplos. Como ya había dicho anteriormente, puede haber simbolismo cuando los sonidos de una palabra imitan un sonido de la naturaleza o cuando hay afinidad entre los sonidos de las palabras, aunque dice, es difícil poder discernir entre unas y otras dado que regularmente ambos tipos de cualidades se traslapan y refuerzan.

Una de las ideas importantes es que para poder observar cierto simbolismo sonoro es necesario tener un grupo completo de palabras, dado que así será posible conocer las combinaciones que ocurren, ya que usualmente son dos o más sonidos los involucrados.

Estas son algunas de las constelaciones que Bolinger menciona en su texto:

Tabla 1.1. Algunos fonotemas y su significado, según el texto de D. Bolinger (1940)

Partícula	Constelaciones	Idea que subyace
gl-	gleam, glance, glow, glare, glitter, gloom, glaze, glass, glimmer	Apariencias visuales, luz
-ump	dump, rump, hump, crump, lump, stump, slump, gump	Jespersen asocia estos sonidos con caídas pesadas, Bolinger dice que más bien significa masas o movimiento de masas pesadas.

sl-	slow, sluggish, slothful, slack, slush, slosh, slubber, slog.	Lentitud o inercia
s-	seep, sip, sap, sup, sop, soap, soup	Líquido en movimiento
n-	nuzzle, nozzle, nostril	Ruidos
sn-	sniff, snuffle, snuffle, snivel, snore, snort, snout, snoot, snot, snuff.	Ciertas funciones nasales
-i-	tonos altos	Luz, pequeñez
-o-	tonos bajos	Oscuridad, grandeza
m	mammoth, megatherian, immense, magnus	Se puede ligar fácilmente a los objetos grandes
f-	faugh, folderol, phooey, fiddlesticks, failure, fluke, fizzle, flop, fiasco.	Se encuentra entre palabras que revelan disgusto
del-	delight, delectable, deliciosos, delicate	Algo agradable
el prefijo irre-	irremediable, irreparable, irresponsable, irresistible, irreverente	Intensificados, completamente
tur, tor y ter	tortura, torment, tortuous, torrent, torrid (con dos distintas etimologías, dice Bolinger), turbulent, turbid, turgid, terrible, terrific	Sugerencia de violencia

Nueve años más tarde, en 1949, Bolinger escribió el artículo llamado “The sign is not arbitrary”, sobre el mismo tema aunque con ideas más definidas al respecto. Retoma el gran meollo del tema, es decir, la afirmación de que la unión entre sonido y sentido no es completamente arbitraria a pesar de que esto esté en contra de uno de los principales preceptos de la lingüística. “If the sign is not arbitrary, there must be an intimate connection between form and meaning-sufficiently close at times for form to influence meaning, and for meaning to influence form” (Bolinger, 1949, p. 53). Bolinger considera al lenguaje como sistémico, y haciendo esta consideración, dice que para aprender nuevas cosas lo que se necesita es hacer un reajuste de todas las partes. Da como ejemplo la palabra ‘limón’, que arbitraria en un principio, se convierte en parte del sistema de reacciones de un individuo; entonces, el sonido ‘limón’ se convierte en el complejo sensorial ‘limón’, Bolinger lo dice de la siguiente manera: “the “form” lemon is now a part of the “meaning” ‘lemon’, and may be abstracted from it to represent it, on the basis of the part standing for the whole, just as a pictorial image or a smell or taste may be abstracted from the whole and used to represent it” (Bolinger, 1949, p. 54).

Entonces, dice que: “When we speak of sound-suggestiveness, then, we speak of the entire language, not just of a few imitative or self-sufficient forms” (Bolinger, 1949, p. 55). Y que la no arbitrariedad del lenguaje va desde el nivel de las oraciones hasta las pequeñas partes, como los morfemas.

Hay varias maneras en que se puede apreciar la influencia de la forma de una palabra y el significado, una de ellas es *un significado* [que] *altera una forma fonética*. Bolinger dice que este fenómeno se puede observar en la llamada “etimología popular”, cuyos efectos están en palabras que pueden cambiar algunos fonemas para hacer más comprensible el significado, por ejemplo, una variedad de sandía llamada *Kleckley Sweet*, la cual cambió, por el sonido que produce cuando se corta, a *Crackly Sweet*. Añade que los elementos fónicos de una lengua son como las teclas de un piano, que han sido tocadas en infinidad de combinaciones, y entonces guardan o (nosotros, los hablantes) guardamos reminiscencias de significados.

Las condiciones ideales donde se puede probar la influencia del significado sobre la forma fonética son aquellos contextos donde nuevas palabras o expresiones son creadas deliberadamente, por ejemplo, en la poesía o en la publicidad: *Dreft*, el nombre de un detergente, tiene un eco de *Drift* y de otras palabras que terminan con *-ft* que sugiere gusto, placer o significados poéticos: *soft, oft, lift, sift, tuft*.

Otra manera de observar la unión entre forma y significado es cuando la *forma fonética altera un significado*. Bolinger retoma los experimentos que hasta esa época se habían realizado, donde se les da a los sujetos una palabra sin significado (*smuck*) y se les pregunta si es agradable o no, y qué es lo que significa. De sus resultados, escribe, la mayoría concuerda en que no es una palabra agradable y que tiene un significado de algo sucio o una persona sin valor. Sin embargo, lo más notable, escribe Bolinger, no es la coincidencia en los resultados, sino la facilidad con que los hablantes entran en la dinámica de que la forma de una palabra puede alterar el significado.

Donde se puede apreciar, casi innegablemente, la relación entre forma y significado es en los grupos de palabras que tienen un significado similar ligado con una forma semejante, lo que Bolinger llama ‘constelaciones de palabras’. Sobre cómo se han conformado estas constelaciones, dice que quizá tenga que ver con la frecuencia de uso: que una palabra sea usada tan a menudo provoca que otras palabras fonéticamente similares sean afectadas; o que cuando dos palabras coinciden en forma y significado, entonces puedan atraer a otras más como dentro de su órbita, por ejemplo: *chary, wary, sacary, leery*, todas ellas siempre conservando la misma terminación.

Bolinger escribe que seguramente habrá detractores a su estudio que preguntarán si estas constelaciones se dan en el lenguaje cotidiano o solo en ambientes inducidos. Y su respuesta es que están en el habla cotidiana, y en ella se puede observar cómo palabras semejantes, sin una etimología común, pueden ligar sus significados e incluso modificarlos, por ejemplo, la palabra *miniatura*, cuyo nombre proviene del óxido rojo con que se producían las ilustraciones en los textos antiguos, pero cuya habitual pequeñez, junto con la forma de la palabra (‘miniatura’, con dos ‘i’) llevó al cambio de significado de esta palabra y luego otras palabras derivadas conservaron este rasgo.

Como conclusión a su texto, Bolinger escribe que su estudio no pretende esclarecer todo el fenómeno, pero lo que sí, es señalar esas interferencias que existe entre la forma y el significado de las palabras.

1.2.3. Los años 70: Roman Jakobson y Linda Waugh (1979). *La forma sonora de la lengua*

Roman Jakobson es uno de los lingüistas que dedicó varios ensayos y estudios a este tema. En el último apartado de su libro *La forma sonora de la lengua*², llamado “El encanto de los sonidos del habla”, Jakobson hace una revisión de las investigaciones y hallazgos que se habían hecho hasta ese momento (1979), en este campo de estudio, dando los principales nombres de los lingüistas y sus principales aportaciones.

Comienza su revisión de los investigadores desde finales del siglo XIX, con Georg von der Gabelentz (1840-1893). Y continúa su revisión con el investigador francés Maurice Grammont (de 1901 a 1913), quien examinó la relación entre sonido y significado, y se enfocó en el valor evocador de las vocales, especialmente de la /i/ y /a/. Lo cual lo llevó a estudiar no sólo la oposición entre vocales anteriores y posteriores, sino que también añadió al estudio el rasgo *alto-bajo*, resultando una división entre “vocales claras” (anteriores y posteriores, altas) y “vocales oscuras” (anteriores y posteriores, bajas). Por eso, Jakobson comenta que fue un investigador adelantado, ya que distinguió las vocales no como entes totales, sino que se enfrentó a su descomposición en constituyentes mínimos.

Los siguientes dos lingüistas que comenta Roman Jakobson son: Otto Jespersen y Edward Sapir, que no sólo cada uno, por su parte, contribuyó con investigaciones pioneras al campo, sino que tuvieron correspondencia entre sí sobre el tema (Jakobson y Waugh, p. 176). Jespersen publicó el capítulo “Sound Symbolism” y el artículo “Symbolic Value of the Vowel i”. Sobre ellos, Jakobson dice que la fácil asociación de la /i/ con cosas pequeñas se explica por el tono alto de la vocal, y añade que Jespersen acertó cuando dijo que la pequeña

² La versión en español citada en esta tesis fue publicada por el Fondo de Cultura Económica. El título en inglés es *The Sound Shape of Language*

apertura de la boca “puede también ayudar en el surgimiento de la idea”, sin embargo, remarca que esta afirmación se aleja de intentos posteriores, a veces extravagantes, de explicar el simbolismo sonoro como un efecto mecánico de motricidad.

Jakobson retoma que tanto Sapir, como su discípulo Stanley Newman, desarrollaron una serie de experimentos sobre el valor simbólico de vocales: Sapir, sobre lo “grande-pequeño”, y Newman sobre “lo pequeño-grande” y “lo claro-oscuro”. De ellos, Jakobson dice: “Sin duda estos estudios hubieran sido más concluyentes si tales cuestiones se hubiesen referido a las relaciones simbólicas dentro de un par determinado de fonemas y si la prueba de la magnitud se hubiese complementado con otras pruebas que también incluyeran algunos otros pares semánticos de asociaciones” (Jakobson y Waugh, p. 179). Añade que estos dos estudios muestran con elocuencia lo fructífero que fue tanto para la lingüística como para la psicología esta nueva etapa de investigación, mucho más robusta en comparación con el estudio histórico anterior a 1926.

Menciona a otros autores como Roger Brown et al. (1955), Maxime Chastaing y Iván Fónagy, así como otros investigadores que se han ocupado del tema. Sobre este último investigador, escribió que en su estudio de 1963 (*Die Metaphern in der Phonetik*), realizó pruebas con niños y adultos húngaros, con el objetivo de comparar la /i/ y la /u/. Y tuvo interesantes descubrimientos como, por ejemplo, que la /i/, para el 94% era “más rápida” en comparación con la /u/; más “pequeña”, para el 88%; más “bonita” para el 83%, “más amigable”, para el 82%. Mientras que la /u/ era más “gruesa” para el 88%, más “oscura” para el 97%, más triste para el 92%. Igualmente fueron interesantes las respuestas sobre la diferencia entre /r/ y /l/, a lo que la mayoría contestó sobre la /r/ que era sentida como “salvaje, macho, rodante y más dura”.

Las siguientes partes de este capítulo se dedican a describir fenómenos donde se puede apreciar el simbolismo de los sonidos, como las *afinidades verbales* de Dwight Bolinger (ya vistas con amplitud en el apartado anterior), la *glosolalia* o *el tabú verbal*.

Las afinidades verbales son aquellos grupos de palabras, con diferente etimología, que comparten formas y significados parecidos, por ejemplo, el grupo *slow, sluggish*,

slothful, slack, slush, slosh, slubber, slog, cuyo grupo consonántico *sl* denota lentitud o inercia (Bolinger, 1940).

La glosolalia es otra manifestación donde los sonidos adquieren significado, “un uso de los sonidos del habla totalmente privado de la función discriminadora de sentido [...], no obstante destinado a cierto tipo de comunicación y dirigido a un público humano real o con la intención de que sea recibido y comprendido por un espíritu divino” (Jakobson, p. 203). Sobre este tema dice que el grupo consonántico *nd* o *nt+r* (o sin ella) ha sido encontrado en diferentes textos glosolálicos en diferentes lenguas.

Y el tabú verbal es la sustitución de los sonidos de una palabra por otros semejantes con la finalidad de no atraer la mala suerte, o algún tipo de poder maligno, esto se hace a través de recursos sustitutivos, la inserción de sonidos, metátesis, alternancia o supresión.

1.2.4. Los años noventa. Varios textos.

1.2.4.1. Hinton, Nichols and Ohala (1994). *Sound symbolism*

El libro *Sound symbolism* es muy importante para el estudio del simbolismo sonoro, ya que reúne a diversos autores de diferentes partes del mundo, con diferentes lenguas de estudio que coinciden en el presupuesto del simbolismo sonoro. Cada autor, con un objetivo de estudio particular y una metodología distinta. Lo cual, hace de este libro un compendio riquísimo para el estudio de este problema. En la introducción, los compiladores realizan una tipología del simbolismo sonoro, que va desde la unión más íntima entre sonido y sentido, es decir, desde lo biológico, hasta lo meramente convencional. El primer tipo de simbolismo sonoro es llamado “corpóreo” (mi traducción), donde se incluyen sonidos y expresiones que tienen que ver con el cuerpo, como estornudar o hipar, y que expresan el estado interno del hablante, emocional o psíquico (Hinton, Nichols y Ohala, 1994, p. 2). También dentro de este apartado se encuentran los vocativos, usados para llamar la atención de otra persona, que incluyen sonidos como el de alguien cuando está en grave peligro o el llanto de un bebé. Estos sonidos están en los límites del simbolismo sonoro y se relacionan con las raíces biológicas de éste. El siguiente tipo de simbolismo es el llamado “imitativo”, donde los

autores agrupan fenómenos como las onomatopeyas y frases que representan sonidos del medio ambiente, por ejemplo, *bang*, *bow-wow*, y *knock*. Una de las estrategias para representar estos sonidos, e incluso movimientos (que provocan sonidos) es la llamada “reduplicación”. El siguiente tipo de simbolismo sonoro que, por supuesto, es más cercano al lenguaje convencional, es el llamado “*synesthetic sound symbolism*”, y que se refiere al proceso mediante el cual ciertas vocales, consonantes o rasgos suprasegmentales son elegidos consistentemente para representar cualidades de los objetos, tales como el tamaño, la forma, o características táctiles o visuales. Por ejemplo, los segmentos palatales o las vocales altas son frecuentemente usados para representar objetos pequeños. Y la voz profunda y el alargamiento de las vocales son usados para representar los objetos grandes. Pero, dicen los autores, a pesar de esto, las inconsistencias en estos preceptos son prevalentes, lo cual hace que este tipo de simbolismo esté mucho más cercano a la arbitrariedad del signo que los dos tipos anteriores. Y el último tipo de simbolismo sonoro es llamado “simbolismo sonoro convencional”. Y como su nombre lo indica, es el más cercano a la arbitrariedad del signo. En este apartado es donde se ubican los fonotemas. Sobre ellos, los compiladores dicen que los hablantes los perciben claramente y tanto es así que, en la publicidad, por ejemplo, en los nombres de los detergentes o de los autos se puede apreciar esto.

Los autores de esta introducción dicen que las tres principales formas en que el simbolismo sonoro se puede observar es en la reduplicación, en el uso de segmentos y suprasegmentos inusuales y en la asociación de morfemas con ciertos campos semánticos. Dicen los autores sobre la reduplicación, que este fenómeno ya ha sido observado en numerosas lenguas alrededor del mundo, incluyendo el inglés, (aunque esta lengua hace uso de una reduplicación parcial debido a que se observa una alternancia en las vocales: “*ding-dong*”, “*flim-flam*”, etc.). Sobre la segunda forma de simbolismo sonoro, los autores dicen que en el vocabulario simbólico se observan sonidos que son inusuales en otros ámbitos de la lengua, es decir, que en estas palabras se puede observar la eliminación o la persistencia de ciertos sonidos, que salen de la evolución normal de la lengua. Y por último, la asociación de ciertos fonemas con ciertos campos semánticos, es decir, el tipo de simbolismo sonoro imitativo y sinestésico ha sido bien documentado por varios autores, y el más contundente de todos es el estudio de John Ohala “*Frequency Code*”, donde dice que los tonos altos y las frecuencias altas de consonantes están usualmente asociados a un tamaño pequeño y

movimientos rápidos; mientras que las bajas frecuencias (especialmente /u/) son asociados a grandes tamaños, a la suavidad, a la pesadez y a los movimientos lentos. También en los sonidos llamados ‘imitativos’, se ha podido observar que las consonantes oclusivas son usadas para sonidos y actos abruptos, las fricativas para movimientos audibles rápidos de un objeto a través del aire, y las nasales para sonidos reverberantes.

Terminan el artículo diciendo que se puede abordar el simbolismo sonoro desde diversas áreas del conocimiento, como la medicina, la biología, la antropología o la literatura. Y que los artículos de este libro muestran que el simbolismo sonoro es mucho más grande que apenas una excepción a la regla de la arbitrariedad del signo.

Los siguientes artículos que se tratan en las siguientes páginas son parte de este libro.

1.2.4.2. Sereno, Joan A. (1994). Phonosyntactics

Este artículo está incluido dentro del libro *Sound Symbolism*, de Leanne Hinton, Johanna Nichols y John Ohala. En su investigación, J. Sereno encuentra correspondencias entre sonidos y categorías sintácticas, específicamente, verbos y sustantivos. Su corpus está compuesto de una lista de las 1000 palabras más usuales en el Brown Corpus, compilado, clasificado y ordenado de acuerdo a la frecuencia, por Francis y Kucera (1982). Sobre este corpus, J. Sereno divide las vocales en anteriores /i, I, e, ε, æ/ y posteriores /ɔ, α, ʌ, ɔ, o, ʊ, u, aI, au, ɔI/ (siguiendo la clasificación de Ladefoged, 1993). Analiza estas dos clases gramaticales en función de las categorías fonológicas de sus vocales y sus resultados revelan que existe una sistemática distribución: los sustantivos tienden a tener vocales posteriores y los verbos aparecen con mayor frecuencia con vocales anteriores. Estos son los resultados de las palabras de mayor frecuencia. Para las palabras de menor frecuencia, lo que ocurre es que tanto el número de vocales anteriores como posteriores se iguala.

Con estos primeros resultados, Sereno analiza por separado las primeras 200 palabras más frecuentes y las 200 menos frecuentes. Aplica la prueba chi-cuadrada y encuentra que, entre las palabras de mayor frecuencia, sí existe una relación significativa entre la categoría gramatical y el tipo de vocal (anterior o posterior), mientras que para las palabras de más baja

frecuencia, esta relación no es significativa, es decir no hay conexión entre las categorías gramaticales y el tipo de vocal.

Más aún, para profundizar en los resultados que obtuvo, llevó a cabo un experimento psicolingüístico con el objetivo de averiguar si la relación entre categoría gramatical y tipo de vocal influía en una velocidad de procesamiento mayor, es decir, se esperaba que los sustantivos con vocales posteriores y los verbos con anteriores fueran procesados más rápido. Además, añadió la variable de frecuencia de las palabras. Dividió sus palabras estímulo entre las de más alta y más baja frecuencia. Con la finalidad de comprobar si la mayor velocidad de respuesta sólo se aplicaba al grupo de palabras con mayor frecuencia, o era una estrategia en general.

La tarea consistía en decidir si las palabras estímulo eran un sustantivo o un verbo. Fueron 12 estudiantes (8 hombres y 4 mujeres) voluntarios para el experimento de la Universidad de Brown, todos nativos hablantes del inglés de Estados Unidos. En total, se les presentaron 64 verbos y sustantivos seleccionados del corpus, 32 palabras de alta frecuencia, y 32 de baja frecuencia.

Los resultados arrojaron que existen diferencias de velocidad de procesamiento entre verbos y sustantivos dependiendo de la vocal que tengan. Sustantivos con vocales posteriores fueron categorizados más rápidamente que aquellos con vocales anteriores. Y al revés, los verbos con vocales anteriores fueron categorizados más rápidamente que con vocales posteriores. Y no sólo eso, sino que los resultados sugieren que estas distinciones en tiempo de respuesta se dan tanto en palabras de alta como de baja frecuencia. J. Sereno da dos posibles explicaciones a este fenómeno: 1) el diseño del experimento fue lo que predispuso tales respuestas y 2) la presentación visual de los estímulos (la ortografía, en mayor grado) haya influido en su categorización. A manera de conclusión, dice que la investigación sugiere que tanto la clase gramatical junto con el tipo de vocal, parecen posibles principios organizadores del léxico.

1.2.4.3 Lapolla, Randy J. Una investigación experimental sobre simbolismo fonético en relación al chino mandarín³

La investigación de Randy Lapolla trata de descubrir si efectivamente hay una tendencia universal en relacionar la alta frecuencia acústica con lo pequeño. Comienza su investigación partiendo del cantonés, donde, los tonos, además de usarse como cambios semánticos en las palabras, se usan para marcar el diminutivo. El autor diseña dos experimentos, con dos partes cada uno. En el primer experimento, le presenta a un grupo de nativo hablantes de inglés una lista de 40 pares de palabras antónimas en cantonés y, por cada par, les da un significado en inglés. El ejercicio consiste en escuchar la grabación de los 40 pares de palabras antónimas y luego, a través del tono de las mismas, decidir cuál de las palabras en cantonés creen se relaciona con la palabra en inglés, es decir, con su significado. Los resultados, dice el autor, son estos: “These results tell us that tone could have been an important criterion for the subjects’ judgments. It seems here that the change in tone made it easier for the subjects to pick the correct Chinese word” (Lapolla, 1994, p.136). Por otra parte, el segundo experimento lo realiza con personas del chino mandarín. Su metodología fue realizar una serie de palabras para que los participantes eligieran el significado de la palabra según su tono y qué tonos se identifican con la característica ‘grande’ o ‘pequeño’. De sus resultados, obtuvo que el tono alto es favorecedor de la categoría ‘pequeño’. Mientras que la categoría ‘grande’ es preferida por el tono descendente. A su vez, encontró que palabras como ‘suave’ y ‘tibio’ también se unen al tono descendente. El autor apoya sus resultados en teorías como “*Frequency code*” de John Ohala, y la de Morton, 1977, donde la idea general es que el uso de vocalizaciones con tonos graves y agudos son característicos en todos los animales mamíferos; los agudos son para mostrarse como pequeño y débil, y el grave, para mostrarse grande y agresivo.

³ “An experimental investigation into phonetic symbolism as it relates to Mandarin Chinese”.

1.2.4.4. Childs, Tucker G., African ideophones

Este artículo presenta las características que poseen estas palabras llamadas ideófonos. Las lenguas donde el autor las estudió son africanas, como la lengua yoruba, el bantú, gbaya, kisi, zulo, etc., aunque menciona que también hay estudios en otras lenguas, como en las lenguas aborígenes de Australia, lenguas malayas, en ruso, etc., e incluso el inglés. Los ideófonos son construcciones peculiares en todos los niveles lingüísticos, en lo fonético, lo semántico y pragmático; aunque el autor menciona que en el nivel fonético es donde se pueden encontrar las características más notables que los identifican como construcciones especiales, por ejemplo: un mayor o menor tono, o que tienen consonantes que no se encuentran en otros tipos de palabras, etc. Morfológicamente, los ideófonos presentan varios tipos de fenómenos, dependiendo de la lengua, pero pueden ser: la repetición de una sílaba o un alargamiento indefinido, donde la elongación del sonido generalmente es un elemento icónico que representa la extensión en tiempo y espacio. Ejemplos:

gbúŋ gbúŋ... sonido del arroz molido por una persona

dəŋgú dəŋgú... que ha sucedido desde hace tiempo

pùkí-é- é sonido de arroz cayendo dentro de un cesto

fiyú-ú-ú-ú moviéndose rápidamente⁴

Al mismo tiempo, existen varias opiniones sobre el tipo de función que estas partículas desempeñan, o si ocupan otra categoría independiente. Por supuesto que depende de la lengua que se esté estudiando, pero los pueden clasificar junto con los adverbios, con los verbos o con los adjetivos, e incluso con los sustantivos. Aunque sintácticamente existe un consenso en que los ideófonos conforman una parte separada de la oración, tanto que pueden ser tratados como un elemento independiente.

⁴ Los significados de estos ideófonos son una traducción de la autora de esta tesis del texto de Tucker Childs.

Semánticamente, hay varias clasificaciones de ideófonos: aquellas que apelan a un sentido, a un comportamiento (moral o físico), o a características de objetos, como su forma o posición. De estas categorías la más grande se refiere a la forma de los objetos y la que apela a los sentidos es la más pequeña de ellas. Junto con esto, el autor señala que en los ideófonos existe también una asociación entre sonido y sentido, es decir, la no arbitrariedad del signo. Dice que el simbolismo sonoro de los ideófonos se da en la onomatopeya, la sinestesia y el simbolismo sonoro convencionalizado. Se apoya también en la teoría de John Ohala “*Frequency code*”.

En el nivel pragmático la frecuencia de uso de los ideófonos está dado por el nivel social, el contexto, el sexo, etc. Son palabras que derivan su significado del contexto, está mayormente asociado con usos no formales de la lengua y su uso va acompañado de gestos.

1.2.4.5 Ohala, John. The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch

En este artículo, el investigador desarrolla su teoría llamada “*Frequency code*”, en donde propone que los usos globales de entonación, tanto de cortesía como de agresión, muestran un simbolismo sonoro. Y no solo eso, el autor desarrolla una teoría etológica que liga el simbolismo sonoro en vocales, consonantes, tonos y entonación. Para comenzar a explicar su teoría parte de la frecuencia fundamental (F_0) en el habla. Dice que, aunque ya se ha dicho que la elevada frecuencia fundamental (F_0) es para marcar preguntas, y la baja, o en declive, es para las afirmaciones, también hay otros mensajes sociales en el uso de ambos tipos de frecuencias. La alta frecuencia fundamental ha sido señalada como portadora de mensajes como la deferencia, la cortesía, la sumisión o la falta de confianza en sí mismo. Mientras que la asertividad, la autoridad, la agresión y la confianza en sí mismo, son expresadas por una baja frecuencia fundamental (o en disminución). Personas como los locutores de radio, o los actores, echan mano de estos conocimientos y los explotan para sus determinados propósitos. Experimentos hechos por el mismo autor, señalan que la frecuencia fundamental baja es percibida por los oyentes como de mayor autoridad y asertividad, en comparación con la alta frecuencia. Un factor muy importante para la percepción del oyente es el último pico en la

cadena de la entonación. Así, aunque una frase haya sido expresada con una elevada frecuencia, si al final de ésta se presenta una baja notable en la frecuencia fundamental, entonces la frase será percibida por los oyentes como una frase de autoridad. La correlación entre (F_0) y significado, también se puede encontrar en otras especies, sobre todo enfocándolo en encuentros de competencia cara a cara. Así, se puede encontrar que los sonidos producidos por el agresor son ásperos y tienen bajo (F_0), y los quejidos sumisos o no amenazantes son típicos de un alto (F_0). Ejemplo de esto, se puede encontrar en perros, pájaros, rinocerontes, y ranas. John Ohala retoma la explicación que Eugene Morton da a la correlación de sonido y función. Dice que los animales en competición intentan parecer los más grandes posibles a través de varios recursos, y esto se debe a que, si la competición se resolviera a través de un combate, entonces el más grande tendría más ventajas. El primer recurso que utilizan es el visual. Entonces, se puede observar que las orejas de los animales se levantan, así como la cola o el pelo; también que extienden las plumas, o que los gatos encorvan la espalda. Otros animales, dice Morton, desarrollaron accesorios no plásticos (así él los llama) que también tienen la finalidad de impresionar visualmente, como el cuerno de los rinocerontes, la melena de los leones o el pelo alrededor de la cara en muchas especies de primates, incluyendo a los humanos masculinos. Y como también Morton apunta, la frecuencia fundamental puede también conllevar una impresión del tamaño del competidor. Entonces, con la cualidad vocal rugosa y la frecuencia fundamental lo más baja posible, el sujeto parecerá más agresivo y grande; y, por el contrario, los tonos y la frecuencia fundamental alta serán los indicadores de que no hay amenaza. A esta cross-especie correlación de la frecuencia fundamental y función, John Ohala la ha llamado “*the frequency code*”.

En el caso de dos personas entablando una conversación, los contornos de la frecuencia fundamental de las preguntas y las afirmaciones difieren porque, a semejanza de los ejemplos de animales en competición, el que realiza las preguntas necesita de la buena aceptación y cooperación del otro y para esto utiliza una frecuencia fundamental alta, mientras que el que responde, es el que se muestra seguro de sí mismo y utiliza una baja frecuencia fundamental. Para seguir reforzando su argumento de que existe un innato código de frecuencia y que está relacionado también con otros fenómenos, John Ohala también relaciona la sonrisa y la expresión contraria a la sonrisa (que él llama “*the o-face*”) de enojo o de desaprobación, con su teoría del código de frecuencia. Ya que demostró, en un

experimento que realizó, que la sonrisa y la protrusión de labios en la cara de enojo son factores que modifican la resonancia de las vocalizaciones. Con la retracción de los labios en la sonrisa, se produce una retracción del tracto vocal y eleva su resonancia produciendo que las resonancias sean altas y las bajas resonancias son típicamente acompañadas de los labios hacia delante. Ohala propone que tanto la sonrisa como la cara de enojo son características funcionales que sirven para influenciar la conducta del agresor: ya sea para asustar o para inhibir su agresión.

Otro de los argumentos que usa para reforzar su teoría es que las vocales y consonantes con altas resonancias denotan el significado pequeño y todos los otros significados asociados, y las vocales y consonantes graves, lo grande.

Y la última prueba que el autor da para afirmar que el código de frecuencia es innato en los humanos, es el hecho de que hay un dimorfismo en la anatomía vocal entre hombres y mujeres, el cual se produce en la adolescencia, y al igual que en otras especies animales, los machos tienen más grande su tracto vocal, para mejorar su comportamiento acústico en encuentros competitivos. En el caso de los humanos, se explica porque los machos están en competición sexual (según la denominación de Darwin), entonces hay una innata predisposición anatómica para estos factores ambientales.

Concluye el autor, que todas las modificaciones anatómicas y las expresiones físicas para dar una impresión de mayor o menor tamaño frente al oponente son innatas, incluyendo por supuesto, la alta o baja frecuencia en la entonación de las vocales y consonantes. Y estos datos se dan no solo en las lenguas humanas, sino en las vocalizaciones de diferentes especies.

1.2.4.6 Morton, Eugene S. Sound symbolism and its role in non-human vertebrate communication

El artículo de Eugene Morton trata de reintegrar el simbolismo sonoro dentro de la teoría biolingüística. Para ello, se basa en estudios y en investigaciones que estudian las señales comunicativas de especies no humanas, porque con ello lo que se busca es descentralizar la atención en el lenguaje únicamente humano y con ello poder hacer comparaciones o nuevas preguntas. La comparación entre el lenguaje humano y la comunicación animal debe tomar en cuenta características del “paralenguaje”, tales como la entonación, el tono, y otras vocalizaciones como el llanto o la risa, ya que tanto el lenguaje humano como el animal se pueden homologar en este punto.

En su artículo, el autor toma en cuenta el punto de vista evolucionista, donde nunca se pierde de vista que cualquier acción o característica propias de los animales en general, tuvo que pasar a través de muchas generaciones para que hubiera una selección natural y permanecieran aquellas que son útiles.

Todas las señales animales pueden ser categorizadas por su uso a corta y a larga distancia. Las de larga distancia son más estereotipadas porque la propagación del sonido está afectada por los diferentes ambientes acústicos. En cambio, en señales a corto plazo las variaciones de estructura pueden ser percibidas, y es en estas señales a corta distancia donde el simbolismo sonoro se puede expresar. Entonces, el autor dice que los animales vertebrados, específicamente pájaros y mamíferos, en contextos agresivos, producen tonos bajos y duros, cuya última finalidad es acrecentar la distancia entre el emisor y el receptor; mientras que los tonos elevados tienen como finalidad disminuir la distancia entre el emisor y el receptor. Maneja dos puntos finales: el agresivo y el pasivo. Y sobre esto el autor da su modelo de posibles señales de comunicación. El autor dice que la estructura de las señales predice su función.

El autor tiene la hipótesis de que el principio unificador de las vocalizaciones es que ellas funcionan para dar la impresión del tamaño del vocalizador. Y esto se da porque la selección natural favorece aquellas vocalizaciones que hacen que el emisor sea representado como de mayor tamaño, aunque no necesariamente sea así. Hay investigadores que han

probado en sapos que el sonido mismo es suficiente para provocar en el receptor la impresión de mayor tamaño. El autor propone que la comunicación fue establecida en el periodo cretácico 60-130 millones de años antes. Donde la evidencia fósil indica que había un comportamiento social bastante intrincado, incluyendo lazos entre padres e hijos. El dinosaurio llamado Lambeosaurus tenía vocalizaciones especialmente de baja frecuencia en adultos, mientras que los jóvenes presentaban altas frecuencias (de la misma manera que se puede hoy observar en los cocodrilos), por lo que la sensibilidad a la alta frecuencia en los adultos es marca de que estos animales tenían una comunicación vocal entre padres e hijos. Desde que la vocalización en estos animales es establecida, es probable que el simbolismo sonoro expresivo ya haya sido establecido y estos dinosaurios sean los precursores del simbolismo acústico de mamíferos y aves de hoy en día, donde sus vocalizaciones no reflejan su tamaño, pero sí su motivación, si quieren ser amigables o no. El autor da varios ejemplos de aves y de mamíferos donde la recurrencia es la misma: en contextos de agresividad producen una baja frecuencia, gruñidos, etc, y en contextos amistosos producen altas frecuencias, donde la percepción es también de acercamiento al otro, búsqueda de una pareja o de obtener protección.

1.2.4.7 Åsa Abelin (1999). *Studies in Sound symbolism*

Esta es la tesis doctoral que Åsa Abelin presentó para obtener el grado, en la Universidad de Gotemburgo, Suecia. La lengua con que trabaja es el sueco y la mayor parte de su trabajo es dedicado a fonotemas del sueco, especialmente grupos consonánticos iniciales y finales (aunque también incluyó vocales y algunas observaciones sobre el simbolismo sonoro entre varias lenguas). En la primera parte de su tesis, hace un amplio compendio de los autores que previamente estudiaron el simbolismo sonoro. El modelo que utiliza para su estudio contempla los siguientes aspectos: la universalidad y lo aprendido, lo innato, los grados de convención de la lengua, la productividad, la centralidad en la lengua y tipos de determinación por el contexto. Sobre la universalidad, ella explica que el simbolismo sonoro ha sido pensado como universal, pero que invariablemente está ligado a cierta convención, y por ende a variaciones entre lenguas. Lo innato al lenguaje está unido a la universalidad, a

conexiones neurológicas entre sentidos. La productividad es la capacidad que tiene un fonotema para evocar nuevas palabras, o a través de él, obtener a un posible significado. Sobre la centralidad en la lengua, ella escribe: “I claim that onomatopoeia and sound symbolism are central and inside language and a part of morphology” (Abelin, 1999, p.26), es decir, ella afirma que el simbolismo sonoro y la onomatopeya son parte central de la lengua, y no un mero caso limitado y que son parte de la morfología. Y se toma en cuenta el contexto porque muchas veces los fonotemas son polisemánticos.

La autora realizó varios experimentos para la obtención de sus resultados, además del estudio de léxico. Los experimentos que realizó fueron: de elección forzada, del significado a la expresión, y de la expresión al significado; de producción libre, de la expresión al significado y del significado a la expresión. Algunos de sus resultados son: los fonotemas pj- (‘peyorativo’), skv- (‘humedad’), sl- (‘humedad’) son los fonotemas más exitosos en cuanto a la producción e interpretación de nuevas palabras. Y entre ellos el grupo consonántico sl- es el grupo consonántico más simbólico. Sobre los campos semánticos más recurrentes en los fonotemas, tanto iniciales como finales, son los siguientes: ‘peyorativo’, ‘sonidos’, ‘forma alargada’, ‘humedad’, ‘conversación’, ‘luz’ y ‘diminutivo’, ‘forma redonda’, ‘caminando’, ‘movimiento rápido o fuerte’, y ‘habla coloquial’. Sobre su comparación entre el inglés y el sueco, dice que uno de los fonotemas más frecuentes pj- (‘peyorativo’) no está en inglés, esto por las características de ambas lenguas y quizá también por un factor cultural del sueco. Sobre las vocales, reporta que la [i] tiende a tener significados relacionados con lo pequeño, lo rápido, el tono elevado y la luz, mientras que la [a] parece neutral. Para finalizar su tesis, la autora escribe que un resultado importante de su trabajo no versa en saber si los fonotemas existen o no, más bien, en que el simbolismo sonoro está presente en grupos consonánticos en varios grados.

