

Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje.

[...]. No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro. Octavio Paz, *El Arco y la Lira*, p. 29

Introducción

El signo lingüístico reúne las características del plástico y del musical e incluso posee un significado estrictamente ‘comunicativo’, por eso, la distribución y la organización de la sustancia fónica, añade significación al mensaje, sobre todo en el plano afectivo y estético. A pesar de eso, en la historia de la traducción ha habido una tendencia a privilegiar la transmisión del significado respecto a la posibilidad de traducir elementos del significante, portador también él de los significados parciales alonsiano, [1] significados parciales cuya suma modifica la expresión del concepto, constituyendo su parte integrante sin reducirse a un aire o a un color que lo envuelve. Entramos, pues, en el campo de la estilística, donde un mínimo matiz puede tener significación, donde la arbitrariedad ya no es un dogma, más bien puede ocurrir que en el interior de cada lengua la carga contenida en la imagen acústica no transmita sólo el concepto, sino ‘delicados complejos funcionales’, es decir, impulsos afectivos, obscuras y profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc.). [2]

1. Arbitrariedad y Motivación

Ferdinand de Saussure, hablando del origen sincrónico del valor lingüístico, considera que una palabra puede asociarse a otras tanto por la raíz como por el sufijo (y en este caso la asociación es al mismo tiempo conceptual y fonética), pero este valor puede surgir también a través de las relaciones que afectan aspectos puramente conceptuales (sinonimias, antonimias, etc.), o fonéticos (paronomasias, homoteleutos, etc.):

Così in *enseignement, enseigner, enseignons* ecc. vi è un elemento comune a tutti i termini, il radicale; ma la parola *enseignement* può trovarsi implicata in una serie fondata su un altro elemento comune, il suffisso (cfr. *enseignement, armement, changement* ecc.) o, al contrario, sulla mera comunanza delle immagini acustiche (per esempio *enseignement e justement*). [3]

Está última ‘mera comunión de las imágenes acústicas’ no puede tener papel alguno en la determinación del valor lingüístico, según la arbitrariedad aristotélica, pero en la de Saussure es admisible, y más aún podría ser necesaria ya que el significante, si bien en secreto, guarda imprimidas todas las segmentaciones distintivas del significado. [4] En efecto, el lingüista suizo hablando de la motivación del signo dijo que: “Une partie seulement des signes est absolument arbitraire; chez d’autres intervient un phénomène qui permet de reconnaître des degrés dans l’arbitraire sans le supprimer: *le signe peut être relativement motivé.*” [5] Sin embargo, el lingüista que tal vez más se ocupó de la natura no arbitrera, sino necesaria, de la relación entre significante y significado fue Roman Jakobson. En su obra, *The sound shape of language*, [6] escrita en colaboración con Linda R. Waugh, dedica el cuarto y último capítulo a los estudios sobre el fonosimbolismo y en particular se refiere a la distinción de Humboldt entre el fenómeno de la onomatopeya como mimesis acústica de un sonido y él del simbolismo fónico como mimesis

sinestética de hechos no necesariamente acústicos. Hoy en día, justamente esta proximidad entre el valor semántico y el fonético, es la base de una teoría fonosimbólica del origen del valor :

I criteri di tale simbolizzazione, [...], non assomigliano tuttavia a quelli di un libro di grammatica, rammentando piuttosto le fattezze, moderatamente bizzarre, di un' *opera poetica* o di un *organismo naturale*. Ben ordinati e chiari in una buona misura, ameranno adornarsi anche di oscurità e disordine. [...]. Si aprirebbe, in tal caso, il campo di qualcosa di nuovo, che potrebbe ricevere il nome, a seconda dei gusti, di Metafisica empirica, di Filosofia naturale della lingua o di Linguistica materialista. [7]

A este propósito, se nos ocurren las consideraciones de Vico sobre el origen del lenguaje, el filósofo italiano fue el primero en hablar de una “mostruosa e selvaggia” época de la fantasía en que *homo non intelligendo fit omnia*, [8] y donde el lenguaje como experiencia del mundo es intencional. Este lenguaje primordial, esencialmente poético, tenía una fuerte carga creadora y pudo ser que en las primeras voces el sonido armonizara con el contenido.

De todas formas, como ya lo hemos señalado, tal correspondencia entre el sonido de la palabra y lo que representa no quiere decir que el origen del lenguaje resida en la onomatopeya. No hay que pensar en un hecho estrictamente imitativo, sino en una concordancia sensorial más genérica, vaga, y distinguir el simbolismo primario del secundario donde “hasta la ilusión no es una mentira”. [9]

2. Onomatopeya y fonestesia

Cada lenguaje está formado por palabras arbitreras y opacas, y otras que son gradualmente motivadas y transparentes. La opacidad de las palabras ha sido ampliamente demostrada con argumentos descriptivos, históricos y comparativos. Sin embargo, en las lenguas modernas existen formaciones parcialmente arbitreras (o “relativamente motivés” como las llama Saussure) y lenguas diferentes presentan, por razones históricas, distintos grados de motivación de las palabras. El léxico del alemán es motivado (gracias a la composición resulta más fácil remontar al significado), en cambio, en francés es más difícil formar y derivar palabras. Sea lo que sea, existen en las lenguas elementos de motivación en los sonidos, en la estructura morfológica de la palabra o en su contenido semántico.

Stephen Ullmann distinguió varios grados de motivación del signo lingüístico. [10] En la imitación de un sonido con un sonido, es decir, la onomatopeya ‘primaria’, la estructura fonética de la palabra imita el referente mismo (por ejemplo los italianos *bisbiglio*, *sussurro*, *mormorio*, *fruscio*, *rombo*). Sin embargo, incluso palabras como *bisbigliare*, *scricchiolio* y *chioccolare* hay que considerarlas fonosimbólicas, es decir, fonestéticas. En el diccionario de la lengua italiana de Giacomo Devoto y Gian Carlo Oli (1990), en cambio, encontramos *bisbiglio* a la voz “onomatopea” como ejemplo de palabra que guarda una naturaleza “fónicamente imitativa”. Ejemplos de onomatopeya en sentido restringido (o primaria) que hemos encontrado en los diccionarios son más bien: *brr*, *ecciiú* (imitan sonidos humanos), *perepepé*, *bum* (sonidos típicos de objetos o acciones). [11]

Justo ésta es la diferencia entre fenómenos onomatopéyicos *tout court* y los fonestéticos. [12] El lingüista británico J. R. Firth empieza su discurso sobre la fonestesia analizando el “etimema” de la palabra *slack* y procede a la identificación del fonestema *sl* como peculiar de la costumbre fonética del inglés. En efecto este sonido aparece en palabras como:

Slack, slouch, sluch, slush, sludge, slime, slosh, slash, sloopy, slug, sluggard, slattern, slut, slang, sly, slither, slow, sloth, sleepy, sleet, slink, slipshod, slope, (...), slit, slay, sleek, slant, slovenly, slab, slap, slough, slum, slump, slobber, slaver, slur, slog (...), slate. [13]

Además, algunos fonestemas como *gr-* para indicar una voz gutural, amenazadora y quejosa, aparecen ya a nivel indoeuropeo. El italiano *grugnire*, el español *gruñir* y el inglés *grunt* presentan la misma raíz; se pueden hacer asociaciones no sólo por etimología, sino también por fonestesia como en *gracchiare* o *growl*. El italiano, por ejemplo, presenta un interesante alteración de los verbos con sufijos fonestéticos iterativos y frecuentativos. Para designar una acción repetida y atenuada emplea el sufijo *-icchiare* [14] como en *cantare-canticchiare*, *dormire-dormicchiare* y para modificar en sentido diminutivo-frecuentativo emplea *-ellare* y las variantes *-erellare*, *-arellare*. Véase *saltare-saltellare*, *giocare-giocherellare*, etc. Este sufijo alterativo sirve para indicar un aspecto del verbo de base: repetición, intermitencia, ausencia de continuidad, ocasionalidad, atenuación. En español en estos casos se emplean, generalmente, giros de palabras y perifrasas verbales (*andar+ gerundio* indica un movimiento repetido y sin una dirección: *andar saltando* podría ser el italiano “saltellare”, *iba cantando* “canticchiava”, *dar vueltas por la calle* “girellare/ gironzolare”), pero Juan Ramón Jiménez, en su afán creativo, no vacilaba en emplear la terminación fonestética frecuentativa *-ear* para dar la sensación de un fenómeno continuado como ocurre con: *soñear*, *escuchar*, *aurorear*, *verdear*, *rayear*.

