

LA ONOMATOPEYA: ENTRE EL RUIDO Y LA LENGUA. DISCUSIÓN INTERDISCIPLINAR Y EXPLORATORIA EN TORNO A SU MUSICALIDAD EN EL TEXTO Y CASOS PRÁCTICOS

Diego HERRERA RUEDA¹
Universidad de Cádiz

Resumen

La onomatopeya es una unidad que presenta una casuística particular dentro de la lingüística por sus características intrínsecas de relativa contigüidad o semimotivación con la realidad referencial representada. Su relación de mimesis trae consigo una musicalidad intrínseca para estos signos, que en ocasiones raya en ciertos elementos de significado que permiten acercamientos interdisciplinarios a estas unidades. En el presente trabajo realizamos un comentario exploratorio y práctico de ejemplos extraídos del corpus CoPO² que pone de manifiesto la musicalidad de la onomatopeya y su conexión con los ruidos extralingüísticos. Esta musicalidad enriquece la expresividad intrínseca de las onomatopeyas, añadiendo capas de significado generalmente no consideradas desde perspectivas estrictamente lingüísticas, lo que genera conexiones epistemológicas que enriquecen posteriores análisis y abre nuevas vías de reflexión en torno a estas unidades.

Palabras clave: onomatopeya; análisis del texto; estudio exploratorio; semiótica musical; corpus de onomatopeyas

1. diego.herrera@uca.es;  <https://orcid.org/0000-0002-6827-0555>

2. CoPO o «Corpus Paralelo de Onomatopeyas» es un corpus elaborado por el Grupo Estudios de Pragmalingüística (HUM 218) en el Instituto de Lingüística Aplicada de la Universidad de Cádiz. Actualmente en proceso de ampliación, contiene más de 1000 ocurrencias onomatopéyicas extraídas de textos literarios en español, francés e inglés. Estas se alinean con sus traducciones en las lenguas de trabajo correspondientes. Para más información sobre el corpus, su metodología, objetivos y utilidades futuras, cf. Orrequia-Barea, y Herrera Rueda (2024a; 2024b).

ONOMATOPOEIA: BETWEEN NOISE AND LANGUAGE. AN INTERDISCIPLINARY AND EXPLORATORY DISCUSSION OF ITS MUSICALITY IN TEXT AND PRACTICAL CASES

Abstract

Onomatopoeia is a linguistic unit that occupies a unique position in linguistics due to its intrinsic characteristics of relative contiguity or semi-motivation with the referential reality it represents. Its mimesis brings with it an inherent musicality in these signs, which at times borders on certain semantic elements and allow interdisciplinary approaches to these units. In this study, we provide an exploratory and practical commentary on examples drawn from the CoPO corpus, highlighting the musicality of onomatopoeia and its connection to extralinguistic noises. This musicality enriches the intrinsic expressiveness of onomatopoeias, adding layers of meaning that are generally overlooked from strictly linguistic perspectives. As a result, it generates epistemological connections that enhance further analyses and open new ways of discussions on these units.

Keywords: onomatopoeia; text analysis; exploratory study; musical semiotics; onomatopoeia corpus

RECIBIDO: 13/02/2025

APROBADO: 19/06/2025

1. INTRODUCCIÓN

La onomatopeya es una unidad que ocupa un particular lugar en la lingüística por sus características intrínsecas, ya que es uno de los pocos signos lingüísticos que guardan una relación de relativa contigüidad o semimotivación con la realidad referencial representada (Kleiber, 2006). Una semiarbitrariedad explicada por el hecho de que la onomatopeya se forma mediante un proceso de *mimesis* del ruido producido en la realidad extralingüística (García de Diego, 1968; Barbéris 1992; Bueno, 1994; Kleiber, 2006; Orrequia-Barea y Marín Honor, 2018a, 2018b, 2018c, 2020; Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a; Moreno Cabrera, 2024a). Esto, que parece contradecir las máximas que estableciera Saussure (Aloufi, 2021; Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a), genera problemas y debates en torno a su teorización y categorización, y a su vez la colocan entre el ruido y la lengua.

En el presente trabajo utilizaremos las características intrínsecas de *mimesis* y de semimotivación de la onomatopeya para realizar un acercamiento práctico a este signo desde rasgos musicales. Este permite subrayar ciertos elementos de significado que, gracias al componente extralingüístico de esta unidad, generan

efectos de musicalidad textual que enriquecen posteriores análisis y abren nuevas vías de investigación sustentadas en la interdisciplinariedad.