1.2.4.8 Benjamin Bergen (2004). The psychological reality of Phonaesthemes

En este artículo, la idea principal de Benjamin Bergen es que los fonotemas son partículas que tienen un papel importante en el procesamiento del lenguaje. Dice que estos son frecuentemente pares de sonidos con significado que no son claramente morfemas; además

de que han sido frecuentemente encontrados en muchas lenguas humanas, por ejemplo en inglés (Firth, 1939; Bolinger, 1949, 1980), indonesio (McCune, 1983), japonés (Hamano, 1998), ojibwa (Rhodes, 1981) y sueco (Abelin, 1999).

Dice que mientras aún no se ha llegado a conocer exactamente cuántas palabras del léxico tienen fonotemas y en qué lenguas del mundo, lo que sugieren los estudios es que las lenguas poseen este tipo de partículas y que en general aparecen en palabras de contenido y no tanto en palabras de función. En los últimos años, se ha encontrado que en lenguas parecidas los fonotemas aparecen en palabras que no son cognados. Además, se observan tanto en la representación estadística que tienen en la lengua, como en la creación de neologismos.

Los fonotemas aparecen en un estatus controversial debido a que éstos no caben bien dentro de las teorías morfológicas de composicionalidad, según las cuales las palabras están compuestas desde las unidades más pequeñas hasta las más grandes, por ejemplo, en los modelos de *Unidad y Disposición [ítem and arrangement]* (Hockett, 1954). Los fonotemas pueden caber muy bien en las teorías no-composicionales de morfología (*Dynamic model*, Bybee, 1985; *Usage-based model*, Langacker, 1991; *Seamless morphology*, Starosta, 2003) donde se plantea que pares de sonidos pueden adquirir un estatus de estructuras de organización en el léxico, sobre la base de su frecuencia.

Para las teorías de composicionalidad, los fonotemas son problemáticos porque estos además contienen un elemento que usualmente no es una unidad de significado por sí misma. Por ejemplo, en las palabras, *glint* y *snarl*, estos contienen los fonotemas /gl/ y /sn/, sin embargo, difícilmente se podría decir que éstas son unidades que contribuyen a la palabra como un todo. Hay que anotar que, aunque muchas veces los fonotemas aparecen al inicio de las palabras, otras veces se pueden presentar al final, como en *smash*, *bash*, *crash*, *mash* (Rhodes & Lawler 1981; Rhodes, 1994) y más todavía, una palabra puede estar completamente construida con material fonestémico, por ejemplo: *sneer*, está compuesto del grupo inicial /sn/ más la rima /eer/, con el significado de “expresión de desprecio”.

El investigador lleva a cabo un experimento donde lo que intenta es descubrir si los fonotemas tienen una realidad psicológica, es decir, si han sido internalizados y usados por

los hablantes-oyentes. Plantea dos preguntas: 1) ¿la presencia de los fonotemas afecta en el procesamiento de las palabras?, y 2) Si el fonotema afecta en el procesamiento léxico, ¿la frecuencia con que aparece en el léxico es un factor importante para determinar el procesamiento?

La metodología del experimento se basa en el *priming* morfológico, que es la facilitación (*speeding up*) o inhibición (*slowing down*) del acceso mental a una palabra objetivo a partir de una palabra estímulo, que se presenta previamente. En el estudio de Bergen se arguye, entonces, que si los fonotemas tienen realidad psicológica se deberían comportar de un modo semejante a los efectos del *priming* relacionados, y deben diferenciarse de aquellas palabras que no comparten los fonotemas. Para ello, realizó su estudio con 29 nativo-hablantes de inglés en edad de 18 – 36 años. La tarea era sobre decisión léxica. Tenían que decidir, tan pronto fuera posible, si la palabra objetivo era del inglés o no. Fueron 50 pares de estímulos en 5 categorías, 1. Fonotemas, 2. Formas (donde sólo coincidía el inicio de la palabra), 3. Significado (donde sólo compartían una característica semántica), 4. Seudo-fonotema (donde palabras compartían significado y forma, pero eran estadísticamente pocas) y 5. Baseline (donde las palabras eran no relacionadas).

Los resultados concluyeron que aquellos pares de palabras con *priming* de fonotemas fueron respondidos más rápidamente (59 segundos antes) que aquellas palabras que no estaban relacionadas (*baseline*) y, en general, se podría decir que las palabras con fonotemas fueron procesadas más rápido que cualquiera de otra condición. Se observó que la distribución en el léxico es muy importante, es decir que un fonotema sea estadísticamente relevante influye mucho para que puedan constituir una realidad psicológica.

Sobre sus resultados, añadió que los fonotemas se comportan como unidades morfológicas en términos de dos criterios: 1) los fonotemas son parcialmente productivos (Hutchins 1998, Magnus 2000, creación de neologismos) y 2) estos semejan el comportamiento de una partícula morfológica canónica (en un experimento de *priming* morfológico canónico). Esto sugiere que los fonotemas tienen un estatus en el sistema de procesamiento del lenguaje. Blust (1988) propone que los fonotemas pueden estar representados como unidades debajo de los morfemas, pero arriba de los fonemas.

Ha habido estudios donde se ha investigado los tópicos no relacionados pero parecidos, aun cuando estos no tienen un papel productivo en el sistema lingüístico. Por ejemplo, Kelly y colegas (1990) encontraron que tanto niños como adultos tienen internalizada la correlación que existe en inglés sobre un número de sílabas pequeño y la complejidad del objeto que describe. Por ejemplo, línea o punto, versus, trapezoide, hexágono, parábola. Esto se relaciona con aquellos estudios que dicen que la recurrencia de una partícula es suficiente para permitir que éstas jueguen un papel en el procesamiento inconsciente del lenguaje, como también en la invención e interpretación de neologismos. Los modelos *usage-based* (*Network models*, por ejemplo Bybee 1985, Langacker 1991) y los modelos conexionistas (por ejemplo, Plaut & Gonnerman, 2000) dicen que la ocurrencia estadística en palabras (fonotemas u otros elementos) se puede ver como un producto natural de generalización sobre el lexicon y ser un organizador de estructuras en el lenguaje.

1.3. Últimas noticias sobre el simbolismo sonoro

El simbolismo sonoro es un tema de creciente interés del cual se siguen acumulando investigaciones y resultados que apoyan esta teoría y dan evidencias sobre el mismo. Los últimos artículos que incluyo a continuación fueron publicados entre el año 2015 y el 2017. Sus temáticas son variadas.

1.3.1 Jan-Olof Svantesson. (2017). Sound symbolism: the role of word sound in meaning

Este artículo es un recuento de todos los estudios que se han hecho sobre el simbolismo sonoro, desde antes de Ferdinand Saussure hasta el año 2017. Los temas que toca en su artículo son las características principales del simbolismo sonoro: las onomatopeyas y los ideófonos, el tamaño simbólico reflejado en las vocales y consonantes y las explicaciones para este tipo de simbolismo, las formas (redondas o afiladas) y el simbolismo sonoro, los

fonotemas, la morfología icónica, el aprendizaje de lenguas, la universalidad del simbolismo sonoro y los mecanismos neurales de éste.

Sobre las onomatopeyas y los ideófonos, escribe que ambos conceptos son comúnmente relacionados, pero que los ideófonos son palabras que describen no solo sonidos, sino que apelan a otros sentidos como los olores, sabores o sentimientos. Están constituidos sintácticamente como adverbios. Otras designaciones para los ideófonos son ‘expresivos’ en las lenguas del sudeste asiático, o ‘miméticos’ en japonés.

Sobre el simbolismo relacionado al tamaño de los objetos, menciona al alemán Diedrich Westermann quien escribió en 1927 un artículo donde habla sobre los ideófonos en un grupo de varias lenguas tonales del oeste de África, los cuales se podían clasificar en dos grandes grupos: uno que designaba las cosas pequeñas, delgadas, rápidas, de luz y brillo, y otro con significados como grande, ancho, pesado, lento, y oscuro. Otros autores como Otto Jespersen (1922), Edward Sapir (1929) y Thompson and Estes (Sound symbolic naming of novel objects is a graded function, 2011), también estudiaron el tema. Para explicar esta relación entre los sonidos y la magnitud, Svantesson retoma la explicación de Sapir y Newman, quienes lo explican como consecuencia de la misma articulación del aparato vocal, y también retoma la teoría de John Ohala, referida a la parte acústica de los sonidos.

Sobre el simbolismo sonoro y las formas de los objetos, menciona libros como *Gestalt Psychology*, de Wolfgang Köhler, quien llevó a cabo un experimento donde les presentaba a los participantes una figura redondeada o afilada y les preguntaba si su nombre quedaría mejor con la palabra ‘maluma’ o ‘takete’ y de ahí concluyó que las personas relacionaban las figuras afiladas con la palabra ‘takete’ y las formas redondeadas con ‘maluma’. Otros investigadores más recientes como Ramachandran and Hubbard (2001) realizaron un experimento semejante al anterior pero utilizando las palabras ‘bouba’ y ‘kiki’, y otros autores como Maurer et al. (The shape of *boubas*: sound-shape correspondencies in toddlers and adults, 2006) vieron que niños desde los dos años eran sensibles a la relación entre los sonidos y las formas.

También habla sobre los fonotemas y menciona a los principales estudiosos sobre este tema: Asa Abelin (del sueco), M. Magnus (inglés), K. McCune (indonesio) y B. Bergen (inglés). Comenta que los fonotemas no son completamente reconocidos como morfemas

puesto que, aunque estos sí tienen un significado, el resto de las palabras donde se encuentran no lo tienen.

En cuanto al aprendizaje de lenguas, reporta que hay varios estudios donde se ha mostrado que el simbolismo sonoro facilita el aprendizaje de nuevas palabras, como en el estudio de Monaghan et al. (*The role of sound symbolism in language learning*, 2012), donde se realizaron dos experimentos con la finalidad de que los participantes se aprendieran el nombre de 16 objetos, 8 con formas angulares y 8 con formas redondeadas. Las palabras que utilizaron eran palabras inventadas y en el primer experimento se enfocaron en las consonantes oclusivas, versus fricativas; y en el otro experimento, se enfocaron en las vocales anteriores y en las posteriores. De ambos experimentos concluyeron que “sound symbolism is useful not for learning individual word-object pairings but rather for learning correspondences between categories of sound and categories of object” (citado por Jan-Olof, 2017, p. 8).

Sobre la universalidad del simbolismo sonoro, el autor dice que también se han hecho varios experimentos donde los hablantes de una lengua son probados para ver si pueden reconocer el simbolismo sonoro de otra lengua desconocida por ellos. Algunos de estudios realizados son como el de Taylor and Taylor (*Phonetic symbolism in four unrelated languages*, 1962) donde concluyen que la hipótesis del simbolismo sonoro es insostenible ya que preguntaron a los participantes sobre ciertas sílabas y si eran adecuadas para conceptos como ‘frío-caliente’ y ‘pequeño-grande’ y los resultados revelan que estos varían según la lengua de estudio. El autor también reporta un estudio hecho por Blasi et al. (*Sound-meaning association biases evidenced across thousands of languages*, 2016) que compara una lista de vocabulario básico de alrededor de 6400 lenguas, para ver si encontraban pistas sobre el simbolismo sonoro universal. Encontraron algunas señales positivas y también algunas negativas. Entre las señales positivas está que las consonantes oclusivas bilabiales /p, b/ señalan el significado de ‘lleno, completo’; la nasal /n/ y la vocal /u/ señalan ‘ruido’ y la vocal /i/ lo pequeño; pero no encontraron una asociación entre /o/ y el concepto de ‘grande’.

Recientes investigaciones sobre los procesos neurológicos del simbolismo sonoro han usado como materia prima los encefalogramas y los resultados de su análisis sugieren que las palabras simbólicas son procesadas de manera diferente que otras palabras en el cerebro

humano. Algunos autores que trabajaron esto son: Ramachandran y Hubbard (Synaesthesia: a window into perception, thought and language, 2001), Bankieris y Simner (What is the link between synaesthesia and sound symbolism?, 2015), Hashimoto T. et al. (The neural mechanism associated with the processing of onomatopoeic sounds, 2006).

1.3.2 Elsen Hilke. (2017). The Two Meanings of Sound Symbolism

Este artículo trata sobre la investigación hecha por la autora sobre nombres artificiales de personajes de ciencia ficción. Utilizó los resultados recabados de una investigación previa (2008) donde analizó los nombres de personajes de 52 libros originalmente escritos en alemán y donde el objetivo era examinar si existía una posible relación entre el patrón de formación de palabras y cierto grupo de referentes. Encontró que los personajes pequeños e inofensivos tenían nombres como Krila, un gnomo: Kelwitt, un delfín inocente fue llamado Birn, un príncipe bueno Elim, otro inocente príncipe llamado Cir, etc. Los nombres de los villanos, demonios, monstruos y orcos presentaron vocales posteriores y consonantes velares (en su mayoría) y uvulares fricativas, a menudo sílabas cerradas y grupos consonánticos, por ejemplo: Ch'tuon, Tairach, Azrathoth, Chrekt-Orn, An-Rukhbar. El otro grupo de personajes magnificentes, potentes y de buena naturaleza como los magos, estudiantes o caballeros elfos tienen sus nombres regularmente más largos de dos sílabas, la mayoría de ellas abiertas, por ejemplo: Kalakaman o Athanasios. Los nombres femeninos, usualmente terminan con 'a' como Udora, Karyla, Vella, Chaka y algunos con 'i', como Celi. Por último, los personajes exóticos tienen nombres que se desvían del orden de los sonidos en alemán.

La autora retoma esta base de su investigación previa y realiza un experimento para examinar si los oyentes (o lectores) hacen uso del simbolismo sonoro para relacionar los nombres con ciertas características de personajes prototípicos. Fueron 106 nativo-hablantes del alemán, 93 estudiantes de 20-27 años y 13 empleados de la oficina de ingeniería de 32-52 años. Se les dijo que juzgaran seis nombres de personajes con respecto de un referente (un personaje prototípico) y se les dijo que los calificaran de acuerdo a una escala que iba desde el 1 (muy adecuado) al 7 (para nada adecuado).

Preguntaron: Qué tan apropiado es el nombre para 1) una bella y joven mujer (Klipp, Alani, Olda, Valeron Veit, Sartassa, Gorx), 2) un fiero y feo monstruo maligno (Gina, Ch'tuon, Eugalp, Tik, Chrekt-Orn, Ghuzdan), 3) un pequeño gnomo con un alto tono de voz (Cromag, Raul Madsen, Krillri, Nana, Cir, Gurlo), 4) una criatura exótica con tres piernas (N'ehetu, Mark Nord, Cara, Gnoorat, Mu'ati, Cir), 5) un poderoso mago de buen carácter (Rrul'ghargop, Nana, Galdalyn, Cuul, Oderich Finck, Salamir). Después del experimento, los participantes fueron interrogados para saber por qué eligieron como más apropiados algunos nombres en vez de otros.

Los resultados fueron que los nombres que fueron mejor calificados como adecuados (cerca de 1) fueron aquellos nombres originales de los libros de donde fueron sacados. Así, para la mujer joven, los nombres elegidos fueron Alani y Sartassa; para el monstruo, los nombres fueron Chrekt-Orn y Ghuzdan; para el gnomo, Krillri y Cir; para la criatura exótica: N'ehetu, Mu'ati y para el mago bueno y poderoso, Salamir y Galdalyn. Además, los participantes calificaron a la /a/ como positiva y amistosa, entonces quedaba bien para la mujer joven y los personajes positivos. La /a/ y la /i, e/ son características de los nombres femeninos, mientras que las consonantes finales indican lo masculino. Las vocales y consonantes posteriores son perfectas para los monstruos maliciosos porque son fuertes y sugieren aquellos sonidos que esas criaturas se supone que hacen. La vocal alta /i/ es asociada con criaturas pequeñas con un agudo tono de voz. Y los nombres Galdalyn y Salamir fueron relacionados con el latín y el griego, es decir, fueron relacionados también con temas científicos.

1.3.3 Lockwood, G., Dingemans M. y Hagoort, P. (2016). Sound-Symbolism Boosts Novel Word Learning

Los autores diseñaron su investigación para descubrir si los adultos participantes aprenden mejor nuevas palabras cuando la forma y el significado son congruentes simbólicamente. Realizaron un experimento de aprendizaje y reconocimiento, donde adultos holandeses tenían que aprender ideófonos japoneses ya sea con su real traducción (congruentes simbólicamente) o con una traducción antónima (incongruentes simbólicamente). Ellos realizaron la hipótesis de que los participantes aprenderían mejor las palabras congruentes

con su traducción porque ahí los participantes encontrarían pistas del simbolismo sonoro que les ayudaría a relacionar la forma con el significado. Realizaron, antes del primer experimento, dos pretest que les sirvieron para terminar de ver cuántos y cuáles serían los ideófonos que utilizarían en el experimento. Ya desde los pretest, los resultados apuntaban a que las personas podían ligar más los ideófonos con sus reales traducciones que con las traducciones opuestas.

En el primer experimento utilizaron 38 ideófonos y fueron 32 participantes (10 hombres, 22 mujeres). Los participantes realizaron dos rondas de aprendizaje donde se les presentó cada ideófono, luego su traducción (o traducción antónima) y finalmente el ideófono y su traducción juntos. Los participantes aprendieron 19 ideófonos con su correcta traducción y otros 19 ideófonos con una traducción antónima.

En la ronda de preguntas se les presentó a los participantes pares de palabras, ya sea un ideófono y su real traducción o un ideófono y una traducción diferente. Y se les pidió a los participantes que respondieran si los pares de palabras los habían aprendido en las anteriores sesiones o no, apretando la tecla control izquierda para <sí>, y control derecha para <no>. Después, se les dijo a los participantes que el 50% de los ideófonos presentados tenía su real traducción, pero que el otro 50% de los ideófonos tenía un antónimo como traducción. Los participantes vieron y oyeron cada ideófono y por cada uno tenían que elegir qué traducción sentían que era la más correcta (se les presentó dos traducciones para cada ideófono).

Realizaron un segundo experimento con adjetivos regulares del japonés, es decir, presumiblemente palabras no simbólicas. Este experimento fue hecho con otro grupo de 30 personas, con la finalidad de observar si los participantes podían elegir correctamente el significado de las palabras, más allá de la casualidad. Se realizó un pretest, y luego dos experimentos, del mismo modo que se llevaron a cabo los experimentos con los ideófonos.

Los resultados fueron que, para el experimento con ideófonos, los participantes aprendieron mejor los pares de palabras simbólicamente congruentes (con su real significado) que con los que no eran congruentes. Y esto se confirmó con el análisis del tiempo de respuesta, que los participantes obtuvieron, ya que se mostró que los participantes

respondieron más rápido a los pares de palabras congruentes simbólicamente. Sobre el experimento con los adjetivos, no hubo un claro efecto de aprendizaje ni una diferencia en el tiempo de respuesta. Estos hallazgos mostraron que el simbolismo sonoro en japonés es robustamente reconocible para los hablantes del holandés y que esto puede ser explotado para facilitar el aprendizaje de palabras.

1.3.4 Dingemanse, M., Blasi, D., Lupyan, G., Christiansen, M. y Monaghan P. (2015). Arbitrariness, iconicity and systematicity in Language

En este artículo los autores se proponen hablar sobre la arbitrariedad del signo, la iconicidad (aspectos de la forma que se reflejan en el significado) y la sistematicidad en la lengua (regularidades estadísticas en la forma de las palabras que predicen su función), como factores que en conjunto moldean el vocabulario de las lenguas. Para ello hacen un análisis del estado de las cosas sobre el tema. Escriben, por ejemplo, que las recientes investigaciones en las ciencias cognitivas han dado dos claves importantes para hacer un cambio de paradigma: 1) el acceso a los datos lingüísticos ha cambiado y ha revelado que las formas de no arbitrariedad están más extendidas que lo que se afirmaba, y 2) el entendimiento de los procesos que subyacen en los aspectos arbitrarios y no arbitrarios de la lengua es continuamente mejorado gracias a la innovación en los métodos y la teoría. Los autores escriben que para una adecuada comprensión de la no arbitrariedad del signo es importante mirar no sólo una lengua o una parte del vocabulario, sino que se necesita una amplia visión cross-lingüística. Además de conocer, al menos, dos tipos de relaciones no arbitrarias: la iconicidad y la sistematicidad.

La iconicidad son los aspectos de la forma y el significado de las palabras que están relacionadas mediante analogías perceptomotoras. Las onomatopeyas o los ideófonos (también llamados “miméticos” o “expresivos”) pertenecen a este grupo. Presentan rasgos característicos de acuerdo a cada lengua.

La sistematicidad es la relación mostrada estadísticamente del patrón de sonidos de un grupo de palabras y su uso. Aunque las palabras analizadas aisladamente puedan parecer arbitrarias, el análisis de corpus revela sutiles pistas fonológicas y prosódicas –como la

calidad de la vocal, la duración silábica y el acento- que ayudan a distinguir entre sustantivos y verbos, clases de palabras abiertas y cerradas e incluso estar relacionadas con factores semánticos, como la concreción. Sobre la sistematicidad tenemos que la naturaleza exacta de las pistas fonológicas es típicamente específica de la lengua en cuestión.

Entonces, encontramos que la sistematicidad es más generalizada, propia y específica de cada lengua y que la iconicidad es generalmente menos generalizada porque tiende a adquirir prominencia sólo en aquellos ámbitos de la lengua que permitan hacer icónicas correspondencias entre forma y significado; en algunos casos, los patrones de la iconidad pueden ser observados en varias lenguas, esto se debe a que están basadas en similitudes estructurales.

Por último, hay que decir que la arbitrariedad del signo, por supuesto, está presente en la lengua y también es fundamental, puesto que con ella podemos tener la flexibilidad para comunicar todas las situaciones diferentes, comunicar conceptos que simplemente no se podrían expresar a través de palabras icónicas, ya que, además, la arbitrariedad del signo permite una representación abstracta mucho más general.

En resumen, la arbitrariedad del signo y lo icónico están presentes en la lengua y en su conjunto moldean el vocabulario de la misma.

1.4 La literatura y el simbolismo sonoro

La unión entre literatura y lingüística es ya casi intrínseca, inalienable. Y dentro de la literatura, la poesía, es su más elaborada expresión. Octavio Paz dice en su ensayo “Poesía y poema”, dentro de su libro *El arco y la lira*, que la poesía y el poema son dos términos que se confunden, pero que no son lo mismo. Dice: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono [...] Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo” (Paz, 1994, p.42). Dice sobre la poesía, que ésta puede existir incluso sin palabras, en una pintura, en las personas o en hechos. “Lo poético, es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida”, claro que, afirma, sólo un poema es tal, cuando ha sido tocado por la poesía, si no,

solo es una forma literaria. Dice: “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia, son lo mismo” (Paz, 1994, p.42). La idea de que forma y substancia son lo mismo, se complementa perfectamente con lo que dice Roman Jakobson en su texto “What is poetry?”: “Poeticity is present when the Word is felt as a Word and not mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form, acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality” (Jakobson, 1985, p. 378). En ambos autores, se ve a la poesía y a los poemas como textos donde las palabras no son solo meros sonidos, sino sitios donde ellas adquieren forma y peso. Y es aquí, precisamente, donde es pertinente hablar del simbolismo sonoro en la poesía ya que, en los poemas, los sonidos juegan un papel primordial.

En los estudios que existen sobre simbolismo sonoro dentro de la poesía, podemos encontrar diferentes proposiciones sobre cómo abordar el tema. Lejos se está de una metodología específica, y más bien, lo que encontramos es un compendio con diferentes maneras de abordar el tema, algunas metodologías elaboradas y otras que no lo son. Pero, lo que caracteriza a todos ellos es la identificación de patrones sonoros, realizados por juegos aliterativos o por el ritmo dentro de los poemas, y cómo ellos se relacionan con el tema de los poemas. Es decir, encontramos una manera diferente de estudiar el simbolismo sonoro dentro de la expresión literaria.

1.4.1 Thomas Montgomery (1978). Sound-Symbolism of close vowels in the sonnets of Garcilaso

Este texto de Thomas Montgomery comienza planteando que la armonía entre sonido y sentido estudiado en la poesía proviene, además del trabajo del poeta, de una cualidad intrínseca de la lengua, “the fact that poetry can be written implies poetic qualities in language itself” (Montgomery, 1978, p. 209). Escribe que cada lengua tiene la posibilidad implícita de la poesía y los recursos lingüísticos inherentes para lograrlos. Del inglés, dice que sus recursos son la duración tanto de vocales como consonantes; y del español, la

simplicidad vocálica y consonántica permite una gran diversidad acústica. Sobre las vocales en español, el autor se enfoca en las vocales medias /e, o/ y las altas /i, u/. Sobre las vocales medias, escribe que hay una serie de adjetivos que contienen estas vocales y que denotan debilidad o defectos, por ejemplo: bobo, chocho, fofo, soso, boto, romo, loco, tonto, lelo, necio (Montgomery, 1978, p. 210). Así, las vocales altas /i, u/ fueron estudiadas por el mismo autor y éste encontró que estaban en la raíz de los verbos de acción (perfectivos) y que en su mayoría pertenecían a la tercera conjugación; mientras que las vocales medias /e, o/ se encuentran en la raíz de los verbos estativos (imperfectivos) y casi todos son pertenecientes a la segunda conjugación. Así, las vocales son relacionadas por este autor con el rasgo aspectual (perfectivo o imperfectivo) de los verbos y este mismo matiz lo estudia en la poesía de Garcilaso. Para ello, fija su atención en las vocales altas /i, u/ tónicas y átonas, pero no toma en cuenta aquellas palabras donde estas vocales están en posición de semivocal. Entonces el autor hace un inventario sobre las palabras que tienen –ú– tónica y en especial en rima, y dice que parece que hay una relación entre el sentido perfectivo que tiene esta vocal en el sistema verbal y el que presenta dentro de los poemas. Sin embargo, me parece que no explica bien por qué él concluye que las vocales altas tienen el sentido perfectivo dentro de su corpus poético.

1.4.2. Benjamin Hrushovski (1980). The meaning of sound patterns in poetry

Sin duda, uno de los textos más citados sobre el simbolismo sonoro y poesía, es este texto de Benjamin Hrushovski. Comienza su estudio con la pregunta: ¿los sonidos tienen significado en poesía? Y si es así, ¿cómo funciona? El autor da varios ejemplos de poemas (una estrofa de un soneto de Shakespeare, una estrofa de Edgar Allan Poe “The Raven”, otro de T. S. Eliot y otros más) donde observa las sibilantes y dice que ellas pueden adoptar diferentes significados o matices: en un poema pueden representar el silencio, en otro el susurro o el crujido de unas cortinas, y en otro no tener ningún significado, sobre lo cual el autor dice “it seems that no meaning can be imputed to the sounds themselves. [...] It is rather the meanings of the words that make the sounds carriers of some expressive meaning, or shades of meaning” (Hrushovski, 1980, p. 42).

Su segunda pregunta es ¿cómo ocurre el hecho de atribuirle un significado a los sonidos dentro de la poesía? El autor explica que un patrón de sonidos en un poema intersecta con un elemento semántico del texto, suficientemente fuerte para la construcción del significado del poema en general, y entonces esta unidad de significado puede ser expresada o reforzada por los sonidos. Es decir, el autor plantea que en la lectura de un poema ocurre un doble proceso: primero, ciertos significados son transferidos a los sonidos sobresalientes de un texto (una aliteración o sonidos relevantes por el ritmo del poema, por ejemplo), y luego los sonidos coloreados por el significado refuerzan el nivel semántico del poema (independientemente de encontrarse en otras palabras con otros significados). El efecto del patrón de sonidos, dice, está relacionado con el tono del poema en general (suave, duro, eufórico, etc.). Y como es contextual, no se le puede atribuir un solo significado a los sonidos: “Indeed, a specific sound does not have one specific meaning. It may join various directions of meaning to the point of creating an impression on the reader that the sound itself expresses certain meanings” (Hrushovski, 1980, p. 44). Aunque hay que considerar que los sonidos tienen “potenciales” características que pueden ser favorecidas por el contexto. Sobre las sibilantes el autor dice que pueden tener los potenciales significados de: susurrar, silbar, el oleaje del mar o, por el contrario, también tener el potencial significado de mucho ruido o de silencio.

El autor se pregunta si se le puede hacer a cada sonido una lista de significados posibles, y sobre esta última pregunta, el autor organiza la última parte de su texto. El primer tema es la onomatopeya o los patrones de sonido miméticos. Hace una somera revisión sobre las onomatopeyas y lo más interesante que dice al respecto es que en la poesía las onomatopeyas se construyen en el poema a través de varias palabras y que, como no están establecidas en la lengua, entonces el lector está en la posibilidad de decir, y yo creo que de interpretar, si existe un elemento onomatopéyico o no.

En un segundo apartado llamado “expressive sound patterns”, el autor plantea que los patrones de sonidos en los versos, a través de la repetición de sonidos en diferentes palabras, pueden presentar nuevas combinaciones de significado para los sonidos, los cuales pueden llegar a ser muy variados y adquirir muchos matices, debido a la no lexicalización de las uniones entre sonidos y elementos semánticos.

Hay otro patrón de sonidos que el autor identifica, los llama: ‘patrones de sonido enfocantes’. A través de la repetición de una sola palabra o un grupo de palabras con grupos de consonantes semejantes, no conllevan un significado, pero lo que hacen es enfocar la atención del lector en las palabras más importantes y en la relación entre sus significados. Lo cual ayuda a resolver las relaciones entre las palabras, pero no al libre gusto del lector, sino soportada por una interpretación razonable como el conocimiento extratextual del texto.

1.4.3. Tom M. S. Priestly (1994). On levels of analysis of sound symbolism in poetry, with an application to Russian poetry

Otro artículo que analiza el simbolismo sonoro en la poesía es “On levels of analysis of sound symbolism in poetry, with an application to Russian poetry”, de Tom M. S. Priestly. En su artículo, que está dentro del libro *Sound Symbolism* (Hinton, Nichols y Ohala, 1994), el autor reporta el análisis que hizo de cuatro poemas del poeta ruso Andrej Voznesenski. Comenzó su análisis fonémico, es decir, de características distintivas, dividiendo los poemas en sílabas, y luego analizándolas según los parámetros: gravedad=tristeza, agudo=felicidad. Tomó las sílabas según su acento y su relevancia (dada por la estructura misma de los poemas o a consideración del mismo autor), y las clasificó del 1 (el menos relevante) al 3 (el más relevante). Luego a las mismas sílabas les otorgó otro valor que se refiere a la gravedad, desde el +3 (el menos grave) hasta el más grave (-3). Multiplicó los valores de la relevancia por el de la gravedad y a sus resultados los llamó “chiaroscuro coefficient”. Esta medición la realizó en los poemas que fueron previamente seleccionados con temáticas que iban desde lo más alegre a lo más triste, según sus propias investigaciones y las de otros estudiosos de la literatura. Y para finalizar, realizó un test con estudiantes (pocos estudiantes) de dos universidades, para comprobar si su coeficiente correspondía con lo que los estudiantes percibían de los poemas. Los resultados reportados son que los estudiantes dieron respuestas semejantes a lo que el coeficiente de claroscuro dio. Como se puede entrever de este artículo, lo que está más inexplicado es cómo se definió la relevancia de las sílabas en los poemas y cómo realizó los cálculos, además de una amplia explicación de los resultados, de sus números. Pero, este es otro tipo de acercamiento al simbolismo sonoro en poesía.

1.4.4 Amanda Weaver (2013). Jakobson and Sound Symbolism in Russian Poetry.

El artículo de Amanda Weaver toma como base los textos y la visión de Roman Jakobson en el análisis del simbolismo sonoro dentro de la poesía, ya que éste dedicó varios estudios a la relación entre semiótica y la literatura, específicamente la poesía. La autora analiza cinco poemas de cinco poetas rusos: Velimir Khlebnikov, Juri Ivask, Samuil Marshak, Konstantin Simonov, y Aleksandr Pushkin. Los poemas que eligió tenían cierto grado de iconicidad, ya sea al nivel de los fonemas o de las palabras. El análisis que realiza de los poemas se basa sobre todo en el texto *La forma sonora de la lengua* (1979), donde retoma el análisis de las vocales en la división de anteriores y posteriores, tomando en consideración que las anteriores tienen relación con lo pequeño, la luz, lo alegre; mientras que las vocales posteriores, se relacionan con lo oscuro, lo triste e incluso hacen referencia a objetos de mayor tamaño. En el análisis de los poemas analiza el mayor o menor grado de aglutinamiento de vocales anteriores como posteriores y en menor incidencia, a las consonantes, aunque realmente no desarrolla este tema.

Sobre el poema “Conjuration by Laughter” de Khlebnikov, la autora explica que el tono de este poema es lúdico, donde tiene una gran confluencia de sonidos fricativos, africados y el velar /h/, y esto, específicamente el sonido velar lo relaciona con la forma muy usada de expresar diversión a través de sonidos semejantes a “hahaha” o “hehehehe”; y por otra parte, predomina en el poema el sonido vocálico /e/, lo cual, interpreta la autora del artículo, le da un tono de luz o claridad. En otro poema del poeta Juri Ivask llamado “Vowels” (pero en ruso, por supuesto), el tono del poema es claramente triste. Dice la autora que las dos primeras líneas reflejan lo alegre o festivo con vocales anteriores y en los últimos versos, donde las vocales son posteriores, apoyan perfectamente la terrible idea de los hombres cayendo por las balas: “The bullets, the bullets, the bullets/, (They) were falling, (they) were falling, (they) were falling” (Weaver, 2013, p.6). La autora cita a Linda Waugh quien dice que el contexto es importante para el simbolismo sonoro, ya que depende de éste si los sonidos pueden ajustarse hacia la iconicidad. En el poema de Samuil Marshak, que es la versión rusa de “Humpty-Dumpty”, la autora se concentra en la reduplicación de sonido y lo

relaciona con lo ya dicho por Jakobson, que la poesía, el lenguaje infantil y las canciones para niños contienen todos estos elementos. Y en el poema de Pushkin llamado “To...”, que es un poema sobre una mujer que llena la vida del yo poético de inspiración y encanto, la investigadora dice que la temática del poema y la cualidad vocálica del mismo no van en un mismo sentido, ya que el poema tiene gran cantidad de vocales posteriores y, según lo viene manejando, no refleja un sentimiento de gozo o algo positivo, sino más bien, los sonidos se contraponen al significado de las palabras.

Por último, hay que decir que éste no es un análisis exhaustivo sobre el tema, aunque desde el inicio la autora aclaró que el artículo fue enfocado tanto para un público estudioso de la literatura, como para uno de lingüística. Algo que se le puede criticar al artículo es la falta de traducciones de las palabras rusas al inglés, e incluso faltan transcripciones fonológicas de los poemas.

1.4.5 Jon W. LaCure (1994/1995). A Computer Study of Systematic Sound Symbolism in Classical Japanese Verse

Este estudio ofrece una propuesta metodológica para examinar aliteraciones y otros aspectos del simbolismo sonoro en la poesía japonesa a través de un método computacional, es decir, a través de un programa, una hoja de cálculo llamada Borland's *Reflex*, el cual combina características de una base de datos con una hoja de cálculo. Su corpus es una antología de versos clásicos japoneses, del siglo X, llamada *Kokinshû*, con aproximadamente 1100 poemas breves (al igual que la mayoría de los poemas japoneses), en la forma poética llamada *waka*, que tiene 31 sílabas repartidas en 5 líneas, con una distribución de 5-7-5-7-7 sílabas. En su estudio, el autor pone especial énfasis en las letras con que comienzan las palabras de los poemas, aunque también menciona un poco sobre las letras al inicio de cada línea, y sobre otros conjuntos de sonidos dispersos en los poemas.

