Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 157-183
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

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

Onomatopoeia as a musical rhythmic foundation in the novel Las memorias de Mamá Blanca *by Teresa de la Parra*

Dalia Castañeda Castillo*

Resumen: En el presente artículo se analiza la obra Las Memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra a partir del uso de la onomatopeya —o armonía imitativa— para generar el ritmo y la musicalidad en la novela, también se comprenden los niveles fónico, sintáctico, semántico e interpretativo en la interpretación para que el lector descubra la confluencia de elementos sonoros de los discursos en la que se involucran los cinco sentidos y principalmente el oído.

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

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

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

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, daliacastaneda0@gmail.com

RECEPCIÓN: 17/01/2023
ACEPTACIÓN: 22/05/2023

Introducción

Porque es la música la que vence al silencio
antes que el logos.
María Zambrano

Igual que una tumba, la literatura y la música están muertas, y sólo cobran vida a través de los sentidos. Una partitura no es música hasta no ser tocada, un libro no es literatura hasta ser leído. Este es el verdadero sentido en *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra. La narrativa de la obra cobra vida gracias a la musicalidad de las palabras actúan como un faro al guiar la cadencia de éstas.

La obra no tiene como fin rescatar los recuerdos a través de las letras, sino por medio de la sonoridad de la lengua hacer latente la memoria, evocarla al presente gracias a la musicalidad. *Las Memorias de Mamá Blanca* se empezaron a escribir en el año de 1926 y se publicaron por primera vez en 1929. En la época, Teresa de la Parra es después de Eustasio Rivera[1]una de las primeras escritoras en revolucionar la manera de escribir novela. Ya que a través de la experimentación narrativa da vida a seres aparentemente inanimados y les crea una voz propia mediante aspectos rítmicos y musicales.

En la obra se presentan textos de diversa índole como la epístola, los cantares infantiles y algunos versos; además de acuerdo con la época de los años 1930, la narrativa hispanoamericana se centra en las corrientes del Naturalismo y Realismo que también estaban relacionadas con el Indigenismo y Costumbrismo; en éstas se abordan temáticas como la naturaleza, la condición humana y se incluyen aspectos sociales y políticos. En la obra de Teresa de la Parra se ve reflejado principalmente el costumbrismo, pues relata la forma de vida de una familia criolla en Venezuela.

Velia Bosch (1988) estudiosa de la obra de la Parra afirma que es la primera autora de la época en plasmar lo que pensaban los personajes en la narrativa, ya que les concede una conciencia, modo de ser y expresarse propio. Bosch señala la innovación al expresar que: durante el periodo de 1930-1940 en la literatura hispanoamericana, el discurso novelesco estaba orientado bajo la fórmula narrativo-descriptiva, de esta manera el narrador imitaba o

[1] Se considera *La Vorágine,* obra de José Eustasio Rivera, publicada en 1924. La novela es trascendental pues es la primera en la literatura latinoamericana en desarrollar una nueva narración en la que el protagonista no es un ser humano, sino la selva, en la que aparentemente los seres inanimados de la naturaleza se vuelven protagonistas.

representaba los temas propios de las corrientes naturalista y realista. También menciona que Teresa de la Parra renueva la fórmula narrativa al añadir un tercer elemento: "la triple fórmula narrativo-descriptiva- dialogada" (Bosch, 1988:80); en la que *narrativa* se concentra en la secuencia de los hechos; *descriptiva* en cómo suceden los hechos y *dialogada* porque permite a los personajes conversar entre ellos a pesar de la presencia del narrador.

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

Se ha abordado poco sobre la influencia de la música en las obras de la autora; sin embargo, quienes han estudiado la narrativa de Teresa de la Parra han coincidido en que entre los personajes de las novelas *Ifigenia* y *Las Memorias de Mamá Blanca* se utiliza la música como espacio y refugio de aspectos íntimos y cotidianos de sus vidas. Antoni cita en su estudio sobre *Ifigenia* lo siguiente:

> yo no comprendo en absoluto qué relación lógica puede existir entre la muerte de papá y el piano de esta casa… ¡«los sentimientos»!... ¡vaya con los sentimientos!, pues si la música se inventó precisamente para eso: ¡para expresar los sentimientos! (De la Parra, 2008, citado en Forcadell, 2022: 7)

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

Éste no es el único referente que existe en cuanto a la música, en *Las Memorias de Mamá blanca,* se encuentran otros como las coplas de ordeño[2] cantadas por el vaquero Daniel: "¡Nube de agua! / Yo he visto vacas famosas;/ pero como tú ninguna…" (De la Parra, 1988:8) y estribillos de canciones infantiles "María moñitos me convido / a comer plátanos con arroz" (De la Parra, 1988: 42); incluso, hay acotaciones sugeridas por el narrador sobre el modo de leer la obra; se encuentran en las primeras páginas, haciendo referencia de nuevo al piano; y así como a la ejecución de las teclas obedecen a una pauta musical, la historia de su vida debería ser contada del mismo modo.

[2] Composición musical corta cuya intención es ser cantada.

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

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

Relación entre literatura y música para conformar ritmo

El florecimiento de las civilizaciones antiguas como la celta y griega aportaron elementos a la música que, tiempo después, influyeron en la creación de figuras retóricas literarias. Primariamente el sonido de la naturaleza, presente en ciertas vibraciones sonoras como el viento, el agua, las piedras y otras emisiones sonoras como las de los animales, fue pieza fundamental para la creación de instrumentos musicales y secuencias rítmicas que conformaron melodías, piezas musicales e incluso obras narrativas.