Está claro que en italiano [15] y en español la fonestesia aparece menos detectable que en inglés (la flexión, la sufijación y los polisílabos la esconden y complican) donde los monosílabos se prestan a rápidas asociaciones fonestéticas: *lick* está en relación con *quick* que a su vez evoca *flick*, *pick*, *stick*, etc. A pesar de eso, aprovechando del contexto, [16] se pueden convertir las posibilidades fonosimbólicas del español en invención literaria, como hizo el escritor argentino Julio Cortázar jugando con determinadas combinaciones fónicas en el capítulo 68 de su obra *Rayuela*:

Aunque apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clésimo y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplmiendo, hasta quedar tendido como eltrimalciao de ergomanina al que se le han dejado caer unas fífulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consistiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumidítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y máculos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los orodopenaban hasta el límite de las gunfias. [17]

3 Onomatopeya primaria, secundaria y otras inferencias sinestéticas

Se podría pensar que las onomatopeyas son similares en las distintas lenguas, pero Nida considera arbitrera incluso estas formaciones: “Even onomatopoeic forms bear only a ‘culturally conditioned’ resemblance to the sounds which they are designed to imitate. For example, the equivalent of our *tramp-tramp* is *kú kà* in Luvate, a Bantu language of central Africa, and *mingòdongòdona* in Malagasy”, [18] pero no estamos de acuerdo con su reflexión a la cual oponemos otra de Paolo Fabbrì

Non si può far valere la disparità fra i suoni del mondo e la loro resa linguistica: l’italiano “chichirichì in spagnolo è “cucurucù” e in francese “cocoricò”, ma queste tre onomatopee non sono diverse. (...) Eppure, chi avrebbe il coraggio di dire che lo schema invariante delle consonanti somiglia al canto dei galli? È piuttosto il contrario: ogni lingua si costruisce uno schema morfologico per accogliere la realtà del mondo. È

la lingua stessa che edifica attivamente i propri simulacri di realtà e di adeguatezza.
[19]

En efecto, la onomatopeya, si bien explica una identidad implícita, no coincide con la reproducción exacta de los sonidos de la naturaleza, sino es más bien una reproducción parcial y variable de lengua a lengua. Esa variabilidad se debería, antes de todo, a la limitación de los medios fonéticos de que disponemos, los cuales no permiten reproducir exactamente los matices sonoros de los fenómenos naturales y, además, cada onomatopeya funciona en el sistema fonológico de su lengua que, por otra parte, como es en constante evolución, limita su posibilidad de realización. Un tercer elemento que puede determinar la variabilidad de la representación onomatopéyica radica en la distinta segmentación perceptiva que cada hablante opera.

De todas maneras, lo que nos interesa subrayar para una mejor comprensión de los textos que vamos a analizar, son aquellas capacidades imitativas de la sustancia fónica que van ‘más allá’ de la simple reproducción de los sonidos de la naturaleza. De hecho, sería interesante analizar cómo se transmiten a otras dimensiones sensoriales (visivas, cromáticas, cinéticas, táctiles, etc.), y cómo su expresividad pasa a ser propiamente simbólica.

Muchos han sido y siguen siendo los estudios que han analizado las propiedades sinestéticas de la sustancia fónica. [20] En particular, se ha analizado la relación entre el estímulo acústico y las propiedades visivas y en los datos conseguidos aparece constante la tendencia a asociar la característica de luminosidad a las vocales ‘agudas’ y la oscuridad a las ‘graves’. Por lo que concierne el espectro cromático los estudios han observado que, si bien hay una mayor incidencia de la variabilidad interindividual, la /i/ y la /e/ se asociarían a colores más claros, [21] /u/, /o/ y /a/ a los más oscuros:

L'effetto espressivo di *o* prevale anche in molti altri versi petrarcheschi («*O roco mormorar di lucid'onde*»; «*Morte mi ha morto; e sola può far Morte/ Ch'i torni a riveder quel viso lieto*»); gli esempi abbondano fino ai giorni nostri:

[...]. Una canzonetta volgaruccia era *morta/ E mi aveva lasciato il cuore, nel dolore/ E me ne andavo errando senz'amore/ Lasciando il cuore mio di porta in porta...* (D. Campana, *La sera di fiera*).

L'effetto di *u* è simile a quello di *o*, ma evoca certe associazioni ancor più cupe e più sinistre; c'è un verso del Cardarelli in cui tutte le altre vocali italiane sembrano dominate dal timbro oscuro di una *u*, posta al centro della frase: *Sepolto nella bruma il mare odora (Sera di Liguria)*.

No hay que olvidar tampoco *La notte d'inverno* di Quasimodo:

E	ancora	la	notte	d'inverno				
e	la	torre	del	borgo	cupo	coi	suoi	tonfi
.....								
non	svegliare	il	fanciullo	che	ti	dorme	accanto	
coi piedi <i>nudi chiusi in una buca</i> . [22]								

y el prodigioso verso de Góngora : “infame *turba de nocturnas aves*” donde cada lector puede percibir la sensación de horrible oscuridad, debida a la repetición no sólo de la vocal *u*, sino también de la sílaba *tur* donde la *r* aumenta su resonancia. [23]

Incluso con relación a la percepción táctil se subraya la identidad de estructura con la experiencia auditiva: de ahí que se empleen metáforas lingüísticas de sonido “duro” o “blando”, “liso” o “arrugado”, “pesado” o “leve”. De hecho, en este caso la expresión de las sensaciones táctiles se pone en relación con las componentes consonánticas de la lengua: para la polaridad ‘duro/blando’ se toman en consideración como sonidos ‘duros’ los que están presentes en las onomatopeyas de ruptura, o sea, las oclusivas. Las consonantes explosivas (a menudo en

asociación con /r/ y /s/: pr, tr, kr, ter, sk, st, etc.) confieren al estilo algo de estridente y martilleante y exprimen acciones enérgicas sobre objetos resistentes (romper, golpear, triturar, destrozar, etc.). A este propósito, se nos ocurren los conocidos versos dantescos: “*e caddi come corpo morto cade*” y “*Grandine grossa, e acqua tinta, e neve...*”. [24] Sonidos ‘blandos’ son los que caracterizan las onomatopeyas de ruidos suaves y atenuados, es decir, la lateral /l/, las fricativas (el grupo /fl/ está presente en muchos términos que indican blandura: it. flaccido, floscio; esp. flácido, flojo; ing. flabby, floppy; fr. flasque, flotant; etc.). [25] En el caso de las sibilantes su fonosimbolismo parece estar en relación con la idea de soplar, silbar y con la sensación táctil de liso. Por lo que concierne la lengua española, una muestra insuperable de estas posibilidades expresivas la encontramos en dos versos de la *Égloga 3.^a* de Garcilaso:

En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba. [26]

Esta maravillosa aliteración de las *eses*, transmite una sensación de apacible silencio enfatizada por el runruneo de un enjambre de abejas. [27] También en italiano la consonante *ese* sugiere la idea de un suspiro, un soplo, basta con pensar en Laura que: “soavemente sospirando move.” [28]

Otras interesantes observaciones provienen de algunos estudios sobre el análisis de las connotaciones ‘espacio-temporal’ de cercano/lejano, abierto/cerrado y de las propiedades cinéticas de estado/movimiento presentes en la sustancia fónica. El poeta italiano Giacomo Leopardi bien conocía estas propiedades como nos demuestra en su conocido poema *L’Infinito*:

1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
2 E questa siepe, che da tanta parte
3 Dell'ultimo orizzonte il guardo escude.
4 Ma sedendo e mirando, interminati
5 Spazi di là quella, e sovrumani
6 Silenzi, e profondissima quiete
7 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
8 Il cor non si spaura. E come il vento
9 Odo stormir tra queste piante, io quello
10 Infinito silenzio a questa voce
11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
12 E le morte stagioni, e la presente
13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
14 Immensità s'annega il pensier mio:
15 E il naufragar m'è dolce in questo mare. [29]

Aquí, la idea de un espacio sin límites se sugiere por el uso de los plurales en *i: interminati / spazi; sovrumani / silenzi* (ulteriormente dilatado por los ‘encabalgamientos’) y por adjetivos de sentido superlativo: *profondissima; sovrumani*. Además, justamente el empleo, a partir del tercer verso, de estos adjetivos polisílabos retarda la lectura y se acentúa la impresión de un espacio ilimitado: *ultimo / orizzonte; interminati; sovrumani; profondissima*. En cambio en los dos primeros versos el poeta emplea sólo palabras monosílabas o bisílabas.