Uno de los problemas más importantes, junto a los autores que toma como antecedentes del tema, es la manera de pronunciar los poemas ya que están cronológicamente alejados del japonés actual. El autor del artículo lo resuelve diciendo que el programa que

utilizó no sirve para decir cómo suenan los poemas, sino para ubicar potenciales aliteraciones consonantes.

Expone tres tablas de datos. En la primera tabla se puede apreciar la cantidad de letras totales que hay en todo el corpus (cantidades dadas letra por letra), el promedio, el máximo que puede haber en cada poema, y luego cuántas de ellas hay en cada poema. Y a partir de estos resultados el autor se enfoca en aquellos *waka* que presentan mayor cantidad de determinadas letras, que son: *y*, *k*, *n*. Además de la cantidad de sonidos, el autor escribe que es importante la distribución de los mismos en el poema. Sobre ello, el programa que utilizó tiene la herramienta de poner la letra estudiada con un signo (&) y todas las demás letras con puntos, lo cual resulta en una representación visual de dónde están las letras que se buscan, y así se pueden ubicar las posibles aliteraciones y las que no son. El autor de este artículo, da apenas unos cuantos ejemplos de su estudio, y sobre las implicaciones que puede tener un sonido u otro, no aborda el tema. Escribe: “in this poetry, distribution and position are a very important consideration in sound symbolism” (LaCure, 1994/1995, p.5).

Uno de sus hallazgos es que la letra *n* es la letra con que empieza gran cantidad de palabras (más que con cualquier otra letra). Y otro de sus hallazgos es que, en este periodo de tiempo, la poesía japonesa tiende hacia un mismo rumbo, es decir, tiende a tener los mismos recursos poéticos e incluso las mismas letras de inicio de palabra, las letras *-n-k-m-*.

1.4.6 Roman Jakobson. (1980) Subliminal Verbal Patterning in Poetry

El investigador más recurrido sobre el simbolismo sonoro en poesía es, por supuesto, Roman Jakobson. También, porque es uno de lingüistas que ha dedicado parte de su obra al estudio de la literatura desde el punto de vista lingüístico, dice: “poetics deals with problems of verbal structure [...], since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics” (Jakobson, 1987, p.63). Recordemos que en el texto *La forma sonora de la lengua*, Roman Jakobson junto con Linda Waugh hacen un recuento de todo lo que se había investigado hasta ese momento sobre el simbolismo sonoro (1979). Sin embargo, ese no es su único texto sobre el tema, en su artículo llamado “Subliminal Verbal Patterning in Poetry”, el investigador plantea que el poeta en su obra

tiene una serie de recursos lingüísticos que no son fortuitos. Sin embargo, también un cierto margen dentro de la creación poética, donde los recursos poéticos utilizados no son percibidos por el autor sino hasta tiempo después de que escribió las obras, o también son los estudiosos de la literatura los que descubren estos recursos, mas no el poeta. Pone, por ejemplo, el poema llamado “Grasshopper” de Velimir Khlebnikov, donde hay una serie de repeticiones y paralelismos de sonidos que ni el mismo poeta había notado sino hasta años después. Otros ejemplos que pone son algunas adivinanzas que son parte del folklor ruso, donde muestra que en las dos líneas que contiene la adivinanza, tiene una serie de repeticiones y paralelismos en los mismos sonidos, en el patrón métrico, y en las rimas, que definitivamente no pueden dejar de anotarse como patrones existentes y, sin embargo, no explicados ni transmitidos de persona a persona. Escribe, además, Roman Jakobson, que muchas veces el poeta no sabe muy bien todo el entramado de la obra, ni tampoco los lectores, pero, ambos reconocen muy bien cuando un verso está bien escrito y cuando no, es decir, cuando se cumple con todos estos artilugios poéticos y cuando no. Otros ejemplos de patrones que pone son sobre proverbios rusos y canciones del folklor. El autor termina diciendo que:

Phonology and grammar of oral poetry offer a system of complex and elaborate correspondences which come into being, take effect, and are handed down through generations without anyone's cognizance of the rules governing this intricate network. [...] Such structures, particularly powerful on the subliminal level, can function without any assistance of logical judgment and patent knowledge both in the poet's creative work and in its perception by the sensitive reader (Jakobson, 1980, p. 135-136).

2 Metodología

Esta investigación es de tipo exploratoria, cualitativa. Se desarrolló desde la fonología, ya que es la rama de la lingüística que se ajusta al objetivo principal de esta tesis: encontrar si existen relaciones entre consonantes o vocales con alguna temática en los poemas, o bien, con cierta imagen poética. La metodología propuesta surgió conforme se iba desarrollando la misma investigación, tomando como punto de partida el corpus que se estudió, los objetivos planteados y, por supuesto, las investigaciones previas que conforman el marco teórico de esta tesis.

A continuación, haré un resumen de lo que se llevó a cabo en esta investigación; en los siguientes apartados se desarrollará ampliamente cada paso de la metodología. Primero, se eligió un conjunto de 51 poemas en español y portugués y se realizó una transcripción fonológica de todos los poemas. Es decir, se trabajó sobre los fonemas y no sobre las representaciones fonéticas de los mismos, ya que, se considera que en esta investigación lo que predomina es la lectura personal de los poemas, fuertemente influida por la grafía de las letras que simbolizan los fonemas. Caso diferente, si el corpus de este estudio fuera poesía de tradición oral, por ejemplo, donde se tendría que atender a las realizaciones particulares de los sonidos y analizarlo desde el nivel fonético.

Después, se contabilizaron todos los fonemas agrupados según el modo de articulación (consonantes oclusivas, fricativas, nasales, laterales y róticos; vocales anteriores y posteriores). Se complementó esta investigación con la transcripción fonológica y el análisis numérico de 8 textos en prosa, para tener un punto de referencia distinto de la poesía.

Se analizó el corpus desde dos ángulos: 1) El análisis cuantitativo de todos los fonemas del corpus y de los ocho textos en prosa, utilizando algunas herramientas de la estadística como el conteo de frecuencias, porcentajes y desviación estándar. 2) El análisis de los fonemas dentro de cada poema, considerando a cada poema con su particular temática.

En las siguientes páginas se detalla cada parte de esta metodología.

2.1 El corpus

El corpus de poemas con el que se trabajó proviene de un periodo de tiempo que es relativamente reciente, de la última década del siglo XIX hasta la cuarta década del siglo XX. Se realizó este corte temporal debido a que en estos años dentro de la literatura surgieron dos grandes movimientos artísticos en los cuales se pretendía experimentar con la lengua misma y con las formas poéticas. En Hispanoamérica surgió primero el modernismo, alrededor de 1888 con la publicación de *Azul...*, de Rubén Darío, y luego surgieron las vanguardias, que en el caso específico de México se dieron sólo dos movimientos de esta índole: el Estridentismo y el grupo de Los contemporáneos. En Brasil, por otra parte, nace en 1922 un movimiento más o menos con la misma inspiración de aquellos años llamado el Movimiento Moderno, que surgió alrededor de la revista *Semana de Arte Moderna*. En español, los poetas con que trabajaré se encuentran precisamente entre estos dos grandes movimientos literarios, finales del Modernismo y las Vanguardias. En portugués, todos los poetas se encuentran dentro del modernismo literario. Ellos son: José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Rubén Darío, Alfonso Reyes, José Gorostiza y Gilberto Owen; Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles y Jorge de Lima. Los dos grandes acontecimientos internacionales que marcaron el cambio de dirección dentro del arte y la literatura fueron la primera y la segunda guerra mundial.

El corpus fue construido con poemas provenientes de dos regiones donde se habla español y portugués: México y Centroamérica, y Brasil, con la finalidad de controlar en lo más posible las diferencias dialectales y culturales del corpus que, aunque esta investigación se realiza sobre la fonología, es necesario tenerlas presentes.

2.2 La elección de los poemas

Los criterios para la elección de poemas fueron: 1) que pertenecieran ya sea al Modernismo o a alguna de las Vanguardias, de Brasil y de México y Centroamérica, 2) que en cada poema sólo se desarrollara un tema; se buscó que ellos no fueran demasiado extensos, y 3) que los poemas fueran proclives al juego con los sonidos, ya sea por su temática (por ejemplo,

poemas dirigidos para niños o lúdicos) o bien, por el tipo de poema (por ejemplo: los haiku en español, que son poemas breves, tres versos o cuatro versos y de 15 a 31 sílabas). Se dejaron fuera muchos poemas que no presentan, a primera lectura, un evidente juego con los sonidos y, además, aquellos poemas llamados ideográficos, ya que se consideró que el significado de las palabras y el efecto de los sonidos pueden variar según su representación visual.

Se presenta a continuación la lista de los poetas y los poemas que se utilizaron para realizar el presente estudio. En español fueron elegidos 26 poemas y en portugués 25 poemas, en total. Los poetas y los poemas están por orden alfabético y el número que se le asignó a cada poema es con el fin de poder ubicarlos con facilidad. Así, la numeración de los poemas que se presenta en la siguiente tabla es la misma que aparece tanto en las gráficas, como en el corpus, al final de este trabajo.

Tabla 2.1. Poetas y poemas en español y portugués⁵

Español	Portugués
Darío, Rubén 1. A Margarita Debayle 2.[Yo soy aquel que no más decía] (fragmento, verso 1-48) 3. Salutación del optimista (fragmento, verso 1-37)	Andrade, Mário de 1. Poemas da Negra I 2. Poemas da Negra II 3. Poemas da Negra III 4. Poemas da Negra IV
Díaz Mirón, Salvador 4. Música fúnebre 5. Gris de perla	Bandeira, Manuel 5. Os sapos 6. Debussy 7. O menino doente 8. Mar Bravo 9. Os sinos 10. Boca de forno 11. Trem de ferro
Gorostiza, José 6. Borrasca 7. Muerte sin fin	Drummond de Andrade, Carlos 12. Lagoa 13. No meio do caminho,

⁵ Las referencias de los poemarios de donde extraje estos poemas están en la sección de Bibliografía.

	<p>14. O passarinho dela 15. José</p>
<p>Owen, Gilberto 8. Booz canta su amor 9. Celos y muerte de Booz</p>	<p>Lima, Jorge de 16. Diabo brasileiro 17. Noturno 18. Na carreira do vento 19. Estrela, ó estrela!</p>
<p>Pellicer, Carlos 10. Deseos 11. Scherzo</p>	<p>Meireles, Cecilia 20. Pescaria 21. Colar de Carolina 22. O mosquito escreve 23. Elegia 24. Bolhas 25. Os dias felizes</p>
<p>Rebolledo, Efrén 12. Beso de Safo 13. Insomio</p>	
<p>Reyes, Alfonso 14. Salambona</p>	
<p>Torres Bodet, Jaime 24. Llueve 25. [Su manera de ser rubia]</p>	
<p>Villaurrutia, Xavier 26. Nocturno en que nada se oye</p>	

2.3 Etapas de investigación

1. Paso número uno. Transcripción fonológica del corpus, contabilización de los fonemas y análisis.

Se realizó una transcripción fonológica de los poemas (51 poemas en total). Después, se contabilizaron los fonemas de cada poema para saber cuántos hay en todo el corpus. Los fonemas consonánticos se dividieron de acuerdo al modo de articulación: consonantes oclusivas, fricativas, nasales, laterales y róticos. Se decidió analizar los fonemas de acuerdo al modo de articulación porque desde las primeras investigaciones sobre el simbolismo sonoro, con Otto Jespersen (1922) y Dwight Boliger (1940,1949) lo que se venía haciendo era el estudio de grupos de palabras con consonantes semejantes, como sibilantes, nasales o palabras con los prefijos ‘tor’ o ‘tur’ (oclusivas).

En cuanto a los fonemas vocálicos, se dividieron en anteriores y posteriores. Es larga la lista de autores que ya habían trabajado con esta división: Otto Jespersen (1922) y Dwight Bolinger (1949, 1949) ya habían señalado la distinción entre la vocal alta anterior /i/ ligada a la luz y la vocal posterior /u/ ligada a la idea de oscuridad. También, Sapir (1929) estudió la vocal alta anterior /i/ y la vocal baja central /a/, en la relación al concepto de ‘pequeño’ y ‘grande’. Roman Jakobson (1979) escribió sobre esta división de las vocales y Joan Sereno (1994) llevó a cabo su investigación bajo este mismo criterio. Por otra parte, en relación con la literatura, Tom Priestly (1994) y Amanda Weaver (2013) trabajaron con esta clasificación.

La transcripción, la contabilización y el análisis se realizó porque se consideró que (como escribe Roman Jakobson en su artículo “Subliminal Verbal Patterning in Poetry”, de 1980) aunque los poetas eligen los recursos lingüísticos que van a usar, también existe una parte velada incluso para ellos mismos sobre la preferencia de ciertos sonidos o recursos sobre otros, y no es hasta tiempo después que los poetas notan que existen patrones en su poesía. Es decir, se consideró que podrían existir patrones dentro de la poesía que con el conteo y análisis numérico de los fonemas se podrían analizar. Para esta parte, se tomó como base el artículo de W. LaCure, “A Computer Study of Systematic Sound Symbolism in Classical Japanese Verse” (1994/1995), donde él hace, con un programa computacional, un

conteo de las letras (no fonemas) que más intervienen en los poemas. En nuestro caso, tanto la transcripción de los poemas como el conteo de los fonemas se realizaron a mano.

Tabla 2.2. División de fonemas vocálicos y consonánticos

Fonemas	Oclusivos	Fricativos	Africados	Nasales	Laterales	Róticos ⁶	Vocálicos anteriores	Vocálicos posteriores
Español	/p/ /t/ /k/ /b/ /d/ /g/ ⁷	/s/ /f/ /x/ /j/	/tʃ/	/m/ /n/ /ɲ/	/l/	/r/ /r̄/	/i/ /e/	/u/ /o/ /a/
Portugués	/p/ /t/ /k/ /b/ /d/ ⁸ /g/	/s/ /z/ /ʃ/ /ʒ/ /f/ /v/		/m/ /n/ /ɲ/	/l/ ⁹ /ʎ/	/r/ /r̄/	/i/ /e/ /ɛ/	/u/ /o/ /ɔ/ /a/

⁶ Se eligió la designación de ‘róticos’ en vez ‘vibrantes’ dado que, en el caso del portugués de Brasil, los sonidos que se producen en la realización del fonema /r/ varían mucho dependiendo de la región. En inicio de palabra, como en ‘rata’, en posición intervocálica como en ‘marra’, en inicio de sílaba precedida por consonante ‘Israel’ y al final de sílaba ‘mar’, el fonema /r/ se realiza como una fricativa velar sorda [X], en el habla de Río de Janeiro, una vibrante alveolar sonora [r] en otros dialectos de Brasil como en Río Grande do Sul y como una vibrante retrofleja alveolar sonora [ɹ] en el dialecto caipira (interior de São Paulo) (Cristóforo Silva, 2001, p. 37-39).

⁷ La designación de la oclusivas /b/, /d/ y /g/ del español se hizo tomando en cuenta la clasificación tradicional de los sonidos oclusivos, en autores como Tomás Navarro Tomás (1963), Quilis (1993) y ya más reciente, José Ignacio Hualde (2005), aunque sabemos que hoy se propone que la realización más frecuente del fonema es aproximante (Martínez Celdrán & Fernández Planas, 2007).

⁸ En el caso de la consonante oclusiva alveolar sorda /t/ y la oclusiva alveolar sonora /d/ en portugués, existen las variantes emblemáticas culturalmente del portugués de Río de Janeiro (y en general del sudeste brasileño) que son la africada alveopalatal sorda [tʃ] y la africada alveopalatal sonora [dʒ]. Sin embargo, hay que subrayar que estos dos sonidos son alófonos de /t/ y /d/, respectivamente, y que como bien apunta Cristóforo Silva, son variantes posicionales de esos fonemas, es decir, que solo se presentan cuando están delante de [i] y sus variantes ([i̠], [i̠]), mientras que, en los otros contextos, el fonema /t/ y /d/ ocurre como [t] y [d]. Cristóforo Silva llama a este tipo de alofonía “alofonía de palatalização de oclusivas alveolares” (Cristóforo Silva, 2001, p. 146). Es decir, estos dos sonidos se realizan en el habla, en el nivel del análisis fonético y no se consideran como fonemas del portugués, sino como alófonos. Por tanto, en el análisis del corpus se consideraron los fonemas /t/ y /d/, junto con sus alófonos [tʃ] y [dʒ], dentro del grupo de las oclusivas.

⁹ El fonema consonante lateral alveolar /l/ tiene diferentes variantes en sus realizaciones. 1) En posición final de sílaba, se realiza fonéticamente en la mayoría de los dialectos de Brasil como una vocalización de la lateral, es decir, como un sonido [u], pero que se transcribe como [w], por ejemplo: ‘sal’ [ˈsaw], ‘sol’ [ˈsɔw], ‘selva’ [ˈsɛwvə]. Sin embargo, en la región sur de Brasil, se realiza como una lateral velarizada [ɫ] (Cristóforo Silva, 2001, p. 39). 2) Se realiza como una lateral alveolar [l] en los demás contextos, ejemplos: ‘lata’ [ˈlatə], ‘placa’ [ˈplakə], ‘bala’ [ˈbalə]. Es decir, la vocalización de la lateral alveolar es un alófono de /l/. Entonces, en el análisis

Ya que se hizo el conteo de todos los fonemas por grupos, y para hacer posible la comparación del número de fonemas en todos los poemas, se realizó un porcentaje: la cantidad de fonemas (x) de un poema, entre el número total de estos en el mismo poema, todo multiplicado por cien. El conteo de fonemas y su respectiva conversión a porcentaje se llevó a cabo con los 51 poemas del corpus. Se sacó también el promedio de cada grupo de fonemas. Con esto, se observó que existían coincidencias en el porcentaje de ciertos grupos de fonemas y, por otra parte, en algunos otros casos, el porcentaje variaba de manera extrema respecto del promedio. Surgió entonces la siguiente pregunta: ¿cuál es la cantidad “normal” de sonidos (en porcentaje) en un texto?

2. Paso número dos. Ocho textos en prosa: transcripción, conteo y análisis.

Para responder la pregunta anterior, se eligieron ocho textos en prosa, cuatro de cada lengua, que estuvieran fuera del ámbito de la literatura: se eligieron cuatro artículos de periódico y cuatro resúmenes de artículos de investigación, con la finalidad de aplicarles el mismo análisis que a los poemas y así tener un punto de referencia sobre la cantidad de sonidos. Aunque se podría considerar que la cantidad de textos para cada lengua es muy pequeña, aquí cabe decir que la elección de estos textos fue al azar, y además recalcar que el objetivo de esta comparación es tener una referencia para poder así juzgar los poemas, y no en sí mismo, el estudio de los textos en prosa. El análisis de los datos, por supuesto, no es un hecho aislado dentro de los estudios del simbolismo sonoro. Por ejemplo, Joan Sereno (1994) analizó sus datos con herramientas de la estadística para verificar si existía una relación entre la categoría gramatical, sustantivo o verbo, con el tipo de vocal que llevaba.

La siguiente tabla presenta los ocho textos en prosa analizados para complementar la comprensión de los poemas.

del corpus, el fonema /l/ se contabilizó en el grupo de las laterales, ya sea en posición final de sílaba o de la palabra y en los demás contextos.

Tabla 2.3. Títulos de los textos en prosa, en español y en portugués¹⁰

	Español	Portugués
Periódicos	Durmió en el penal de Santa Martha Acatitla- <i>La Jornada</i>	Escolas de Pequim cancelam atividades externas por causa da poluição- <i>Jornal do Brasil.</i>
	Arrasa incendio 8 mil metros cuadrados del mercado de La Merced- <i>La Jornada</i>	Governo da Venezuela diz que Chávez teve infecção pulmonar controlada- <i>Jornal do Brasil.</i>
Abstracts	Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos. (Abstract)- <i>Revista de Estudios Latinoamericanos.</i>	Protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. (Abstract) <i>Revista Brasileira do Caribe.</i>
	El fin del gobierno militar estadounidense en Cuba, 1901-1902. La opinión de la prensa mexicana oficialista. (Abstract)- <i>Revista de Estudios Latinoamericanos.</i>	Interseções entre gênero, raça, turismo e exploração: o caso de Antigua. (Abstract) <i>Revista Brasileira do Caribe</i>

Con los resultados de los textos en prosa se obtuvo un punto de referencia para poder valorar a los poemas. Se realizó lo siguiente: a partir de los textos en prosa se estableció un margen de normalidad alrededor del promedio de cada grupo de sonidos, es decir, se creó un

¹⁰ Las referencias completas de estos textos vienen al final en la sección: Bibliografía.

margen para saber cuáles poemas semejaban los textos en prosa y cuáles no. Se calculó un límite superior y un límite inferior obtenido a partir de multiplicar 1.5 desviaciones estándar¹¹ más (y menos) el promedio de sonidos por grupo. Se eligió usar la medida de 1.5 *DE* porque es a partir de ella donde caben todos los valores de los textos en prosa ya que, de otra forma, a 1 *DE*, algunos valores de estos mismos textos serían señalados como fuera de la normalidad de la prosa.

3. Paso número tres. Análisis del conteo de fonemas en todo el corpus.

Con toda la información obtenida del conteo y cálculo de fonemas, el paso siguiente fue hacer un análisis de estos datos, con la finalidad de observar si existían coincidencias entre la aparición de ciertos sonidos en presencia de otros o, al contrario, si existía la inhibición de ciertos sonidos en presencia de algunos otros. Esto siempre teniendo en cuenta los resultados de ambas lenguas y la comparación entre ellas.

4. Paso número cuatro: Análisis de los poemas como entidades independientes.

En este paso, los sonidos fueron analizados dentro de cada poema. Se consideró cada poema como una entidad individual y completa, es decir, se analizaron los fonemas dentro de todos los recursos estilísticos en que se encontraban, como imágenes, aliteraciones, rimas, entre otros. Se analizaron preferentemente los poemas cuyos resultados numéricos salieron con grandes cantidades de un determinado sonido. Este análisis fue hecho a partir del texto de Benjamin Hrushovski, “The meaning of sound patterns in poetry”, en el que estudia varios poemas con patrones de sibilantes.

5. Paso número cinco: Revisión de últimas aliteraciones.

El último paso para la revisión de todo el corpus fue analizar aquellas aliteraciones que, por una u otra razón, quedaron fuera del análisis anterior.

¹¹ La desviación estándar: “Es la raíz cuadrada de la varianza. Es una medida importante de la dispersión de datos” (Webster, A., 2000, p. 49). Su fórmula es: $\sigma = \sqrt{\sigma^2}$ “La varianza y su raíz cuadrada, y la desviación estándar [...] proporcionan una medida más significativa sobre el punto hasta el cual se dispersan las observaciones alrededor de su media” (Webster, A., 2000, p. 48).

3 Los resultados y su discusión

3.1. Descripción cuantitativa del corpus en español y en portugués

El eje fundamental de esta tesis son los sonidos. Sobre ellos, lo que se pretende descubrir es si presentan alguna relación intrínseca con los temas en los poemas. Cabe aquí recordar que los autores que estudiaron el simbolismo sonoro en textos no literarios investigaron sobre los fonemas, su significado (Jespersen, 1922; Bolinger, 1949), su incidencia en el procesamiento verbal (Serenio, 1994; Rhodes, 1994; Childs, 1994, Abelin, 2006), etc. y aquellos que estudiaron el simbolismo sonoro dentro de textos literarios, abordaron el tema tratando de relacionar los sonidos con temáticas específicas en los poemas (Hrushovski, 1980; Weaver, 2013, Priestly, 1994). Por ello, cabe preguntarse si los sonidos tienen algún patrón dentro del corpus. Esta interrogación da lugar al primer tipo de estudio que se realizó en ambas lenguas: el numérico. Dicho estudio proporcionó un filtro a través del cual nos pudimos enfocar en grupos específicos de sonidos con datos más finos y sin caer en la interpretación personal, específicamente en la segunda revisión de los poemas, que es la que toma en cuenta la temática de los mismos.

Como se especificó en la metodología, lo primero que se llevó a cabo fue el conteo de fonemas (por grupos) en los 51 poemas del corpus. Y para hacer posible la comparación del número de fonemas en todos los poemas, se realizó un porcentaje: la cantidad de fonemas (x) de un poema, entre el número total de fonemas en el mismo poema, todo multiplicado por cien. Las siguientes dos tablas (número 3.1 y 3.2) son los resultados de los porcentajes en portugués y en español. En la fila superior se encuentran los grupos de fonemas que fueron estudiados. En la columna izquierda se encuentran los nombres de los poemas, los cuales aparecen ordenados alfabéticamente según el primer apellido de los autores. Las cantidades ahí expresadas son el porcentaje de dichos sonidos en cada poema. En la parte inferior de ambas tablas (de color amarillo) se muestra el promedio de sonidos por grupo.

Tabla 3.1. Porcentaje de fonemas en los poemas en español

Tabla 3.1. Porcentaje de fonemas. Poemas en español.							
	Voc. Anteriores /i, e/	Voc. Posteriores /u, o, a/	Oclusi- vas /p, t, k, b, d, g/	Fricati- vas /s, f, x, j/	Lateral /l/	Nasa- les /m, n, ñ/	Róti- cos /r, r/
1. A Margarita	19.5	26.0	18.0	12.1	6.4	10.0	7.5
2. [Yo soy aquel...]	19.5	28.4	13.1	11.9	6.1	14.1	6.7
3. Salutación	16.4	26.2	19.9	13.6	6.8	11.1	6.0
4. Música fúnebre	20.7	25.9	17.5	12.6	5.0	11.8	6.5
5. Gris de perla	20.3	25.1	18.0	11.8	7.4	11.5	5.9
6. Borrasca	19.1	25.4	17.5	12.1	6.7	11.1	7.7
7. Muerte sin fin	17.7	29.9	21.2	10.8	4.7	12.3	3.1
8. Booz canta su amor	18.0	25.0	19.3	14.0	4.6	11.9	7.0
9. Celos y muerte de Booz	19.7	24.9	20.1	12.6	3.9	11.4	7.2
10. Deseos	18.5	24.1	19.7	12.7	5.4	11.4	8.2
11. Scherzo	21.1	24.4	19.7	12.5	6.5	9.1	6.8
12. El beso de safo	16.8	24.0	20.2	16.0	5.2	12.7	5.2
13. Insomnio	20.0	25.1	21.7	9.7	4.6	10.6	7.1
14. Salambona	16.8	31.0	18.7	13.3	6.1	10.1	4.0
15. Gansos	6.4	34.0	21.3	12.8	4.3	12.8	8.5
16. Ranas	14.5	25.8	16.1	11.3	8.1	12.9	11.3
17. Los sapos	8.9	28.9	20.0	15.6	6.7	11.1	8.9
18. Peces voladores	17.4	26.1	17.4	13.0	13.0	4.3	8.7
19. Vuelos	14.3	27.0	17.5	12.7	9.5	14.3	4.8
20. Toninas	13.3	29.3	17.3	16.0	9.3	10.7	4.0
21. 12:00 p.m.	25.0	23.1	11.5	5.8	9.6	9.6	13.5
22. Mariposa nocturna	12.1	32.8	19.0	15.5	6.9	8.6	5.2
23. Guacharaca	6.5	37.0	23.9	2.2	6.5	10.9	10.9
24. Lluve	16.3	30.2	14.0	20.9	4.7	4.7	7.0
25. [Su manera de ser rubia...]	17.3	28.8	17.3	9.6	5.8	11.5	9.6
26. Nocturno en que nada se oye	22.1	23.2	20.3	10.4	5.3	12.2	6.4
Prom. en poemas	16.9	27.4	18.5	12.4	6.5	10.9	7.2

Tabla 3.2. Porcentaje de fonemas en los poemas en portugués

Tabla 3.2. Porcentaje de fonemas. Poemas en portugués.							
	Vocales Anteriores /i, e, ε/	Vocales posteriores /u, o, ɔ, a/	Oclusivas /p, t, k, b, d, g/	Fricativas /s, z, ʃ, ʒ, f, v/	Lateral /l, λ/	Nasales /m, n, ɲ/	Róticos: /r, r/
1. Da negra1	18.7	28.8	19.2	17.4	3.2	6.4	6.4
2. Da negra2	16.0	29.7	15.4	19.4	1.7	9.7	8.0
3. Da negra3	22.5	29.7	11.6	21.7	4.3	7.2	2.9
4. Da negra4	19.5	30.5	19.5	14.4	2.5	10.2	3.4
5. Trem de	14.7	34.6	21.9	14.7	0.6	5.8	5.2
6. Os sapos	13.5	34.2	18.8	14.3	2.7	6.9	7.3
7. Mar bravo	17.6	27.6	19.2	17.7	2.9	7.0	6.5
8. Debussy	13.2	38.9	18.6	6.0	7.2	6.0	3.0
9. Os sinos	23.4	25.5	22.8	12.2	3.8	9.3	2.3
10. Boca de	13.4	35.8	26.6	7.2	3.3	5.1	8.4
11. O menino	18.9	29.1	17.6	8.4	2.6	15.0	6.2
12. O pássaro	19.2	31.4	20.3	14.0	4.1	4.1	7.0
13. Lagoa	19.2	33.9	17.5	10.2	5.6	7.3	6.2
14. No meio	19.8	29.1	21.6	4.4	0.0	20.7	4.4
15. José	19.6	32.4	15.1	19.7	1.0	5.0	7.1
16. Diabo	20.2	28.7	29.6	6.5	2.2	3.9	9.1
17. Noturno	19.9	30.3	18.6	12.3	4.8	7.0	6.8
18. Carreira	14.4	36.7	20.1	13.5	3.4	5.0	7.0
19. Ó estrela	17.9	28.7	22.7	14.3	3.2	5.6	7.6
20. Pescaria	19.2	29.6	10.3	21.7	2.0	9.4	7.9
21. O mosquito	20.6	27.8	19.0	17.7	1.6	6.0	6.0
22. Os dias	15.9	31.9	16.5	21.1	3.9	4.6	5.9
23. Elegia	20.8	27.3	19.1	13.7	4.7	7.8	6.2
24. Colar	12.4	34.9	20.1	4.7	10.1	7.1	9.5
25. Bolhas	7.9	45.5	17.6	4.8	15.8	6.7	2.4
Promedio en Poemas	17.5	31.7	19.2	13.3	3.9	7.5	6.1

Con esto se observó que existían coincidencias en el porcentaje de ciertos grupos de fonemas y, por otra parte, en algunos otros casos, el porcentaje variaba de manera extrema respecto del promedio, por ejemplo, en el corpus en español tenemos un porcentaje de fricativas de 12.4, mientras que el poema con menor cantidad de fricativas tiene un promedio de 5.8. Surgió entonces la siguiente pregunta: ¿cuál es la cantidad “normal” de sonidos (en porcentaje) en un texto?

Para responder esta cuestión, se eligieron ocho textos en prosa, cuatro de cada lengua, que estuvieran fuera del ámbito de la literatura: cuatro artículos de periódico y cuatro resúmenes de artículos de investigación, con la finalidad de aplicarles el mismo análisis que a los poemas y así tener un punto de referencia sobre la frecuencia de sonidos. La siguiente tabla (Tabla 3.3) muestra los textos y el resultado del conteo de fonemas.

Tabla 3.3. Porcentaje de fonemas en los textos en prosa¹²

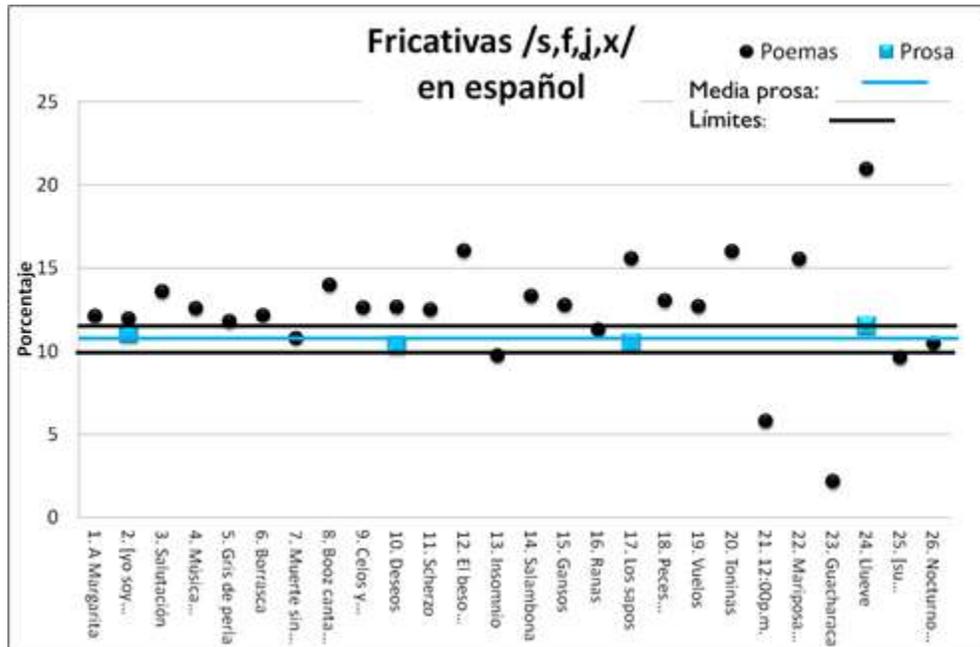
Tabla 3.3. Porcentaje de textos en prosa									
Lengua	Tipo de texto	Texto	Vocales Anteriores	Vocales Posteriores	Oclusivas	Fricativas	Lateral	Nasales	Róticos
Español	Periódico	Incendio	17.1	27.39	19.83	11.02	6.57	10.16	7.93
	Periódico	Maestra	22.81	22.82	21.20	10.34	7.30	8.22	7.30
	Abstract	Sueño	19.2	25.35	20.79	10.49	6.53	9.90	7.72
	Abstract	El fin	22.05	20.83	20.34	11.51	6.13	12.25	6.86
		Prom.	20.30	24.10	20.54	10.8	6.63	10.13	7.45
		DE	2.64	2.87	0.59	0.53	0.49	1.66	0.47
Portugués	Periódico	Pequim	20.00	29.39	22.12	13.64	2.27	4.24	8.33
	Periódico	Chávez	20.75	27.42	20.25	18.49	3.40	5.79	3.90
	Abstract	Protagon	20.74	27.41	20	14.07	3.33	6.30	8.15
	Abstract	Antigua	19.44	29.23	21.29	14.68	3.57	6.08	5.69
		Prom.	20.23	28.36	20.91	15.22	3.14	5.60	6.52
		DE	0.63	1.10	0.97	2.22	0.59	0.93	2.12

¹² Los nombres de los artículos están abreviados, ya que en la metodología vienen los nombres completos y, en la bibliografía, la referencia completa.

Con los resultados de la tabla anterior se obtuvo un punto de referencia a partir del cual se pudo valorizar los poemas y así observar qué tanto éstos funcionan de igual o diferente manera que los textos en prosa. Se estableció un margen de normalidad alrededor del promedio de cada grupo de sonidos, es decir, se calculó un límite superior y un límite inferior obtenido a partir de multiplicar 1.5 desviaciones estándar más (y menos) el promedio de sonidos por grupo.