Históricamente, el desarrollo de la música estuvo vinculado con el culto religioso; gracias a ello, aproximadamente, desde el siglo I a.n.e. florece la música vocálica, en la que, entre sus primeras manifestaciones, se encuentran los cantos salmódicos.[3] Estas piezas ilustran la importancia del texto escrito para la manifestación, interpretación y creación musical, ya que quienes ejecutaban estas piezas tenían como base textos bíblicos, de los que generaban líneas melódicas concordes a la secuencia y silabeo de las palabras.

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

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

Tabla 1 Modos rítmicos griegos



Fuente: Moreno (2019).

1. Mientras tanto, los tipos de pie métrico en el verso se presentan de la siguiente manera: de dos sílabas

Troqueo -∪ = L+B

Yambo ∪- = B+L

2. De tres sílabas

Dáctilo - ∪∪ = L+B+B

Anfíbraco ∪-∪ = B+L+B

Anapesto ∪∪- = B+B+L [4]

En la tabla 1 se presenta la igualdad de los nombres de los modos rítmicos en la música, en comparación con los pies métricos del verso que conservan la estructura en la cantidad de sonidos largos y breves. La única diferencia estriba en las grafías señaladas, una para la música y la otra para la versificación. Ambos patrones tienen en común el uso de acentos a través de las variaciones de los sonidos largos y breves. Es precisamente esta característica la que permite la producción de patrones regulares o irregulares que guíen el ritmo en una obra musical o literaria.

[4] L = sílabas largas; B = sílabas breves

No es en vano que durante el florecimiento de la música vocálica los intérpretes y compositores se guiaran por los acentos y la entonación de las sílabas presentes en las palabras para crear melodías. Mismos rasgos que están presentes en la estructura de la lengua española, conformada por un sistema silábico acentual:

> Fundamentado en el número de sílabas, en las pausas y, sobre todo, en la distribución periódica de sus acentos dominantes… La combinación de sílabas tónicas con sílabas átonas produce, como ya se ha dicho, un efecto rítmico muy cercano a la música (Valencia, 2000: 31).

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

La relación entre música y literatura la constituye el acento y sus características como la duración y sus variaciones, como pieza generadora de ritmo. Es a partir de él que la onomatopeya toma elementos rítmicos que contribuyen al desarrollo y a la musicalidad de la novela.

Definición de la onomatopeya y sus características

Definir la onomatopeya es una tarea constante de actualización, ya que su naturaleza es dinámica por estar sujeta a los fenómenos del habla cotidiana y esta cambian constantemente. Su definición más genérica es la otorgada por la Real Academia Española: "Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa" (RAE, 2022: párr.1)

La onomatopeya no solo se define como la imitación y repetición de un sonido, sino también como una figura literaria que involucra más elementos retóricos para su construcción, por ejemplo, Grammont dice que: "la onomatopeya no es la reproducción exacta de un sonido, sino una traducción o intento de aproximación del oyente a esa sensación fónica." (Grammont, 1971, citado en Bueno, 1994: 20). Incluso Beristáin en su diccionario cita a Lázaro Carreter al señalar: "que imitativa, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo a los golpes de los

labios al pronunciar la palabra borbotón. Cuando estos fonemas producen tal efecto se presenta una distribución dentro de la frase, llamado también como paréquesis o armonía imitativa[5]" (Carreter, 2008, citado en Beristáin, 1997).

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

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

Fases que conforman la onomatopeya

De carácter oral:

- Audición. Exclusivamente fisiológico referente al sonido. Es una audición múltiple que depende de las condiciones auditivas propias de cada oyente y además del grado de atención que éste le preste al sonido en cada momento. Esta variedad propia de la audición será la que origine las diversas variantes interpretativas.

- Interpretación. Sensación fónica que el ruido en cuestión produce en el oyente.

Tipos de interpretación:

- Interpretación directa. El oyente procura convertir con la mayor fidelidad posible, la propia sensación fónica del ruido en palabra.

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

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

De carácter escrito

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

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

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

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

> …las correlaciones c/t…r…c o tr…c designan ‘cosas quebradizas al romperse’ o ‘ruidos’: carquiñol, corruco, crac, craquear, crocante, croqueta, croquis, carrasquear, cric, crica, croque, atrancar, matraca, taragallo, tarangallo, trac, traca, trácala, tracalada, tracamundana, tranca, tranco, matraquear, taranquero, etc. (Guzmán, 2011: 142).

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

> Las palabras, unidas codo con codo, parecen burlarse las unas de las otras. Cada cual muy oronda y satisfecha de sí misma, se ríe de su vecina sin sospechar que otra vecina se está riendo de ella: lo mismo que en sociedad. Pasar por ejemplo de la palabra `catón`, ilustrada con una austera cabeza romana, a la palabra `cataplasma´ sin ilustración ninguna, para después de `cataplasma` pasar a ´Cataluña`… (De la Parra, 1988: 51).

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

Tipos de onomatopeyas presentes en la novela y su ejemplificación

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

Onomatopeya por interpretación directa

Su objetivo es imitar algún sonido de la naturaleza o del ambiente; se construye a través de la semejanza entre lo que se escucha y la fonología de la lengua española. Es fácil identificarla porque en la lengua ya existen palabras designadas para ciertos sonidos y que fueron aceptadas convencionalmente como los sonidos: *quiquirigui, ring, ring; bee, beee,* etc.