Está claro, pues, que los sonidos además de una experiencia sensorial, pueden evocar otras cualidades físicas o morales. Vicente García de Diego lo llama simbolismo secundario. [30] Para él el simbolismo se realiza con más frecuencia cuando la emoción es producida no por la sonoridad de la voz, sino por la palabra interior, por la idea mental con sus imágenes evocadoras:

Tempestad era sólo el tiempo y luego el temporal o mal tiempo, y en su contextura sonora no hay pie para la evocación emotiva, y, sin embargo, por sola la evocación de lo idealmente simbolizado, la voz *tempestad* cobra en nuestro interior un valor emotivo de fragor y de tenebrosidad, de movimiento físico y de miedo. [31]

Wandruska nos confirma este simbolismo ‘ideal-objetivo’: “qualsiasi forma sonora, sia motivata sia convenzionale, viene collegata al suo contenuto in virtù di una soggettiva e inconscia identificazione immanente delle cose con i loro significanti.” [32]

Un ejemplo contundente lo encontramos en una cuarteta de Umberto Saba (*Fanciulle IX*): “Dove veste, sue vesti son richiami/ per il maschio, un’asprezza/ strana di *tinte*. È mezza/ bambina e mezza bestia. Eppure l’ami.” Aquí la voz *tinta* (de *tingere*) no tiene relación etimológica alguna con las palabras onomatopéyicas más o menos semejantes derivadas de *tintín* (*tintinnare*, *tintinnio*, etc.), pero percibimos igualmente la voz *tinte* como algo fresco y juvenil. [33]

Esta motivación de las palabras puede ser que sea debida incluso a su morfología, sobretudo si consideramos las formadas por derivación y composición. Véase las italianas: *arcobaleno*, [34] *Jcapovolgere*, *portacarte*, *cecità*; las españolas: *sacacorchos* (“cavatappi”), *murciélagos* (“pipistrello”), *comedor* (“sala da pranzo”) y las inglesas: *preacher* (“predicatore”), *butterfly* (“farfalla”), etc. En cuanto a la expresividad de los sufijos y prefijos españoles e italianos, piénsese en los nombres alterados con sufijos diminutivos, aumentativos, despectivos y apreciativos. En efecto, las dos lenguas tienen a disposición un sistema gramatical bastante flexible para deformar las palabras. En relación a eso se nos ocurre al escritor italiano Gadda, el “traduttore espressionista”, [35] que hizo de esta oportunidad un estilo.

Finalmente, hay un tipo de motivación que se basa en factores semánticos. Victor Hugo en este sentido percibía como onomatopéyica la manera de mostrar las cosas del argot: *lancequiner* es más motivado que *pleuvoir*, *bille* (biglia), *boule* (palla), *calebasse* (zucca) son menos abstractos que *tête* (testa); *babillarde* (lettera) es más expresiva que *lettre*. Se puede hablar de motivación semántica ya que se trata de expresiones figuradas que se fundan en la semejanza entre dos elementos (por metáfora o metonimia).

4. La traducción de los caracteres no sistemáticos del sistema fonético/fonológico, de las metáforas acústicas y de las voces regionales.

Coseriu propuso una subdivisión tripartita de la realidad del lenguaje:

[...] el *sistema* es un conjunto de oposiciones funcionales; la *norma* es la realización “colectiva” del sistema, que contiene el sistema mismo y, además, los elementos funcionalmente “nopertinentes”, pero normales en el hablar de una comunidad; el *hablar* (o, si se quiere, *habla*) es la realización individual-concreta de la norma, que contiene la norma misma y, además, la originalidad expresiva de los individuos hablantes. [36]

En esta subdivisión notamos que siempre se preserva la relación con la sustancia fónica del lenguaje que es presente incluso en las funciones sintácticas, y estos elementos “nopertinentes” que aparecen en la *norma* de Coseriu, bien podrían ser los “caratteri non sistematici del codice linguistico” de los cuales habla Sergio Cigada. [37]

Los efectos onomatopéyicos pueden depender también de la manera en que una palabra o una oración se pronuncian, es decir, de su intonación. El sistema fonológico italiano no preve la oposición de vocales largas y vocales breves, pero en la *norma* se producen alargamientos vocálicos que adquieren un inmediato efecto semántico (la distinción /no/ - /no:/ con alargamiento de la “o”, puede considerarse fonemática). La intonación es suprasegmental, es como decía Bally: “(...) le commentaire perpétuel de la pensée.” [38] La traducción concierne entonces todo el lenguaje, también la dimensión fonético/fonológica y, por lo tanto, tendríamos que considerar razonablemente el traducir como una transposición de la lengua oral, como un acto lingüístico total.

Cigada como ejemplo cita un pasaje de los *Promessi Sposi* (Cap. XXIII), donde se describe el encuentro entre el cardenal Federigo y el “Innominato”:

Oh, certo! ho qui qualche cosa che m’opprime, che mi rode! Ma Dio! Se c’è questo Dio, se è quello che dicono, cosa volete che faccia di me?’ Queste parole furon dette con un accento disperato; ma Federigo, con un tono solenne, come di placida ispirazione, rispose:”Cosa può far Dio di voi? cosa vuol farne? [39]

Estamos en en campo de la ‘fonética impresiva’; Manzoni restituye al texto aquella componente fonológica (semántica), propia de la lengua oral, a través de una reflexión metalingüística. [40]

En efecto, como nos recuerda Meschonnic, [41] la poesía no siempre es más difícil de traducir que la prosa ya que no son exclusivas del verso los juegos de palabras, los efectos acústicos y ciertas peculiaridades rítmicas. Por ejemplo, en los cuentos de Rulfo [42] no vemos expresados fonosimbólicamente los ecos, el ruido del viento, los murmullos, los ladridos de los perros, pero los sentimos a través de la escritura. Estos “ruidos” llenan sus cuentos, pero las palabras no están directamente ligadas a su cualidad sonora, tienen una expresividad ‘latente’, producen una monótona música interior. El autor con una simple aliteración de las ‘s’, consigue incluso hacernos oír el ruido del silencio:

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. [43]

También el *rumorío* producido por los rezos de los peregrinos es evocado por recursos léxicos, por una similitud acústica simple y eficaz: “Y después que dejó de hablar, la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo.” [44]

En el acto final de su obra más conocida, *Pedro Páramo*, la prosa ‘artística’ [45] de Rulfo nos hace ‘ver’ y ‘oír’ más de lo que dice. Es la muerte del cacique, ese *Pedro Páramo* padre y dueño de todo el pueblecito de *Comala*:

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. [46]

Hay muchas metáforas y similitudes acústicas en la obra de Rulfo cuyo lenguaje es una mezcla de dialectos indios y de pureza clásica: “Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla.” [47]

En efecto, su estilo no intelectual, deja espacio a una evocación pictórica y sensorial del paisaje y de los sucesos del relato. La rusticidad de sus personajes no se resuelve en un mero mimetismo, o sea, en “un pintorequismo idiomático y costumbrista”, [48] sino que surge de la tierra, del hombre que la habita, logrando transmitir tanto su alma como todos los sentidos. A este respecto resulta sumamente explicativo lo onomatopéyico de esta similitud, en boca de un campesino sin letras, para contar un episodio de la guerra, una *tracatería*:

Luego comenzó la corretiza por entre los matorrales. Sentíamos las balas pajueleándonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines. Y de vez en cuando, y cada vez más seguido, pegando mero en medio de alguno de nosotros que se quebraba con un crujido de huesos. [49]

Y es esta la fuerza del estilo de Rulfo, la recuperación de la naturalidad propia de la lengua hablada, sin sofisticación, al que se añade un recurrente uso de palabras claves de connotación

metonímica y de evocación onomatopéyica (*murmillos, rumores, ruidos, crujidos, ecos, alaridos, bramidos*) y de onomatopeya pura (*plas plas, cuar, cuar*).

De distinta expresividad fonosimbólica es, en cambio, la prosa de Asturias:

É nel *Signor Presidente* (...) che Asturias rivela il suo straordinario dominio della lingua, il demone dell'analogia, il gusto dell'espressività linguistica, attivo fin dal primo capoverso che è di natura prettamente *fonosimbolica* . [50]

Veamos, entonces, el párrafo en cuestión de *El Señor Presidente*: [51]

...¡ Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡ Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedradumbre! [...]

En la novela de Asturias abundan estos 'apax fonéticos' que testimonian la asistematicidad del código lingüístico. Son situaciones atípicas, atribuibles a dinámicas históricas y psicológicas que a un traductor no le resultan fácilmente inteligibles:

-¡Indi-pi, a pa!

—¿Yo-po? Pe-pe, ropo, chu-pu, la-pa...

—¿Quitín-qué?

—¡Na-pa, la-pa!

—¡Na-pa, la-pa!

—...¡Chu-jú!

La Mancuso, en este caso, intenta reproducir el juego fonomelódico del original empleando un equivalente juego de palabras en la lengua de llegada:

Pissi,		pissi...	per	te!
Io...		pissi,		pissi?
Già...	pissi,	pissi...	non	c'ero!
Pissi,		pissi...		scema!
... ehi, ehi! [52]				

En *El Señor Presidente*, a menudo, el juego con los sonidos, las aliteraciones, la enunciación anafórica, repetitiva y la onomatopeya [53] revelan una denuncia social y política hecha con un lenguaje literario: [54]

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás en el tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada vez cada vez, cada vez cada vez, cada ver cada ver cad ver cada ver, cada ver cada ver cada ver cada ver, cada ver ...