La siguiente gráfica (Gráfica 3.1) ejemplifica los resultados de las fricativas en español. En el eje horizontal están todos los poemas del corpus en español (26 poemas) y en el eje vertical, el porcentaje. Los puntos negros dentro de la gráfica muestran el porcentaje que cada poema tiene de fricativas. Con la línea azul cielo se está señalando el promedio que los textos en prosa tienen de sonidos fricativos, y con las líneas negras están marcados los límites a 1.5 DE alrededor del promedio. Así, tenemos que los porcentajes de los poemas (marcados en la gráfica con puntos negros) están divididos en tres partes: los porcentajes que están dentro de esas líneas negras, los que están por encima de ellas, y los que están por debajo, es decir, cantidades iguales, superiores o inferiores que la prosa. En el caso de las fricativas (véase gráfica 3.1) observamos que la mayor parte de los poemas tiene una cantidad de fricativas que están del 12 al 17%, y, por supuesto, vemos que este promedio está por encima del promedio de las fricativas en prosa y aún del margen alrededor del promedio. Es decir, vemos que la mayoría de los poemas en español tiene una mayor cantidad de fricativas que los textos en prosa. Y también, notoriamente se observa en la gráfica que existe un poema (el número 24) que tiene una cantidad extrema de fricativas, así como otros que tienen una cantidad mínima.

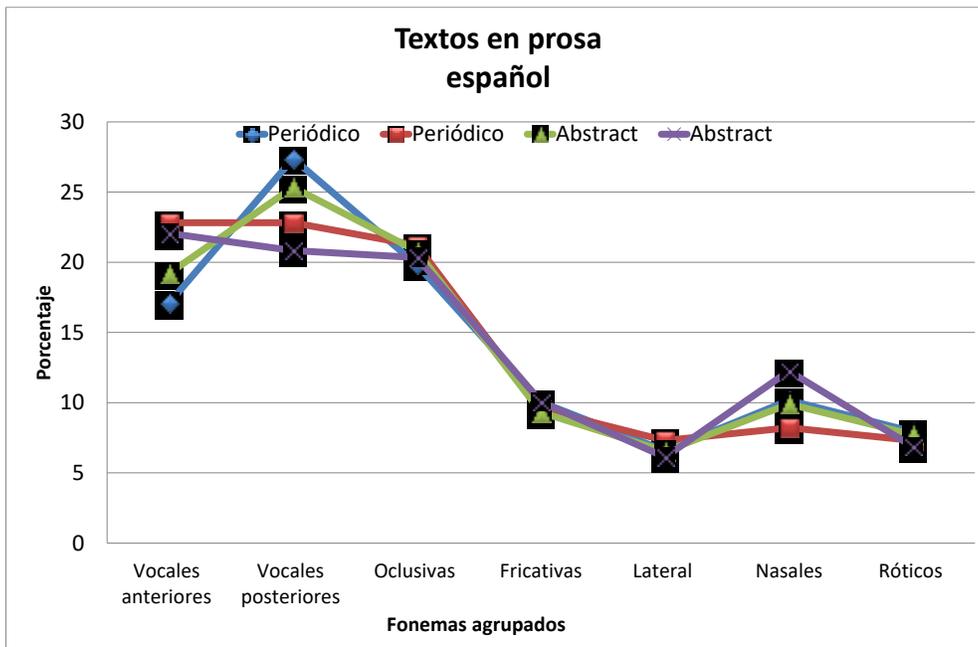
Gráfica 3.1. Distribución de las fricativas en español



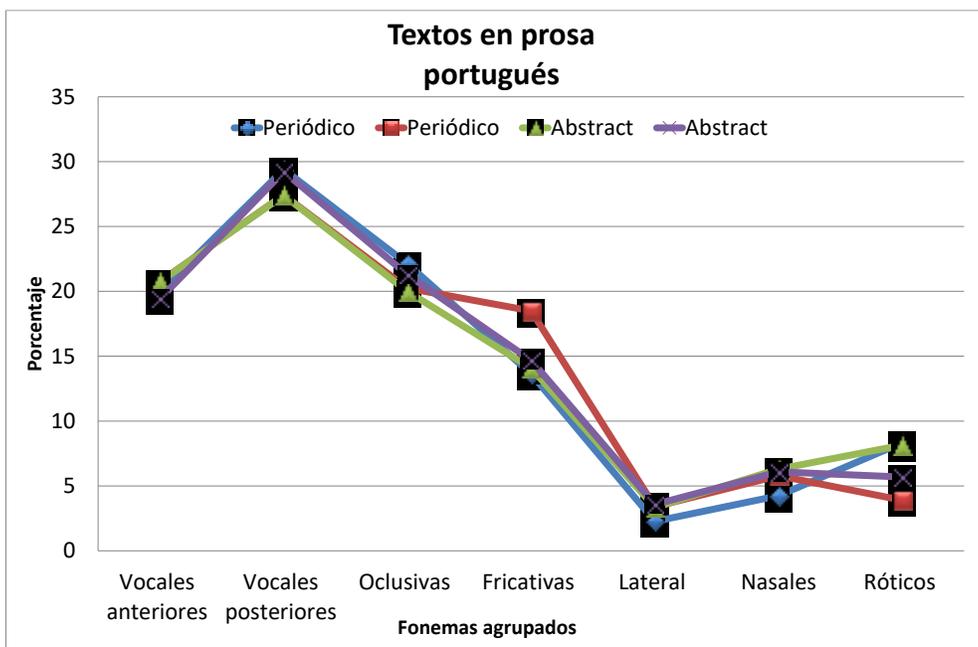
Las observaciones que se obtuvieron con el conteo de fonemas en los textos en prosa fueron las siguientes:

a) Los textos en prosa presentan una cantidad de fonemas constante en cada grupo de sonidos (como se puede observar en las gráficas número 3.2 y 3.3). Es decir, encontramos que los sonidos en los textos en prosa son bastante homogéneos. Sobre todo en fricativas, oclusivas, laterales y róticos. La misma homogeneidad podemos observar en la gráfica de los textos en portugués (véase gráfica 3.3), donde el grupo que parece menos homogéneo es el de los róticos.

Gráfica 3.2. Comparación de los grupos de fonemas en la prosa en español



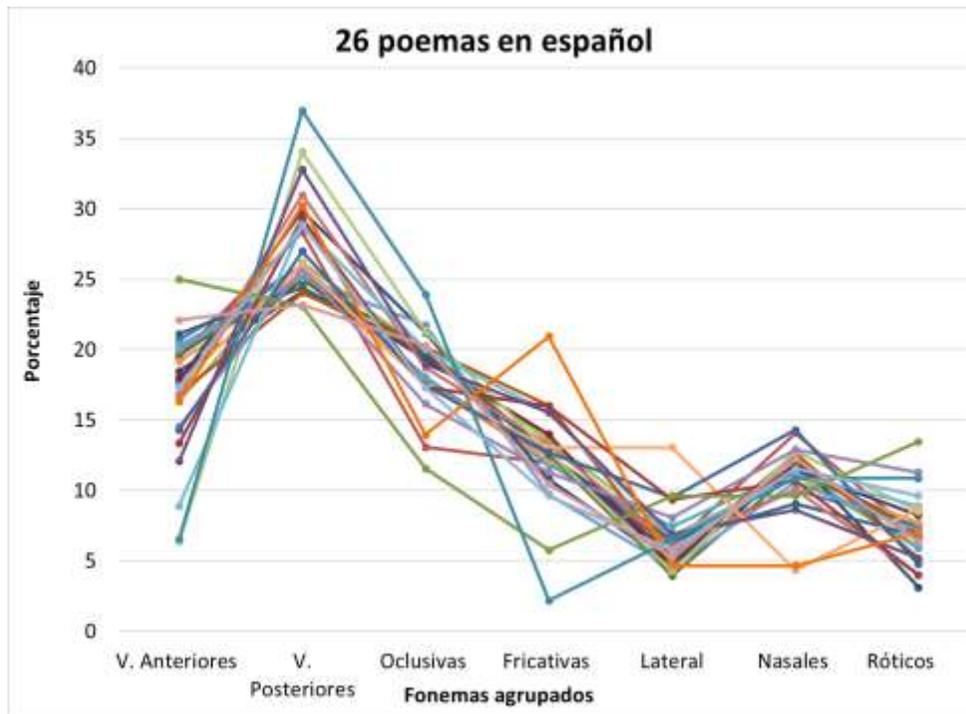
Gráfica 3.3. Comparación de los grupos de fonemas en la prosa en portugués



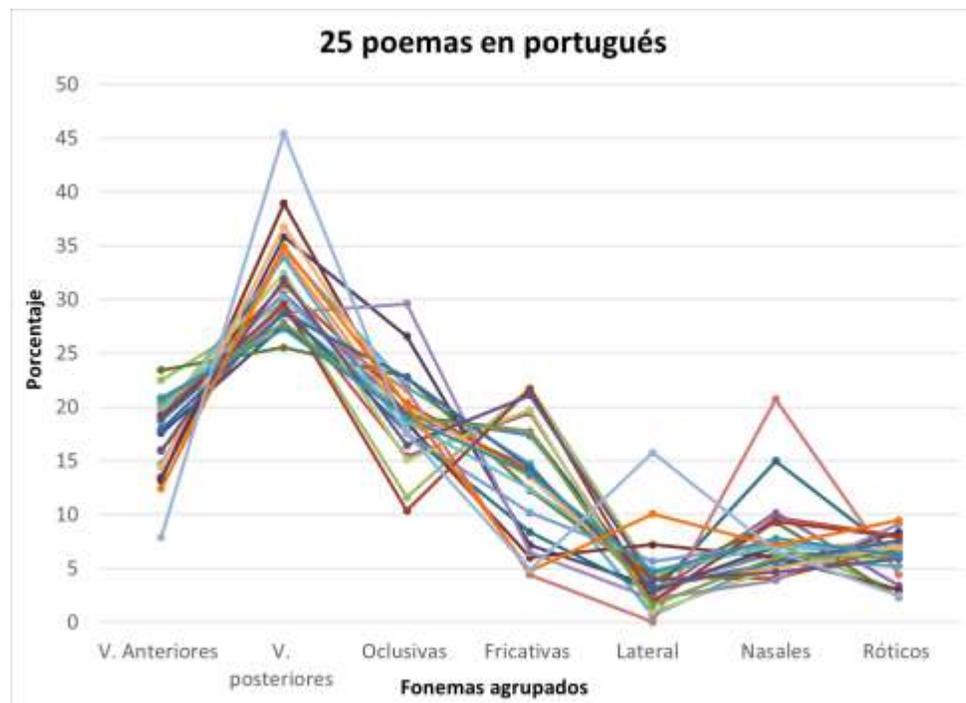
b) Los poemas presentan promedios diferentes que los textos en prosa, además de una mayor dispersión en los datos. Por ejemplo, en el grupo de las oclusivas, observamos que el promedio de los poemas es de 18%, mientras que en prosa es de 20.5%. Además, como podemos observar en la gráfica 3.4, vemos que el promedio de las oclusivas en los poemas varía de 12% a un 24%; mientras que prosa, los promedios coinciden de un 20 a un 22% (véase gráfica 3.2). Es decir, la cantidad de oclusivas en los poemas es mucho más variable, contrario a la prosa que es más constante. En cuanto a las fricativas, por otra parte, observamos que en prosa los porcentajes convergen en un mismo punto, el 10% (obsérvese nuevamente la gráfica 3.2), mientras que en poesía los valores van desde un 2 hasta 21% (véase gráfica 3.4). En resumen, observamos que, tanto en español como en portugués, existe una gran variabilidad en la cantidad de sonidos que poseen los poemas, lo cual refleja que, en el proceso de creación artística, la elección de palabras junto con los sonidos son el eje fundamental de la poesía, resultando en que la elección de sonidos puede variar de manera clara con respecto de la prosa. En palabras de Roman Jakobson:

A calculus of probability as well as an accurate comparison of poetic texts with other kinds of verbal messages demonstrates that the striking particularities in the poetic selection, accumulation, juxtaposition, distribution, and exclusion of diverse phonological and grammatical classes cannot be viewed as negligible accidentals governed by the rule of chance (Jakobson, 1980, p.127).

Gráfica 3.4. Comparación de los grupos de fonemas en los poemas en español



Gráfica 3.5. Comparación de los grupos de fonemas en los poemas en portugués



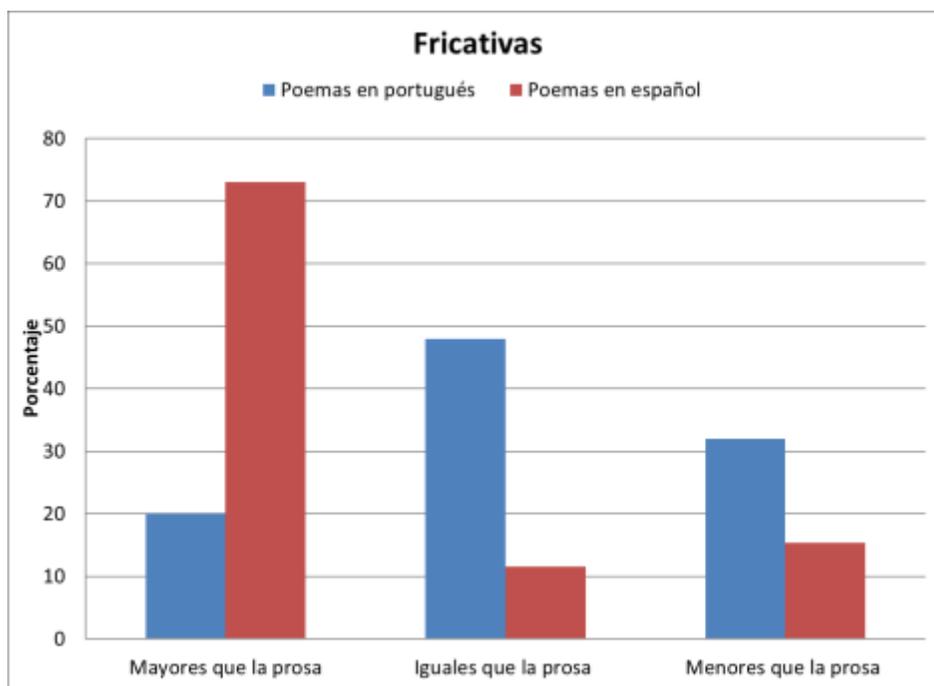
El siguiente paso, necesariamente, fue la observación detallada de cada uno de los grupos de sonidos comparándolo con los tres rangos que se distinguieron respecto a la prosa: igual cantidad que la prosa, menor cantidad que y mayor cantidad que aquella.

Las siguientes observaciones, entonces, se obtuvieron a partir de estas dos variables y se empezaron a estudiar en ambos idiomas.

3.1.1. Consonantes fricativas

Existe una considerable diferencia en los resultados obtenidos sobre las consonantes fricativas en ambos idiomas (véase gráfica 3.6): en el 73% de los poemas en español las fricativas aparecen en mayor cantidad que en prosa, mientras en portugués, apenas el 20% de los poemas tienen esta característica. Por otra parte, el 48% de las fricativas en portugués se encuentran en una medida igual que la prosa, mientras que, en español, los poemas con fricativas en cantidad igual que la prosa representan apenas 10% del corpus. Es decir, mientras que en español la gran cantidad de sibilantes podría ser un indicador de que estos sonidos se utilizan para crear juegos poéticos, en portugués, que el 48% de los poemas tengan las fricativas con medidas normales y otro 32% con fricativas disminuidas, puede ser un indicador de que en portugués estos sonidos no son muy utilizados para tal fin, dado que se utilizan en las mismas proporciones que los textos en prosa. Estas observaciones son tomando en consideración que en portugués el grupo de sibilantes se compone de cuatro elementos /s, z, ʃ, ʒ/, mientras que en español, en la variante del centro de México, hay sólo una /s/.

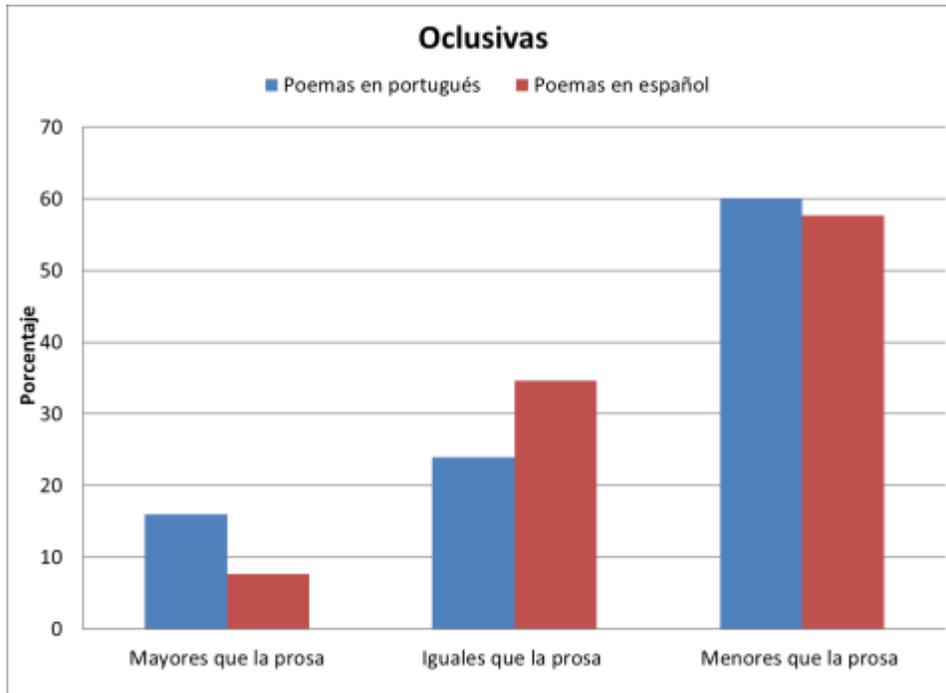
Gráfica 3.6. Fricativas en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



3.1.2. Consonantes oclusivas

En la gráfica que se encuentra líneas abajo (gráfica 3.7), observamos que en ambas lenguas los porcentajes son muy parecidos, casi idénticos. Podemos ver que aproximadamente en el 60% del corpus, tanto en español como en portugués, las oclusivas se encuentran en menores cantidades que en la prosa. Lo cual nos muestra una tendencia a disminuir el uso de estos sonidos en poesía, en ambas lenguas. También hay un porcentaje considerable de poemas que tienen la misma cantidad de oclusivas que la prosa: 24% en portugués y 34% en español. Y menos del 20% del corpus tiene en ambas lenguas una cantidad elevada de sonidos oclusivos (en el caso del portugués observamos que la cantidad se encuentra en el 16% del corpus, mientras que en español se queda en 7%). Es decir, en ambas lenguas hay muy pocos poemas donde se puede observar que las oclusivas abundan y con ellas que se pueda crear un cierto efecto poético.

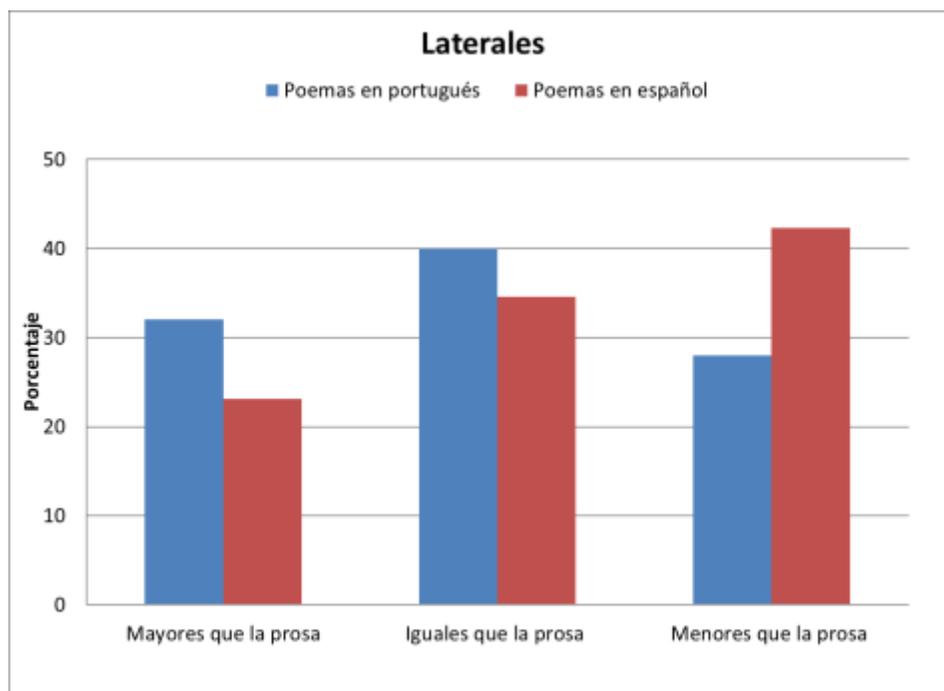
Gráfica 3.7. Oclusivas en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



3.1.3. Consonantes laterales

Como podemos observar en la gráfica número 3.8, las consonantes laterales se presentan en el corpus con proporciones más o menos semejantes en los tres rangos que estamos distinguiendo: laterales en cantidades iguales que prosa, mayor que y menor que en ésta. Aunque cabe resaltar las medidas más elevadas en la gráfica: en portugués, el 40% del corpus posee laterales igual que la prosa, mientras que en español, el 43% del corpus son poemas cuyas laterales están por debajo del promedio de la prosa.

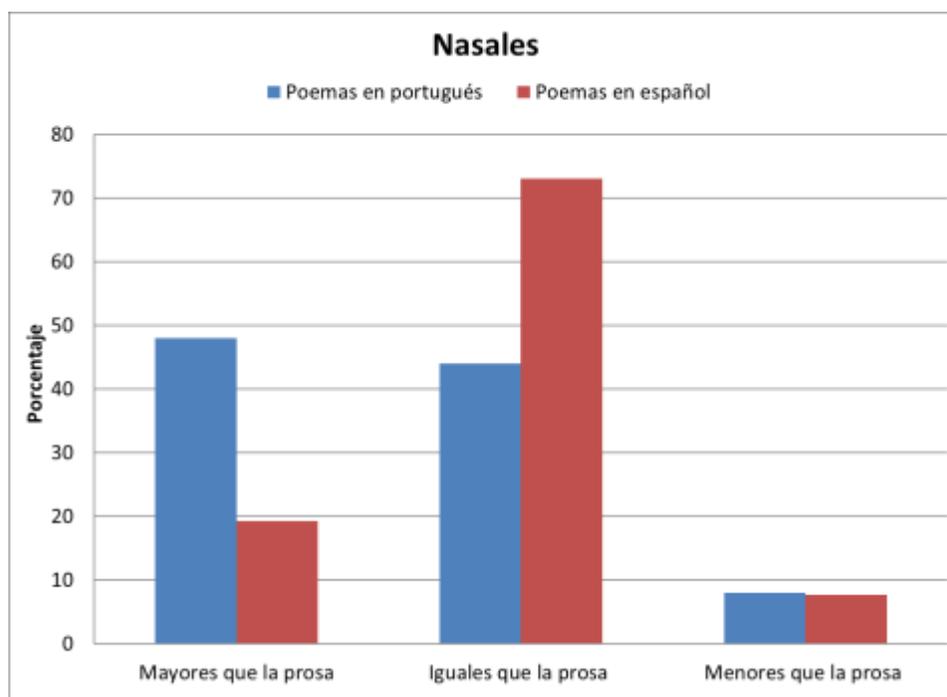
Gráfica 3.8. Laterales en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



3.1.4. Consonantes nasales

Sobre este grupo encontramos que también hay diferencias en ambas lenguas. Mientras que en español la mayor parte de los poemas tiene la misma cantidad de nasales que la prosa (el 73%), en portugués, 44% de los poemas tiene la misma cantidad de nasales que la prosa y otro 48% de los poemas tiene una cantidad elevada de ellas. Entonces habría que observar en el corpus en portugués, como están funcionando las nasales, es decir, ¿es una cualidad de la lengua que en los poemas abundan los sonidos nasales, o es que son el reflejo de juegos fónicos?

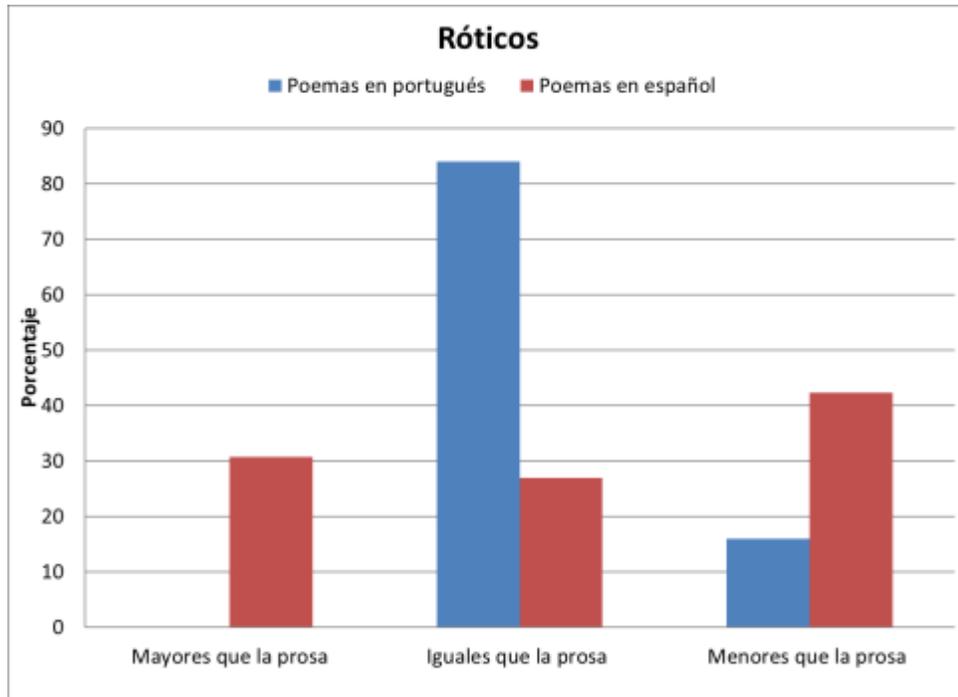
Gráfica 3.9. Nasales en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



3.1.5. Róticos

En este grupo también existen notables diferencias. Como se puede observar en la gráfica siguiente (gráfica 3.10), en el 84% del corpus en portugués los róticos aparecen con las mismas cantidades que la prosa, mientras que el otro 16% son poemas cuyos róticos se encuentran en una cantidad inferior que la prosa. En español, por el contrario, la aparición de róticos se reparte entre los tres rangos de manera más o menos semejante: 30% del corpus tiene una cantidad elevada de róticos, 27% tiene igual que la prosa y 43% tiene una cantidad disminuida. Es decir, lo notable es que sólo en el 30% del corpus se presenta una cantidad elevada de róticos y en el 43% hay menos róticos que en la prosa. Lo cual nos indica que en español podríamos encontrar juegos fónicos con los róticos, mientras que en portugués los róticos no parecen participar en juegos fónicos, por lo menos numéricamente.

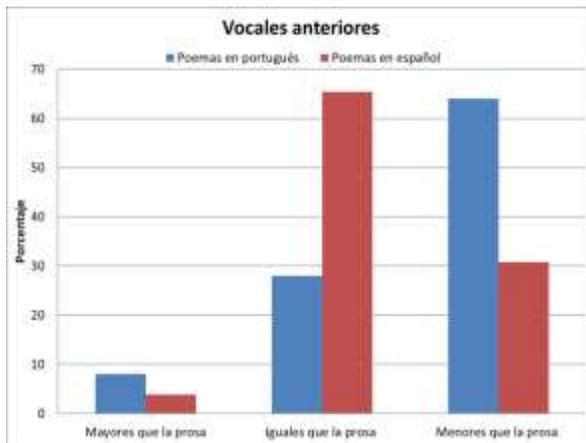
Gráfica 3.10. Róticos en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



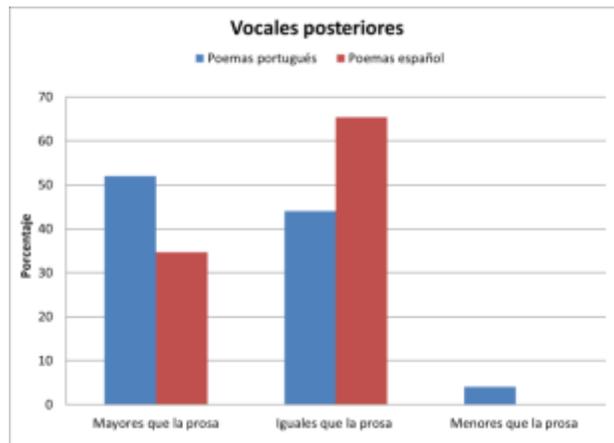
3.1.6. Vocales anteriores y posteriores

En cuanto a las vocales, podemos observar que, en español, la mayor parte del corpus (65%, una considerable cantidad) tiene una cantidad de vocales anteriores y posteriores igual que los textos en prosa. Mientras que en portugués podemos observar que aproximadamente el 35% del corpus tiene una cantidad de fonemas vocálicos anteriores y posteriores igual que la prosa (véase gráfica 11 y 12). Por otra parte, en ambas lenguas sucede que hay una tendencia a tener una elevada cantidad de vocales posteriores (más que la prosa) mientras que, al igual en ambas lenguas, existe una tendencia a tener vocales anteriores en cantidades menores al rango de la prosa. Es decir, encontramos tendencias semejantes en la aparición de vocales anteriores y posteriores en ambas lenguas.

Gráfica 3.11. Vocales anteriores en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



Gráfica 3.12. Vocales posteriores en los poemas en español: mayor, menor o igual cantidad que la prosa



3.2. Intersección de los grupos de sonidos. Comparación entre español y portugués

Se realizó una segunda revisión numérica sobre los sonidos. En ella lo que se pretendía era saber si había posibles relaciones existentes entre los grupos de sonidos, considerando que algunos grupos de sonidos pudieran influir en la presencia o en la ausencia de otros. Para realizar esta revisión se compararon unos grupos de fonemas contra otros, tomando como referencia si éstos se encontraban por encima del rango de la prosa, igual que la prosa o por debajo de esta cantidad. De esta forma se comparó el grupo de las fricativas contra las oclusivas, laterales, nasales, róticos y los grupos de las vocales. Luego, el grupo de las oclusivas contra las laterales, nasales, róticos, etc., y así sucesivamente. Este mismo procedimiento se realizó en ambas lenguas. He aquí los resultados:

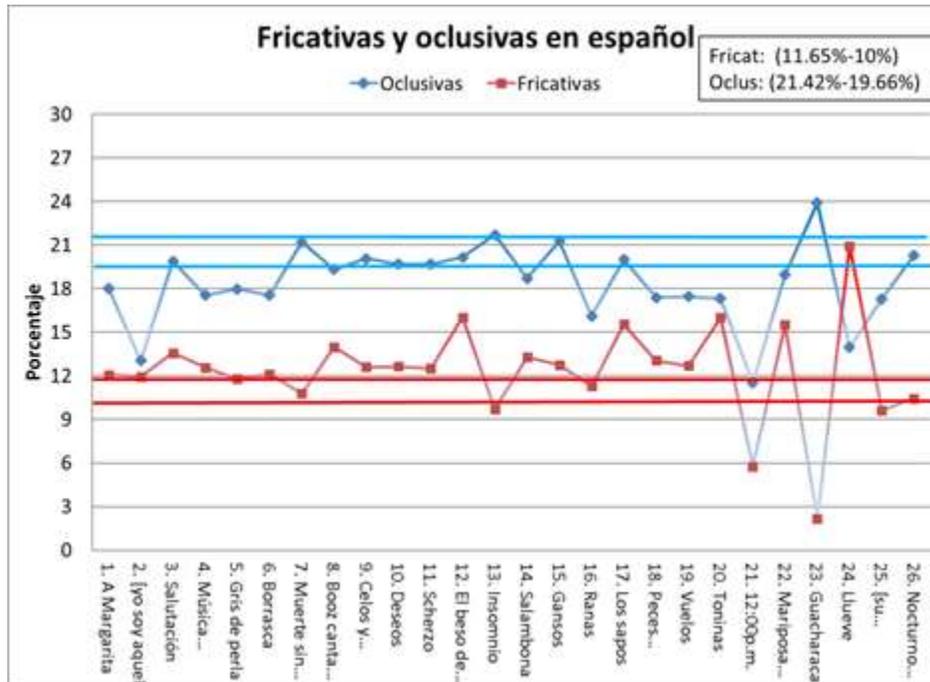
Después de hacer la comparación entre los diferentes grupos de sonidos, se encontró que, efectivamente, se pueden encontrar en el corpus subgrupos de poemas que coinciden en las mismas cantidades de sonidos. Por ejemplo, en español podemos tener un subgrupo de seis poemas (el número 2, 4, 5, 14, 20, 22) que coinciden en tener baja cantidad de oclusivas

y de róticos, y una alta cantidad de fricativas (–oclus, –rotic, +fricat)¹³. O en portugués, por ejemplo, tenemos que existe el subgrupo de seis poemas (el número 1, 6, 7, 17, 21, 23) con (+/–fricat, –oclus), es decir, fricativas en cantidades normales y oclusivas por debajo de ella. Y así como estos subgrupos de poemas, en español podemos encontrar aproximadamente 27 subgrupos de poemas y en portugués, otra cantidad semejante. Ahora, el subgrupo más grande que se encontró fue de 13 poemas, y el subgrupo más pequeño es de sólo dos poemas. Entonces aquí cabe la pregunta, ¿cuáles de todos estos subgrupos reflejan una correlación entre sonidos? En realidad, tal cantidad de subgrupos dentro del corpus refleja una gran aleatoriedad, es decir que, en vez de encontrar una correlación entre grupos de sonidos, lo que se encontró fue que los poemas tienen sus sonidos dispuestos de tal manera que no existe evidencia, por lo menos numéricamente, que indique otra cosa, es decir y rememorando a Ferdinand Saussure, lo que encontré fue la arbitrariedad del signo.

Sin embargo, habría que decir que tal aleatoriedad encontrada en el corpus está delimitada por las características de cada lengua; las combinaciones de sonidos que se pueden encontrar en español y en portugués son diferentes. Por ejemplo, en español parece que existe una correlación entre sonidos fricativos y oclusivos dado que, mientras que gran parte del corpus posee fricativas por encima del rango de la prosa, las oclusivas se encuentran por debajo de ella. Presento a continuación una gráfica donde se pueden observar ambos grupos de sonidos. Las oclusivas aparecen en azul y las fricativas en rojo; asimismo las líneas verticales en azul delimitan la zona de igualdad con las oclusivas en la prosa, y las líneas verticales rojas, delimitan la zona de igualdad respecto de las fricativas.

¹³ Para un óptimo manejo en la designación de los grupos de sonidos y la cantidad que ellos presentan respecto a la prosa, se ha optado por usar las siguientes abreviaturas: (+) para indicar que un grupo de sonidos se encuentra en un poema por encima del rango de la prosa, por ejemplo: (+oclus) quiere decir que las oclusivas están por encima del rango de la prosa. Por otra parte, se usó el signo (–), por ejemplo, en (–rótic) o (–fricat), para indicar que determinados sonidos se encuentran por debajo de este rango. Y el signo (+/–), indica que el número de sonidos se encuentra dentro del rango de la prosa, por ejemplo (+/– nasales) quiere decir que las nasales se encuentran en un rango igual que la prosa.