Un ejemplo de la obra se encuentra en: "…se rascaba la cabeza deliberando y ¡pssst!; como una flecha, sin apenas mover los músculos del rostro, sin jamás ensuciar en donde no debiera, con una puntería admirable, escupía "(De la Parra, 1988:73).

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

Onomatopeya por interpretación refleja

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

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

> Inútil es decir que desde el siguiente día, con mucho más ardor continuó en secreto cazando lapas, buscando hierbas, moliendo raíces, anda que anda, de norte a sur, de este a oeste, perdiendo días de jornal, vadeando ríos crecidos y pasando noches en vela junto a la cabecera de sus amados enfermos (De la Parra, 1988: 79).

Como se observa, no hay ningún tipo de onomatopeya directa, sino que se construye en la enunciación del párrafo y se identifica mediante la repetición de fonemas y palabras como en "anda que anda, de norte a sur, de este a oeste" (De la Parra, 1988:63) que por la repetición de sonidos refuerzan la idea del transitar del personaje de un lado a otro. De hecho, este tipo de repeticiones de palabras en la obra son muy recurrentes, y la autora las emplea para enfatizar el ritmo de lo escrito a través de rimas, tal como lo señala Velia Bosch: "El verbo andar se acompaña con varias preposiciones, conjunciones y gerundios en construcciones perifrásticas construidas con los `que' enfáticos, conjunciones que denotan la persistencia de la acción." (Bosch, 1988 citado en De la Parra, 1988:65)

La armonía imitativa como fundamento generador del ritmo en la novela

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

El efecto sonoro de la armonía imitativa es pieza clave para comprender el ritmo de la novela que va desde la identificación de un fonema relacionado con el ambiente hasta la construcción morfosintáctica de un párrafo que hace referencia a una intencionalidad sonora. En la literatura el ritmo es entendido como: "el efecto resultante de la repetición en intervalos regulares, de un fenómeno" (Beristáin, 1997:445). En el verso y la prosa, no solamente se refiere al aspecto acústico y fonético conformado por la repetición de acentos o grupos de sonidos. Pues existe el ritmo de pensamiento, como lo señala Amado Alonso:

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

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

Ritmo fónico

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

1. Nivel fónico

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

a) Asociación de sonidos con fonemas. Es el primer aspecto a partir del cual se forma la onomatopeya. En la obra aparece esta asociación únicamente con la intención de mostrar de la manera más fiel posible el sonido al que se alude. Ejemplo: "Nube de Agua exclamaba: ¡Múuuuuu!" (De la Parra, 1988:107)

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

Es el resultado de la repetición prolongada de ciertos sonidos que genera un patrón prosódico. Rodríguez Guzmán señala que este patrón "generalmente es fonético; está asentado en la conciencia del hablante y le sirve de base natural recursiva para la formación de onomatopeyas que pretenden representar la idea de continuidad." (Guzmán, 2011:134), por ejemplo: | "¡Ya se va! | ¡Ya se va! | Ya podemos hacer| riquirriqui| en el pretil" | (De la Parra, 1988:2)

En el ejemplo se resalta la presencia de los fonemas líquidos |f|, |r| y |l|; en este caso es el fonema |r| presente en "riquirriqui", de los que Rodríguez Guzmán (2011) afirma que, en el uso frecuente en las onomatopeyas del español o del francés representa en melodías o en canciones sonidos prolongados interrumpidamente.

Como se observa, el patrón prosódico se marca por las líneas que dividen las frases; esta medida se generó en primera instancia por los signos de admiración, los cuales indican el inicio y término de la expresión *¡Ya se va! ¡Ya se va!*, y en segunda instancia: *Ya podemos hacer riquirriqui en el pretil*, que se dividió como se señaló anteriormente en relación con la sílaba "*ya*", pues debido a que se repite la sílaba, se establece una asociación fonética y rítmica similar a la expresión anterior. Esto da como resultado un patrón irregular de 3,3,6,4, y 5 sílabas que, si bien, no es una medida exacta obedece a la continuación de un ritmo derivado por la repetición de la sílaba *ya*.

1.1 Acentos tónicos y gráficos

Está relacionado con el patrón prosódico ya que además de generar un ritmo determinado por la numeración, sirve para destacar los sonidos fuertes de los sonidos débiles. En el caso de la novela, los sonidos fuertes son representados por las sílabas tónicas y los sonidos débiles representados como las sílabas átonas en las palabras.

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

> En honor de la verdad, dadas tales circunstancias, todos lo recibían con buenos modos; todos derrochaban generosidad. A eso de las doce, recogido el material se instalaba en un rincón del trapiche con un serrucho, un martillo, unos clavos y, pin-pun, pin-pun, añadiendo por aquí, encajando por allá, claveteaba con ardor. Bajo el ardor un ataúd (De la Parra, 1988: 80).

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

1.2 Ritmo de pensamiento

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

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

2. Nivel morfosintáctico

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

2.1 Pautas textuales: el punto y la coma.

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

> cumplen con la función de establecer un patrón métrico- rítmico; por ejemplo, dice:Con la rueda caminaban las tres masas; en las masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas caminaban las manos de los emburradores, y las manos de los cargadores de bagazo que se llevaban la pobre caña muerta en parihuelas de cuero para tenderla al sol. […] Un día triste, un día aciago, un día negro, ocurrió un drama en el corralón (De la Parra, 1988: 92-93,107).