En *Hombre de maíz*, más que una trama hay un puro juego de sonidos, un gozo verbal que a veces limita con el pre-gramatical. Las anáforas y repeticiones, propias del relato ritual,

desembocan en una prosa gorda, succulenta, gorgoteante que produce un ‘horror vacui’ semejante al que sentimos frente a un mercado guatemalteco:

Adolescentes con cara de bucul sin pintar jugaban entre los ancianos, entre las mujeres, entre los hombres, entre las fogatas, entre los brujos de las luciérnagas, entre los guerreros, entre las cocineras que hundían los cucharones de jícara en las ollas de los puliques, de los sancochos, del caldo de gallina, de los pepianes, para colmar las escudillas de loza vidriada que les iban pasando y pasando y pasando los invitados sin confundir los pedidos que les hacían, si pepán, si caldo, si pulique. Las encargadas del chile colorado rociaban con sangre de chile huaque las escudillas del caldo leonado, en el que nadaban medios güisquiles espinudos, con cáscara, carne gorda, pacayas, papas deshaciéndose, y güicoyes en forma de conchas, y manojitos de ejotes, trozaduras de ichintal, todo con su gracia de cualantro, sal, ajo y tomate. [55]

Cargada de poesía y de magia, [56] la prosa de Asturias es telúrica, barroca como lo son los monumentos mayas y obliga al lector (y aún más a un traductor) no guatemalteco a abrirse camino a machetazos entre *huaques*, *huisquiles*, *guicoyes*, *ichintales*. Como un chamán preso por una droga alucinógena, el autor emplea un lenguaje que adquiere casi una ‘dimensión biológica’, indisolublemente vinculado a la naturaleza que lo rodea: “las palabras se funden con el follaje y las sustancias vegetales de una selva rebelde.” [57] Este empleo de voces regionales, que llenan de sonoridad las páginas, es presente también en Rulfo (y en muchos otros escritores latinoamericanos); por lo general, no hace falta traducirlas ya que su significado se intuye por el contexto. Un claro ejemplo puede ser un pasaje de *La Cuesta de las Comadres*:

La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía allí. Luego vi que regresaba con el guango en la mano. [58]

En efecto, como advierte Hugo Rodríguez-Alcalá “cualquier lector que sepa castellano” intuye que “ese guango es un arma”. [59] La traducción italiana de Francisca Perujo [60] deja en original todas esas voces de origen ‘nahuatl’ que no tienen equivalentes en español; su sonido, como en Asturias, es sugestivo, evocador de la lengua de los indígenas. En general las “palabras temas” (*theme-word*), “señales” (*mot témoin*) y los “indicadores estilísticos” (*stylistic marker*), no hay que omitirlos o traducirlos con términos equivalentes. [61] Esta sugerencia es válida sobre todo cuando un traductor europeo (eurocéntrico) se enfrenta a la traducción de los términos de la flora y fauna suramericana que es más salvaje, ancha, no domesticada y las palabras se refieren a animales y plantas desconocidas por nosotros. Por ejemplo, en la obra de Rulfo, además de las voces ya citadas, encontramos muchos nombres de plantas y animales: *huizaches*, manchitas de *zacate*, costra de *tepetate*, *zopilotes*, *chachalacas*, *tepemezquites*, *ocotes*, *guajolotes*, *camichines*, *totochilos*, *amoles*, *tildíos*, *huizapoles*, *milpas*, *mayates*, y también nombres de lugares y apodos como: *La Cuesta de las Comadres*, *los Altos*, *la Tambora*, *la Serpentina*, *la Perra*, *el Chihuila*, *los Zanates*, *el Chino*, *la Arremangada*, *el Abuelo*, que la traductora deja todos en original porque según dice:

Le voci messicane di origine *náhuatl* che Rulfo utilizza e che non hanno equivalente in spagnolo, per lo più nomi di piante o animali, si sono conservate e si sono brevemente spiegate in nota. Nomi e soprannomi non si sono nemmeno tradotti. Che siano simbolici, allegorici o semplicemente suggestivi, hanno una risonanza popolare, sia in spagnolo, sia nelle lingue aborigene (il *chihuila*, il *tilcuate*) che risponde a un ambito culturale che si perde purtroppo nel passare ad un'altra lingua. [62]

5. La poesía pura de Mariano Brull

Para concluir esta breve comunicación, quisiera presentar al poeta cubano Mariano Brull (1891-1956) que hizo del juego fonomelódico un arte. En efecto, si bien cronológicamente pertenece a la generación post-modernista (en esta época aparece su primer libro *La casa del silencio*, [63] con una introducción de Pedro Henríquez Ureña) se considera el iniciador de la poesía pura cubana.

Su permanencia en París (1926-1929) lo coloca en uno de los escenarios mundiales privilegiados de la nueva poesía. Profundamente influenciado por la obra de Paul Valéry, de quien tradujo magistralmente unos poemas, probablemente afinó su formación y sensibilidad después de conocer la obra de Mallarmé y de poetas y ensayistas ingleses como William Butler Yeats, A.C. Bradley y George Moore, representantes de una línea de pensamiento que tendría su formulación definitiva con el discurso del abad Henri Brémond. [64] El mismo Valéry dijo:

Poe a compris que la poésie moderne devait se conformer à la tendance d'une époque qui a vu se séparer de plus en plus nettement les modes et les domaines de l'activité, et qu'elle pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, 'à l'état pur'. [65]

Y desde Poe, y el gran maestro Baudelaire, empieza un movimiento hacia la poesía pura, del arte por el arte, el simbolismo. La poesía es por su naturaleza indecifrable y alude a una otra realidad que el hombre no puede alcanzar a conocer con plenitud.

Enrique Saínz [66] cita como modelo de la tradición española de lenguaje insuficiente, inefable, el célebre verso del "Cántico espiritual" de San Juan de La Cruz: "Un no sé qué que quedan balbuciendo." [67] Y ésa es también la intuición poética central de Mariano Brull: la búsqueda de una poesía sin historia, sin condicionamientos, y cuyo significado sea trascendental. Con "Poemas en menguante", publicado en París en 1928, el poeta cubano empieza su diálogo con una realidad lejana, buscando la perfección absoluta, una poesía que se pueda oír con los ojos.

Cinto Vitier la coloca en las "vísperas de la realidad", en un indeciso "antes": "(...), en la nebulosa del ser, en el alba del sí y del no, del ser y del no ser (...)." [68] Aquí empieza su juego intelectual, hacia la claridad, la perfección (una perfección a veces monótona y monotonal, como señaló la crítica del tiempo), hacia la creación de una atmósfera límpida, "en el umbral del idioma." [69]

A esta vertiente pertenecen poemas como "Yo me voy a la mar de junio", valga la primera parte:

Yo me voy a la mar de junio, /a la mar de junio, niña. /Lunes. Hay sol. Novilunio./
Yo me voy a la mar, niña. / A la mar canto llano del viejo/ Palestrina./ Portada añil y
púrpura/ con caracoles de nubes blancas / y olitas enlazadas en fuga./ A la mar, ceñidor
claro./ A la mar, lección expresiva/ de geometría clásica. [70]

Paulatinamente la búsqueda de la tanto anelada pureza se consume por sí misma. La palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con el infantil en formación, un balbucear preconsciente. He aquí la "jitanjáfora" pura: un estadio de indeterminación del lenguaje que, sin su contenido conceptual y afectivo, se reduce a un simple juego sonoro.

Las "jitanjáforas" nacieron de un ocasional y alegre experimento que Brull compuso para sus hijitas, unos poemas para ser recitados. Alfonso Reyes, que estaba entre los presentes, les dio el nombre y contó lo sucedido. [71] No se pueden traducir estas "vísperas de palabras", y tampoco intentar una transcripción fonética. Nos limitamos a la más conocida:

Filiflama alabe cundre/ ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáforas/ liris salumba
salífera./ Olivia oleo olorife/ alalai cánfora sandra/ milingítara jirófoba/ zumbra
ulalindre calandra. [72]

Además de las jitanjáforas "puras", Brull compuso algunas que podríamos llamar "impuras"; son combinaciones de palabras existentes, y no simple efectos silábicos, donde prevalecen aliteraciones, paronomasias, como en el "amare l'amaro mare" de Savinio:

Por el verde, verde/ vertería de verde mar/ Rr con Rr./ Viernes, vírgula, virgen/
enano verde/ verdularia cantárida/ Rr con Rr. / Verdor y verdín/ verdumbre y
verdura./Verde, doble verde/ de col y lechuga./ Rr con Rr/ en mi verde limón/ pájara
verde./ Por el verde, verde/ verdehalago húmedo/ extiéndome.-Extiéndete./ Vengo de
Mundodolio/ y en Verdehalago me estoy . [73]

Se podría definir una poesía pura "ma non troppo", de limones, palmeras y mares, respuesta caribeña al "Adriatico verde come i pascoli dei monti" de nuestro Gabriele D'Annunzio.