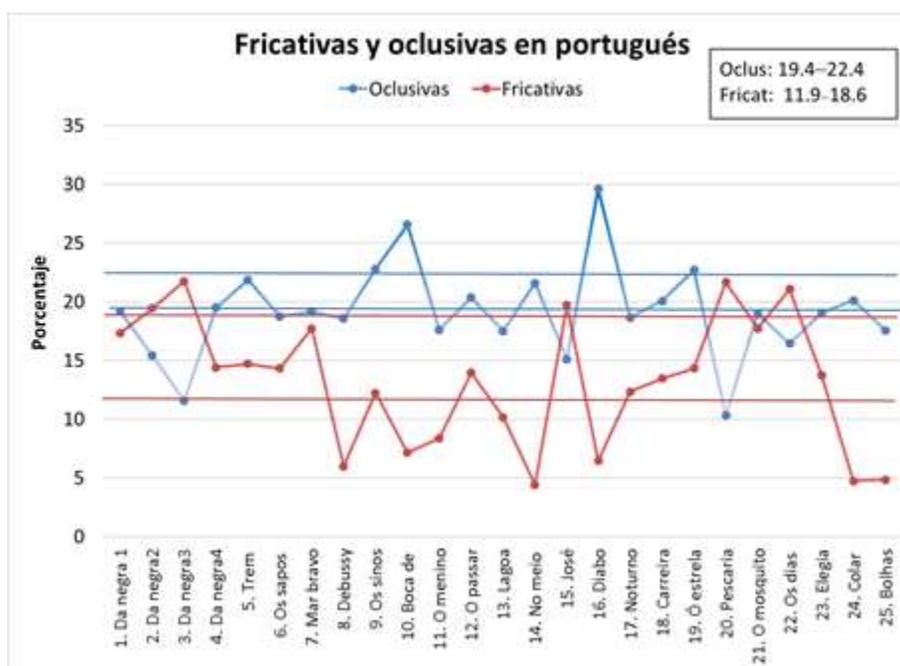
Gráfica 3.13. Comparativo entre fricativas y oclusivas en español



Como podemos observar en la gráfica, hay dos grupos bien diferenciados de poemas. El primer grupo de 12 poemas presentan una relación de (-occlus, +fric), es decir, los poemas: 1, 2, 4, 6, 8, 9, 14, 18, 19, 20, 22 y 24; y otro grupo de 7 poemas que tienen una relación de (+/- oclus, +fricat): 3, 9, 10, 11, 12, 15 y 17. Es decir, encontramos que en la relación de fricativas y oclusivas existe la tendencia, en el corpus en español, de tener un número elevado de fricativas y un número disminuido (en 12 poemas) o normal (en 7 poemas) de oclusivas (73% o 19 de los 26 poemas). Sin embargo, lo que no se encontró fue la correlación entre ambos grupos. Esto se puede explicar cuando se toma en cuenta los resultados del corpus en portugués: 1) las oclusivas, tanto en portugués como en español se ubican por debajo de la normalidad: en ambos idiomas se encontró que por lo menos el 50% del corpus presenta esta característica; y ya desde aquí se puede decir, que en español, la presencia de gran cantidad de fricativas en un poema no implica que debe existir poca cantidad de oclusivas, dado que estas últimas ya en sí mismas tienen la característica de presentarse en bajas cantidades en ambos idiomas y 2) si se considera que las fricativas en español se encuentran en abundancia en 73% del corpus, cabe decir, que la tal cantidad de fricativas es una característica del corpus en español. Entonces, lo que tenemos es que, en ambos grupos, las fricativas y las oclusivas están casualmente en esa disposición, y no tanto que estén correlacionados.

En portugués no sucede lo mismo, las fricativas y las oclusivas forman varios subgrupos que son prácticamente aleatorios. En la gráfica 3.14 podemos observar que las fricativas están más o menos dispersas en los tres ámbitos que se marcaron: hay 5 poemas con fricativas en mayor cantidad que la prosa, 8 poemas por debajo de ella y 12 poemas con medidas iguales que aquella. De las oclusivas, observamos que hay 13 poemas por debajo de la normalidad, 4 poemas por encima de ella y 7 poemas en una medida normal. Con estas características, se encontraron varios subgrupos pero todos ellos muy pequeños, de 2 a 6 poemas, el grupo más grande, por lo que se puede afirmar que no se ve alguna tendencia clara y más bien es muy aleatoria la relación entre ambos grupos de sonidos.

Gráfica 3.14. Comparativo entre fricativas y oclusivas en portugués



En resumen, en cuanto a las diferencias entre el español y el portugués podemos decir que las fricativas se usan de manera abundante en español, mientras que en portugués (a pesar de sus cuatro sibilantes), esto no ocurre. Con los otros grupos de sonidos lo que podemos encontrar son subgrupos que se forman a partir de las características de cada lengua. La constancia en los elementos (+fricativos) (-oclusivos) (+/-nasales) (+/- anteriores) (+/- posteriores) son elementos propios del corpus en español. Y del corpus en portugués los elementos que son propios de esta poesía son: (-oclusivos) (+nasales) (+/-róticos).

Para finalizar esta parte de la investigación podemos decir que no existe una condición de los sonidos que implique que otro grupo de sonidos aparezca en menor o mayor medida, es decir, el resultado del análisis numérico nos lleva a decir que el simbolismo sonoro estudiado en textos poéticos no aparece. Aunque todavía falta el análisis del simbolismo sonoro en los poemas, pero ahora considerándolos como unidades independientes, tomando en cuenta el tema particular de cada poema y otros juegos fónicos como las aliteraciones o las onomatopeyas. En su texto Benjamin Hrushovski dice que no son los sonidos por sí mismos los que poseen un significado específico, sino que “it seems that no meaning can be imputed to the sounds themselves. [...] It is rather, the meanings of the words that make the sounds carriers of some expressive meaning, or shades of meaning” (Hrushovski, 1980; p. 41-42). Es decir, las palabras, el contexto mismo influye en los patrones de sonidos en la poesía y sus posibles significados.

3.3. Los poemas y sus temáticas

En la tercera parte de esta investigación se llevó a cabo el estudio de los sonidos dentro del corpus considerando los poemas como unidades independientes, con temáticas y estructuras específicas (por ejemplo, un soneto, un poema de estilo libre, un haiku, etc.). No el conjunto de poemas en su totalidad, como en las secciones anteriores, sino más bien, dirigiendo la mirada hacia las particularidades. Esto es con la intención de observar los sonidos dentro de su universo específico, inmersos en sus temáticas concretas.

Comenzaremos esta revisión retomando los resultados obtenidos en la sección anterior: aquellos poemas que tienen una elevada cantidad de x sonidos, más que el promedio de la prosa. Esto es con el objetivo de observar cómo funciona esta abundancia de sonidos y saber si efectivamente éstos son utilizados por el autor para lograr un determinado efecto o juego poético. Al final de cada sección se incluyen algunas otras aliteraciones que provienen de poemas que en su totalidad no tienen una abundancia de (x) sonidos y que, sin embargo, sí tienen aliteraciones. Esto es con la finalidad de estudiar el corpus en su totalidad.

Como en esta parte estudiaremos aliteraciones y onomatopeyas, antes de comenzar con el análisis, veremos cómo se definen. De acuerdo al diccionario de la RAE, una aliteración es “la repetición de sonidos en un verso o un enunciado con fines expresivos, como *un no sé qué que queda balbuciendo*”.¹⁴ Y en el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin encontramos la siguiente definición de aliteración: “figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de *fonemas** [sic] en distintas palabras próximas: “Ya se oyen los *claros clarines*” (DARÍO), “el *sabido sabor* de la *saliva*” (VILLAUERRUTIA)” (Beristáin, 1985/2004, p.26). Más adelante en la misma entrada, dice que en las aliteraciones se relacionan entre sí palabras que tiene una identidad parcial de sonidos, con o sin tener una relación etimológica; y si los sonidos repetidos en la aliteración resultan equivalentes a otro sonido o ruido de la realidad se produce una onomatopeya. Uno de los ejemplos del mismo diccionario es el siguiente: “El *ruido* con que *rueda* la *ronca* tempestad (de ZORRILLA)” (Beristáin, 1985/2004, p.27).

Es decir, vemos que la relación entre las aliteraciones y las onomatopeyas ya es antigua, por lo menos en los estudios literarios. Sobre éstas últimas, el *Diccionario de Retórica y Poética* dice que:

La relación dada en la onomatopeya es de homología entre su forma fónica y su referente que es la experiencia acústica denotada por ella. Se trata de un icono, un tipo de signo (PEIRCE) en que la arbitrariedad desaparece en la relación (que es de semejanza) entre significante y significado [...] La relación en la onomatopeya, más que imitativa es de carácter fonosimbólico, dice Lázaro CARRETER, ya que “más que producir un sonido, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo al del movimiento que representa” (Beristáin, 1985/2004, p. 370).

Con estos referentes damos paso a los resultados en esta sección.

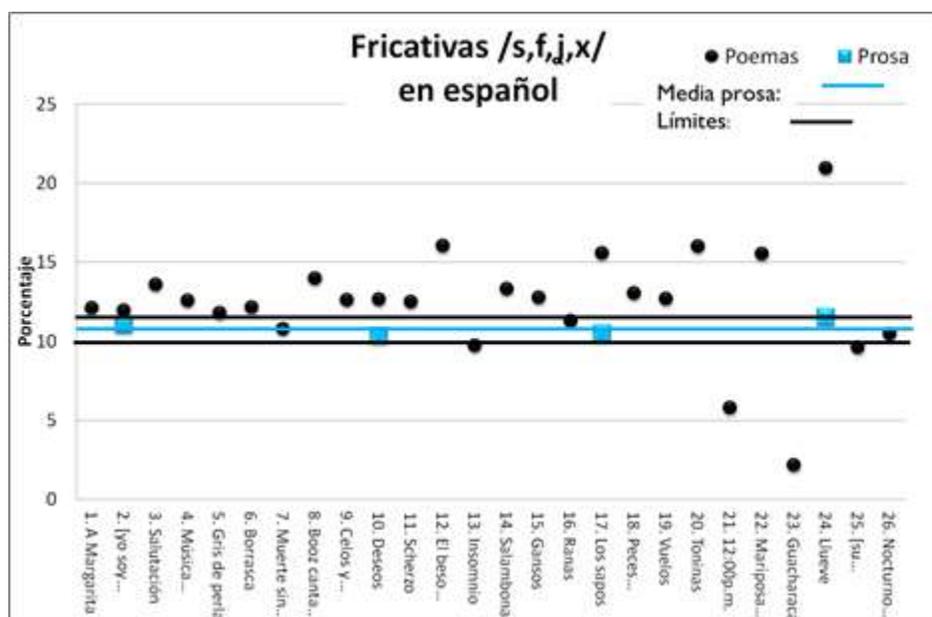
¹⁴ Diccionario de la lengua española. Online. (<http://dle.rae.es/?id=1tcdf4a>). Consultado el 14 de noviembre del 2017.

3.3.1. Los poemas en español

3.3.1.1 Fricativas en español

Hay 19 poemas en español donde las fricativas se encuentran por encima del promedio de la prosa, es decir, son la mayor parte de los poemas (véase gráfica 3.15). Las elevadas cantidades de fricativas se puede encontrar desde el poema más largo [A Margarita Debayle] de Rubén Darío, que es el poema número 1, con 86 versos endecasílabos, hasta el poema número 24, que es un haiku de Jaime Torres Bodet con 3 versos y 18 sílabas.

Gráfica 3.15. Distribución de fricativas en español



Es decir, el elevado número de fricativas es una característica de los poemas en español. Ahora bien, la primera objeción que se presenta es que el fonema fricativo alveolar /s/ es el morfema de pluralidad y que quizá por esa razón, existen tantos sonidos fricativos en los poemas (aunque habría que decir lo mismo del portugués). Sin embargo, en la lectura de los poemas encontramos que existe una gran cantidad de sustantivos, adjetivos y verbos que contienen sonidos fricativos en cada poema independientemente de aquellas otras palabras que poseen el morfema de plural /s/. Por ejemplo, la primera estrofa del poema *Música Fúnebre* de Salvador Díaz Mirón (el poema número 4, en la gráfica 3.15):

[4] Música fúnebre

Mi corazón percibe, sueña y presume.
Y como envuelta en oro tejido en gasa,
La tristeza de Verdi suspira y pasa
En la cadencia fina como un perfume.¹⁵

Como se puede apreciar, en esta estrofa están subrayadas las letras que representan un sonido fricativo y como se ve, el fonema fricativo alveolar /s/ no está como morfema de pluralidad; en cambio, las palabras donde están dichos sonidos son de contenido. Aunado a esto, el poeta los utilizó en las aliteraciones siguientes: “percibe, sueña y presume”, “la tristeza de Verdi suspira y pasa” y “fina como un perfume”, donde la reiteración del fonema fricativo alveolar /s/ y fricativo labiodental /f/ resulta en una cierta suavidad que se puede interpretar sobre la música de Verdi, apoyados en el significado de los verbos y sustantivos: percibir, soñar, presumir, suspirar y pasar; tristeza, cadencia, fina y perfume. En este poema que tiene en total 102 palabras, excluido el título, encontramos que hay 39 palabras que contienen un sonido fricativo que no es el morfema del plural. Sobre ‘la suavidad’ que el poeta transmite con las sibilantes, podemos citar aquí el texto de Benjamin Hrushovski que dice lo siguiente:

One sound may have several potentials, representing a variety of shades (such as: whisper, whistle, sound of the sea swell, snarl - in sibilants), or even contradictory potentials (such as: noise on one hand and silence on the other, expressed by the same sibilants). Some of the meanings of the words in a specific context may activate such potentials in any specific direction, or not at all (Hrushovski, 1980, p.44).

Es decir, los sonidos pueden tener una gama de significados potenciales y ser impulsados por el contexto. La suavidad, en este caso, está asociada a las sibilantes por los sustantivos donde se encuentra.

Uno de los problemas que se presentan al momento de estudiar las fricativas en español es que hay muchos poemas con esta característica y, por ende, es difícil encontrar

¹⁵ En este poema, y los siguientes, se marcarán con una línea debajo de una letra en negritas los sonidos que se quieren enfatizar.

patrones. Sin embargo, como se puede apreciar en la gráfica 3.15, existen dos grupos bien diferenciados de poemas: unos son los poemas extensos (incluso sonetos) y, por otra parte, los poemas breves o haikus. Los poemas extensos tienen la característica de estar más cercanos al rango de la prosa, si es que no están dentro de ella, como se puede apreciar en la gráfica 3.15, donde se muestra la distribución de las fricativas en español. Y sobre los haiku, podemos decir, que son los poemas que tienen el número más elevado de fricativas. Lo cual nos lleva a decir que mientras un poema sea más extenso, entonces tiende a tener las mismas proporciones de los textos en prosa, y mientras sea más corto, entonces tiende a jugar más con los sonidos (esto también sucede con los otros grupos de sonidos).

Los poemas que tienen mayor cantidad de fricativas son: [12] *El beso de Safo*, [17] *Los sapos*, [20] *Toninas*, [22] *Mariposa nocturna* y [24] *Llueve*. El más extenso de estos poemas es el número 12, *El beso de Safo*, que es un soneto endecasílabo; los otros cuatro poemas son haiku de tres líneas y de 30-35 sílabas en total. Entre estos, el haiku llamado *Llueve* es el que tiene mayor cantidad de fricativas.

[24] Llueve

Vas a llorar pronto.
Ya el cielo se hace
chiquito en tus ojos.

Es muy interesante este haiku porque tiene muchas fricativas, aunque éstas no obedecen a ningún fin onomatopéyico. Las fricativas en este haiku son de diferentes tipos: tenemos la fricativa alveolar /s/, la fricativa palatal /j/ y la fricativa velar /x/. Y ellas están tanto en verbos, sustantivos, como en otras clases de palabras como pronombres y el adverbio (ya). El haiku tiene una distribución de 2 fricativas en el primer verso, 4 en el segundo y 2 en el último verso. De los cuales, en el segundo verso, podemos observar que existen tres ejemplos de fricativas alveolar /s/, es decir, una aliteración. Jon LaCure escribe en su estudio sobre los poemas breves llamados *waka*: “in this poetry, distribution and position are a very important consideration in sound symbolism” (LaCure, 1994/1995, p. 372). Lo mismo ocurre con estos haikus en español y, en general, con toda la poesía. Todas las fricativas del poema parecen contribuir con el tono general del mismo, que es un tono de tranquilidad o de quietud.

La acción en el haiku es prácticamente nula, ya que retrata el momento cuando la otra persona está a punto de llorar.

En el haiku número 17, *Los sapos*, de José Juan Tablada, se puede observar que hay fricativas en los tres versos de poema, sin embargo, vemos que lo más notable se encuentra en el tercer verso donde hay una aliteración que se compone de la repetición del fonema fricativo alveolar /s/, junto con el sonido oclusivo alveolar sordo /t/ y bilabial sordo /p/, más el verbo con que comienza el último verso: ‘saltar’, un verbo puntual.

[17] Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

Lo que observamos es que los sonidos reiteran articulatoriamente lo que los verbos expresan con su significado, es decir, el verbo ‘saltar’ denota una acción donde primero existe un estado estático y luego un movimiento abrupto, de la misma manera la contigüidad entre fricativas y oclusiva, tanto en el verbo ‘saltan’ como en el sustantivo ‘sapos’, semejan este mismo movimiento. Jespersen, en su texto “Sound symbolism” de 1922, escribe que “as sound is always produced by some movement and is nothing but the impression which that movement makes on the ear, it is quite natural that the movement itself may be expressed by the word for its sound” (Jespersen, 1922, p.399). Es decir, esto que ya desde hace casi cien años lo había dicho Jespersen, lo podemos encontrar en haikus como éste de José Juan Tablada, donde esta contigüidad de fricativas y oclusivas recrea el movimiento mismo del verbo.

En el haiku *Mariposa nocturna* observamos que en el tercer verso es donde hay una aliteración de la fricativa alveolar /s/, además del fonema velar sordo /x/ en ‘hojas’ que entra perfectamente en este conjunto de sonidos.

[22] Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

El poeta mira volar a la mariposa nocturna y le dice que vuelva, que regrese a la rama del árbol. Así el poeta mezcla la imagen de las hojas cafés del árbol con las alas de la mariposa nocturna (que son cafés y grises). Aquí, me parece que los sonidos fricativos pueden relacionarse con el sonido de fricción que producen las hojas secas al frotarlas. Un ejemplo semejante, podemos leerlo en el texto de Benjamin Hrushovski, quien toma versos de varios poemas donde las aliteraciones de fricativas pueden ser asociadas con diferentes tipos de sonidos, como el sonido del mar, o el de susurros. El ejemplo que nos atañe es el verso de Edgar Allan Poe del poema “The Raven”: “And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain/ Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before.” Y sobre este verso y la repetición de sibilantes dice Hrushovski que: “The sibilants clearly represent here not the sounds of silence, but the rustling of curtains muted by overtones of uncertainty, sadness, "fantastic terrors," and expectation. [...] As the examples show, sibilant sounds may represent silence or noise, and, at that, very different kinds of noise that are shaded by different emotive qualities, or have no relation to noise at all” (Hrushovski, 1980, p.41). Es decir, vemos que la relación entre fricativas, específicamente sibilantes, y el sonido que se produce al frotar algo, no es nuevo ni es aislado.

También el poema [20] *Toninas* de José Juan Tablada está compuesto por aliteraciones basadas en la repetición de fricativas alveolares /s/, que, aunque no se puede decir que conllevan un significado específico, son sonidos que apoyan el juego sonoro de los poemas.

[20] Toninas

Entre las ondas azules y blancas
rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas

Otras aliteraciones con fricativas

Además de los 5 poemas anteriores que tienen gran cantidad de fricativas, hay 11 aliteraciones en el corpus en español construidas a partir de fricativas, especialmente de la fricativa alveolar /s/. Si se considera que cada aliteración es una pequeña unidad dentro del

poema, en donde las palabras y los sonidos se conjugan para crear determinado juego o efecto, podemos observar algunas constantes, una de ellas es que el fonema fricativo alveolar /s/ aparece en aliteraciones que tienen que ver con el aire, ya por su movimiento, ya por algo que se percibe a través de él:

“y el viento,
lleva esencia sutil de azahar;” [*A Margarita Debayle*, verso 2 y 3]

En estos versos de Rubén Darío se puede observar que el sustantivo que precede a la aliteración es *viento* y al hablar de él, el poeta dice que lleva un perfume de azahar cuya característica es que es sutil, y a través de la repetición de fricativas alveolares /s/, se sugiere el movimiento o el sonido del viento. Aquí podemos citar nuevamente a Benjamin Hrushovski (1980) ya que dice que las sibilantes pueden tener una gama de potenciales significados, entre ellos el susurrar, el silbar del viento o el oleaje del mar; y otro de los ejemplos que pone es el siguiente fragmento del poema de T. S. Eliot, “The Wasteland”, IV: “[...] the Deep sea swell [...] / A current under sea / picked his bones in whispers”, del cual escribe Benjamin Hrushovski, “there is a transition from the powerful noise of a sea swell to the sound of whispers” (Hrushovski, 1980, p. 41). Y donde por supuesto se puede también observar la relación entre las fricativas y significados relacionados con el viento.

Las dos siguientes aliteraciones son los versos 3 y 4 del poema *Música fúnebre* de Salvador Díaz Mirón, las cuales son parte de la gama de sensaciones que la música de Verdi provoca en el poeta:

“La tristeza de Verdi suspira y pasa” [*Música fúnebre*, verso 1-4]

“En la cadencia fina como un perfume.” [*Música fúnebre*, verso 1-4]

Cada verso contiene una diferente aliteración: la primera está formada con la repetición de la fricativa alveolar /s/, y la segunda, con la repetición de la fricativa labiodental /f/. Y nuevamente podemos observar que los sustantivos y verbos que están en estas aliteraciones son acciones o cosas en los que interviene el aire, como en ‘suspirar’ o en ‘perfume’. Además, la repetición de las fricativas está en un contexto que refleja una cierta lentitud o movimientos suaves.

En los siguientes versos de Salvador Díaz Mirón observamos que la aliteración, además de estar imbuida dentro de una sinestesia, incluye sustantivos y adjetivos que tienen significados ‘suaves’:

“¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
Un ungüento de suaves suaves suaves con suspiros suaves de luz suaves musical!”

[*Gris de perla*, verso 3,4]

Es decir, los sonidos fricativos se encuentran en un contexto donde el significado de las palabras evoca sensaciones suaves (‘suaves’, ‘caricias’, ‘luz’, ‘musical’) y, por ende, también los sonidos fricativos parecen conllevar este significado

Y en la aliteración de José Gorostiza, observamos también que el centro del verso es precisamente el soplo de la brisa, y que además a ésta la califica como ‘dulce’, todo ello expresado a través de fricativas alveolares /s/.

“Dulse soplo de brsa entre los labs”. [Borrasca, verso 16]

Vemos que la unión entre la idea del viento, o el soplo de la brisa, además de la unión con el tema de la suavidad, se encuentra en más de un poeta, en lengua española, es decir, vemos que existen constantes en la unión entre sonidos y temáticas.

Dentro del conjunto de aliteraciones con fricativas hay otras que nada tienen que ver con el viento, el aire o la brisa, pero sí con palabras que tienen significados suaves. Observemos los siguientes casos.

“un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva,”

[*Yo soy aquel que no más decía...*, verso 23]

En esta aliteración de Rubén Darío podemos observar que la repetición del fonema fricativo alveolar /s/ se encuentra al inicio de los tres adjetivos que califican al ‘alma joven’

y que ellos se apelan a la sensibilidad y que éstos, aunque tengan diferentes etimologías¹⁶, quedan relacionadas en sus significados por la semejanza en los sonidos de los cuales se componen, como escribe D. Bolinger en su texto “Word affinities”, el simbolismo sonoro no se da solamente en la imitación de una palabra de un sonido natural, sino que, esto sucede entre grupos de palabras que están ligadas por la semejanza en sus sonidos y una idea que comparten mutuamente (D. Bolinger, 1940; p. 63). En la siguiente aliteración, también de Rubén Darío, pero del poema *Salutación del optimista*, podemos observar que la repetición del fonema fricativo /s/ recrea la voz de la Sibila,¹⁷ y lo interesante estriba en que para recrear este sonido el poeta usó el fonema fricativo alveolar sordo /s/.

“se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña”

[*Salutación del optimista*, verso 7]

Los versos de Efrén Rebolledo son los últimos que trataremos en cuanto a aliteraciones con fricativas. Como ya se había planteado en la breve introducción a este apartado, el diccionario de Helena Beristáin plantea que las aliteraciones pueden ser de diferentes tipos y que algunas de ellas pueden convertirse en onomatopeyas. En los versos que veremos a continuación se recrea el jadeo que tiene el yo poético al recordar el amor de su ‘amiga tierna’ a través del fonema fricativo velar sordo /x/, recreando una fuerte inhalación y exhalación de aire.

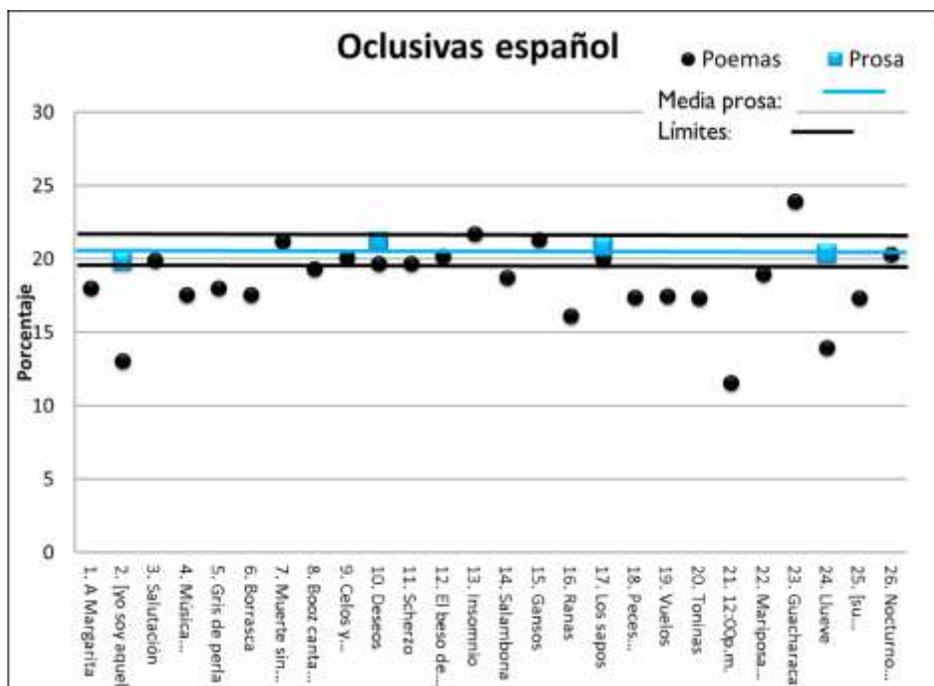
“Jidé, sacia mi sed, amiga tierna,/ Jidé, Jidé, Jidé [...]” [*Insomnio*, verso 12 y 13]

¹⁶ Según la RAE, la palabra ‘sentimental’, viene de la palabra sentimiento; ‘sensible’, viene del latín *sensibilis*, y ‘sensitiva’ viene de del latín medieval *sensitivus*, y éste del latín *sensus* (<http://dle.rae.es>, consultado el 17-11-17).

¹⁷ “Sibila es, esencialmente, el nombre de una sacerdotisa encargada de enunciar los oráculos de Apolo. Existe gran número de leyendas acerca de «la» o «las» Sibilas. Según ciertas tradiciones, la primera Sibila era una joven de este nombre, hija del troyano Dárdano y Neso, hija ésta de Teucro. Dotada del don profético, había gozado de una gran reputación de adivina, y se daba el nombre de Sibila en general a todas las profetisas” (Grimal, 1951/1979, p.478). En Las Metamorfosis de Ovidio, en el libro XIV, mientras la Sibila de Cumas acompaña a Eneas a través del inframundo, ella le platica que ya vivió 700 años, pero que aún le faltan 300 más, ya que un día, Febo Apolo le concedió vivir tantos años como granos de arena le cupieran en la palma de las manos. Sin embargo, ella olvidó pedir la juventud. La Sibila le dice a Eneas: “hasta tal punto mutada se me llevará y para nadie visible,/ por mi voz, aun así, se me conocerá. La voz a mí los hados me dejarán” (Ovidio, *Metamorfosis*, libro XIV).

3.3.1.2. Oclusivas en español

Gráfica 3.16. Distribución de oclusivas en español



Como se puede observar en la gráfica 3.16, prácticamente sólo un poema tiene más oclusivas que el rango promedio de la prosa. Muchos poemas tienen una cantidad de oclusivas igual que la prosa y los temas de todos ellos son varios; algunos son poemas de amor como *Booz canta su amor* y *Celos y muerte de Booz*, otros son de reflexión, e incluso los hay sobre animales, como es el caso del haiku *Gansos* y *Los sapos*. También en la gráfica podemos observar que el otro gran grupo de poemas, que son la mayor parte del corpus, son los que tienen baja cantidad de oclusivas. Los poemas que comparten esta característica también tienen diversas extensiones y temáticas, algunos de ellos son *A Margarita Debayle* de Rubén Darío, *Música fúnebre* y *Gris de perla* de Salvador Díaz Mirón y *Borrasca*, de José Gorostiza; sobre los haiku, está *12:00pm*, de José Juan Tablada, que es, de todos los poemas el que tiene menor cantidad de oclusivas, y por otra parte, *Lluve*, de Jaime Torres Bodet, que también tiene muy pocas oclusivas y que, recordemos, es el que tiene mayor cantidad de fricativas.

El haiku llamado *La guacharaca*, que es el número 23 en las gráficas, es el único que tiene una elevada cantidad de oclusivas, además de ser el que tiene menor cantidad de fricativas. He aquí el poema:

[23] La guacharaca

¿Asierran un **hambú** en el **gual**?
¿**Canta** la **guacharaca**?
Rac...Rac...Rac...

Como bien se puede observar en las tres líneas que componen el haiku, el poeta crea un juego de sonidos entre el canto de la guacharaca y el sonido que se produce al aserrar. Para confundir o mezclar estas dos ideas, observamos que el autor utiliza la repetición de una onomatopeya “**rac...rac...rac...**”, que está construida entre un fonema vibrante múltiple y el sonido oclusivo velar sordo /k/; más el verbo y el sustantivo que preceden esta asociación: ‘aserrar’, todo esto mezclado o confundido con la evocación de la guacharaca. Es decir, este es un ejemplo donde se puede observar una de las premisas del simbolismo sonoro: un sonido más un significado. En este haiku, ‘el canto de la guacharaca’ y el ‘aserrar’ son las ideas que predisponen al lector a interpretar la onomatopeya de determinada manera. Se observa además en este poema que hay más oclusivas sordas que sonoras, y que algunas de estas últimas están precedidas por nasales, como en ‘un **hambú**’, lo cual les da mayor explosividad dado el movimiento que se realiza con los labios. En este haiku vemos, entonces, que los sonidos oclusivos junto con los róticos apoyan el juego sonoro del poema.

Otras aliteraciones con oclusivas

Las siguientes aliteraciones provienen de poemas que tienen una cantidad de oclusivas igual o menor que la prosa, es decir, aunque el entramado sonoro del poema no se construye a través de las oclusivas, sí presentan aliteraciones con estos sonidos.

Las aliteraciones compuestas con sonidos oclusivos presentan características especiales y se diferencian perfectamente de las que están compuestas con fricativas. A continuación, se presentan dos haikus de José Juan Tablada cuyas aliteraciones tienen una estructura semejante:

[17] Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los **sapos**.

[18] Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en **astillas**
el vidrio del mar.

En ambos casos, tanto en “**saltan** los **sapos**” y en “**estalla** en **astillas**” podemos observar que las aliteraciones comienzan con un verbo puntual, en el primer haiku es el verbo ‘saltar’, y en el segundo, ‘estallar’. En ambos casos, las consonantes involucradas son una fricativa alveolar sorda /s/ en la primera sílaba y una oclusiva alveolar sorda o bilabial sorda en la segunda sílaba (/t/ o /p/). Luego, en ambos casos, el ordenamiento entre fricativas y oclusivas se repite en un segundo sustantivo: en el primer haiku con el sustantivo ‘sapos’, fricativa en la primera sílaba, oclusiva en la segunda; y en el segundo haiku con ‘astillas’, con el mismo arreglo de consonantes, sólo que en este verso (‘estallan en astillas’) además se repite el fonema fricativo palatal sonoro /j/. Es decir, observamos que los sonidos reiteran articulatoriamente lo que los verbos expresan con su significado. Como ya se había dicho párrafos antes, Otto Jespersen, desde 1922, escribió que un movimiento puede ser expresado a través de los mismos sonidos de las palabras (p. 399). Y precisamente, uno de los ejemplos que da es la recreación de movimientos repentinos expresados por palabras que tienen el sonido de una vocal inmediatamente interrumpida por una oclusiva sorda, como *pat*, *tap* y *knock* (Jespersen, 1922, p.400).

En el siguiente haiku llamado *Las ranas*, ocurre que las sílabas ‘gra’, ‘tra’, y ‘cre’ (en ‘engranes’, ‘matracas’ y ‘crepitan’) contenidas en las palabras de este haiku crean un efecto muy sonoro en el poema, onomatopéyico:

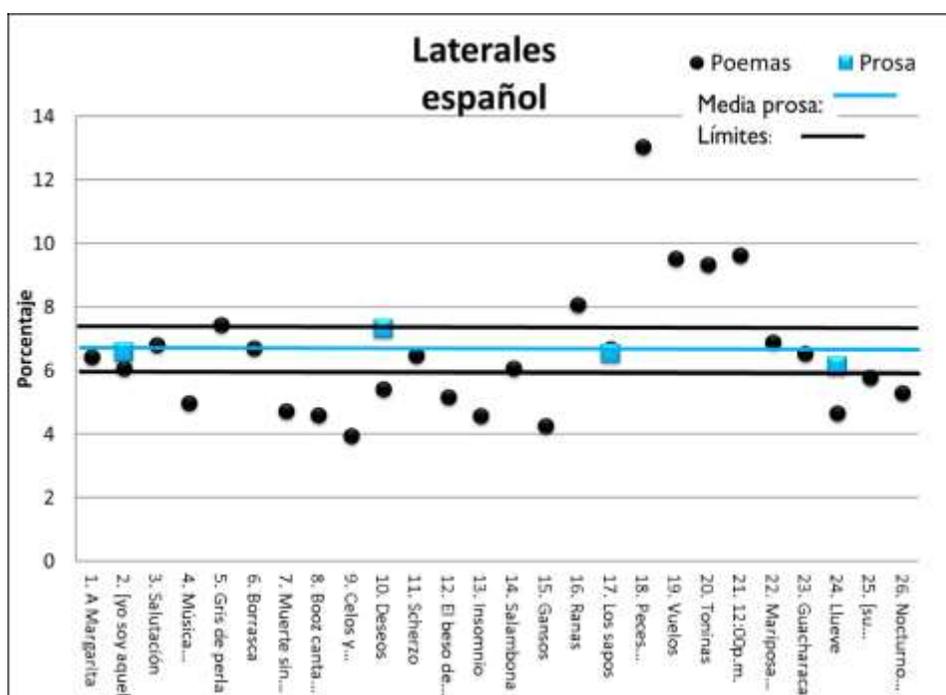
[16] Las ranas

Engranes de **matr**acas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas

El grupo de sonidos ‘oclusivo+vibrante+vocal’ es un grupo de sonidos que fácilmente puede ser relacionado con la recreación de sonidos de la realidad, es decir, con onomatopeyas, y en español, tenemos algunos ejemplos con este mismo modelo sonoro en verbos y sus sustantivos derivados: croar, gruñir, graznar, bramar, grajear, guir, trinar. Todos ellos verbos que se derivan de la imitación del sonido que produce un animal.

3.3.1.3. Laterales en español

Gráfica 3.17. Distribución de laterales en español



Existen pocos poemas que tienen una elevada cantidad de laterales, estos son apenas 5 y todos ellos son haiku: [16] *Ranas*, [18] *Peces voladores*, [19] *Vuelos*, [20] *Toninas* y [21] *12:00pm*. Entre estos poemas, *Peces voladores* es el que posee mayor cantidad de sonidos laterales, y en cuyo primer verso hay una aliteración en la que el sonido lateral participa como parte de las sílabas donde recaen los acentos del verso. También hay que observar que, en este primer verso, hay además una repetición del fonema vibrante simple (en ‘oro’) y al final

de la palabra ‘solar’. Y tanto las laterales como las vibrantes son clasificadas en el grupo de las consonantes líquidas, es decir, comparten rasgos muy semejantes.¹⁸

[18] Peces voladores

Al gólpe del óro solár¹⁹
estalla en astillas
el vidrio del mar.