Se identifica que las pautas introducidas por la coma son de tipo expresivas porque enfatizan lo acontecido en el corralón. "Un día triste…" se observa que por la función de la coma se separa y enumera una serie de elementos; la coma logra establecer un patrón métrico a toda la frase quedando de la siguiente manera: "un día triste," (3 palabras), "un día aciago," (3 palabras), "un día negro," (3 palabras), "ocurrió un drama en el corralón." (6 palabras); como resultado se tiene un patrón métrico irregular y rítmico por la repetición de "un día" que refuerza la idea del drama acontecido en el corralón.

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

2.2 Figuras retóricas de dicción.

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

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

Ejemplo: "Aquilina y Eleuteria, armadas cada cual con una maza: golpe y golpe; golpe y golpe, pilaban evangélicamente el maíz, ración de un solo día, para `el pan de arepa´, de ellas dos y Vicente" (De la Parra, 1988: 84).

En este ejemplo vemos que los fonemas subrayados: *ili, ele, al, ol, ila, eli, el, iz, ió, ía, ara, el, pan, are*; son fenómenos de igualdad fónica parcial, ya que entre ellos el fonema raíz a partir de los cuales surgen otras variaciones son: |l|, el acento gráfico, |p|, y |r|. A pesar de que de los fonemas marcados no son exactamente iguales, su similitud genera un ritmo de continuidad en el enunciado que resulta en un fenómeno de la similicadencia,[6] además de representar el sonido onomatopéyico del maíz al apilarse.

3.Nivel semántico

En este apartado los aspectos fónicos y morfosintácticos convergen en la composición de la obra para darle significado, en él se expondrán los elementos del discurso narrativo que enriquecen el carácter musical como el desarrollo de los espacios, la creación de los personajes, la secuencia narrativa y la capacidad receptiva del lector para interpretar la obra. Para abordar estos aspectos, se inicia con la explicación de las figuras retóricas.

3.1 Figuras retóricas

Metagoge: también llamada prosopopeya. De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* es una variación de la metáfora utilizada para atribuir cualidades sensoriales o emotivas a cosas inanimadas sin necesidad de humanizarlas (Beristaín, 1997). Ejemplo:

> El peine entraba cantando en el pelo, ya escarmenado por la mañana, la voz llena de imágenes cantaba entre los labios y pronto, al doble reclamo, el alma rezagada y terca regresaba quedo, se posaba también sobre el espejo, y como barca en el río, se dejaba llevar por el relato, dulcemente, corriente abajo, entre dos orillas de amenos paisajes (De la Parra, 1988:34).

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

En este caso, el sonido onomatopéyico se da por interpretación refleja; es decir, surge mediante la prosopopeya "el peine entraba cantando", ya que el objeto *peine* deja de ser objeto y se vuelve sujeto al atribuirle la voz mediante el canto.

Funciones de la onomatopeya

Con la conjugación de los elementos del ritmo fónico y de pensamiento se puede apreciar que cada uno corresponde a una intención sonora específica ya sea para reforzar una idea, acrecentar un acontecimiento o simplemente para recrear, representar y/o imitar un fenómeno sonoro. De allí que la onomatopeya no sea vista solamente como un recurso sonoro en la novela, sino como una pieza fundamental que cumple una función de acuerdo con lo que la autora desea expresar, gracias a su capacidad libre y creadora de estructurar nuevas formas de armonía imitativa. Por lo cual en la obra la onomatopeya cumple las siguientes funciones:

Aliteración

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

Su**s** dul**c**e**s** acari**c**iado**s** en perpetuo vaivén por la**s** tira**s** inmaculada**s** y sonora**s** del e**s**pantador de mo**s**ca**s**, eran lo**s** done**s** divino**s** que otorgaban **s**u**s** mano**s** al que le die**s**e un **c**entavo…contemplaba un rato las polvoro**s**a**s**, yema**s**, melcocha**s** y coquitos, escuchaba el chss, chss, del e**s**pantador de moscas y me iba por fin lan**z**ando esos su**s** piro**s**… (De la Parra, 1988:120)[7]

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

[7] Las negritas son propias.

Conector del discurso

Le da continuidad lógica al discurso, pues en la obra hay onomatopeyas principales a partir de las que se derivan otras, ya sea para desarrollar el sonido del cual derivan o para desencadenar otros sonidos acordes a lo narrado en la obra. Por ende, sirven como construcción sintáctica del párrafo. Ejemplo:

> Nosotras, arrulladas por tan suaves cadencias y prolongados calderones, tal cual si fueran las notas de un cantar de cuna, seguíamos marcando a su compás nuestro vaivén: Arriba…, abajo…, arriba…, abajo…, y encantadas desde las cumbres de nuestro columpio y de nuestra desobediencia enviábamos a Mamá durante un rato besos y sonrisas de amor, hasta que al fin, atraída por los gritos, llegaba Evelyn y : chss, chss, se acercaba al columpio, lo detenía y así como se arrancan las uvas de un racimo maduro nos arrancaba una a una de sus cuerdas y nos ponía en el suelo (De la Parra, 1988: 22).

Al principio el enunciado "arrulladas por tan suaves cadencias" alude a la imagen sonora del vaivén generado por la acción de arrullar, y la imagen sirve como elemento desencadenador de las siguientes imágenes que refuerzan la misma idea como en: "prolongados calderones", "arriba…, abajo…", y el vaivén del columpio.