Notas

- [1] Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos, 1957). Traducido por Giorgio Cerboni Baiardi, *Saggio di metodi e limiti stilistici* (Bologna: Il Mulino, 1965) 5: "Il «significato» è, appunto, questa carica complessa che non è possibile, pertanto, ridurre al suo solo aspetto concettuale e che è invece necessario considerare nella varietà delle sue componenti, di cui fanno parte l'immaginazione e la volontà. Diremo, dunque, che un significato è sempre complesso e che, nel suo interno, si possono distinguere numerosi «significati parziali»."
- [2] En efecto estos 'delicados complejos funcionales' reflejan distintas propiedades simbólicas atribuidas a las sustancias fónicas: puede ser que haya una relación donde el sonido sea simplemente un 'eco' del referente que representa o, por el contrario, evoque percepciones distintas de la acústica (visivas, táctiles, etc.), o bien puede ser que al sonido se le atribuyan propiedades 'emotivas' en relación con la alegría, la agresividad, la tristeza, la dulzura, etc.
- [3] Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. Tullio De Mauro (Roma-Bari: Laterza, 1992) 152.
- [4] Benveniste en su artículo "Nature du signe linguistique", publicado en el primer número de *Acta linguistica* (1939) lo vio claramente y definió "necesario" el vínculo entre significante y significado. Sin embargo, la perplejidad de Saussure y de los lingüistas post-saussurreanos frente a los fenómenos fonosimbólicos parece residir en la falta de constancia de la relación de significación entre el sonido y el sentido y en la dificultad de demostrar su validez interlingüística. En fin, las formaciones onomatopéyicas no son elementos orgánicos del sistema lingüístico y justo esta inestabilidad y subjetividad de los valores fonosimbólicos serían una prueba del papel secundario que tienen en el interior de la lengua y de su dependencia del sentido.
- [5] Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, ed. Charles Bally, Albert Riedlinger y Albert Sechehaye (Lausanne-Paris: Payot, 1916) 180-181.
- [6] Roman Jakobson y Linda Waugh; asistida por Martha Taylor, *The sound shape of language* (Brighton: Harvester Press, 1979). A la concepción del fonema como elemento último y no divisible de la lengua, caracterizado por las diferencias y no por las oposiciones, se contrapone la idea de Jakobson del fonema como un 'haz de rasgos distintivos' articulado según 'oposiciones' binarias. Por consiguiente, son estas 'oposiciones' (por ejemplo: grave/agudo, ancho/estrecho, etc.) más que las 'diferencias', las que permiten introducir de nuevo el concepto de 'valor expresivo' de la sustancia fónica.

- [7] Luca Nobile, "L'origine fonosimbolica del valore linguistico nel vocalismo dell'italiano standard," *Rivista di Filologia Cognitiva*, Gennaio 2003: Disponible en: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/fonosimbolismo.html>.
- [8] Giovan Battista Vico, "Principi di scienza nuova," *Opere filosofiche*, ed. N. Badaloni y P. Cristofolini, (Firenze: Sansoni, 1971) 486-487. Con respecto a eso es interesante señalar que el estudio etimológico de las lenguas sigue la hipótesis de que desde una primordial condición de motivación sonido/sentido se ha pasado a la creación de signos 'desatados' por forma y por sustancia de los significados que transportan. Véase, A. Zamboni, *L'etimologia* (Bologna: Zanichelli, 1976) y H., Werner y B., Kaplan, *La formazione del simbolo*, (Milano: Raffaello Cortina Editore, 1989).
- [9] Vicente García de Diego, *Lecciones de lingüística española* (Madrid: Gredos, 1966) 69: "Debemos separar el simbolismo primario del secundario. El simbolismo primario es el que presidió a la creación de las voces y que podemos a veces apreciar cuando no ha habido una deformación radical. En ciertas onomatopeyas aún perceptibles sentimos la clara relación simbólica, [...]. El simbolismo secundario es el que va surgiendo en las diversas transformaciones fónicas de una voz. La generalidad de las voces han perdido su primitivo simbolismo sensorial."
- [10] "(1) 'splash' is motivated by a certain similarity between the sounds which make up the name and those referred to by the sense. (2) 'totter' is motivated by some parallelism or analogy between the sounds which make up the name and the movement referred to by the sense. (3) 'leader' is motivated inasmuch as its morphological structure suggests the idea of "leading" + an agent noun; whether its components, 'lead' and '-er' are motivated or not is of no direct relevance. (4-5) 'blackbird' and 'forget-me-not' are motivated in the same way as 'leader', the only difference being in the morphological structure involved. (6) 'the foot of a hill' is motivated by the similarity of the lowest part of a hill and the human organ; whether the name of the latter is itself motivated or not is irrelevant. (7) French 'bureau' 'office' is motivated by the association through contiguity prevailing between an office and its most salient piece of furniture, the writing-desk or 'bureau'; the ultimate motivation of the latter does not come into the picture". Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics* (Glasgow: Jackson, 1951) 86-87.
- [11] Precisamente son ejemplos de: "Simbolismo fónico corporal", es decir, el uso de algunos sonidos o patrones tonales para expresar el estado interno, tanto emocional como físico, del hablante como en *aiei!*, *atx!* '¡ay!'...' y de 'Simbolismo fónico imitativo' que serían las onomatopeyas que representan sonidos de la naturaleza como por ejemplo, *bal-bal* 'ebullición fuerte'; *bor-bor* 'ebullición'; *pil-pil* 'ebullición superficial'; *dzanga-dzanga* 'beber con ruido'; *barrast* 'ruido de incisión, rasgueo'...' Antuñano Iraide Ibarretxe, "Estudio lexicológico de las onomatopeyas vascas: *El Euskal Onomatopeien Hiztegia: Euskara-Ingelesera-Gaztelania*," *Fontes Linguae Vasconum. Studia et Documenta* 2000 <http://www.unizar.es/linguisticageneral/articulos/Ibarretxe-FLV-06.pdf>
- [12] El término **phonestheme** (o **phonaestheme** en inglés británico) fue acuñado en 1930 por el lingüista británico J. R. Firth (del Griego *teléfono*, "sonido", y *aisthanomai*, "perciba") para etiquetar un fonema o grupo de fonemas con asociaciones semánticas reconocibles debidas a la reiterada aparición en palabras de significado afín. Véase, John Rupert Firth, *The tongues of Men and Speech* (London: Oxford University Press, 1964) 180-194.
- [13] Firth, *The tongues*, 184.
- [14] En este caso puede ser que juegue un papel el fonosimbolismo de *-ic-* como en *piccolo* y en *spicchio*.
- [15] "Sotto la voce *acciaccatura* , il Random House Dictionary of the English Language, Second Edition Unabridged, fa riferimento allo *echoic root* 'ciacc-' in italiano, radice

fonosimbolica che sta probabilmente giocando un ruolo fonestetico nella lingua.” Véase, Philip Grew, “Fonestesia. Nessi di fonemi e connessioni associative tra espressioni con affinità affettive” (Relación presentada en el Coordinamento Lingue dei Centri per Educazione Permanente, Milano, 3 de junio de 1994). Disponible en: <http://fc.retecivica.milano.it/~philip.grew/foneste.rtf>

[16] “El fragmento de Cortázar es ilustrativo. A pesar de que la mayoría de las palabras utilizadas son una pura invención literaria del novelista argentino, a ningún lector se le escapa el sentido del texto. La comprensión de estas palabras inexistentes en la lengua podría atribuirse a la capacidad fonosimbólica de los significantes elegidos. Sin embargo, las palabras inventadas del fragmento evocan un determinado significado porque se han impregnado de un cierto sentido adquirido por el contexto.” José Antonio Díaz Rojo, “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural?,” *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 2002. Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm>.

[17] Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Alfaguara, 1993) 403.

[18] Eugene A. Nida, *Language Structure and Translation*, California: Stanford University Press, 1975) 26. Las onomatopeyas intentan imitar sonidos existentes, pero siguen impresiones que varían según los hablantes en distintos sistemas lingüísticos: al italiano *chicchirichì* corresponde el inglés *cock-a-doo-dle-doo*; a *bau bau* el alemán *wau wau*.

[19] Paolo Fabbri, “Elogio di Babele.” *Sfera* 33 (1993): 64-67.

[20] Véase: Otto Jespersen, “Symbolic value of the Vowel I,” *Selected Writings of Otto Jespersen* (London: George Allen and Unwin, 1933) 557-577; Edwar Sapir, *Language* (1921); Lawrence E. Marks y Eric C. Odgaard, “Developmental constraints on theories of synesthesia,” *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, ed. L.C. Robertson y N. Sagiv (New York : Oxford University Press, 2005) 214-236.

[21] “Inoltre l’*i* può essere il simbolo di una luce abbagliante («*Gli spiriti visivi, sì che priva...*», *Par.* XXX, 47) e di un ardore particolare («*E disse a me: or sie forte ed ardito*», *Inf.* XVII, 81; [...]).” Ladislao Galdi, *Introduzione alla stilistica italiana* (Bologna: Pàtron, 1971) 31.

[22] Galdi, *Introduzione*, 33-34.

[23] Alonso Dámaso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, trad. Giorgio Cerboni Baiardi (Bologna: Il Mulino, 1965) 156: “Studiando Garcilaso abbiamo già avuto modo di osservare come gli accenti ritmici, proiettandosi come un fascio di luce sulle parole, sembrano porle in rilievo ed intensificarne il significato estetico. Si trattava, nel caso di Garcilaso, di un contrasto di colori:

4 8

cestillos *blancos* de *purpúreas* rosas

[...]: la *a* di *blancos* germoglia, si schiude a intatte nevi: la *u* di *purpúreas* si addensa sui caldi toni del rosso profondo.”

[24] Dante Alighieri, “Inferno, V, 142,” *La Divina Commedia*, ed. Natalino Sapegno vol. 1 (Firenze: La Nuova Italia, 1955) 67; *Ibid.* VI, 10.