Observamos, además, que en este haiku hay otros sonidos laterales, pero ellos se encuentran en un artículo (el) y en una preposición más el artículo (del), en el tercer verso. Ello nos lleva a decir que el fonema lateral alveolar /l/, y la vibrante simple, dentro de esta aliteración, están ligadas a palabras que tienen o denotan mucha luz o brillo.

Hay algunos haikus donde parece que las laterales no son perceptibles y otros donde sí. Si se observa la gráfica 3.17 hay tres haikus que tienen proporcionalmente más o menos la misma cantidad de laterales, estos son *Vuelos*, *Toninas* y *12:00pm*. Sin embargo, en el haiku llamado *Vuelos* es donde están más perceptibles las laterales quizá porque se encuentran en palabras de contenido: tranquila, vuelan, Ángelus, murciélagos y golondrinas; donde el sonido lateral parece que está ligado a la acción de volar o elevarse (incluso en el sustantivo Ángelus, donde metafóricamente también es elevada una oración).

[19] Vuelos

Juntos, en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus,
murciélagos y golondrinas.

[21] 12:00 pm.

Parece roer el relo
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...

En cambio, en otros poemas, por ejemplo, en *12:00pm* no son perceptibles las laterales porque la mayoría de ellas están en los artículos. Lo cual nos habla de que la sola repetición o la abundancia de un sonido en un poema no nos lleva necesariamente a un juego poético dentro del mismo, ni a la unión de un sonido y un tema.

¹⁸ Consonantes líquidas: “Bajo esta denominación, se incluyen hoy las consonantes laterales y las vibrantes por presentar ciertas características que les infieren una fisonomía intermedia entre las vocales y las consonantes” (Quilis, 1997/2005, p.62).

¹⁹ Los acentos que aparecen en el verso fueron puestos por la autora de esta tesis para marcar las sílabas en las que recaen los acentos.

Otras aliteraciones con laterales

Hay sólo dos ejemplos extra de aliteraciones con laterales, la primera es de Rubén Darío y la segunda es de José Gorostiza que, además, también tiene una aliteración del fonema fricativo alveolar /s/:

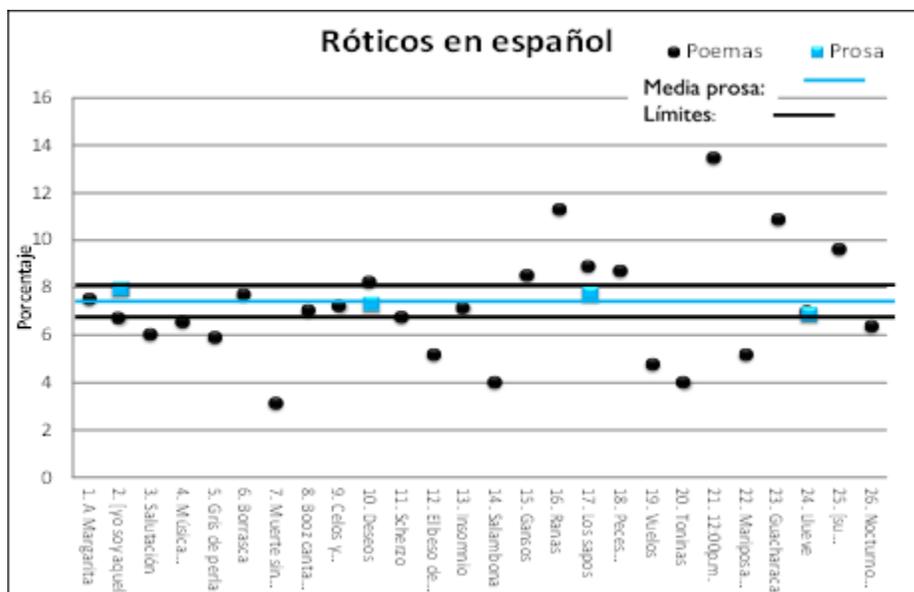
“La princesa se entristece/ por su dulce fllor de luz” [*A Margarita Debayle*, 63,64]

“Dulce soplo de brisa entre los labios”. [*Borrasca*,16]

Y si bien se puede decir que con sólo dos ejemplos no se puede llegar a conclusiones, lo que es claro es que en ambos casos la temática de estas aliteraciones es agradable y suave, y en ambos casos, la repetición de sonidos no produce ninguna onomatopeya. En la aliteración del poema *A Margarita Debayle*, observamos también que la aliteración de la lateral está asociada al tema de la luz, lo mismo que se había observado en el haiku de *Peces Voladores* de José Juan Tablada con el verso “Al golpe del oro solar.”

3.3.1.4. Róticos en español

Gráfica 3.18. Distribución de róticos en español



Observamos que prácticamente todos los poemas que tienen gran cantidad de róticos, son haiku (véase grafica 3.18). Aunque es pertinente decir que hay grandes diferencias perceptuales en los poemas que tienen vibrantes simples y los que tienen vibrantes múltiples. En el caso de los que tienen las vibrantes simples, aunque en el conteo de sonidos haya una gran cantidad de las mismas, bien se puede decir que no son perceptibles, quizá porque su presencia en el poema sea más bien arbitrario o simplemente porque no participan en ninguna figura retórica de sonido. Por ejemplo el haiku 25 de Torres Bodet, [*Su manera de ser rubia...*].

[25]

Su manera de ser rubia:
la de una tarde con sol
que se peinara en la lluvia.

Por otra parte, tenemos los haikus cuyos róticos son vibrantes múltiples. Hay tres haikus que, además de tener muchas vibrantes múltiples, son los que tienen mayor cantidad de róticos: *12:00pm*, *Las ranas* y *La guacharaca*. En estos poemas las vibrantes múltiples aparecen para recrear sonidos de la realidad, es decir, participan en aliteraciones que son onomatopeyas. Veamos:

[21] 12 p.m.

Parece roer el relóg
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...

[16] Las ranas

Engranes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

[23] La guacharaca

¿Asierrran un bambú en el guadal?
¿Canta la guacharaca?
Rac...Rac...Rac...

En el poema *12:00pm*, vemos que en el primer verso “Parece roer el relóg”, la repetición de las vibrantes, especialmente de las múltiples, fue usada para recrear el sonido del verbo ‘roer’, esto quizá se deba a la semejanza entre la vibración de la lengua al producir una vibrante múltiple con el sonido iterativo, casi como una vibración de un ratón royendo algo. (La temática de este haiku es lo que provoca que haya una baja cantidad de sonidos

oclusivos y fricativos y, por otra parte, muchas vibrantes múltiples). En el poema de *Las ranas*, los significados de las palabras ‘engranes’, ‘matracas’ y ‘crepitan’ se mezclan para representar el sonido que evoca el sustantivo ‘matracas’ o el verbo ‘crepitar’; y en el segundo verso “crepitan al **corr**er del **arroyo**”, la repetición de las vibrantes múltiples refuerza la idea que se desprende del sustantivo ‘arroyo’, es decir, como el correr del agua en el caudal. En el tercer haiku, como ya lo habíamos visto, puesto que es uno de los poemas que también tiene una gran cantidad de oclusivas, podemos observar que con la repetición de la onomatopeya “Rac...Rac...Rac...”, el poema está evocando por una parte el sonido que se puede producir al aserrar un bambú (o un árbol) y al mismo tiempo el canto del ave llamada guacharaca. Podemos observar, entonces, que la vibrante múltiple apoya la representación de sonidos de la naturaleza, es fácilmente ligada a ideas de mucho ruido.

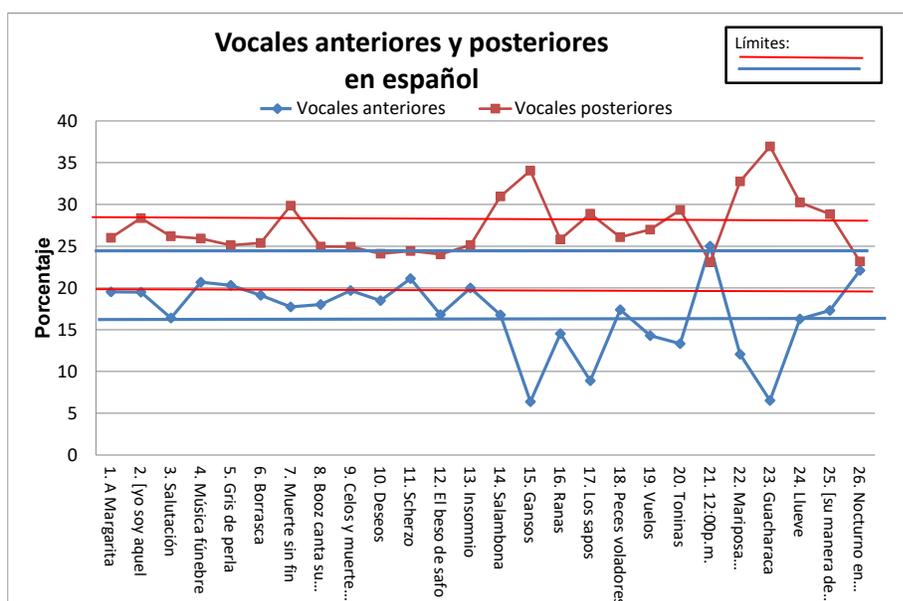
3.3.1.5. Vocales anteriores y posteriores

Como ya se vio desde un inicio del estudio, para el estudio de las vocales anteriores y posteriores se tomó como base la división que había señalado previamente Roman Jakobson (1979), con la distinción entre vocales anteriores /i, e/ y posteriores /u, o, a/, señalando que las anteriores estaban más unidas a la idea de luz, ligereza y pequeñez, mientras que las vocales posteriores están ligadas a la idea de oscuridad y de un tamaño grande.²⁰ Sobre los resultados numéricos observamos que, en español, la mayor parte del corpus (65%) tiene una cantidad de vocales anteriores como posteriores igual que los textos en prosa. Es decir, como podemos observar en la gráfica 3.19, prácticamente todos los poemas en español tienen una cantidad de vocales anteriores igual que en la prosa o con menor cantidad que aquella. Únicamente el poema número [21] *12:00pm* tiene un poco más de vocales anteriores que la prosa, pero no es mucho, el límite superior para la prosa es de 24.3%, y el poema tiene 25%. Por otra parte, observamos que en 9 poemas existe una elevada cantidad de vocales posteriores: y estos son los poemas 7, 14, 15, 17, 20, 22, 23, 24,25, de los cuales sólo el

²⁰ Antes de Roman Jakobson otros investigadores como Otto Jespersen (1922) y Dwight Bolinger (1940, 1949) ya habían señalado esta distinción entre las vocales, junto con Sapir (1929) y Newman. Por otra parte, dentro del simbolismo sonoro y la literatura, Tom Priestly (1994) y Amanda Weaver (2013) también trabajaron con esta clasificación.

número 7 y 14 no son haiku. Y de entre ellos el número [23] *La guacharaca* es el que tiene mayor cantidad de vocales posteriores. De acuerdo con la gráfica, los haikus que llaman más la atención son aquellos que además de tener una gran cantidad de vocales posteriores tienen una disminución de vocales anteriores (más que la prosa) y estos poemas son: [15] *Gansos*, [17] *Sapos*, [20] *Toninas*, [22] *Mariposa nocturna* y [23] *La guacharaca*. A continuación, revisaremos los haikus más sobresalientes.

Gráfica 3.19. Comparación entre vocales anteriores y posteriores en español



Sobre el poema [17], *Los sapos* “Trozos de barro, / por la senda en penumbra / saltan los sapos”, hay que notar que en este haiku no hay ningún sonido vocálico alto anterior /i/, y lo que más se le acerca es un sonido vocálico medio anterior /e/. Lo cual parece encajar muy bien con las dos imágenes que se traslapan en este haiku: la primera es la imagen de trozos de barro que están en una senda en penumbra, y la segunda, son los sapos que ocultos en la penumbra parecen trozos de barro pero que al saltar revelan su identidad. Entonces, que casi todos los sonidos del poema sean tonos bajos (/o, u, a/) tiene un gran significado dentro del simbolismo sonoro puesto ya se ha dicho que los tonos bajos indican oscuridad y grandeza –y por extensión– tristeza (Jespersen, 1922; Bolinger, 1940; Jakobson, 1979 y Weaver, 2013). Además de que está el sustantivo ‘penumbra’ con su vocal posterior tónica /u/, que parece oscurecer todo el poema.

Sobre el haiku [22] *Mariposa nocturna*, podemos ver que el tema del poema está relacionado con los colores oscuros, con el tema de la noche, y en correlación, observamos que en el haiku sólo hay una vocal alta anterior /i/ y 6 vocales medias anteriores /e/, mientras que hay 19 vocales de tonos bajos (/o, u, a/), lo cual nos habla de que también este haiku es un ejemplo de que los tonos bajos están ligados a la idea de oscuridad (Jespersen, 1922; Bolinger, 1940, Jakobson, 1979; Weaver, 2013).

[22] Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

Sobre los otros tres haikus, [15] *Los gansos*, [20] *Toninas* y [23] *La guacharaca*, observamos que, aunque tienen una gran cantidad de vocales posteriores, ellas no se relacionan con las ideas ni de oscuridad, ni de grandeza. Sobre el poema [15] *Los gansos*, observamos, por ejemplo, que numéricamente las vocales posteriores están alrededor del 34% y las vocales anteriores alrededor del 6%. Ya enfocándonos en el poema vemos que sólo hay tres vocales anteriores (/e/ en las preposiciones ‘en’ y ‘de’, y en el sustantivo ‘trompetas’) y la gran parte del poema se construye a través de vocales posteriores, mayoritariamente ‘a’ y ‘o’. Sin embargo, no observamos la relación con la temática de la oscuridad, ni que denote gran tamaño. Y lo mismo podríamos decir de los otros dos haikus. Es decir, observamos que, aunque existan patrones de sonidos, estos no adquieren un cierto significado si el contexto no los imbuye en esta dinámica. Y por supuesto, esto es algo que desde Otto Jespersen (1922) ya se sabe, que para que exista el simbolismo sonoro deben estar presentes dos partes: un significado y un sonido que esté acorde a aquel.

[15] Los gansos

Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.

[23] La guacharaca

¿Asierran un bambú en el guadual?
¿Canta la guacharaca?
Rac...Rac...Rac...

[20] Toninas

Entre las ondas azules y blancas
rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas

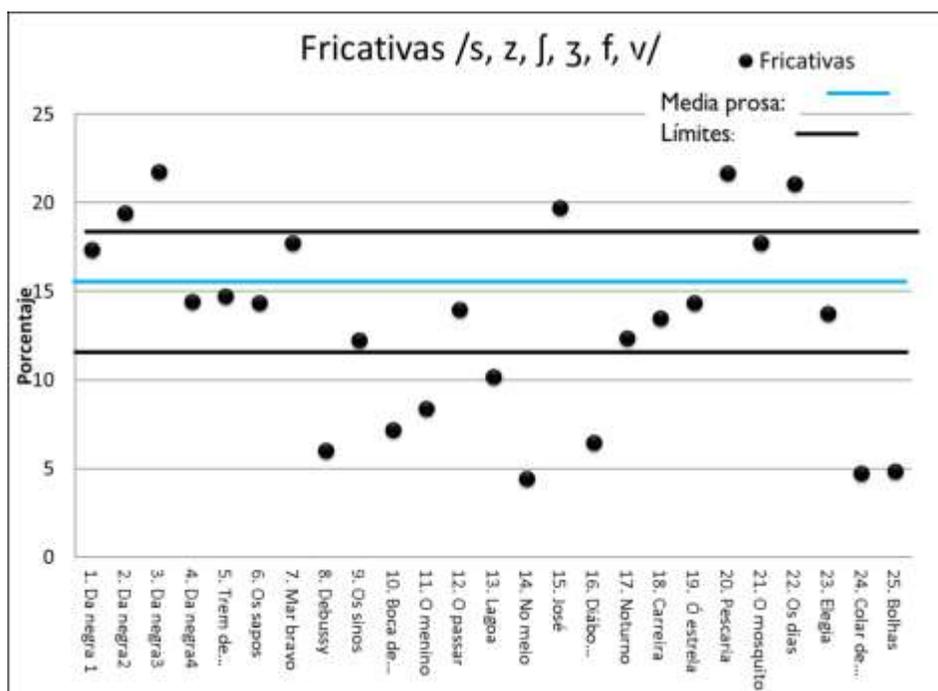
Para terminar este apartado, podríamos retomar aquí la idea de Benjamin Hrushovski que trata sobre lo que él llama “patrones de sonidos neutros”, es decir, patrones que no tienen relación directa con los significados de las palabras inmediatas, es decir, que son neutrales en su contexto. Dice: “In this case sound patterning contributes to the meaning of a poem in a higher sense: it is part of the Poetic Function as defined by Jakobson: ‘a set towards the message’, that is calling attention to the language in the text itself. There is both a subversion of the normal sound-meaning relationship and an emphasis on the density of poetic language” (Hrushovski, 1980, p. 53).

3.3.2. Poemas em português

3.3.2.1. Fricativas em português

En português, el promedio de fricativas que aparece en un poema (13%) es muy semejante al promedio de fricativas en un poema en español (12%). Sin embargo, (véase gráfica 3.20), en portugués sólo hay 5 poemas donde las fricativas abundan, más que el promedio de la prosa.

Gráfica 3.20. Distribución de fricativas en português



El grupo de poemas que tienen fricativas por encima del promedio de la prosa tienen diferentes temáticas: el poema número dos y tres en la gráfica pertenecen a Mário de Andrade, de su serie de poemas llamada *Poemas da Negra*, donde el tema es el amor o/y todas las sensaciones que le produce la presencia de la mujer al yo poético. Especialmente el poema número tres es donde el poeta habla más sobre ella y el adjetivo con que la describe es ‘suave’. Si observamos la gráfica, éste es el poema que tiene mayor número de sonidos fricativos. Transcribo dos estrofas del poema:

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escureza suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.
Que sono...

Podemos leer que el yo poético califica a la mujer como ‘suave’, al igual que sus labios y la oscuridad de su piel. Además, los verbos que tiene como ‘vagar’, ‘fechar’, ‘dissolver-se’, contienen también fricativas que, en conjunto, tanto las sibilantes, como las labiodentales, dan esa sensación de suavidad. Esta misma unión entre fricativas y los significados unidos a la suavidad, la habíamos visto también en el corpus en español, es decir, comenzamos a ver que puede ser una constante.

En el caso del poema número 15 titulado *José* de Carlos Drummond de Andrade, la elevada cantidad de fricativas se debe al hecho de que en el poema existe la repetición de algunas palabras que contienen fricativas: ‘sem’ que se repite siete veces, ‘José’ que se repite nueve veces, ‘você’ que se repite 12, y los verbos en pretérito imperfecto del subjuntivo, por ejemplo: ‘gritasse’, que se repiten otras tantas veces. Es decir, en este poema la cantidad elevada de fricativas se debe a la repetición de palabras con estos sonidos, mas no con algún efecto sonoro que el autor quisiera transmitir; aunque quizás sí con la idea de enfocar la atención del lector en algunos significados en específico.

[15] José

E AGORA, José?
A festa acabou,
A luz apagou,
O povo sumiu,
A noite esfriou,
E agora, José?
E agora, você?
Você que é sem nome,
Que zomba dos outros,
Você que faz versos,
Que ama, protesta?
E agora, José?

El poema de Cecilia Meireles llamado *Pescaria*, es un poema lúdico que pertenece a su libro *Isto ou aquilo*, dirigido para niños. En él, como en otros poemas suyos de este mismo

estilo, la temática se desarrolla a través de un determinado sonido, en este caso, el tema del poema, el mar con su movimiento y también el viento y su sonido que indiscutiblemente acompañan la marea, está expresado con la repetición del sonido fricativo post-alveolar /ʃ/, aunque también hay otros sonidos fricativos. Transcribo aquí una parte del poema:

[20] Pescaria

Os peixes no chão.

Cheio de peixes o mar.

Cheiro de peixe pelo ar.

E os peixes no chão.

Chora a espuma pela areia.

Na maré cheia,

as mãos do mar vêm e yão.

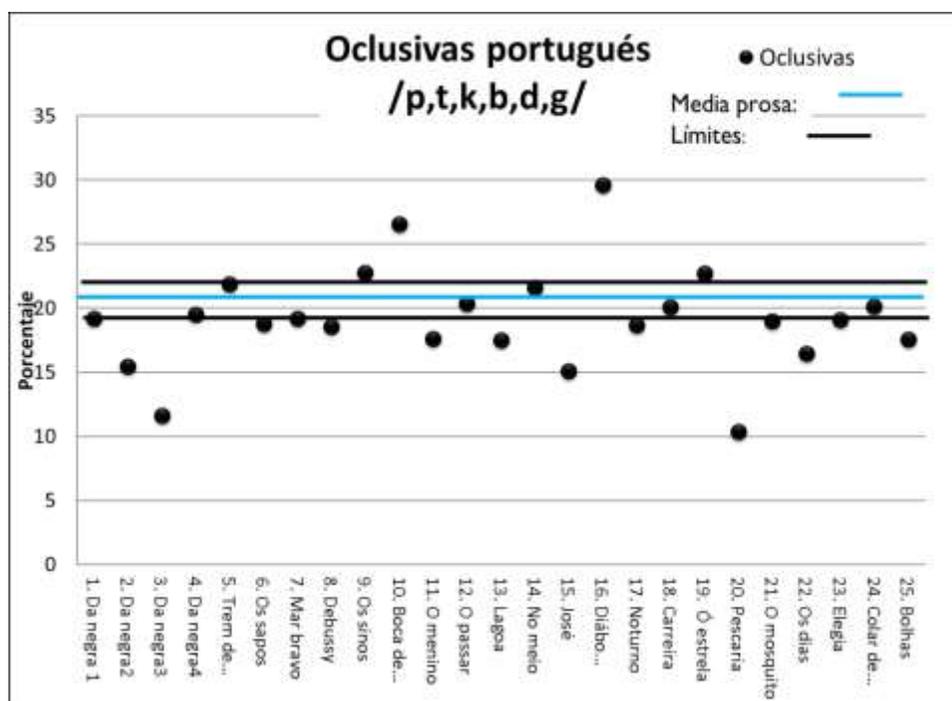
El último poema que contiene grandes cantidades de fricativas es también de Cecilia Meireles, llamado *Os dias felizes*. Y es muy interesante que este poema sea otro de los que contienen mayores cantidades de fricativas dado que el tema es precisamente lo que el título señala, es decir, la descripción de los días felices, según el punto de vista de la autora. En el poema lo que se plantea es que esos días suceden a través de la observación de la naturaleza, como si la felicidad estuviera en ser espectador de la misma: “os dias felizes estão entre as árvores, como os pássaros: /viajam nas nuvens, correm nas aguas, desmancham-se na areia”. Y en esa expectación hay poco movimiento del yo poético, “caminhávamos devagar,/ ao longo desses dias felizes,” e incluso poco ruido “a doçura maior da vida/flui na luz do sol/ quando se está em silêncio.” Sin embargo, hay que notar que el movimiento que hay se da en la naturaleza, con el vuelo de los pájaros, el movimiento de las nubes y del agua. En el poema no hay juegos retóricos de sonidos con fricativas ni tampoco repeticiones de cierta clase de palabras, pero lo que sí hay en el poema es un ambiente donde existe la serenidad. Todos los casos de sibilantes que tratamos en esta sección tienen ya un antecedente en los textos de otros investigadores que previamente estudiaron el caso, por ejemplo, Benjamin Hrushovski (1980), quien observó en poesía que las sibilantes pueden adquirir ciertos significados, por ejemplo, el sonido del mar, el silbar, o la calma. Y también, algo muy importante de su texto, es que dice que los sonidos no tienen por sí mismos un significado específico, sino que más bien se les puede percibir de esa forma gracias al contexto y también a los potenciales

significados de cada sonido (Hrushovski, B. 1980), y en este corpus en portugués, podemos ver eso: la suavidad está ligada a las sibilantes, y articulariamente no hay nada contradictorio entre la realización de las sibilantes y esta idea. De la misma manera, observamos este fenómeno en el poema de Cecilia Meireles, *Os dias felizes*, donde las sibilantes también embonan muy bien con la idea general del poema.

3.3.2.2. Oclusivas en portugués

En el corpus en portugués, y como se puede apreciar en la gráfica 3.21, sólo cuatro poemas tienen una elevada cantidad de oclusivas. Estos poemas son *Os sinos*, *Boca de forno*, *Diabo Brasileiro* y *Estrela, ó estrela!*

Gráfica 3.21. Distribución de oclusivas en portugués



El poema *Os sinos* de Manuel Bandeira, trata sobre las campanas que suenan en la *Igreja do Nosso senhor do Bomfim*, en la región de *Senhor do Bomfim*, en Bahía. Lo que predomina en el poema es la recreación del sonido de las campanadas, relacionándolas con la petición de bienestar que hace el yo poético por su familia.

Sino de **B**onfim!...

Sino de **B**onfim!...

*

Sino de **B**elém, **p**elos **q**ue ainda vêm!

Sino de **B**elém **b**ate **b**em-**b**em-**b**em.

Sino da **P**aixão, **p**elos **q**ue lá vão!

Sino da **P**aixão **b**ate **b**ão-**b**ão-**b**ão.

Para representar el sonido de las campanadas el poeta utiliza el sonido oclusivo bilabial /b/ “**b**ate **b**em-**b**em-**b**em”, “**b**ão-**b**ão-**b**ão”, y a través de la repetición de estos sonidos es como se desarrolla el poema, a manera de onomatopeyas. Otto Jespersen en su texto de 1922 (*Sound symbolism*), en el apartado “Direct imitation” dice que las onomatopeyas son la imitación directa de un sonido de la naturaleza, y del inglés pone los ejemplos en *clink*, *clank* o *tinkle* (Jespersen, O., 1922), que vemos son ejemplos de sonidos metálicos o que se producen por el choque entre dos objetos, y las onomatopeyas expresadas con oclusivas en el texto de Manuel Bandeira entran perfectamente en esta categoría, que además, tanto los ejemplos de Jespersen, como los del poema, observamos que se componen de oclusivas.

El siguiente poema que veremos es *Boca de forno*, también de Manuel Bandeira. Este poema está formado por dos grandes partes: la primera estrofa del poema (además de la última) y el resto del poema que está entre estas dos estrofas. La primera estrofa está basada en una canción popular infantil llamada *Boca de forno*²¹:

[10] Boca de forno (poema)

Cara **d**e **c**obra,
Cobra!
Olhos de louço,
Louça!

Diálogo del juego:

- Boca de forno? Todos respondem:

- Forno!

- Tira bolo? Todos respondem:- Bolo!

- Farão tudo que seu mestre mandar?

Todos repetem:- Faremos todos!

- E se não fizer? Respondem: -

Ganharemos bolo!

- Vai ali, vai ali e faz.....

²¹ Hay varias versiones sobre la canción de rueda *Boca de forno*, dado que es parte del folclor brasileño. En dicho juego los niños escogen a uno entre ellos para ser el *mestre* o *capitão*, es decir, el capitán; entonces, comienzan a cantar la canción y ahí es donde el *mestre* les indica algo que deben encontrar o alguna acción graciosa que deben realizar. El último que realice el mandato se gana golpecitos en la mano. (*Reencantando a infância com cantigas*, 2009, p.27)

La segunda parte del poema son una serie de imágenes sobre el maracatu²² que se realiza en el estado de Pernambuco y, que, según la tesis de Mara Ferreira, el poeta Manuel Bandeira observó específicamente en la ciudad de Recife (Ferreira Jardim, 2007, p.155); tiene referencias a los personajes como el rey, la reina, el porta-estandarte, y los enormes muñecos que desfilan en dicha fiesta:

Testa insensa
Nariz Capeto
Cós do Capeta
Donzela rouça
Porta-estandarte
Jóia boneça
De maracatu!

Volviendo a la posible relación entre sonidos y temas, podemos observar que este poema tiene grandes cantidades de oclusivas y que el tema del poema está entre un juego para niños y la fiesta del maracatu. Entonces, podríamos decir, que el tema del poema es de corte festivo y esto tiene un eco en la cantidad de oclusivas que posee.

El siguiente poema es *Diabo brasileiro* de Jorge de Lima. Según Gilberto Freyre, en su prefacio a la primera edición del libro *Poemas Negros*, Jorge de Lima pertenece al grupo de poetas del movimiento nordestino, que se dedicaron a retratar una parte de la vida de Brasil, donde la cotidianidad negra o de origen indígena se puede ver: “E há poemas seus em que os nossos olhos, os nossos ouvidos, o nosso olfato, o nosso paladar se juntam para saborear gostos e cheiros de carne de mulata, [...]para sentir cores e formas regionais que dão presença e vida, e não apenas encanto literário” (Freyre, 1947).

Este contexto es el de *Diabo brasileiro*, que refleja la vida de muchas personas donde cabe la magia y otros tipos de encantamientos o conjuros, en donde se puede invocar al diablo para obtener un bien. Así sucede en este poema, donde el yo poético parece recitar una especie de conjuro para casarse con una mujer llamada Zefa, además tener el dinero y el

²² “Em Pernambuco existem dois diferentes tipos de manifestações populares que passaram a ser conhecidas pelo termo “maracatu”: o maracatu nação (também chamado de “maracatu baque virado”) e o maracatu rural (também conhecido como “maracatu de baque solto”). O maracatu nação tem sua origem nas festas de coroação dos Reis do Congo que aconteciam nos séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo como uma forma de expressão cultural dos negros e uma espécie de controle dos senhores sob seus escravos (ESTEVES, 2006). [...]O maracatu rural tem seu contexto de origem nos engenhos e usinas de cana-de-açúcar, onde os brincantes vivem e trabalham no corte da cana” (Aráujo de Olvera, 2011, p.63).

vestuario de un hombre rico, para poder presentarse con poder económico ante la mujer.

Transcribo dos estrofas:

[16] Diabo brasileiro

**Dibo brasileiro quero saber quando dá
A dezena do carneiro?
Enxofre, botija, galinha preta!
Credo em cruz, capeta, pé-de-pato!**

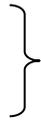
Capeta, dente-de-ouro, tome galinha preta,
Quero dormir com a Zefa!
Capeta, bode preto, quero dormir com a Zefa!

Con la repetición de frases y palabras es como se construye el poema-conjuro, y en este contexto es que encontramos que este poema es el que tiene mayor cantidad de oclusivas, quizá en relación o como consecuencia de la actividad con gran energía que refleja.

Otros poemas con sonidos oclusivos

Según los resultados de la gráfica 3.21, el poema *Trem de ferro* de Manuel Bandeira está en el límite entre aquellos poemas que tienen una cantidad de oclusivas igual que la prosa y los que tienen un poco más. Sin embargo, cuando uno lee el poema, puede notar que tiene gran cantidad de oclusivas y que ellas participan activamente dentro de los juegos sonoros del poema. Según Mara Ferreira, en su tesis *Tão Brasil!*, hay algunos poemas de Manuel Bandeira donde parte del folclor infantil para crearlos (Ferreira, 2007, p. 147). Uno de esos poemas es *Trem de Ferro* donde el poeta parte de una conocida onomatopeya brasileña “café com pão, bolacha não” (Ferreira, 2007, p. 153). Lo interesante sobre este punto es que precisamente lo que le da el efecto del paso del tren es la alternancia entre los sonidos oclusivos con los fricativos. En el verso “café com pão” bien podemos notar que los acentos del verso caen sobre la segunda y la cuarta sílaba de los versos, es decir, en la sílaba con la fricativa /f/ de ‘café’ y en la oclusiva /p/ de ‘pão’. Sin embargo, el ritmo del poema una estrofa después cambia y tiene el acento del verso en la primera y la tercera sílaba, lo cual, junto con el tema del poema y el mismo juego con los sonidos oclusivos y fricativos, parecen recrear el sonido del paso del tren y donde las oclusivas son las que marcan el ritmo del mismo, esta vez, con una velocidad mayor. Transcribo un fragmento del poema:

Café com **p**ão
café com **p**ão
café com **p**ão



Acentos de verso en la segunda y cuarta sílaba. Alternancia entre fricativa y oclusiva en las sílabas acentuadas.

Virge Maria que foi isto maquinista? [...]

Oô...

Foge, **b**icho

Foge, **p**ovo

Passa **p**onte

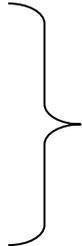
Passa **p**oste

Passa **p**asto

Passa **b**oi

Passa **b**oiada

Passa **g**alho



Acento en la primera y la tercera sílaba. Alternancia entre oclusiva, fricativa y oclusiva. Efecto es de mayor velocidad del tren.

Siguiendo con este mismo poema encontramos que el poema utiliza la onomatopeya ‘Oô’ cuando recrea el sonido del tren. Y lo interesante es que el poeta no utiliza la vocal /i/ para representar el pitido del tren. Recuérdese aquí que, dentro de la literatura sobre el simbolismo sonoro, las vocales posteriores están asociadas a magnitudes grandes, oscuridad y como extensión, a la tristeza (Jespersen, 1922, Sapir, 1929, Bolinger, 1940).

En el poema de Cecilia Meireles llamado *O mosquito escreve* encontramos la repetición del verbo ‘*tremar*’ en la primera estrofa del poema:

[21] O mosquito escreve

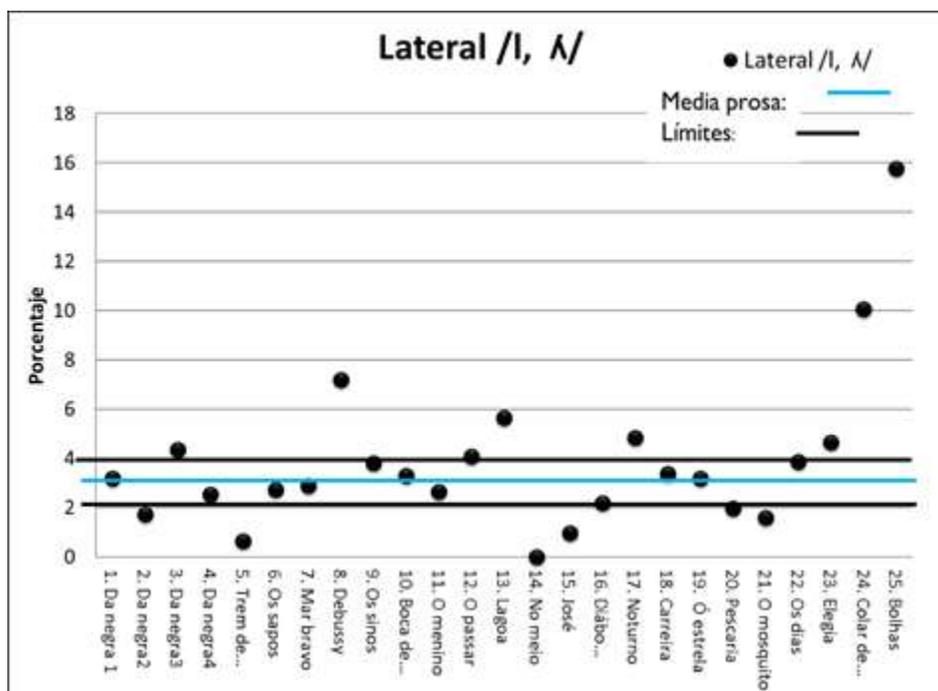
O mosquito pernlongo
trança as pernas, faz um M,
depois, **t**reme, **t**reme, **t**reme,
faz um O bastante oblongo,
faz um S.

Observamos que el significado del verbo ‘*tremar*’ (temblar) y los sonidos con que está compuesto, es decir, el sonido oclusivo sordo /t/ y el rótico /r/, de la sílaba ‘tre’, provocan

la misma agitación que el significado del verbo, es decir, articulatoriamente se recrea el significado del verbo.