En el caso de "prolongados calderones[8]", la autora hace referencia al signo musical utilizado para prolongar la duración de una nota o silencio y "marcando a su compás" como la unidad de medida que sirve para dividir el tiempo en la música. Por lo que se comprueba que la onomatopeya inicial implícita en "arrulladas por tan suaves cadencias" sirve como elemento y sonido onomatopéyico principal para dar continuidad y desarrollo a la idea del vaivén del arrullo.

Después la onomatopeya …chss, chss… alude a otro sonido que viene a interrumpir el vaivén de las imágenes sonoras del arrullo cuando la autora menciona se acercaba al columpio y lo detenía ocasiona que el lector recree en su mente los sonidos de detener el columpio y arrancar las uvas.

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

Da significación al texto

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

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

> …pedía Nube de Agüita a todo cuanto la rodeaba: se lo pedía a su árbol tutelar, se lo pedía a sus tocayas las nubes, se lo pedía al cielo, se lo pedía al sol:
>
> - ¡Múuuuu!
>
> Nadie le contestaba nada. El árbol continuaba, egoísta, agarrando sus flores, las nubes pasaban bailando lentamente, el sol infame seguía brillando con alegría, sin dar a la madre desesperada ni una sílaba de pésame (De la Parra, 1988: 107-108).

En este caso el sonido onomatopéyico "¡Múuuuu!" dota de significado al párrafo, es la forma en la que expresa su lamento la vaca Nube de Agüita, ya que no sólo pretende imitar el sonido del animal, sino demostrar su estado de tristeza, por ello los enunciados referentes a la quietud del árbol, al brillo del sol, a las nubes, refuerzan el significado y el ambiente lastimero que expresa el animal.

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

En la obra, la onomatopeya es empleada para la construcción de una palabra, frase o párrafo que evoca una idea sonora. Cada uno de los sonidos onomatopéyicos que aparecen en la obra obedecen a una intención que depende del uso de figuras retóricas, patrones métricos- rítmicos o elementos morfosintácticos. En la obra cumplen determinadas funciones como se mostró anteriormente aliteración, conectores, y para significar. Estas características sonoras que abarcan desde el fonema hasta la constitución de párrafos integran la armonía imitativa u onomatopeya, cuya finalidad es provocar un efecto sonoro.

Ahora bien, el efecto o los efectos sonoros que comprende la armonía imitativa en la obra están conformados por el ritmo fonológico y de pensamiento que, captados por el lector, no sólo llevan a la interpretación y asimilación de los sonidos sino a experimentar determinados efectos narrativos. Ello se debe a que los efectos narrativos de la armonía imitativa son usados para aumentar o disminuir la intensidad de la narración; además ocasionan una experiencia estética de la obra, en el lector. Ya que los sonidos onomatopéyicos le aportan un carácter dinámico a la obra.

En general, el ritmo de la obra ocasiona efectos narrativos porque se construye a través de la conjugación de cualidades sonoras, el uso de figuras retóricas y narrativas para hacer latente las voces de los personajes, de crear ambientación sonora en un espacio o situación; de generar un sabor, un olor o un sentimiento.

En la teoría literaria toda obra escrita produce un efecto en el lector, este varía de acuerdo con el género o estilo. En el caso de *Memorias de Mamá Blanca* identificamos tres efectos narrativos como consecuencia del ritmo que se sustentan a partir de las funciones de la onomatopeya y sus niveles de construcción fonética, morfosintáctica y semántica de la armonía imitativa. Dichos efectos narrativos afectan la percepción de los personajes, el tiempo y del espacio en la obra.

Afecta a los personajes porque el narrador es quien decide sus cualidades y el rol que desarrolla cada personaje en la obra. Además, Velia Bosch (1988) señala que Teresa de la Parra es una de las primeras autoras en dar a conocer los pensamientos de los personajes mediante la lírica en la narrativa como aspecto que distingue un personaje de otro. El ritmo aporta ese aspecto a los personajes al atribuirles una cualidad sonora propia a través de la onomatopeya.

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

Finalmente, el efecto de la sinestesia deriva de la armonía imitativa al interpretar elementos de la naturaleza, el ambiente, pensamientos o ideas cuyas cualidades son sonoras. Por lo que una idea o sonido onomatopéyico no sólo puede aludir a un sonido, sino que, mediante la onomatopeya y su función de significación, realza el significado de un sabor, un

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

El carácter lírico de los personajes

El término lírica deriva de la etimología griega: *lyrikós*, que hace referencia a la lira, instrumento musical utilizado en la antigua Grecia para acompañar los recitales de poesía, cuyo fin era que el recitador expresara su modo singular de percibir la poesía. (Espasa, 2003) Siglos más tarde Mijaíl Bajtín (1997) adopta el concepto al referirse a la prosa, pues argumenta que lo lírico se hace presente en la manera particular de expresarse, ser y pensar de los protagonistas y personajes; por ende, está ligado con el carácter único del sujeto en cuestión.

También Beristaín formula una idea similar a Bajtín en la que dice: "la lírica es pues, monologismo del discurso que presenta una verdad individual, personal. Sin embargo, puede trasponerse a todos los géneros y puede admitir lenguajes sociales, pero subordinados a la conciencia única del poeta" (Beristáin, 1997: 303). Entonces, la cualidad lírica de los personajes entendida como una verdad individual que manifiesta un modo de ser y expresarse únicos se aborda en la obra como un efecto del ritmo, en el que debido a la armonía imitativa cada personaje desarrolla y se distingue de otro por poseer un ritmo o sonido onomatopéyico propio; por ejemplo: Vicente Cochocho era el tocador de maracas de todos los bailes de Piedra Azul.