[25] Esos valores fonosimbólicos pueden también estar en relación con el movimiento como el que exprimen las oclusivas (movimientos violentos), las sibilantes (acciones rápidas) y las fricativas labiodentales (movimientos fluidos).

- [26] Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos, 1957) 78.
- [27] *Ibid.*, 79: “El elemento de silencio está expresado por medio de fricativas, ante todo las *eses* (silencio, sólo, se escuchaba, susurro, abejas, sonaba), y el punto de vahariento zumbido dentro del paisaje silencioso, por la única *erre*, cuyo efecto ya se propaga a toda la voz ‘susurro’.”
- [28] Galdi, *Introduzione*, 38.
- [29] Giacomo Leopardi, “L’Infinito,” *Canti*, ed. Emilio Peruzzi (Milano: Rizzoli, 1981) 271.
- [30] Vicente García de Diego, “El simbolismo lingüístico,” *Lecciones de lingüística Española* (Madrid: Gredos, 1966) 70-71: “El simbolismo primario es el que presidió a la creación de las voces y que podemos a veces apreciar cuando no ha habido una deformación radical. (...) En *zigzag*, *triquitruque*, *tiritar*, *tintinear*, hay una universal apreciación del simbolismo. El simbolismo secundario es el que va surgiendo en las diversas transformaciones fónicas de una voz. (...) En *térmos* había un simbolismo apreciable del temblor, en la raíz *ter*; pero en *tremo* se esfumó, y ha reaparecido casualmente en *temblar*. La voz *bufar* es una onomatopeya perdurable, pero en *buhardilla* y en *boheña* no queda idea de *bufar* ni rastro del simbolismo anterior.(...) Hoy se cita *sesta* para el simbolismo de lo suave, y su antigua forma *seta* significaba el pelo áspero y rígido del cerdo. Como dice Hjelmslev, el simbolismo es sincrónico y no diacrónico.”
- [31] *Ibid.*, 86.
- [32] Mario Wandruska, *Introduzione all’interlinguistica*, trad. Ivano Paccagnella (Palermo: Palumbo, 1974) 23: “Attualmente la stragrande maggioranza delle parole ha offuscato la propria primitiva motivazione fonica: l’evoluzione fonetica, da una parte, le nuove funzioni, i nuovi usi metonimici e metaforici, dall’altra, hanno accentuato la separazione tra la forma presente dei termini e quella assunta al momento della loro creazione. (...) Così la voce onomatopeica inglese boom, detonazione, esplosione, in America ha assunto il senso di grande campagna pubblicitaria, clamoroso successo, vistosa espansione, ed è rientrato in Europa come termine economico nel senso di dilatazione produttiva ed economica; (...). Così la fonoespressività di *bomb-* (*bombo*, *rimbombo*, *rimbombare*) rivive immediatamente in *bomba*, *bombardare*, *bombardamento*, *bombardiere* ma le definizioni di un cappello duro con falde corte e arrotolate come *bombetta* o di una grossa frittella farcita come *bombolone* hanno una motivazione solo analogica, per somiglianza (come lo spagnolo quando chiama *bombilla* la lampadina elettrica).”
- [33] Gualdi, *Introduzione*, 29.
- [34] “Io ho qui, sotto gli occhi, (...), molte denominazioni dialettali dell’ ‘arcobaleno’. Trovo ‘correggia del drago’ a Borgnone, ad Ascona (Canton Ticino) e in Val Vigezzo- e vi sento un atteggiamento spirituale analogo a quello di chi lo disse in Francia *ceinture du bon Dieu* e *courroie de Saint Bernard* o *de Saint Léonard* e lo chiamò presso i Galla *zabata vacayo* (cioè: cintura del cielo) e nell’ Abissinia *Enne Maryam-t matemiya* (cioè: cintura di Maria); trovo nell’ antico veneziano *arcombé* e a Dignano e a Pola *arcumbél* e nel ladino *arcbuán*, *arcobevando*, ecc. e nel franco-provenzale *arcoé* e nel rumeno *curcubèu* (cioè: cerchio che beve)- e penso al classico *arcus bibit* e noto che la credenza nell’arco che beve si trova anche presso popoli lontani, come gli Haoussa, e presso altri popoli europei, come l’ Albania, dove l’arcobaleno è detto *ülibert* “serpente che beve”-; [...]” Giulio Bertoni, *Linguaggio e poesia* (Rieti: Bibliotheca editrice, 1930) 20.
- [35] Gianfranco Contini, “Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista,” *Varianti e altra linguistica* (Torino: Einaudi, 1970) 55-59. En su traducción de la comedia *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, los ‘gaddismos’ son evidentes en los alterados

irónicos de “papá” y “babbo” que llegan a ser “paparino” y “babbione”, considerando que este último en italiano significa también “tonto, simplón”. El “relox” español se convierte por analogía en un “cipollone” y por consiguiente en un “patatone” donde es manifiesto el uso de la deformación metonímica en su traducción. Otros alterados de inversión ‘gaddiana’ son: “maritatone”, “spendacciata”, “spendacciare”, “spendaccione”, “bugiardone”, “bugiardello” y “bugiaccia”. Véase, Carlo Emilio Gadda, *La verità sospetta*, ed. Claudio Vela (Torino: Einaudi, 1983).

[36] Eugenio Coseriu, “Sistema, norma y habla,” *Teoría del lenguaje y lingüística general* (Madrid: Gredos, 1962) 99.

[37] “Con il presente studio mi propongo di mettere in risalto quanto ampio sia, nell’ambito del codice linguistico (...) il margine delle strutture non sistematizzate- ed in realtà praticamente non sistematizzabili, ma solo definibili caso per caso, in quanto costituite da tutta una serie di fenomeni unici, atipici, inclassificabili.” Sergio Cigada, “I caratteri non sistematici del codice linguistico e la traduzione,” *La traduzione nell’insegnamento delle lingue straniere* (Brescia: Editrice la Scuola, 1983) 125-128.

[38] Charles Bally, “Généralités sur l’étude des faits d’intonation,” *Traité de stylistique française*, vol. 1 (Heidelberg: Winter, 1921) 275.

[39] Sergio Cigada, “I caratteri non sistematici del codice linguistico e la traduzione,” 125-128.

[40] “Cuando el metalenguaje aparece (explicaciones del narrador, en los ejemplos anteriores), la función metalingüística constituye un fin en sí misma y el lenguaje es fuente de conocimiento acerca del propio lenguaje. Ésta es la función metalingüística explícita (...), la tradicionalmente estudiada, cuya ‘cotidianidad’ es, como Weinrich sostiene, innegable.” Ana María Vigara Tauste, “Función metalingüística y uso del lenguaje,” *Especulo*, 1998 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/fmetal.html>.

[41] Henri Meschonnic, “Propositions pour une poétique de la traducción,” *Language* 28 (1972): 53.

[42] Juan Rulfo, “El llano en llamas,” *Obra Completa; El Llano en llamas/ Pedro Páramo y Otros Textos* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985).

[43] Juan Rulfo, *Obra Completa; El Llano en llamas/ Pedro Páramo y Otros Textos*, 66. Véase Juan Rulfo, *La pianura in fiamme*, trad. Francisca Perujo (Milano: Einaudi, 1990) 103 : “San Juan Luvina. A dire quel nome mi sembrava di parlare del cielo. Ma quello è il purgatorio. Un posto moribondo dove sono morti perfino i cani, e ormai non c’è più nemmeno chi possa abbaiare al silenzio; perché appena uno si abitua all’uragano che soffia lì, non si sente altro che il silenzio che c’è in tutte le solitudini.”

[44] Juan Rulfo, *Obra Completa*, 40. Véase, trad. Francisca Perujo, 54:” E quando smise di parlare, la gente scoppiò a pregare tutta allo stesso tempo, con un rumore uguale a quello di molte vespe spaventate dal fumo.”

[45] “Sin embargo su lenguaje es poético, combinación magnífica de opacidad y de luz.” Sergio Fernández, “El mundo paralítico de Juan Rulfo,” *Cinco Escitores Hispanoamericanos* (México: Unam, 1958) 114.

[46] Juan Rulfo, *Obra Completa*, 194. Trad. Francisca Perujo, *Pedro Páramo* (Milano: Einaudi, 1989) 134: “Si appoggiò alle braccia di Damiana Cisneros e fece il tentativo di camminare. Dopo pochi passi cadde, supplicando dentro di sé; ma senza dire una parola. Diede un colpo secco contro la terra e si andò sgretolando, come fosse un mucchio di pietre.”