3.3.2.3. Laterales en portugués

Gráfica 3.22. Distribución de laterales en portugués



Como bien podemos observar en la gráfica 22, hay ocho poemas con elevadas cantidades de consonantes laterales, sin embargo, se pueden diferenciar dos grupos: el primero son aquellos poemas que tienen una cantidad de laterales entre 4% y 6%, y el otro grupo son los que están por encima de este rango. Hay que recordar que en portugués hay dos sonidos consonantes laterales: la consonante lateral alveolar /l/ y la consonante lateral palatal /ʎ/. Primero voy a hablar de los cinco poemas que tienen menor número de laterales: de la serie de *Poemas de negra* de Mário de Andrade, el número 3 [Você é tão suave]; *O passarinho dela* y *Lagoa* de Carlos Drummond de Andrade; *Noturno* de Jorge de Lima y *Elegia* de Cecilia Meireles. Estos cinco poemas tienen en común que sus temáticas son la exploración de un sentimiento, un paisaje o una acción donde no hay mucho movimiento.

Están basados en la observación y la impresión sentimental del poeta sobre algún hecho. Por ejemplo, el poema *Lagoa*:

[13] Lagoa

EU NÃO vi o mar.
Não sei se o mar é bonito,
Não sei se êle é bravo.
O mar não me importa.

Eu vi a lagoa.
A lagoa, sim.
A lagoa é grande
E calma também.

Encontramos repeticiones de palabras que tienen la consonante lateral como ‘*lagoa*’, que se repite tres veces y el adjetivo ‘*calma*’. Sin embargo, lo que no se observan son aliteraciones con este sonido. Hay que notar que la temática del poema es de poco movimiento.

Los siguientes tres poemas son los que tienen mayor cantidad de laterales: *Debussy*, *Colar de Carolina* y *Bolhas*. En el poema llamado *Debussy*, de Manuel Bandeira, se puede observar que incluso visualmente en el poema se pueden ubicar muchas letras ‘l’, lateral alveolar /l/, y muchas letras ‘r’, vibrantes simples /r/.²³ El poema trata sobre un niño que juega con una bola de estambre y la mueve de un lugar a otro, balanceándola, haciéndola oscilar despacio, delicadamente, y en ese movimiento el niño se queda dormido. Hay que notar que el título del poema es el apellido del compositor francés Claude Debussy, de quien algunas de sus composiciones parecen tener el ritmo del poema, tranquilo, lúdico, casi soñador.

²³ Recordemos que ambos sonidos están clasificados como consonantes líquidas porque tienen semejanzas en su modo de producción. En el libro *Uma introdução ao estudo da fonética e fonologia do português*, se puede leer lo siguiente: “De considerar ainda as consoantes [l, ʎ, r, R], produzidas com uma obstrução total da cavidade bucal e um simultâneo escoamento livre do fluxo do ar, denominando-se, no seu conjunto, de líquidas” (Castro Moutinho, 2000, p. 30).

[8] Debussy

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que dellicadamente e quase a adormecer o balança
— Psio... —
Para cá, para lá...
Para cá e...
— O novelozinho caiu.

Colar de Carolina y *Bolhas* son los dos poemas que tienen mayor cantidad de sonidos laterales y son obra de Cecilia Meireles. Ambos poemas pertenecen al libro *Ou Isto ou aquilo* cuya temática es de corte infantil. En *Colar de Carolina*, la gran cantidad de laterales se debe a la repetición de estos sonidos en diferentes palabras que fueron puestas a manera de trabalenguas. Hay que notar aquí también que hay un juego entre laterales alveolares y vibrantes simples. Transcribo una estrofa del poema:

[24] Colar de Carolina

Com seu colar de colal,
Calolina
corre por entre as colunas
da colina.

O colar de Calolina
colore o colo de cal,
torna colrada a menina.

Observamos que entre las palabras ‘colar’ y ‘coral’ hay una metátesis, entre la lateral alveolar y la vibrante simple /r/; y también que entre las palabras ‘colunas’ y ‘colina’, la única diferencia es el cambio entre la vocal ‘u’ y la ‘i’; y también hay un juego entre las palabras ‘colar’ y ‘colore’, ‘colo’ y ‘cal’, es decir, son paranomasias. Es decir, observamos que hay juegos de sonidos con las laterales, y quizá su presencia en los poemas tenga relación con la temática alegre, de muchos colores y movimiento (dado que Carolina corre entre las columnas de la colina).

Por último está el poema *Bolhas*²⁴ también de Cecilia Meireles (transcribo un fragmento):

[25] Bolhas

Olha a bolha d'água
no galho!
Olha o orvalho!

Olha a bolha de vinho
na rolha!
Olha a bolha!

De igual manera, éste es un poema lúdico, en el cual podemos observar la repetición de palabras como 'olha' al inicio de cada línea, y también 'bolha' en varios versos. Hay que notar que el sonido que se repite es el fonema lateral palatal /ʎ/ y por supuesto, el tema del poema está unido al concepto 'agua', y de esta unión se puede decir que el sonido /ʎ/ se ancla a la sensación de mojado que se tiene de la misma producción del sonido (Yunes, 1971, p.108). Una vez más podemos observar aquí un cierto simbolismo adquirido por un sonido dentro de un contexto específico y ayudado por el significado de las palabras.

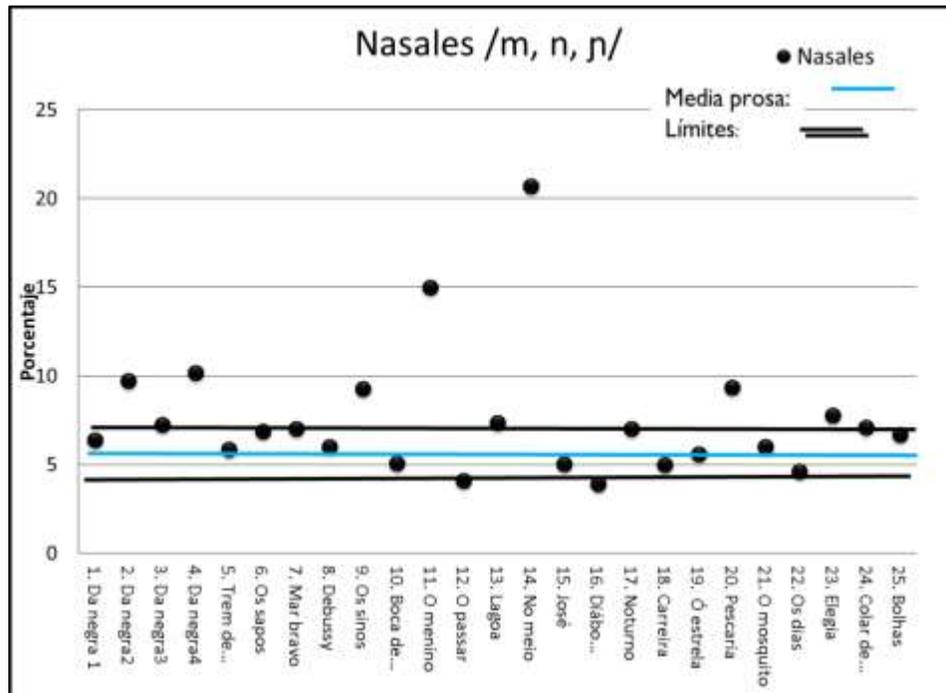
3.3.2.4. Nasales en portugués

Aunque es una característica muy interesante que las nasales se presenten en gran cantidad en los poemas en portugués, no se observa que existan juegos sonoros con este grupo de sonidos. Aunque quizá la excepción sean varios poemas de Cecilia Meireles. Si se observa la gráfica 3.23, se verá que el poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade es el que tiene mayor cantidad de nasales y ni aún en este poema se observan juegos sonoros, más bien, este fenómeno responde a la repetición del mismo vocabulario en el poema.

²⁴ Según el diccionario Priberam, 'Bolha' significa: 1. Erupção entre a derme e a epiderme em que há acumulação de serosidade. 2. Glóbulo formado pelo ar que se eleva à superfície dos líquidos. 3. Ar que fica num metal fundido; palha. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/bolha> [consultado em 24-11-2017]

NO MEIO do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 Na vida de minhas retinas tão fatigadas.

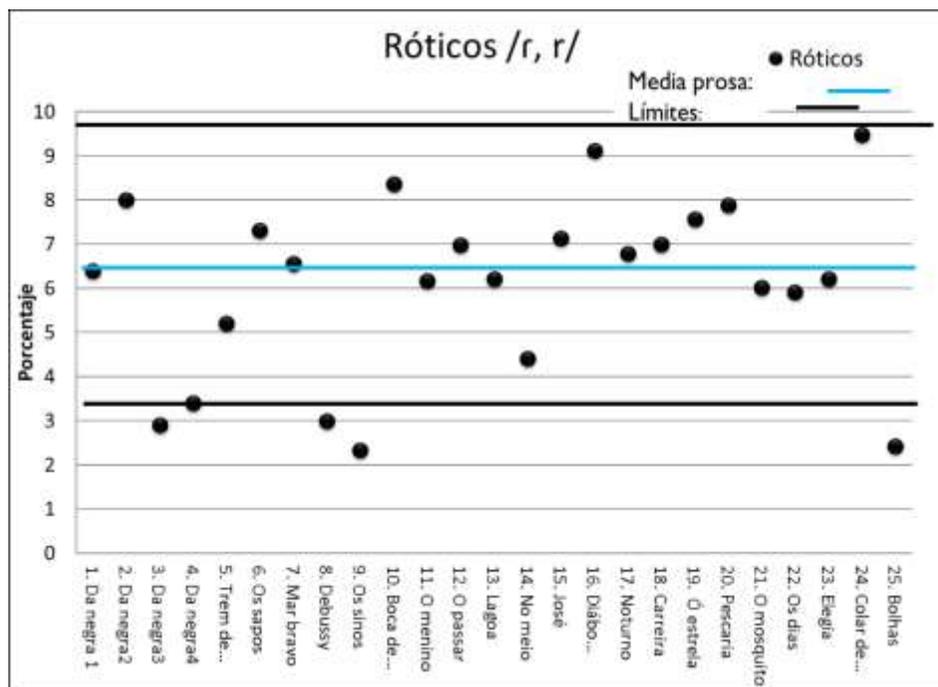
Gráfica 3.23. Distribución de nasales en português



3.3.2.5 Róticos en português

En el caso de los róticos en português, ocurre que la mayor parte del corpus tiene los róticos en un promedio semejante que los textos en prosa. Y sólo cinco poemas tienen una menor cantidad que el promedio. Los cinco poemas que tienen poca cantidad de róticos son: de la serie *Poemas da negra*, el poema 3 y el 4, también los poemas *Debussy*, *Os sinos* y *Bolhas*, los cuales, como ya habíamos observado en las secciones anteriores, tienen la característica de tener una prevalencia de ciertos sonidos, como en el poema *Debussy*, donde sobresalen las laterales; en *Os sinos*, las oclusivas y en *Bolhas*, también las laterales. Omitimos un análisis de poemas con grandes cantidades de róticos ya que no hay poemas con esta característica. Todo esto se puede observar en la gráfica siguiente (gráfica número 3.24).

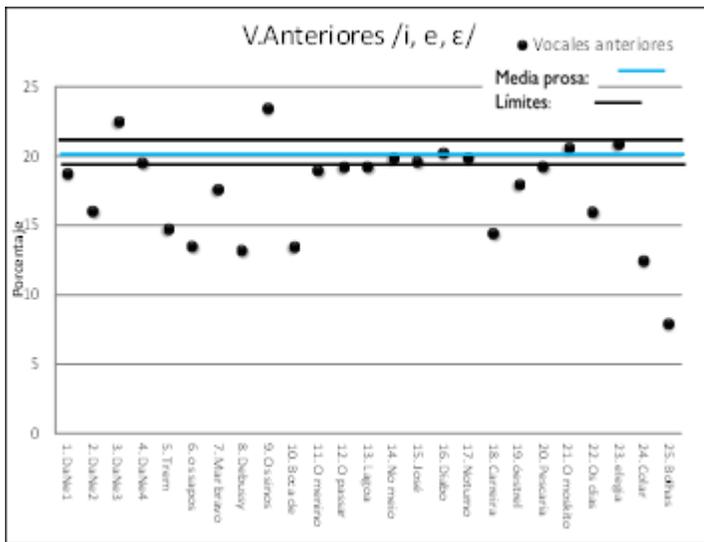
Gráfica 3.24. Distribución de róticos en portugués



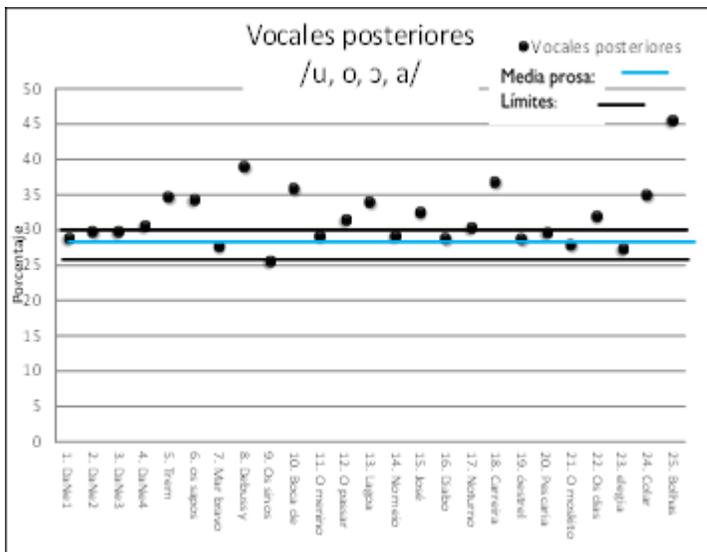
3.3.2.6. Vocales anteriores y posteriores

Sobre las vocales anteriores y posteriores, como se podrá observar en las gráficas (3.25 y 3.26), hay solo dos poemas que tienen mayor cantidad de vocales anteriores que la prosa y, por otro lado, hay 13 poemas (casi la mitad del corpus) que tienen vocales posteriores por encima de la prosa. Sin embargo, si recordamos los resultados del análisis en español, observamos que los resultados son semejantes y, al igual que en español, no se puede hacer una generalización de que si hay gran cantidad de sonidos posteriores, todo el tema del poema será triste o si tiene muchos sonidos vocálicos anteriores, será alegre. En este apartado revisaremos ejemplos específicos de estas vocales dentro de los poemas.

Gráfica 3.25. Distribución de vocales anteriores



Gráfica 3.26. Distribución de vocales posteriores



En el poema *Os sinos* de Manuel Bandeira, el poeta recrea el sonido de las campanas de la iglesia (y para ello utiliza la oclusiva sonora bilabial /b/), y para distinguir entre un sonido grave y otro agudo utiliza el contraste entre “bem-bem-bem” (el agudo) y “bão-bão-bão” (el sonido grave). Es decir, observamos que en la onomatopeya que recrea el poeta la cualidad de las vocales está presente.

Sino de Belém, pelos que ainda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem. [*Os sinos*, verso 7-10]
Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

En el poema de Cecilia Meireles *O mosquito escreve*, encontramos el siguiente verso: “O mosquito sobe e desce”, y es aquí, en este verso donde vemos que los verbos y las vocales se complementan para representar un subir y bajar del mosquito, al mismo tiempo que la apertura de la boca. El verbo ‘sobe’, con el fonema vocálico abierto /ɔ/, más el significado de la palabra, contrasta con el verbo ‘desce’, con la primera vocal /e/ y la segunda tan debilitada que se convierte en [i]. Este es un ejemplo donde los sonidos pueden representar movimientos, como Otto Jespersen escribió en 1922, en su capítulo llamado “*Sound Symbolism*”.

Y en el poema *Bolhas*, también de Cecilia Meireles, observamos que todo el poema está construido, en su mayoría, por vocales posteriores, sin embargo, en la cuarta estrofa resaltan dos versos que tienen muchas vocales anteriores y además esas dos líneas comienzan con el verbo ‘brilhar’. Podemos observar que hay una ligación entre la idea de algo brillante con mucha luz y las vocales anteriores, unión que ya se había visto en los estudiosos del simbolismo sonoro (Jespersen, 1922; Bolinger, 1940, Jakobson, 1979, Abelin, 1999, etc.). He aquí el poema:

Olha a bolha de sabão
na ponta da palha:
brilha, espelha
e se espalha.
Olha a bolha!

Conclusiones

La importancia de este trabajo estriba en que, a través del estudio del simbolismo sonoro en poesía, pudimos acercarnos a conocer el procesamiento mismo de la lengua en los hablantes.

Después de la revisión de los antecedentes, y el desarrollo de los resultados podemos decir que, efectivamente, existe evidencia de que determinados temas o imágenes poéticas se relacionan con ciertos sonidos. Y esto se puede ver en español y en portugués. Sin embargo, se tiene que acotar que no en todos los poemas esto se observa, sino en aquellos donde los sonidos se apoyan en temáticas que le son favorables, es decir, cuando existe la unión entre un sonido y un sentido. Específicamente, donde existen sustantivos, adjetivos y verbos que apoyen una determinada idea (como de suavidad o un ruido estruendoso).

En español, encontramos que existe una incidencia de los sonidos fricativos en temáticas relacionadas a cosas suaves o donde interviene el concepto 'aire'. Por ejemplo, el poema de Rubén Darío *A Margarita Debayle* “y el viento,/ lleva esencia sutil de azahar”; o como en el poema *Borrasca* de José Gorostiza: “Dulce soplo de brisa entre los labios”; también en sustantivos que denotan sensibilidad (aunque su etimología no esté correlacionada), por ejemplo, “sentimental, sensible, sensitiva”, del poema *Salutación del optimista* de Rubén Darío. Excepto en combinación con oclusivas, los sonidos fricativos no expresan movimientos abruptos.

Sobre las oclusivas, encontramos que recurrentemente son utilizadas en poemas donde los temas giran en torno de ruidos estruendosos o grandes movimientos. Además, se encontró que las oclusivas aparecen en juegos sonoros junto con fricativas y vibrantes. Por ejemplo, el verso de José Juan Tablada “estalla en astillas/el vidrio del mar”, donde las oclusivas (en compañía de las fricativas) reproducen el movimiento de dicho verbo. O como en el siguiente haiku de José Juan Tablada “engranes de matracas/ crepitan al correr del arroyo [...]”, donde las oclusivas junto con los róticos aparecen reafirmando el significado de sustantivos y verbos que expresan sonidos estruendosos, onomatopéyicos.

Sobre los fonemas nasales no encontramos evidencia de relación con alguna temática.

Encontramos a los fonemas laterales, por una parte, en juegos sonoros donde alternan con vibrantes simples, y ambas, en contextos de tranquilidad o de luz, como en el poema de José Juan Tablada *Peces voladores* “Al golpe del oro solar [...]”, o en el haiku *Vuelos* “Juntos, en la tarde tranquila/ vuelan notas del Ángelus/ murciélagos y golondrinas”.

Sobre los róticos en español, hay que separar muy bien las vibrantes múltiples de las simples, ya que estas últimas participan en juegos sonoros junto con las laterales, mientras que las vibrantes múltiples son utilizadas cuando los poemas o los versos se refieren a ruidos estruendosos, onomatopéyicos. Hay que decir que, en todos los poemas donde se encontraron aliteraciones con vibrantes múltiples, se estaba representando el sonido de algún animal, por ejemplo, en el haiku de José Juan Tablada *La guacharaca*: “Asierran un bambú el gradual/ canta la guacharaca/ rac..., rac..., rac”. O en el haiku *12:00 pm*, donde se recrea el roer del ratón: “Parece roer el reló/ la medianoche [...]”, o en *Las ranas*, donde el poeta recrea el sonido de las ranas: “Engranajes de matracas/crepitan al correr de arrollo/ en los molinos de las ranas”.

Y sobre las vocales, encontramos algunos ejemplos donde las vocales posteriores están ligadas a poemas cuya temática evoca la oscuridad o la noche, como en el poema *Los sapos* de José Juan Tablada: “Trozos de barro, por la senda en penumbra, saltan los sapos.” Sin embargo, son pocos los ejemplos que encontramos sobre vocales.

En portugués encontramos muchas semejanzas con el español. Encontramos que los fricativos pueden adquirir distintos matices, en cuanto a significado. El fonema fricativo post-alveolar /ʃ/ participa en aliteraciones que reproducen sonidos de la naturaleza, del aire y la marea y que no necesariamente son suaves. Por ejemplo, en el poema de Cecilia Meireles *Pescaria*, “Os peixes no chão/ Cheio de peixes o mar. /Cheiro de peixe pelo ar”. También se encontró el uso de fricativas para denotar cosas suaves como en los poemas de Mário de Andrade, en la serie *Poemas da negra*: “você e tão suave,/ vossos lábios suaves...”. Y también, las fricativas aparecen en poemas cuya temática es sobre un hecho tranquilo, como en el poema *Os dias felizes* de Cecilia Meireles: “caminhávamos devagar,/ ao longo desses dias felizes”.

En portugués, encontramos que los poemas que más tienen oclusivas son aquellos cuya temática es el juego, los niños, las fiestas, e incluso uno donde se retoma un conjuro de

magia, todos cargados de mucha energía, como en *Cara de cobra*, o en *Diabo brasileiro*. En algunos otros poemas vemos que las oclusivas se encuentran en aliteraciones que representan sonidos, como en el poema *Trem de ferro*, “café com pão, café com pão...”, que recrea el ritmo de un tren y en donde las oclusivas (y su alternancia con las fricativas) son las que producen este ritmo. En el poema *Os sinos*, las oclusivas recrean el tañer de una campana: “Sino de Belém bate bem-bem-bem...” Es decir, encontramos que las oclusivas dentro de aliteraciones son onomatopeyas. En ambas lenguas, las oclusivas se ligan a temáticas de un mayor movimiento, energía y ruido, que las fricativas.

Al igual que en español, no encontramos la unión de alguna temática con los fonemas nasales.

Sobre las laterales podemos decir que están en contextos de tranquilidad, como en el poema *Lagoa* de Carlos Drummond de Andrade, *Debussy*, de Manuel Bandeira o el poema número 3 de Mário de Andrade (donde existe también una gran cantidad de fricativas) [Você é tão suave...]. Por otra parte, encontramos que el fonema lateral palatal /ʎ/, que se encuentra el poema *Bolhas* “Olha a bolha d’água/ no galho!/ Olha o orvalho!”, apoya la idea de ‘mojado’, por la misma pronunciación del fonema y el contexto donde se encuentra.

En cuanto a vocales, debemos decir que encontramos algunos ejemplos donde se puede observar la dicotomía luz/oscuridad. Sobre la luz tenemos el ejemplo del poema de Cecília Meireles *Bolhas*, “Brilha, espelha y se espalha [...]”, donde las vocales anteriores están unidas a la idea de luz. También encontramos otro ejemplo de vocales posteriores ligados a la idea de oscuridad en el poema *Os sapos* de Manuel Bandeira: “Enfunando os papos,/ saem da penumbra,/ aos pulos, os sapos,/ A luz os deslumbra”.

Asimismo, encontramos que las vocales anteriores, se ligan a los sonidos agudos como en los versos de Manuel Bandeira en *Os sinos* “bate bem-bem-bem” y las vocales posteriores a los sonidos graves como en el mismo poema de Bandeira “bate b^{ão}-b^{ão}-b^{ão}”. También, en el poema *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira, se representa el pitido del tren con la vocal posterior “Oô”.

Para terminar esta parte sobre la unión de sonidos y temáticas, hay que recalcar que para exista este simbolismo sonoro es necesaria la unión de una temática específica y los sonidos mismos. Sin cualquiera de estos dos elementos no existe el simbolismo sonoro. También, hay que recalcar que la evidencia de la unión entre sonidos y temáticas la encontramos en varios poetas (no como un hecho aislado) y en las dos lenguas con que trabajamos en esta investigación, el español y el portugués (en ambas lenguas vemos que hay muchas coincidencias entre el uso de los sonidos con determinados temas, diferentes matices, pero no grandes diferencias). Es decir, encontramos evidencia de que los hablantes (los poetas) tienden a relacionar los sonidos con significados, con el objetivo de reflejar de una mejor manera lo que quieren decir.

En cuanto al análisis numérico que se llevó a cabo en esta tesis, vimos que no se encontraron patrones de sonido que numéricamente salieran a la vista en cuanto al simbolismo sonoro, y por supuesto, que no se encontró que la aparición de un sonido implicara la aparición de otro o su disminución. Como ya se había dicho, lo que se encontró, fue la arbitrariedad del signo. Sin embargo, el análisis numérico sirvió para caracterizar el comportamiento de los sonidos en ambas lenguas.

1) La variabilidad numérica que se observó dentro de los poemas respecto de los textos en prosa, definitivamente tiene que ver con la calidad artística de los mismos, con la creación poética, la elección de palabras y sonidos con un determinado fin. Esto es contrario a lo que podemos observar en la prosa, puesto que en ella su función principal se basa en la transmisión del mensaje.

2) Los poemas tienen cierta semejanza con la prosa. Es decir, a nivel de cantidad de sonidos, sobresale que algunos grupos de sonidos se acercan más a las mismas cantidades que la prosa y otros no. Resalta que, en portugués, todos los grupos de sonidos (menos oclusivas y vocales anteriores), están, por lo menos en el 40% del corpus, igual que la prosa. Y hay grupos de sonidos en la poesía que, casi en su totalidad, están en las mismas cantidades que en la prosa. Éste es el caso de los róticos en portugués: 84% del corpus está igual que la prosa; las vocales tanto anteriores como posteriores en español, en 65% del corpus, y las nasales, también en español, están en 73 % del corpus igual que la prosa.

3) Es notable que, en ambas lenguas, el 60% de los poemas tengan sonidos oclusivos por debajo del promedio de la prosa. Quizás esta característica tenga que ver con que muchas veces la poesía trata temas como de amor, de reflexión o de asuntos que no necesiten sonidos que reflejen articulatoriamente algo abrupto.

4) Para la revisión de los poemas en cuanto a temáticas, se retomaron del análisis numérico aquellos poemas que tenían elevadas cantidades de sonidos. Se observó que en estos poemas (en la mayoría de ellos) las elevadas cantidades de sonidos son el reflejo de un esfuerzo por crear o experimentar con tales sonidos. En español, el grupo de sonidos que marcadamente sobresale es el de las fricativas dado que el 73% del corpus presenta sonidos abundantes fricativos (mayor que el promedio de la prosa). También sobresale que, en portugués, el 48% del corpus tiene una elevada cantidad de nasales, aunque como bien vimos parecen no tener relación con algún significado claro. En cuanto a las vocales posteriores habría que decir que, en ambas lenguas, hay una tendencia a tener elevados estos sonidos y disminuidos los vocálicos anteriores.

Por último, en cuanto a las aliteraciones, observamos que éstas tienen las mismas tendencias en cuanto a unir sonidos con temáticas, es decir, por ejemplo, los sonidos fricativos tienen a relacionarse con temáticas de suavidad ya sea en aliteraciones o en el poema entero. Es decir, el simbolismo sonoro funciona igual ya sea en aliteraciones o en otras partes del poema. Por otra parte, se observó que muchas veces las aliteraciones sirven para reafirmar con sonidos una idea que se quiere dar, algunas veces como representaciones de sonidos de la naturaleza (onomatopeyas) y otras veces para reflejar alguna cualidad del medio ambiente donde se ubica el poema (como de oscuridad o de luz), o para resaltar alguna cualidad de un personaje o de un objeto dentro del poema (como su suavidad, por ejemplo).

Finalmente, vimos que el simbolismo sonoro ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista, como la biolingüística, la fonética, la semántica; en corpus o experimentalmente, y además, en diversas lenguas. Con esto, lo que se quiere decir es que el simbolismo sonoro es parte de la lengua misma y su procesamiento. Además de que aún hay mucho que investigar.

Bibliografía

1. Abelin, Å. (1999). *Studies in Sound Symbolism*. Tesis de doctorado. Sweden: Göteborg University.
2. Andrade, M. (1979). *Poesías completas*. São Paulo: Símbolo.
3. Atencia-Linares, P. (2003). Pierce y la teoría de los signos. *Filosofía contemporánea*. Recuperado el día 10 de octubre de 2017, de http://unizar.es/arenas/Paloma_Atencia_Peirce_y_la_Teoria_de_los_Signos.PDF
4. Baehr, R. (1962/1997). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
5. Bandeira, M. (1979). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Olimpio.
6. -----(1994). *Berimbau e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
7. Bastos Vivas, L. M. (dic, 2011). Interseções entre gênero, raça, turismo e exploração: o caso de Antigua. *Revista brasileira do Caribe*. Vol. 12, núm. 23. Recuperado de <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/873>
8. Bergen, B. (2004). The Psychological reality of phonaesthemes. *Language*. Vol. 80, N. 2
9. Beristáin, H. (1985/2004). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
10. Bolinger, D. (1940). Word affinities. En *American Speech*. Vol. 15, No. 1, p. 62-73
11. Bolinger, D. (1949). The Sign Is Not Arbitrary. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 5. Bogotá. Recuperado el 29 de noviembre del 2017, de <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/article/viewFile/93/83>
12. Borroff, M. (1981). Sound Symbolism as Drama in the Poetry of Wallace Stevens. *ELH*, Vol. 48, No. 4. Pp. 914-934. The Johns Hopkins University Press. Recuperado el 19 de abril de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/2872967>
13. Carvalho, A. (1991). *Tratado de Versificação Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina.
14. Castro Moutinho, L. (2000). *Uma introdução ao estudo da Fonética y Fonología do Português*. Lisboa: Plátano Edições técnicas.
15. Chávez Flores, E. & Amorim, A. (jun, 2011). Protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. *Revista brasileira do Caribe*. Vol. 11. Núm. 22. Recuperado de <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/1820>

16. Childs, G. T. (1994). African ideophones. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (178-204) Cambridge: Cambridge University Press.
17. Cristófaró Silva, T. (2001). *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Editora Contexto.
18. Darío, R. (1905). *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Recuperado el 15 de mayo del 2013, de <https://www.poderjudicial.gob.ni/centenario-dario/pdf/cantos-de-vida-y-esperanza.pdf>
19. Darío, R. (1918). *Poemas del otoño y otros poemas*. Madrid: Mundo Latino. Recuperado el 20 de jun del 2013, de <http://rubendariodigital.magazinmodernista.com/descargas/RubenDario11.pdf>
20. Delgado de Carvalho, C. (1926/1990). *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca. Recuperado el 25 de agosto del 2016, de http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101378/historia_cidade_rio_janeiro.pdf
21. Díaz Rojo, J.A. (2002). El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural? *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. N.3, marzo. Recuperado el 4-abril-2013, de <http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm>
22. Díaz Mirón, S. (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM
23. Dingemans, M., Blasi, D. E., Lupyan, G., Christiansen, M. H. y Monaghan, P. (2015). Arbitrariness, Iconicity, and Systematicity in Language. *Trends in Cognitive Sciences*. Vol. 19, No. 10. Recuperado el 15 de junio del 2018, de http://sapir.psych.wisc.edu/papers/dingemans_blasi_christiansen_lupyan_monaghan_2015.pdf
24. Drummond de Andrade, C. (1964). *Obra completa*. Río de Janeiro: Companhia Aguilar.
25. Escolas de Pequim suspendem atividades ao ar livre por causa da poluição. (2015, 6 de diciembre). *Jornal do Brasil*. Recuperado de <http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-12/escolas-de-pequim-suspendem-atividades-ao-ar-livre-por-causa-da>

26. Elsen, H. (2017). The Two Meanings of Sound Symbolism. *De Gruyter. Open Linguistics*. Recuperado en junio del 2018 de https://epub.uni-muenchen.de/42160/1/Hilke_Elsen_The_Two_Meanings_of_Sound_Symbolism.pdf
27. Firth, J. R. (1930). Speech. En P. Stevens (ed.), *The tongues of men and speech*. Oxford: Oxford.
28. Ferreira, M. (2007). *Manuel Bandeira: "Tão Brasil!"* Tesis de doctorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
29. Freyre, G. (1947). Prefacio à primeira edição. En Jorge de Lima, *Poemas negros*. Editora jatobá.
30. Governo da Venezuela diz que Chávez teve infecção pulmonar controlada. (2013, 14 de enero). *Jornal do Brasil*. Recuperado de <http://www.jb.com.br/internacional/noticias/2013/01/14/governo-da-venezuela-diz-que-chavez-teve-infeccao-pulmonar-controlada/>
31. Gorostiza, J. (2007). *Poesía y prosa*. México: S. XXI.
32. Grimal, P. (1951/ 1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. Recuperado el 20-sep-2017, de <https://bibliotecavecina.files.wordpress.com/2015/06/grimal-pierre-diccionario-de-mitologia-griega-y-romana.pdf>
33. Hamano, S. (1994). *Palatalization in Japanese sound symbolism*. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (130-147) Cambridge: Cambridge University Press.
34. Hayes, B. (1995). *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. EUA: University of Chicago Press.
35. Hayes, B. (1988). Metrics and phonological theory. En Frederick Newmeyer, (ed), *Linguistics*. (220-249). Cambridge: Cambridge University Press.
36. Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (1994). *Sound Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. Hualde, J. (2005). *The sounds of Spanish*. Cambridge: Cambridge University Press.
38. Hub Faria, I, et al. (1996). *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

39. Hrushovski, B. (1980). The meaning of sound patterns in Poetry: An Interaction Theory. En: *Poetics today*. Vol. 2. Recuperado 19 abril del 2016, de <http://www.jstor.org/stable/1772351>
40. Ibarretxe I. (2009). *Onomatopeyas del Euskara: análisis y ejemplos*. Universidad de Zaragoza.
41. Jakobson, R. & Waugh, L. (1979). *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de cultura económica.
42. Jakobson, R. (1980). Subliminal Verbal Patterning in Poetry. En: *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1a, pp. 127-136. Recuperado el 17-abril-2016, de <http://www.jstor.org/stable/1772356>
43. Jakobson, R. (1987). What is poetry?, en Roman Jakobson, *Language in literature*. EUA: Harvard University Press.
44. -----(1987). Linguistics and poetics. En Roman Jakobson, *Language in literature*. EUA: Harvard University Press.
45. -----(1987). Quest for the Essence of language, en *Language in Literature*. EUA: Harvard University Press.
46. Jespersen, O. (1921/1964). Sound Symbolism. En *Language: Its nature development and origin*. New York: The Norton Library.
47. -----(1962). Symbolic value of the vowel *i*. En *Selected writing of Otto Jespersen*. London: G. Allen & unwin.
48. LaCure, J. W. (1994/1995). A Computer Study of Systematic Sound Symbolism in Classical Japanese Verse. En *Computers and the Humanities*, Vol. 28, No. 6. Recuperado el 19 de abril de 1916 de, <http://www.jstor.org/stable/30200327>
49. Lapolla, R. J. (1994). An experimental investigation into phonetic symbolism as it relates to Mandarin Chinese. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (130-147) Cambridge: Cambridge University Press.
50. Lima, J. de. (1980). *Poesía completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
51. -----(1980). *Poesía completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
52. Lessa, L. (1966). *O modernismo brasileiro e a lingua portuguêsã*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

53. Lockwood, G., Dingemans, M. y Hagoort, P. (2016). Sound-Symbolism Boosts Novel Word Learning. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*. Vol. 42, No. 8. Recuperado el 10 de junio del 2018 de: https://www.researchgate.net/publication/292989661_Sound-Symbolism_Boosts_Novel_Word_Learning
54. MacMahon, B. (2007). The effects of sound patterning in poetry: a cognitive pragmatic approach. *Journal of literary semantics*. Vol. 36, (2), p. 103–120.
55. Massini-Cagliari, G. (1992). *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto.
56. Meireles C. (1972). *Ou Isto ou Aquilo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
57. ----- (1976). *Poesías completas de Cecilia Meireles*. Río de Janeiro: Civilização brasileira.
58. Montgomery, T. (1978). Sound-Symbolism of Close Vowels in the Sonnets of Garcilaso. *MLN*, Vol.93, No.2. Hispanic Issue. (p. 209-217). Publicado por The Johns Hopkins University Press. Recuperado el 19 de abril del 2016, de <http://www.jstor.org/stable/2906772>
59. ----- (1979). Sound Symbolism and Aspect in the Spanish Second Conjugation. En *Hispanic Review*, Vol. 47, No. 2. (p. 219-237). Publicado por University of Pennsylvania Press. Recuperado el 19 de abril del 2016, de <http://www.jstor.org/stable/472465>
60. Mora Ordoñez, E. (2012). Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 54, 269-295. Consultado en línea en febrero del 2013, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64023055011>
61. Morton, E. S. (1994). Sound symbolism and its role in non-human vertebrate communication. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (348-365) Cambridge: Cambridge University Press.
62. Mussalim, F. & Bentes, A. (2001). *Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez.
63. Navas Sánchez-Élez, M. V., (2010). “Río de Janeiro: Cuerpo y latido de una ciudad” [en línea]. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*,

vol. 2, núm. 2, pp. 119-129. Recuperado el 22 de septiembre del 2017, de <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/varia06.htm>.