Su conversación debía ir siempre acompañada por el repiqueteo o compás dedos maracas invisibles. A ellas debía su ritmo.¡Vicente! ¿Estás ahí, en el jardín? Y él contestaba a lo lejos: "¡Sí, señor!" Al *Sí* le correspondía una nota negra ligada a una corchea con puntillo y un golpe de maraca al *Señor* una semicorchea, una negra y repiqueteo de tres golpes. (De la Parra, 1988: 76). El carácter lírico de Vicente Cochocho se expresa en su modo de hablar, ya que la autora lo caracteriza con el repiqueteo de las maracas, cualidad que puntualiza al personaje. En la novela se ve a un Vicente como un sirviente negro en el que se asocia su modo de ser y hablar con el timbre que distingue a los instrumentos de percusión usados por la raza negra de esclavos, tal y como lo menciona en este fragmento:

> Difícilmente podré explicar a ustedes la suma de matices expresivos que encerraba el hablar de Vicente, puesto que tales matices no estribaban en los vocablos, estribaban en el tono. ¿Qué es una frase sin tono ni ritmo? Una muerta, una momia. ¡Ah hermosa voz humana, alma de las palabras, madre del idioma, qué rica, qué infinita eres! (De la Parra, 1988:75).

En el fragmento la autora resalta nuevamente la cualidad lírica de personaje en el tono, es decir, en el modo de hablar, la autora pone acotaciones a las palabras del personaje: "… al *Sí* le correspondía una nota negra…" En cuanto al modo de ser de otros personajes menciona lo siguiente:

> Cuantas veces he tratado de explicarles aquí cómo hablaba Vicente y cómo hablaba Mamá, aquellos dos polos: el extremo de la rusticidad y el extremo de la exquisitez o ´preciosísimo´, uno más ritmado que melodioso, otro más melodioso que ritmado… (De la Parra, 1988: 75)

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

Gradación

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

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

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

> La primera, la gran capitana, la madre del trapiche era el agua. Muy arriba por el canalón se venía de la acequia y se arrojaba sobre la rueda grande cantando la caída con su nutrido coro de chorros y gotas. La rueda lenta, se iba tras ella por el rosario de los cangilones, dibujando gajos de vacío sobre un fondo de helechos y de musgo. Con la rueda caminaban las tres masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas bagazo que se llevaban la pobre caña muerta caminaban las manos de los emburradores y las manos de los cargadores de

> en parihuelos de cuero para tenderla al sol. Bajo el sol los cadáveres triturados arrastrados por los rastrillos resucitaban y se iban a florecer en montañas: las mullidas montañas de las bagaceras, prometidas esposas del fuego. (De la Parra, 1988: 93)[9]

En el fragmento, la gradación se presenta ascendentemente debido a que parte del elemento del agua, que da la pauta para el desarrollo de las relaciones y acciones posteriores en las que aparece con la relación sintáctica y semántica (Beristáin, 1997). En la cita, el principal elemento generador que dará pauta a otros es el agua, quién genera las acciones *iba* y *dibujando*; el segundo elemento: la rueda que generan las acciones *caminaban, triturándose, salpicando* y de nuevo *caminaban*; el tercer: las cañas con las acciones *llevaban y caminaban*; el cuarto elemento: las manos con la acción *tenderlas*; el quinto el sol con las acciones *arrastrados, resucitaban y se iban a florecer*; finalmente, el sexto elemento: las montañas, que finaliza el proceso de gradación, en el que los elementos acumulados establecen la relación sintáctica de causa- efecto.

El efecto de gradación del fragmento anterior toma como elemento principal al agua, pues es lo que desarrolla los sonidos onomatopéyicos (alusivos en las imágenes auditivas) mediante el proceso de acumulación. El agua da origen a los sonidos de la acequia, de la rueda, de la caída, de los cangilones, el zumo de las cañas, las manos que recogen el bagazo, hasta finalmente llegar a las montañas. Otro ejemplo de gradación o clímax se encuentra en el siguiente fragmento:

> Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente en un mecedor cualquiera de los corredores de Piedra Azul, se bebían a las cuatro, a las seis o a la hora en que mejor les parecía grandes vasos con refrescos de guanábana o de parcha granadina, mientras la sombrillota degradada y decaída, ¿Qué dirán ustedes que hacía? Pues sólo salía a la luz de tiempo en tiempo a las diez de la mañana y entonces, como una bondadosa gallina clueca, posada con un mismo amor sobre Mamá, Evelyn y todas nosotras, meneándose con muchísima pereza de derecha a izquierda y de izquierda a derecha se venía caminando lentamente, callejón abajo, en un gran carro de bueyes, a presenciar sobre las piedras, entre jabones, gritos y baños felpudos, nuestro alegre y rumoroso baño de río. (De la Parra, 1988: 58-59)[10]

En este caso, la gradación surge en la concatenación. Figura retórica de construcción que afecta al nivel morfosintáctico del discurso pues usa la repetición para cambiar una función sintáctica o elaborar variaciones en cuanto a los morfemas y al significado (Beristáin, 1997). En el ejemplo la concatenación se presenta en la repetición de las palabras: *a las, de tiempo en tiempo,*

[9] Las marcas del texto son propias.
[10] Las marcas del texto son propias.

de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; y en la repetición de los morfemas: |de| y |ca|; cuyos elementos sirven para la construcción sintáctica del párrafo y para la creación del ritmo en el párrafo.