- [47] Juan Rulfo, citado por Luis Harss, *Los Nuestrros* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973) 335.
- [48] Hugo Rodríguez-Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México: Ediciones de Bellas Artes, 1965) 81.
- [49] Juan Rulfo, *Obra Completa*, 44. Trad. Francisca Perujo, *La pianura in fiamme*, 65-66: “Poi incominciò la rincorsa tra gli sterpi. Sentivamo le pallottole solleticarci le calcagna, come se fossimo caduti su uno sciame di cavallette. E di tanto in tanto, e sempre più spesso, colpendo proprio in mezzo qualcuno di noi, che si spezzava con uno scricchiolio d’ossa.”
- [50] Roberto Paoli, introducción a *Uomini di mais* de Miguel Ángel Asturias (Milano: BUR, 1981) III.
- [51] Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente* (La Habana: Casa de Las Américas, 1982) 27. Véase, Miguel Ángel Asturias, *Il Signor Presidente*, trad. Emilia Mancuso (Milano: Feltrinelli, 1967) 9: “Riluci, lume d’allume, lucente Lucifero della Luce! Il rumore insistente delle campane del vespro restava nelle orecchie come un ronzio: dava fastidio quella luce che finiva nell’ombra, quell’ombra che finiva nella luce. Riluci, lume d’allume, lucente Lucifero della luce, riluci sul putridume! Riluci, lume d’allume, riluci sul putridume, Lucifero della luce! [...]”
- [52] Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, 164. Trad. Emilia Mancuso, *Il Signor Presidente*, 191. De estos ‘apax fonéticos’ hay muchos en *El Señor Presidente* como en la pág. 23: “¡Ta-ra-rá! ¡Ta-ra-rí! ¡Tit-tit! “¡Tarárá! ¡Tarárí! ¡Simbarán, bún, bún, simbarán! ¡Panejiscosilatenache-jaja-ajajají-turco-del-portal-ajajajá! ¡Tit-tit! ¡Simbarán, bún, bún, simbarán!”
- [53] “Las onomatopeyas son un ingrediente importante en todos los idiomas indios; era una manera que tenían los indios de reproducir muchos fenómenos naturales. El indio utilizaba también algo más: lo que llamamos paralelismo. [...] Los indios eran también muy aficionados a algo que se encuentra en mi obra: la multiplicación de las sílabas dentro de una palabra para dar una sensación o impresión particular.” El ejemplo que cita Asturias es *árbol* cuyo aumentativo español sería *arbolón* pero para un árbol gigante como la Ceiba de Palín el superlativo indio, por la multiplicación silábica, será *arbolonón*. Miguel Ángel Asturias, citado por Luis Harss, *Los nuestros*, 107.
- [54] “El miedo, el segundo tema importante de la novela, se expresa a través del uso del lenguaje onomatopéyico. [...] La constante repetición de frases, palabras y sílabas onomatopéyicas, refleja un mundo en el cual la gente se mueve y se comporta mecánicamente.” Luis Leal, “Mito y realismo social en Miguel Ángel Asturias,” *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*, ed. Helmy F. Giacomani (Madrid: Anaya, 1971) 319.
- [55] Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977), 34-35. Véase, Miguel Ángel Asturias, *Uomini di mais*, trad. Cesco Vian, *Uomini di mais* (Milano: Bur, 1981) 25: “Adolescenti con viso di *bucul* non dipinto giocavano fra i vecchi, fra le donne, fra gli uomini, fra i cuochi, fra gli stregoni delle lucciole, fra i guerrieri, fra le cuoche che affondavano i cucchiaini di coccio entro le pentole dei peperoni in salsa, delle minestre di *yuca* e banane, del brodo di gallina, della carne di stufato, di brodo o di salsa di peperoni. le incaricate del peperone rosso innaffiavano con sangue di peperone *huaque* le scodelle di brodo fulvo su cui galleggiavano *huisquiles* spinosi tagliati a metà e nemmeno sbucciati, assieme a carne grassa, frutti di palma e patate che si frantumavano, e *guicoyes* in forma di conchiglia, e fagiolini verdi a mazzetti, e fettine di radice di *ichintal*, il tutto ben condito con coriandolo, sale, aglio e pomodoro.”

- [56] “Había heredado de los mayas el sentido mágico del mundo tropical. Pájaros que eran espíritus, piedras que eran dioses, árboles que andaban en la noche.” Arturo Uslar Pietri, *Fantasma de dos mundos* (Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1981) 27-28.
- [57] Manuel Gayol Mecías, introducción a *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, 9.
- [58] Juan Rulfo, *Obra completa*, 12.
- [59] Hugo Rodríguez-Alcalá, “Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso,” *Homenaje a Juan Rulfo*, ed. Helmy F. Giacomani (Madrid: Anaya, 1974) 34: “El lector -cualquier lector que sepa castellano- adivina que ese guango cuyo sentido estricto se le escapa es un arma, un arma cortante o contundente, garrote o cuchillo o machete u otra cosa cualquiera. No es imprescindible la significación estricta del vocablo, [...]”
- [60] “La luna grande di ottobre batteva in pieno sul cortile e mandava fino al muro di casa l’ombra lunga di Remigio. Lo vidi che si muoveva verso un *tejocote* e che afferrava il *guango* che io avevo sempre appoggiato lì. Poi vidi che ritornava con il guango in mano.” Trad. Francisca Perujo, *La pianura in fiamme*, 17.
- [61] Peter Newmark, *Approaches to Translation* (Oxford: Pergamon Press, 1981). Véase, Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, trad. Flavia Frangini (Milano: Garzanti, 1988) 39.
- [62] Juan Rulfo, *La Pianura in fiamme*, trad. Francisca Perujo, 172. En realidad la traductora incluye también en su trabajo un glosario final de voces *náhuatl* con explicaciones al italiano.
- [63] Mariano Brull, *La casa del silencio* (Madrid: M. García y Galo Sáez, 1916).
- [64] Su discurso fue pronunciado en la Academie Française en 1925. De sobra sabemos que el término "poesía pura" nació en el ámbito del simbolismo francés, y su primer enunciado lo debemos a Charles Baudelaire, hablando de Poe.
- [65] Paul Valéry, “Situation de Baudelaire,” *Variété II* (Paris: Éditions Gallimard, Collection blanche, 1930) 129-133. Véase, Paul Valéry, “Situación de Baudelaire,” *Variedad II*, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea (Buenos Aires: Losada, 1956) 123-124: “Poe comprendió que la poesía moderna debía conformarse a la tendencia de una época que ha visto separarse cada vez más nítidamente los modos y dominios de la actividad, y que podía aspirar a realizar su objetivo propio y a producirse, en cierto modo, 'en estado puro'.”
- [66] Enrique Saíenz, “La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones”, *Ensayos críticos* (Ciudad de La Habana : Ed. Unión, 1990) 111-131.
- [67] Véase a este respecto: Jorge Guillén, “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico,” *Lenguaje y poesía* (Madrid: Alianza, 1962) y Aldo Ruffinato, “Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz,” *Dispositio*, IV (1979): 1-26.
- [68] Cintio Vitier, “El rendimiento cubano de la ‘poesía nueva’: Brull, Ballagas, Florit,” *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Instituto del Libro, 1970) 377-408.
- [69] *Ibid.* 380.
- [70] Mariano Brull, *Poesía* (Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983) 92. Nuestra traducción al italiano sería: "Io me ne vado al mare di giugno, / al mare di giugno, bimba./ Lunedì. C'è il sole. Novilunio./ Io me ne vado al mare, bimba./ Al mare canto gregoriano del vecchio/ Palestrina. / Portale indaco e porpora / con chiocciole di nubi

bianche/ e ondine allacciate in fuga./ Al mare, fascia trasparente. Al mare, lezione espressiva/ di geometria classica."

[71] "Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando el peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull. Antes de traerlo a su poesía, le dio una aplicación traviesa. En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Este resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto fue soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó para el caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de espejo, este verdadero trino de ave: Filiflama alabe cundre... Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal." Alfonso, Reyes, "Las jitanjáforas," *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Losada 1942) 200-1.

[72] Mariano Brull, *Poesía*, 19.

[73] Mariano Brull, *Poesía*, 96-97. Una traducción un poco arriesgada podría ser: " Per il verde, verde/ verdeggerai di verde mare/ Rr con Rr./ Venerdi, virgola, vergine/ nano verde/ verdularia cantárida/ Rr con Rr./ Verdore e verdino/ verdumbre e verdura./ Verde, doppio verde/ di cavolo e lattuga./ Rr con Rr/ nel mio verde limone/ uccello verde./ Per il verde, verde/ verdelusinga umida/ mi distendo.- Distenditi./ Vengo da Mondodolente/ ed in una verdelusinga me ne sto. "

Bibliografía

Alighieri, Dante (1934): *Convivio*, I, VIII, 13-5. Le Monnier, Firenze.

Alighieri, Dante (1955): "Inferno." *La Divina Commedia*. Ed. Natalino Sapegno vol. 1. La Nuova Italia, Firenze.

Alonso, Dámaso (1957): *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Gredos, Madrid.

Alonso, Dámaso (1965): *Saggio di metodi e limiti stilistici*. Trad. di Giorgio Cerboni Baiardi Il Mulino, Bologna.

Aristotelis (1986): *Topica et Sophistici Elenchi*. Ed. W. D. Ross. Oxford University Press, Oxford.

Aristotelis (1995): *Le confutazioni sofistiche*. Trad. it. Marcello Zanatta, Bur, Milano.

Asturias, Miguel Ángel (1982): *El señor presidente*. Casa de las Américas, La Habana.