ISSN: 1989-4015

64. Ohala, J. J. (1994). The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (325-347) Cambridge: Cambridge University Press.
65. Owen, G. (1953/1996). *Obras*. Ciudad de México: FCE.
66. Ovidio Nasón, P. (---/2002). *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en línea el 10 de septiembre del 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361>
67. Paz, O. (1994). *Obras completas, Tomo I*. México: FCE.
68. Pellicer, C. (1924/2013). 6,7 poemas. En: *Obras.Poesía*. México: FCE.
69. Perini, M. (2010). *Gramática do Português brasileiro*. São Paulo: Parábola.
70. Platón. (1987). *Diálogos II*. España: Gredos. Recuperado el 10-nov-17 de, https://empezandoafilosofar.files.wordpress.com/2017/05/dialogos-de-platon_ii-1.pdf
71. Priestly, T. M.S. (1994). On levels of analysis of sound symbolism in poetry, with and application to Russian poetry. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (237-248) Cambridge: Cambridge University Press.
72. Feital, D. y Côrtes, M. (2009). Reencantando a infância com cantigas, brincadeiras e diversão. Viçosa: Centro de Tecnologias alternativas. Recuderado el 10 de septiembre del 2017, de http://www.mma.gov.br/estruturas/pda/_arquivos/cartilha_reencantando_a_infncia_com_cantigas_51.pdf
73. Quilis, A. (1997). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
74. Quilis, A. (1997/2005). *Principios de fonología y fonética españolas*. Madrid: Arco Libros.
75. Quilis, A. & J. Fernández (1969/2003). *Curso de fonética y fonologías españolas*. Madrid: CSIC
76. Quintero, J. (27-02-2013). Durmió en el penal de Santa Martha Acatitla. *La jornada*, p.3.

77. Rebolledo, E. (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM
78. Reyes, A. (1959). *Constancia poética. Obras completas. Tomo X*. México: FCE.
79. Rhodes, R. (1994). Aural images. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (276-292) Cambridge: Cambridge University Press.
80. Rodríguez Díaz, Ma. del R. (2011). El fin del gobierno militar estadounidense en Cuba, 1901-1902. La opinión de la prensa mexicana oficialista. [versión electrónica]. *Revista de estudios latinoamericanos*, num.53. Recuperado el 26 de abril del 2013 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742011000200005
81. Sapir, E. (1929/1963). A Study in Phonetic Symbolism. En: *Selected Writing of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press.
82. Saussure, F. (1916-1978). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
83. Sereno, J. A. (1994). Phonosyntactics. En Hinton, L., Nichols, J. & Ohala, J. (Ed). *Sound Symbolism*. (263-275) Cambridge: Cambridge University Press
84. Servín, M., Gómez, L. & Quintero, J. (28-02-2013). Arrasa incendio 8 mil m2 del mercado de La merced. *La jornada*, p. 39.
85. Siraki, T. (2009). Problems of a linguistic problem: on Roman Jakobson's coloured vowels. *Neophilologus*. Vol. 93, p.1-9.
86. Svantesson, J. (2017). Sound symbolism: the role of word sound in meaning. *Cognitive Science*, Vol. 8 sep/oct. Recuperado de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/wcs.1441>
87. Tablada, J.J. (1991). *Obras I, Poesía*. México: UNAM
88. Torres Bodet, J. (1983). *Obra poética. Tomo II*. México: Porrúa.
89. Ullman, S. (1972). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar.
90. Villaurrutia, X. (1938/1995). *Nostalgia de la muerte*. México: Ediciones Coyoacán.
91. Waugh, L.R. (1980/1995). La función poética y la naturaleza de la lengua. (195-228p.). En Roman Jakobson, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: FCE.
92. Waugh, L. R. (1994). Degrees of iconicity in the lexicon. En *Journal of pragmatics*. Vol. 22, p. 55-70. EUA.

93. Weaver, A. (2013). Jakobson and Sound Symbolism in Russian Poetry. En Verges: Germanic & Slavic Studies in Review. Vol. 2. Recuperado el 30-abril-16, de <https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/12398/3905>
94. Webster, A. (2000). *Estadística aplicada a los negocios y la economía*. (3ª ed.) Colombia: McGraw-Hill Interamericana.
95. Yunes, E. L. (1976). A infância na poesia de Cecília Meireles. En *Letras*, Curitiba, Vol. 25, p. 103-120. Recuperado el 15-ene-15, de <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19543/12768>

bajo el cielo y sobre el mar, a cortar la blanca estrella que la hacía suspirar.	34
Y siguió camino arriba, por la luna y más allá; mas lo malo es que ella iba sin permiso del papá.	35 38
Cuando estuvo ya de vuelta de los parques del Señor, se miraba toda envuelta en un dulce resplandor.	40
Y el rey dijo: «¿Qué te has hecho? Te he buscado y no te hallé; y ¿qué tienes en el pecho que encendido se te ve?»	45
La princesa no mentía. Y así, dijo la verdad: «Fui a cortar la estrella mía a la azul inmensidad.»	50
Y el rey clama: «¿No te he dicho que el azul no hay que tocar? ¡Qué locura!, ¡Qué capricho! El Señor se va a enojar.»	
Y ella dice: «No hubo intento; yo me fui no sé por qué. Por las olas y en el viento fui a la estrella y la corté.»	55
Y el papá dice enojado: «Un castigo has de tener: vuelve al cielo, y lo robado vas ahora a devolver.»	60
La princesa se entristece por su dulce flor de luz, cuando entonces aparece sonriendo el Buen Jesús.	65
Y así dice: «En mis campiñas esa rosa le ofrecí; son mis flores de las niñas	

que al soñar piensan en mí.»	70
Viste el rey ropas brillantes, y luego hace desfilar cuatrocientos elefantes a la orilla de la mar.	
La princesita está bella, pues ya tiene el prendedor en que lucen con la estrella, verso, perla, pluma y flor.	75
Margarita, está linda la mar, y el viento	80
lleva esencia sutil de azahar: tu aliento.	
Ya que lejos de mí vas a estar, guarda, niña, un gentil pensamiento al que un día te quiso contar	85
un cuento.	86

Cantos de vida y esperanza (1905)

[2] [Yo son aquel que ayer no más decía...] (Fragmento: verso 1- 48)

Yo soy aquel que ayer no más decía	1
el verso azul y la canción profana, en cuya noche un ruiseñor había que era alondra de luz por la mañana.	
El dueño fui de mi jardín de sueño,	5
Lleno de rosas y de cisnes vagos; el dueño de las tórtolas, el dueño de góndolas y liras en los lagos; y muy siglo diez y ocho y muy antiguo	
y muy moderno; audaz, cosmopolita;	10
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, y una sed de ilusiones infinita.	
Yo supe del dolor desde mi infancia, mi Juventud... ¿fue juventud la mía?	
Sus rosas aún me dejan su fragancia, una fragancia de melancolía...	15
Potro sin freno se lanzó mi instinto, mi juventud montó potro sin freno; iba embriagada y con puñal al cinto; si no cayó, fue porque Dios en bueno.	
	20

En mi jardín se vio una estatua bella;
 se juzgó mármol y era carne viva;
 un alma joven habitaba en ella,
 sentimental, sensible, sensitiva.
 Y tímida ante el mundo, de manera 25
 que encerrada en silencio no salía,
 sino cuando en la dulce primavera
 era la hora de la melodía...
 Hora de ocaso y de discreto beso;
 hora crepuscular y de retiro; 30
 hora de madrigal y de embeleso,
 de <<te adoro>>, de <<¡ay!>> y de suspiro.
 Y entonces era en la dulzaina un juego
 de misteriosas gamas cristalinas,
 un renovar de notas del Pan griego 35
 y un desgranar de músicas latinas,
 con aire tal y con ardor tan vivo,
 que a la estatua nacían de repente
 en el muslo viril patas de chivo
 y dos cuernos de sátiro en la frente. 40
 Como la Galatea gongorina
 me encantó la marquesa verleniana,
 y así juntaba a la pasión divina
 una sensual hiperestesia humana;
 todo ansia, todo ardor, sensación pura 45
 y
 vigor natural; y sin falsía,
 y sin comedia y sin literatura...
 si hay un alma sincera, esa es la mía. 48

[3] Salutación del optimista
 (fragmento: verso 1-37)

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, 1
 espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
 Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
 lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
 mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto; 5
 retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte;
 se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña
 y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron
 encontramos de súbito, talismática, pura, riente,
 cual pudiera decirla en su verso Virgilio divino, 10

la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza!

Pálidas indolencias, desconfianzas fatales que a tumba
o a perpetuo presidio, condenasteis al noble entusiasmo,
ya veréis el salir del sol en un triunfo de liras,
mientras dos continentes, abonados de huesos gloriosos, 15
del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando,
digan al orbe: la alta virtud resucita,
que a la hispana progenie hizo dueña de los siglos.

Abominad la boca que predice desgracias eternas,
abominad los ojos que ven sólo zodiacos funestos, 20
abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,
o que la tea empuñan o la daga suicida.
Siéntense sordos ímpetus en las entrañas del mundo,
la inminencia de algo fatal hoy conmueve la Tierra;
fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas, 25
y algo se inicia como vasto social cataclismo
sobre la faz del orbe. ¿Quién dirá que las savias dormidas
no despierten entonces en el tronco del roble gigante
bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana?
¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos 30
y que al alma española juzgase áptera y ciega y tullida?
No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo,
ni entre momias y piedras que habita el sepulcro,
la nación generosa, coronada de orgullo inmarchito,
que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas, 35
ni la que tras los mares en que yace sepulta la Atlántida,
tiene su coro de vástagos, altos, robustos y fuertes.

Salvador Díaz Mirón

Lascas (1901)

[4] Música fúnebre

Mi corazón percibe, sueña y presume.
Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.

Y frío de alta zona hiela y entume,
y luz de sol poniente colora y rasa,
y fe de gloria empírea pugna y fracasa
como en ensayos torpes un ala implume.

El sublime concierto llena la casa;
y en medio de la sorda y estulta masa,
mi corazón percibe, sueña y presume.

Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.

[5] Gris de perla

Siempre aguijo el ingenio en la lírica; y él en vano al misterio se asoma
a buscar a la flor del Deseo vaso digno del puro Ideal.
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

Por desdén a la pista plebeya, la Ilusión empinada en su loma
quiere asir, ante límpidas nubes, virtud alta en sutil material;
pero el Alma en el barro se yergue, y el magnífico afán se desploma,
y revuelca sus nobles armiños en el negro y batido fangal.

La palabra en el metro resulta baja y fútil pirueta en maroma;
y un funámbulo erecto pontífice lleva manto de pompa caudal;
y si el Gusto en sus ricas finezas pide nuevo poder al idioma,

aseméjase al ángel rebelde que concita en el reino del mal!
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!

José Gorostiza
Canciones para cantar en las barcas (1925)

[6] Borrasca

NOCHE, madre sombría, de nubes negras y relámpagos ágiles, de cuyos gritos de luz al mar doblegan: Menesterosos de silencio, pido tres palmos de la orilla desolada, de donde pueda regresar sencilla, como fuego marino, la mirada.	1 5
Nublada debo de tenerla ahora, mientras el mar castiga sus lebreles, si tú piensas la angustia de una estrella -viento del norte la desprende el oro- y yo, sin los resabios del camino, en un beso feliz, añejo vino, dulce soplo de brisa entre los labios.	10 15
En el mismo sendero son viadores un límpido crepúsculo de luna y el pájaro fugaz de la tormenta.	
Para un mismo viajero se dividen en jornadas el camino, porque pasan la aurora y el copo del lucero vespertino en un solo sendero.	20
Noche, madre sombría: Cuando llegue el minuto negro de mi borrasca, hazme sufrirlo aquí, junto a la orilla del agua amarga. Que, si me vienen ganas de llorar, quiero tener azules las ideas, y en mis palabras el sonar de las mareas.	25 30 32

[7] *Muerte sin fin* (1939) (Fragmento, primera parte)

I.

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis por un dios inasible que me ahoga, mentido acaso	1
por su radiante atmósfera de luces que oculta mi conciencia derramada, mis alas rotas en esquirlas de aire, mi torpe andar a tientas por el lodo; lleno de mí -ahíto- me descubro	5
en la imagen atónita del agua, que tan sólo es un tumbo inmarcesible, un desplome de ángeles caídos a la delicia intacta de su peso, que nada tiene sino la cara en blanco	10
hundida a medias, ya, como una risa agónica, en las tenues holandas de la nube y en los funestos cánticos del mar -más resabio de sal o albor de cúmulo que sola prisa de acosada espuma.	15
No obstante -oh paradoja- constreñida por el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma.	20
En él se asienta, ahonda y edifica, cumple una edad amarga de silencios y un reposo gentil de muerte niña, sonriente, que desflora un más allá de pájaros en desbandada.	25
En la red de cristal que la estrangula, allí, como en el agua de un espejo, se reconoce;	30
atada allí, gota con gota, marchito el tropo de espuma en la garganta ¡qué desnudez de agua tan intensa, qué agua tan agua,	35
está en su orbe tornasol soñando, cantando ya una sed de justo! Mas qué vaso -también- más providente éste que así se hinche	40
como una estrella en grano, que así, en heroica promisión, se enciende como un seno habitado por la dicha, y rinde así, puntual,	

una rotunda flor de transparencia al agua, un ojo proyectil que cobra alturas y una ventana a gritos luminosos sobre esa libertad enardecida	45
que se agobia de cándidas prisiones!	49

Gilberto Owen

Libro de Ruth (1944)

[8] Booz canta su amor

Me he querido mentir que no te amo, roja alegría inacuta, sol sin freno en la tarde que sólo tú detienes, luz demorada sobre mi deshielo.	1
Por no apagar la brasa de tus labios con un amor que darte no merezco, por no echar sobre el alba de tus hombros las horas que le restan a mi duelo.	5
Pero cómo negarte mis espigas si las alzabas con tan puro gesto; cómo temer tus años, si me dabas toda mi juventud en mi deseo.	10
Quédate, amor adolescente, quédate. Diez golondrinas saltan de tus dedos. París cumple en tu rostro quince años. Cómo brilla mi voz sobre tu pecho.	15
Óyela hablarte de la luna, óyela cantando lánguida por los senderos: sus palabras más nimias tienen forma, no le avergüenza ya decir "te quiero".	20
Me has untado de fósforo los brazos: no los tienen más fuertes los mancebos. Flores palúdicas en los estanques de mis ojos. El trópico en mis huesos.	25
Cien lugares comunes, amor cándido, amoroso y porfiado amor primero.	25

Vámonos por las rutas de tus venas
y de mis venas. Vámonos fingiendo
que es la primera vez que estoy viviéndote.
Por la carne también se llega al cielo. 30
Hay pájaros que sueñan que son pájaros
y se despiertan ángeles. Hay sueños
de los que dos fantasmas se despiertan
a la virginidad de nuestros cuerpos.
Vámonos como siempre: Dafnis, Cloe. 35
Tiéndete bajo el pino más erecto,
una brizna de yerba entre los dientes.
No te muevas. Así. Fuera del tiempo.

Si cerrara los ojos, despertándome,
me encontraría, como siempre, muerto. 40

[9] Celos y muerte de Booz

Y sólo sé que no soy yo, 1
el durmiente que sueña un cedro Huguiano, lo que sueñas,
y pues que he nacido de muerte natural, desesperado,
paso ya, frenesí tardío, tardía voz sin ton ni son.

Me miro con tus ojos y me veo alejarme, 5
y separar las aguas del Mar Rojo de nuestros cuerpos mal
fundidos
para la vida infame,
y sufro que me tiñe de azules la distancia,
y quisiera gritarme desde tu boca: “No te vayas”. 10

Destrencemos los dedos y sus promesas no cumplidas.
Te cambio por tu sombra y te dejo como sin pies sin ella
y no podrás correr al amor de tu edad que he suplantado.
Te cambio por tu sueño para irme a dormir con el cadáver leal
de tu alegría. 15
Te cedo mi lámpara vieja por la tuya de luz de plata virgen
para desear frustradas canciones inaudibles,

Ya me hundo a buscarme en un te amé que quiso ser te amo,
donde se desenrolla un caracol atónito al descubrir el fondo
salobre de sus ecos, 20
y los confesionarios desenredan mis arrepentimientos mentirosos.
Ya me voy con mi muerte de música a otra parte.
Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía. 23

Y el barullo de la espuma sesgada. Y la sorpresa de un bote de pesca que no viene de ninguna parte y que sin embargo llega. Y la dulzura de los caracoles pequeños.	20
Y el deseo de jugar. Y otra vez la alegría sin esperanza, la alegría sin par. Y un grito.	
Y una mujer desdibujada que lleva un pez y así parece anuncio de joyerías. Y la destreza imponderable de las olas que bien merece ya el premio Nobel por cultura física y dos o tres más cosas...	25
Y mi juventud un poco salvaje que sienta bien al paisaje. Y el poema que nunca se canta pero que siempre se adivina. Porque está en mi cabeza y en mi garganta el elogio habitual de las marinas.	30 35

Efrén Rebolledo

Caro Victix (1916)

[12] El beso de Safo

Más pulidos que el mármol transparente,
más blancos que los blancos vellocinos,
se anudan los dos cuerpos femeninos
en un grupo escultórico y ardiente.

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
combas rotundas, senos colombinos,
una lumbre los labios purpúreos,
y las dos cabelleras un torrente.

En el vivo combate, los pezones
que se embisten, parecen dos pitones
trabados en eróticas pependencias,

y en medio de los muslos enlazados,
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.

[13] Insomnio (*Caro Victrix*, 1916)

Jidé, clamo, y tu forma idolatrada
no viene a poner fin a mi agonía;
Jidé, imploro, durante la sombría
noche y cuando despunta la alborada.

Te desea mi carne torturada,
Jidé, Jidé, y recuerdo con porfía
frescuras de tus brazos de ambrosía
y esencias de tu boca de granada.

Ven a aplacar las ansias de mi pecho,
Jidé, Jidé, sin ti como un maldito
me debato en la lumbre de mi lecho;

Jidé, sacia mi sed, amiga tierna,
Jidé, Jidé, Jidé, y el vano grito
rasga la noche lóbrega y eterna.

Alfonso Reyes

**De *Obras completas*, Tomo X
(Rio de Janeiro, 20 de agosto, 1935)**

[14] Salambona

¡AY, SALAMBÓ, Salambona, ya probé de tu persona!	1
¿Y sabes a lo que sabes?	3
Sabes a piña y a miel	
sabes a vino de dátiles,	5
a naranja y a clavel,	
a canela y azafrán,	
a cacao y a café,	8
a perejil y tomillo,	
higo blando y dura nuez.	10
sabes a yerba mojada, sabes al amanecer.	
Sabes a égloga pura	13
cantada con el rabel.	
Sabes a leña olorosa,	15

pino, resina y laurel. A moza junto a la fuente, que cada noche es mujer.	18
Al aire de mis montañas, donde un tiempo cabalgué. Sabes a lo que sabía la infancia que se me fue. Sabes a todos los sueños que a nadie le confesé.	20
¡Ay, Salambó, Salambona, ya probé de tu persona!	25
Alianza del mito ibérico y el mito cartaginés, tienes el gusto del mar, tan antiguo como es. Sabes a fiesta marina, a trirreme y a bajel. Sabes a la <i>Odisea</i> , sabes a Jerusalén. Sabes a toda la historia, tan antigua como es. Sabes a toda la tierra, tan antigua como es. Sabes a luna y a sol, cometa y eclipse, pues sabes a la astrología, tan antigua como es. Sabes a doctrina oculta y a revelación tal vez. Sabes al abecedario, tan antiguo como es. Sabes a vida y a muerte y a gloria y a infierno, amén.	30
	35
	40
	45
	48

José Juan Tablada

Un día... (1919)

[15] Los gansos

Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.

[16] Las ranas

Engranajes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

[17] Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

El jarro de flores (1920)

[18] Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

[19] Vuelos

Juntos, en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus,
murciélagos y golondrinas.

[20] Toninas

Entre las ondas azules y blancas
rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas.

[21] 12 p.m.

Parece roer el reloj
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...

[22] Mariposa nocturna (aunque este poema pertenece al libro de *Un día...*)

Devuelve a la desnuda rama
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

[23] La guacharaca

¿Asierran un bambú en el guadual?
¿Canta la guacharaca?
Rac...Rac...Rac...

Jaime Torres Bodet

Biombo (1925)

[24] Lluve

Vas a llorar pronto.
Ya el cielo se hace
chiquito en tus ojos.

[25] [Su manera de ser rubia...]

Su manera de ser rubia:
la de una tarde con sol
que se peinara en la lluvia.

Xavier Villaurrutia

Nostalgia de la muerte (1938)

[27] Nocturno en que nada se oye

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen 1
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre 5
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz 10
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios?, ¿qué son miradas que son labios?
Y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja

dentro del aire de vidrio	15
dentro del fuego lívido que corta como el grito	
y en juego angustioso de un espejo frente a otro	
cae mi voz	
y mi voz que madura	
y mi voz quemadura	20
y mi bosque madura	
y mi voz quema dura	
como el hielo de vidrio	
como el grito de hielo	
aquí en el caracol de la oreja	25
el latido de un mar en el que no sé nada	
en el que no sé nada	
porque he dejado pies y brazos en la orilla	
siento caer fuera de mí la red de mis nervios	
mas huye todo como el pez que se da cuenta	30
hasta siento en el pulso de mis sienes	
muda telegrafía a la que nadie responde	
porque el sueño y la muerte, nada tienen ya que decirse.	33

Poemas en portugués

Mário de Andrade

Remate de males (1929)

Poemas da negra

[1] (I)
Não sei por que espírito antigo
ficamos assim impossíveis...

A lua chapeia os mangues
d' onde sai um favor de silêncio
e de maré.
És uma sombra que apalpo
que nem um cortejo de castas rainhas.

Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrelas,
coberta de estrelas,
meu amor!

Tua calma agrava o silêncio dos mangues.

[2] (II)

Não sei si estou vivo...
Estou morto.

Um vento morno que sou eu
faz auras pernambucanas.
Rola rola sob as nuvens
o aroma das mangas.
Se escutam grilos,
cricrido contínuo
saindo dos vidros.
Eu me inundo de vossas riquezas!
Não sou mais eu!

Que indiferença enorme...

[3] (III)

Você é tão suave,
vossos lábios suaves
vagam no meu rosto,
fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave
que vem de você,
que se dissolve em mim.
Que sono...

Eu imaginava
duros vossos lábios,
mas você me ensina
a volta ao bem.

[4] (IV)

Estou com medo...
Teu beijo é tão beijo,
tua inocência é dura,
feita de camelias.

Oh, meu amor,
nós não somos iguais!
Tu me proíbes
beber água após...

Eu volto a calma
e não te vejo mais.

Manuel Bandeira

Carnaval

[5] Os sapos

Enfunando os papos,
saem da penumbra,
aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
berra o sapo-boi:
— "Meu pai foi à guerra!"
— "Não foi!" — "Foi!" — "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
parnasiano aguado,
diz: — "Meu cancionero
é bem martelado.

Vede como primo
em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
os termos cognatos.

O meu verso é bom
frumento sem joio.
Faço rimas com
consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
que lhes dei a norma:
reduzi sem danos
as fôrmas a forma.

Clame a saparia
em críticas cétricas:
não há mais poesia,
mas há artes poéticas..."

Urra o sapo-boi:
— "Meu pai foi rei!" — "Foi!"
— "Não foi!" — "Foi!" — "Não foi!".

Brada em um assomo
o sapo-tanoeiro:
— "A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
tudo quanto é vário,
canta no martelo".

Outros, sapos-pipas
(um mal em si cabe),

falam pelas tripas,
—"Sei!" — "Não sabe!" — "Sabe!".

Longe dessa grita,
lá onde mais densa
a noite infinita
verte a sombra imensa;

lá, fugido ao mundo,
sem glória, sem fé,
no perau profundo
e solitário, é

que soluças tu,
transido de frio,
sapo-cururu
da beira do rio...

[6] Debussy

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança
— Psio... —
Para cá, para lá...
Para cá e...
— O novelozinho caiu.

O Ritmo Disoluto

[7] O menino doente

O menino dorme.

Para que o menino
durma sossegado,
sentada a seu lado
a mãezinha canta:
— "Dodói, vai-te embora!"

“Deixa o meu filhinho.
“Dorme...dorme...meu...”

Morta de fadiga,
ela adormeceu.
Então, no ombro dela,
um vulto de santa,
na mesma cantiga,
na mesma voz dela,
se debruça e canta:
— “Dorme, meu amor.
“Dorme, meu benzinho...”

E o menino dorme.

[8] Mar Bravo

Mar que ouvi sempre cantar murmúrios
na doce queixa das elegias,
como se fosses, nas tardes frias
de tons purpúreos,
a voz das minhas melancolias:

com que delícia neste infortúnio,
com que selvagem, profundo gozo,
hoje te vejo bater raivoso,
na maré-cheia de novilúnio,
mar rumoroso!

Com que amargura mordes a areia,
cuspindo a baba da acre salsugem,
no torvelinho de ondas que rugem
na maré-chéia,
mar de sargaços e de amarugem!

As minhas cóleras homicidas,
meus velhos ódios de iconoclasta,
quedam-se absortos diante da vasta,
pérfida vaga que tudo arrasta,
mar que intimidas!

Em tuas ondas precipitadas,
onde flamejam lampejos ruivos,
gemem sereias despedaçadas,
em longos uivos
multiplicados pelas quebradas.

Mar que arremetes, mas que não cansas,
mar de blasfêmias e de vinganças,
como te invejo! Dentro em meu peito
eu trago un pântano insatisfeito
de corrompidas desesperanças!...

[9] Os sinos

Sino de Belém,
sino da Paixão...

Sino de Belém,
sino da Paixão...

Sino de Bonfim!...
Sino de Bonfim!...

*

Sino de Belém, pelos que ainda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino de Bonfim, por quem chora assim?...

*

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão – pela minha mãe!
Sino da Paixão – pela minha irmã!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

*

Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão...Por meu pai?... – Não! Não!...
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?...

*

Sino de Belém,
sino da Paixão...
Sino da Paixão, pelo meu irmão...

Sino de Paixão,
sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

*

Sino de Belém, que graça ele tem!

Estrela da manhã

[10] Boca de forno

Cara de cobra,
cobra!
Olhos de louco,
louca!

Testa insensata
nariz Capeto
cós do Capeta
donzela rouca
porta-estandarte
jóia boneca
de maracatu!

Pelo teu retrato
pela tua cinta
pela tua carta
ah totô meu santo
eh Abaluaê
Inhansã boneca
de maracatu!

No fundo do mar
há tanto tesouro!
No fundo do céu
há tanto suspiro!
No meu coração
tanto desespero!

Ah totô meu pai
quero me rasgar

quero me perder!

Cara de cobra,
cobra!
Olhos de louco,
louca!
Cussaruim boneca
de maracatu!

[11] Trem de ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isto maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai, seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!

Oô...

Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficiá
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri

Oô...

Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

Carlos Drummond de Andrade
Alguma poesia (1925-1930)

[12] Lagoa

EU NÃO vi o mar.
Não sei se o mar é bonito,
não sei se êle é bravo.
O mar não me importa.

Eu vi a lagoa.
A lagoa, sim.
A lagoa é grande
e calma também.

Na chuva de côres
da tarde que explode
a lagoa brilha
a lagoa se pinta
de todas as côres.

Eu não vi o mar.
Eu vi a lagoa...

[13] No meio do caminho

NO MEIO do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei dêsse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Brejo das almas (1931-1934)

[14] O passarinho dela

O passarinho dela
é azul e encarnado.
Encarnado e azul são
as côres do meu desejo.

O passarinho dela
bica meu coração.
Ai ingrato, deixa estar
que o bicho te pega.

O passarinho dela
está batendo asas, Seu Carlos!
Êle diz que vai-se embora
sem você pegar.

José (1941-1942)

[15] José

E AGORA, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
E agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
sua gula e jejum,
seu instante de febre,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,

mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sózinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonía,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo prêto
que fuja a galope
você marcha, José!
José, para onde?

Jorge de Lima

Essa Negra Fulô (1928)

[16] Diabo brasileiro

ENXOFRE, botija, galinha preta!
Credo em cruz, capeta, pé-de-pato!
Diabo brasileiro, dente-de-ouro, botija, onde está?
Credo, capeta, pé-de-pato!

Diabo brasileiro quero saber quando dá
a dezena do carneiro?
Enxofre, botija, galinha preta!
Credo em cruz, capeta, pé-de-pato!

Capeta, dente-de-ouro, tome galinha preta,
Quero dormir com a Zefa!

Capeta, bode preto, quero dormir com a Zefa!

Capeta, diabo brasileiro, só lhe dou galinha preta!
Capeta, quero casar com a Zefa, quero que São Vigário
me case logo com a Zefa!

Capeta tome galinha preta!
Capeta, diabo brasileiro, quando dá
a centena do macaco?
Quero quebrar banqueiro, capeta danado, pé-de-pato,
dente-de-ouro, cheiro de enxofre, tome galinha preta!
Capeta, pé de pato, quero acertar com o bicho,
quero comprar gravata, botina de bico fino,
terno de casimira, pra quando a Zefa me ver!
Capeta, pé-de-pato, tome galinha preta!

Capeta, pé-de-pato, dente-de-ouro, quero dente de ouro,
Quero capa de borracha, punho engomado, camisa,
bengala castão de ouro, capeta, pé-de-pato,
tome galinha preta!
Quero saber suas partes suas sabedorias,
quero saber mandingas,
capeta, pé-de-pato, tome galinha preta,
que eu quero quebrar banqueiro, que eu quero tirar botija,
que eu não quero trabalhar, que eu também sou brasileiro!

Capeta, tome galinha preta,
que eu quero saber embolada,
quero saber martelo, quero ser um cantador,
Capeta, quero dizer à Zefa essa quentura de amor!
Capeta, tome galinha preta, que eu quero casar com a Zefa.
por Deus, que eu quero, capeta, pé-de-pato!
Tome galinha preta!

Tempo e eternidade (1935)

[17] Na carreira do vento

LÁ VEM o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem um mundo de vassalos,
vem a desgraça gemendo,
vem a bonança sorrindo,
vem um grito reboando,

reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem a tristeza do mundo,
vem a camisa molhada
de suor dos desgraçados,
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem um mundo amanhecendo
vem outro mundo morrendo.
Ligando um mundo a outro mundo
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo,
os séculos correndo atrás.
Lá vem um grito de Deus
e um grito de Satanás.
Ligando um grito a outro grito
vem o vento reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento reboando
com seus cavalos-motores
voando nos aviões.
Lá vem progresso, poeira,
carreira, velocidade.
Lá vem nas asas do vento,
o lamento da saudade
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Quem vem agora é um menino
montado no seu carneiro.
Parai, ó vento, deixai
repousar o cavaleiro.
Mas o vento vem danado
Reboando, reboando.

[18] Noturno

Cansaço. E essa necessidade de sumir.
E esse enjôo depois da posse.
Nada mais que ler. Nada mais.
A carne abafa o espírito.
A noite é bamba e longa.
Vamos reler.
Os passos moles do sapato azul
pontilham a escuridão.
A quantos leitos correrão
Pra obter o relógio de platina?
A carne abafa o espírito
e essa noite é noite e bamba.
Fox-Jornal levai-me daqui
desses livros, desse aborrecimento,
para esses trechos que a censura cortou
porque a multidão tinha saído das minas.
Noite longa alongai-me
como uma figura de Greco
para eu respirar em cima.
Noite longa alongai-me.
Noite longa levai-me.

[19] Estrela, ó estrela!

Estrela, estrela,
morreste há tempos,
porém te vejo
na noite escura.
Obrigado, ó morta.
Vento da África,
varreste o oceano,
piratas fugiram
pras grandes montanhas.
Estrela apagada,
vento impotente,
tempo implacável,
espaço vazio,
leis mentirosas,
deuses caídos,
nada, nada, nada,
Obrigado, ó mortos.
Da noite que vim
pra noite que vou:
relâmpago de Deus—sou.

Cecilia Meireles

Isto ou aquilo

[20] Pescaria

Os peixes no chão.

Cheio de peixes o mar.
Cheiro de peixe pelo ar.

E os peixes no chão.

Chora a espuma pela areia.
Na maré cheia,
as mãos do mar vêm e vão.

As mãos do mar pela areia.
E os peixes no chão.

As mãos do mar vêm e vão.
Jamais chegarão
aos peixes do chão.

Chora a espuma pela areia.
Cheiro dos peixes no mar
na maré cheia.

[21] Colar de Carolina

Com seu colar de coral,
Carolina
corre por entre as colunas
da colina.

O colar de Carolina
colore o colo de cal,
torna corada a menina.

E o sol, vendo aquela cor
do colar de Carolina,
põe coroas de coral

nas colunas da colina.

[22] O mosquito escreve

O mosquito pernilongo

trança as pernas, faz um M,
depois, treme, treme, treme,
faz um O bastante oblongo,
faz um S.

O mosquito sobe e desce.
Com artes que ninguém vê,
faz um Q,
faz um U e faz um I.

Esse mosquito
esquisito
cruza as patas, faz um T.
E aí,
se arredonda e faz outro O,
mais bonito.

Oh!
Já não é analfabeto,
esse inseto,
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar
alguém que possa picar,
pois escrever cansa,
não é, criança?

E ele está com muita fome.

[23] Bolhas

Olha a bolha d'água
no galho!
Olha o orvalho!

Olha a bolha de vinho
na rolha!
Olha a bolha!

Olha a bolha na mão
que trabalha!

Olha a bolha de sabão
na ponta da palha:
brilha, espelha
e se espalha.
Olha a bolha!

Olha a bolha
que molha
a mão do menino.

A bolha da chuva da calha!

Poesias completas de Cecilia Meireles.

[24] Elegía (Fragmento: primera parte)

Minha primeira lágrima caiu dentro dos teus olhos.
Tive medo de a enxugar: para não saberes que havia caído.

No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva,
modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos.

Exalava-se de ti o mesmo frio do orvalho; a mesma claridade da lua.

Vi aquele dia levantar-se inutilmente para as tuas pálpebras,
e a voz dos pássaros e a das águas correr,
- sem que a recolhessem teus ouvidos inertes.

Onde ficou teu outro corpo? Na parede? Nos móveis? No teto?

Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho.
E tristemente te procurava.

Mas também isso foi inútil, como tudo mais.

[25] Os días felizes

Os días felizes estão entre as árvores, como os pássaros:
viajam nas nuvens,
correm nas águas,
desmancham-se na areia.

Todas as palavras são inúteis,
desde que se olha para o céu.

A doçura maior da vida
flui na luz do sol,
quando se está em silêncio.

Até os urubus são belos,
no largo círculo dos dias sossegados.

Apenas entristece um pouco
este ovo azul que as crianças apedrejaram:
formigas ávidas devoram
a albumina do pássaro frustrado.

Caminhávamos devagar,
ao longo desses dias felizes,
pensando que a Inteligência
era uma sombra da Beleza.