Asimismo, el efecto de la gradación surge ascendentemente en el fragmento: "Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente…" (De la Parra, 1988: 58-59), en él se desarrolla la descripción de los que acontece en una tarde de visitas. La gradación se desarrolla en un tiempo: *la hora de las visitas*, y espacio: *los corredores de Piedra Azul*. Con la intención de mostrar la idea onomatopéyica del sonido de la cadencia de las palabras por la repetición, y las imágenes visuales que siguieren la idea representados en: *balanceándose cadenciosamente*, *meneándose con muchísima pereza, caminando lentamente*.

Sinestesia

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

> Ningún placer equivalía a la hora pasada entre el baño y el trapiche. Nos parecía la gloria y teníamos razón: era la gloria. Todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído. Lo mismo que bullía el guarapo en los enormes fondos, en el gran recinto del trapiche bullía la vida franca y buena a borbotones. En el se daban cita todos los elementos y todos los colores: el agua, el fuego, el sol, todos iban andando desnudos y armoniosos al compás que marca la inmensa rueda majestuosa y mansa de la molienda. (De la Parra, 1988: 92)

La idea onomatopéyica de la cual deriva la sinestesia en esta parte de la novela es la rueda de la molienda; ya que la autora señala que *al compás que marca la rueda* aparecen los elementos que dan desarrollo a los sentidos de la vista, el olfato, el paladar y el oído, por como describen que los personajes se conjugan en el mismo lugar con la finalidad de tener una experiencia de gozo para todos los sentidos: *todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído.* Incluso, autores como Benjamín Carrión también identifican el efecto de sinestesia en la obra:

> Califica de ingenioso, espontáneo, naturalísimo y fresco el arte de relatar de esta narradora. Para Carrión la mejor página de *Memorias*… es en la que se narra el castigo de Violeta, porque ella condensa las cinco dimensiones de la sensibilidad. Se lo ve, se lo oye, se lo huele, se lo gusta, se lo toca… (Carrión, 1980: 34-47).

Por lo tanto, se puede decir que en la obra la sinestesia contribuye como un efecto en la experiencia estética y lectora producto de los recursos discursivos y retóricos empleados en la onomatopeya.

Conclusiones

En la novela, la onomatopeya se concibe como un fundamento rítmico musical porque la autora sugiere una pauta al lector para leer su historia: "con un poco de solfeo que supiera el lector…" (De la Parra, 1988: 32) desea que las cualidades que posee la música sean expresadas en las letras, en palabras vivas, en palabras que resuenen; no para describir la memoria, sino para vivificar, hacer presente la memoria a través de los sentidos. Por ello, recurre a los elementos musicales: melodía, armonía y ritmo, y los adapta al lenguaje literario.

A través de la onomatopeya Teresa de la Parra encuentra una fuente sonora para transmitir el ritmo y la musicalidad a la narrativa. Literatura y música se relacionan para forjar palabras, enunciados y argumentos discursivos, capaces de desarrollar tensiones y tonalidades en los momentos de clímax en la narrativa. De la Parra forja el ritmo a partir de la repetición conformada en la prosodia y del uso de figuras retóricas, con la reiteración y la intención psicológica a disposición del lector.

La onomatopeya o armonía imitativa tiene el propósito de crear un efecto sonoro que se consolida a partir del uso de recursos retóricos y narrativos; además, obedecen a niveles jerárquicos que van de la mayor a la menor complejidad, desde el aspecto fónico de las partículas más pequeñas del sonido cuyos elementos inciden en la fonética y fonología, seguido de la sintaxis y la semántica, hasta llegar al ritmo que se presenta en la experiencia estética del lector.

La importancia de la armonía imitativa está presente en la expresión de los acontecimientos, sentires y vivires de la memoria de Mamá Blanca; en el sonido que atañe una cualidad distintiva a cada aspecto de la obra y tiene la intención de despertar los sentidos en la

interpretación y la experiencia del lector; en evocar olores, colores, sabores, melodías y suscitando una atmósfera sonora, un clima emocional; en recrear una realidad al traer al presente lo pasado con la narración tan vivida y sinestésica. ; significa ser partícipe de una obra en ejecución, que está sucediendo continuamente.

Por ello, los tres últimos efectos abordados: el carácter lírico, la gradación y la sinestesia son consecuencia del análisis rítmico de la onomatopeya y sus funciones; pues suceden gracias a la conjunción de todos los elementos sonoros, desde la simple imitación de los sonidos del ambiente, hasta los recursos sonoros capaces de conformar un sonido propio a los personajes y espacios, con el fin de que sean captados por el lector.

Las líneas melódicas se manifiestan en lo que dicen los personajes al atribuirles un carácter lírico; el tiempo, los espacios y las acciones también adquieren su propia línea melódica al presentarse en lo que sucede con ayuda de las figuras retóricas, por ejemplo, en la escena de la sala con en tintinear de las *compoteras invertidas* la autora utiliza la metagoge para caracterizar dicho sonido.

El efecto sonoro que experimenta el lector en los fragmentos existe gracias a las funciones de la onomatopeya: aliteración, significación y como conector discursivo en las que cada acontecimiento y personaje adquiere una idea sonora en particular, por ello ningún suceso y personaje tiene una evocación sonora igual a otro, logrando que la obra se enriquezca sonoramente.