Asturias, Miguel Ángel (1967): *Il Signor Presidente*. Trad. it. Emilia Mancuso, Feltrinelli, Milano.

Asturias, Miguel Ángel (1977): *Hombres de maíz*. Editorial Arte y Literatura La Habana.

Asturias, Miguel Ángel (1981): *Uomini di mais*. Trad. it. Cesco Vian, Bur, Milano.

Bally, Charles (1921): “Généralités sur l'étude des faits d'intonation”, *Traité de stylistique française*. Winter, Heidelberg.

Benveniste, Émile: “Nature du signe linguistique”, *Acta linguistica*, 1939, I, 23-29.

Bertoni, Giulio (1930): *Linguaggio e poesia*. Bibliotheca Editrice, Rieti.

Brull, Mariano (1916): *La casa del silencio*. M. García y Galo Sáez, Madrid.

Cigada, Sergio (1983): “I caratteri non sistematici del codice linguistico e la traduzione”, *La traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere. Atti del congresso su “La traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere”, Brescia, 11- 13 aprile 1983*. Editrice la Scuola, Brescia.

Contini, Gianfranco (1970): “Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista”, *Varianti e altra linguistica*. Einaudi, Torino.

Cortázar, Julio (1993): *Rayuela*. Alfaguara, Madrid.

Díaz Rojo, José Antonio: “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural?” *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 3,

<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm>, marzo 2002, 2010.

Dressler, Wolfgang U. y Lavinia Merlini Barbaresi (1989): “Interfissi e non-interfissi antesuffissali nell'italiano, spagnolo e inglese”, *L'italiano tra le lingue romanze: Atti del XX Congresso Internazionale di Studi, Bologna 25-27 settembre 1986*, F. Foresti, E. Rizzi y P. Benedini, eds. Bulzoni, Roma, 243-252.

Fabbri, Paolo: “Elogio di Babele.” *Sfera*, 1993, 33, 64-67.

Fernández, Sergio (1958): “El mundo paralítico de Juan Rulfo”, *Cinco Escitores Hispanoamericanos*, Unam, México.

Firth, John Rupert (1964): *The tongues of Men and Speech*. Oxford University Press, London.

Foresta, Gaetano (1988): *Il Nuovo Mondo nella voce di cronisti tradotti in italiano*. Bulzoni, Roma.

Franci, Giovanna y Adriano Marchetti (1991): *Ripae ulterioris amore. Traduzione e traduttori*. Marietti, Genova.

Gadda, Carlo Emilio (1983): *La verità sospetta*. Ed. Claudio Vela, Einaudi, Torino.

García de Diego, Vicente (1966): *Lecciones de lingüística española*. Gredos, Madrid.

Grew, Philip: “Fonestesia. Nesi di fonemi e connessioni associative tra espressioni con affinità affettive”. Relación presentada en el Coordinamento Lingue dei Centri per Educazione Permanente, Milano, <http://fc.retecivica.milano.it/~philip.grew/foneste.rtf>, 3 de junio de 1994, 2010.

Harss, Luis (1973): *Los Nuestrós*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

- Iraide Ibarretxe, Antuñano: “Estudio lexicológico de las onomatopeyas vascas: El *Euskal Onomatopeien Hiztegia: Euskara-Ingelesera-Gaztelania*”. *Fontes Linguae Vasconum. Studia et Documenta* 101, <http://www.unizar.es/linguisticageneral/articulos/Ibarretxe-FLV-06.pdf> 2006, 2010.
- Jakobson, Roman y Linda Waugh; asistida por Martha Taylor (1979): *The sound shape of language*. Harvester Press , Brighton.
- Jespersen, Otto (1933): “Symbolic value of the Vowel I”, *Selected Writings of Otto Jespersen*. George Allen and Unwin London, 557-577.
- Leal, Luis (1971): “Mito y realismo social en Miguel Ángel Asturias”, *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*. Ed. Helmy F. Giacomani, Anaya Madrid.
- Leopardi, Giacomo (1981): “L’Infinito.” *Canti*. Ed. Emilio Peruzzi, Rizzoli Milano.
- Malmberg Bertil (1963): *Structural Linguistics and Human Communication. An Introduction into the Mechanism of Language and the methodology of Linguistics*. Springer-Verlag, Berlino.
- Malmberg Bertil (1975): *Comunicazione e linguistica strutturale*. Trad. it. Maria-Elisabeth Conte, Einaudi, Torino, 1975.
- Marks, Lawrence E. y Odgaard, Eric C. (2005): “Developmental constraints on theories of synesthesia”, *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*. Ed. L.C. Robertson y N. Sagiv, Oxford University Press New York, 214-236.
- Meschonnic, Henri: “Propositions pour une poétique de la traduction”, *Language*, 1972, 28, 49-54.
- Newmark, Peter (1981): *Approaches to Translation*. Pergamon Press, Oxford.
- Newmark, Peter (1988): *La traduzione: problemi e metodi*. Trad. it. Flavia Frangini, Garzanti, Milano.
- Nida, Eugene A (1975): *Language Structure and Translation*. Stanford University Press, California.
- Nobile, Luca: “L’origine fonosimbolica del valore linguistico nel vocalismo dell’italiano standard”, *Rivista di Filologia Cognitiva*, 1,
- <http://w3.uniroma1.it/cogfil/fonosimbolismo.html> 2003, 2010.
- Paoli, Roberto (1981): Introducción a *Uomini di mais* de Miguel Ángel Asturias. Bur, Milano.
- Paz, Octavio (1981): *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio (1990): *Traducción: Literatura y literalidad*. Tusquets , Barcelona.
- Reyes , Alfonso: "Las jitanjáforas", *La experiencia literaria*, 1942, Losada, Buenos Aires, 200-1.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1965): *El arte de Juan Rulfo*. Ediciones de Bellas Artes , México.

- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1974): “Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso”, *Homenaje a Juan Rulfo*. Ed. Helmy F. Giacomán, Anaya Madrid.
- Rulfo, Juan (1985): “El llano en llamas”, *Obra Completa; El llano en llamas/ Pedro Páramo y Otros Textos*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Rulfo, Juan (1990): *La pianura in fiamme*. Trad. Francisca Perujo, Einaudi, Milano.
- Rulfo, Juan (1989): *Pedro Páramo*. Trad. Francisca Perujo, Einaudi Milano.
- Sáinz, Enrique (1990): "La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones", *Ensayos críticos*. Ed. Unión, Ciudad de La Habana.
- Saussure, Ferdinand de (1916): *Cours de Linguistique Générale*. Charles Bally Albert Riedlinger y Albert Sechehaye eds., Payot Lausanne-Paris.
- Saussure, Ferdinand de (1992): *Corso di linguistica generale*. Ed. Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari.
- Shelley, Percy Bysshe (1965): “The Defence of Poesy”, *Complete Works*, V. Ernest Benn London, 109-43.
- Trubeckoj, N. S. (1939): *Grundzüge der Phonologie*. Travaux du Cercle linguistique de Prague, Prague.
- Trubeckoj, N. S. (1971): *Fondamenti di fonologia*. Trad. it. Giulia Mazzuoli Porru. Einaudi, Torino.
- Humboldt, Wilhelm von (1994): “Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die Verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung”, *Über die Sprache. Reden vor der Akademie*. Ed. Jürgen Trabant, Francke Verlag Tübingen, 11-32.
- Sapir, Edward (1921): *Language. An Introduction to the Study of Speech*. Harcourt, Brace, New York.
- Steiner, George (1992): *After Babel*. Oxford University Press, London.
- Ullmann, Stephen (1951): *The Principles of Semantics*. Jackson, Glasgow.
- Uslar Pietri, Arturo (1981): *Fantasmas de dos mundos*. Seix Barral, Barcelona-Caracas-México.
- Valéry, Paul: “Situation de Baudelaire”, *Variété II*, 1930, Éditions Gallimard, Collection blanche, 129-133.
- Valéry, Paul (1956): “Situación de Baudelaire”. Trad. esp. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Losada, Buenos Aires, 108-128.
- Vico, G. B (1971): “Principi di scienza nuova”, *Opere filosofiche*. Ed. N. Badaloni y P. Cristofolini, Sansoni, Firenze.
- Vigara Tauste, Ana María: “Función metalingüística y uso del lenguaje.” *Espéculo* 9, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/fmetalin.html>, 1998, 2010.
- Vitier, Cintio (1970): “El rendimiento cubano de la ‘poesía nueva’: Brull, Ballagas, Florit”, *Lo cubano en la poesía*. Instituto del Libro, La Habana, 377-408.

Wandruska, Mario (1971): *Interlinguistik: Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*. Piper Verlag, München.

Wandruska, Mario (1974): *Introduzione all'interlinguistica*. Trad. it. Ivano Paccagnella, Palumbo, Palermo.

Werner, H. y B., Kaplan (1989): *La formazione del simbolo*. Raffaello Cortina Editore, Milano.

Zamboni, A. (1976): *L'etimologia*. Zanichelli Bologna.

© Armando Francesconi 2011

Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/fonosimb.html>

Portada 