Ejemplo de ello se encuentra en los siguientes personajes: la Nana Evelyn con su distintivo *chss, chss*, que la distingue como una persona rigurosa, pulcra, adecuada para disciplinar a las niñas; Vicente Cochocho con su clavetear de maracas, sonido característico de su descendencia negra y de su habilidad como maraquero, Nube de Agua que sólo puede expresar *muuu*, sonido propio de las vacas y con el cual da significado a la pérdida de su crío. El efecto sinestésico presente en los acontecimientos y los espacios se hace latente en fragmentos como el de *mamá y sus convidados* en el que el lector recrea el sonido de las hamacas moviéndose de un lado a otro; a partir de la idea onomatopéyica del vaivén de las hamacas como la autora va desencadenado elementos visuales, táctiles, gustativos, olfativos y auditivos como los sorbos del refresco, el fluir del río, el columpiar, el trajín de la rueda donde los zumos de las cañas y las frutas convergen.

En cuanto al efecto de gradación, se hace latente en la escena cuando el agua pasa por la rueda, de ahí que el sonido y el enunciado desencadene los acontecimientos y otras acciones que a su vez generan otras imágenes sonoras. Por eso la escena del agua en el trapiche evoca y desencadena más sonidos: *arrojarse a la rueda*, *la caída de chorros y gotas*, *el zumo salpicado de las cañas*, y otras escenas cuya función es la aliteración correspondiente al sonido que se hace menciona. Por lo tanto, la novela amerita de un sonido distintivo que se nutre de la lengua viva y la hablada. La estructura sintáctica obedece a la intención de plasmar o recrear el efecto sonoro de lo que se narra, por eso Teresa de la Parra escribe: *¡Sí! Al Sí le corresponde una nota ligada*.

Así, también las cualidades sonoras de la armonía imitativa desembocan en uno o varios efectos narrativos, en los que se puede conducir al lector a involucrar sus sentidos como el ejemplo de la rueda, con el saborear de las cañas y las frutas al ser trituradas; el refresco que se puede degustar, los bizcochos en el espantador de moscas. Todo lo que cuenta Mamá Blanca se recrea y vuelve al presente en la lectura gracias a la memoria, que es capaz de evocar y reconstruir todas la vivencias y experiencias humanas por medio de los sentidos. ¿Qué sería de la vida y la literatura si los seres humanos no fuéramos capaces de sentir? Simples líneas escritas lanzadas al vacío, simples seres divagando de un lado a otro sin un propósito que el de sobrevivir.

Referencias

Beristáin, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Bosch, V. (1983). *Lengua viva de Teresa de la Parra*: relectura de la obra de Teresa de la Parra. Estados Unidos: Editorial Pomaire.

Bueno, L. (1994). "La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio.". *Anuario de estudios filológicos* [en línea], vVol. 17. Recuperado el 15 de agosto de 2022, de, pp. 15-26. Disponible en: https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=58804. . Consultado el 15-08-2022.

De la Parra, T. (1988). *Las memorias de Mamá Blanca*. México: Colección Archivos.

Espasa. (2003) *Nuevo Diccionario Enciclopédico Espasa*. España: Espasa.

Forcadell, J. (2022). "Tristana Reluz y María Eugenia Alonso, pianistas: notas sobre la función de la música en *Tristana* de Benito Pérez Galdós e *Ifigenia* de Teresa de la Parra." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* [en línea],, vVol. 48 -1, Recuperado el 23 de febrero de 2023, de p. e48025. Disponible en: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/48025/47921.. Consultado el 23-02-23.

Gili, S. (1980). Curso superior de sintaxis española. España: Vox.

Jakobson R. (1981). *Lingüística y poética*. California: Editorial Cátedra.

Kayser, W. (1961). *Intrepretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

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

Moncada, F. (1964). *Teoría de la música*. México: Ediciones Framong.

Moreno, L.(2019). "Notre Dame, la cuna de la polifonía musical". [en línea] *Academia Play!* [en línea]. Recuperado el 16 de mayo de 2023. Disponible en: https://academiaplay.es/notre-dame-la-cuna-de-la-polifonia-musical/

Orellana, J. (2016). "La historia secreta detrás de la canción más inspiradora de todos los tiempos." [en línea] *Hipertextual*. [en línea]. Recuperado el 16 de mayo de 2023, de Disponible en: https://hipertextual.com/2016/12/historia-secreta-cancion-inspiradora..

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. España: Gredos.

Pardos, A. (2017). "Las imágenes sonoras de los signos lingüísticos." *Revista de Investigación en Psicología* [en línea], vVol. 9, nNúm.2, pp. 149-161. Recuperado el 27 de febrero de 2023, de Disponible en: https://www.medigraphic.com/pdfs/revmexinvpsi/mip-2017/mip172i.pdf. Consultado el 27-02-23.

Real Academia Española (2023). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.7 [en línea]. Disponible en: https://dle.rae.es. Consultado el 3 de marzo de 2023

Rodríguez J. (2011). "Morfología de la onomatopeya. ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?" *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* [en línea], Vvol. 17. Recuperado el 10 de agosto de 2022, de , pp. 125-178. Disponible en: https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/208. Consultado el 10-08-2022.

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

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

Dalia Castañeda Castillo: Egresada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), México. Es autora y colaboradora en la editorial mexicana Bukero. Ha publicado en la Editorial La tinta del Alcatraz la obra *Insomnio de mi tacto*. En 2022 obtuvo el premio estatal de ensayo en el Estado de México con la obra *El amor como principio universal.* Recientemente, forma parte de la Red de Investigadores de Danza (RID). Su línea de investigación es literatura latinoamericana y nexos entre danza y literatura.