La discusión sobre el significado musical es larga y atraviesa numerosos periodos. Como comenta Hernández Salgar (2012), ya en el siglo XVIII se debate sobre la naturaleza de la expresión musical y si esta poseía algún tipo de significado más allá del propio hecho musical. Desde entonces, numerosas corrientes críticas y teórico-musicológicas tratarían de acercarse al significado de este hecho artístico, viéndose revolucionadas por la aparición de la semiología y el estructuralismo a principios del siglo XX de la mano de Saussure (Hernández Salgar, 2012), cuyos preceptos teóricos fueron aplicados con mayor o menor éxito al estudio del significado musical.

Así, estableciendo una sintética base teórica sobre la onomatopeya como unidad y acercándonos breve y generalmente a la teoría musical y sus posibles conexiones con el significado lingüístico de la onomatopeya, realizaremos un análisis práctico a partir de ocurrencias extraídas del corpus de onomatopeyas del proyecto CoPO (Orrequia-Barea y Herrera Rueda 2024a; 2024b). En ellas, podremos ver cómo la onomatopeya, gracias a su *mimesis* y pese a no ser un signo musical, representa en algunos casos significados que aluden a efectos de musicalidad que enriquecen su «expresividad intrínseca» (Kleiber, 2006). Estos, en contexto, añaden matices textuales generalmente no considerados desde una visión estrictamente lingüística. Este análisis de casos nos permite abrir nuevas vías de reflexión sobre estas unidades de tan marcada expresividad y recursividad.

2. LA ONOMATOPEYA: BREVE REPASO TEÓRICO

Abordar la onomatopeya como unidad lingüística es ardua tarea, así como delimitarla. Numerosos investigadores han tratado su categorización sin llegar a un consenso científico claro. La onomatopeya suscita varios problemas teóricos que han sido objeto de trabajos especializados y de brillantes discusiones formales gramaticales. Nuestro acercamiento teórico a la onomatopeya con esta contribución tiene una intención exclusivamente introductoria para encuadrar el análisis práctico que realizaremos más adelante. Sin embargo, es necesario exponer algunas características fundamentales de la onomatopeya como signo lingüístico y como signo en general útiles para este estudio.

Como todo signo lingüístico, la onomatopeya presenta significante y significado (Saussure, 2011). Sin embargo, es vital subrayar su naturaleza semimotivada (Kleiber, 2006), pues la onomatopeya, a diferencia de las demás unidades lingüísticas, encuentra en su construcción una relación de referencialidad con la realidad extralingüística.

Esta forma parte de la propia ontología onomatopéyica, pues estas unidades se construyen mediante un proceso de *mimesis*³ (García de Diego, 1968; Barbéris 1992; Bueno, 1994; Kleiber 2006; Moreno Cabrera, 2024) que adapta la realidad extralingüística efectiva (en este caso, ruidos y sonidos del mundo) mediante las herramientas de las que dispone el sistema lingüístico dado, es decir, el sistema fonético-fonológico y posteriormente su adaptación, representación y fijación escrita mediante el sistema ortográfico (Bueno, 1994). En tanto que unidad de naturaleza imitativa (Barbéris, 1992; Bueno, 1994), la onomatopeya guarda relación directa con la realidad que representa y establece su significado convencional mediante la *mimesis*. Esta adaptación no es real, sino una reproducción verbal icónica que esquematiza y selecciona elementos del ruido sonoro, sin suponer nunca la imitación total, pues se trata de una suerte de asimilación mediante un proceso de «armonía imitativa» (Bueno, 1994) que lleva a la representación icónica (Kleiber, 2006); una reproducción de la «sensación fónica» (Bueno, 1994, p.18) o, según Anscombe (1985), una representación de un fenómeno y no su descripción objetiva. Esta propiedad de la onomatopeya es fundamental para nuestra perspectiva, pues es en su iconicidad donde se asemeja al significado de los signos musicales icónicos que la semiótica musical peirciana plantea (Martínez, 2001) y que comentaremos más adelante. De hecho, subraya Kleiber (2006), que ni siquiera la falta de consenso sobre la variabilidad de las onomatopeyas (es decir, la representación de diversas maneras de un mismo ruido⁵) limita la relación semiarbitraria o semimotivada con su significado asociado a la realidad referencial, cuya relación de contigüidad se

3. El lingüista y catedrático español Juan Carlos Moreno Cabrera dedicó una buena parte de su prolífica carrera investigadora al estudio de la glotomímesis y la iconicidad en la lengua con numerosas contribuciones de gran pertinencia y valor, no solo desde la perspectiva de la onomatopeya, sino también considerando en general los numerosos procesos de imitación y glotomímesis que se dan en la lengua española. Para ahondar en esta cuestión recomendamos revisar algunas de sus contribuciones, fundamentales y absolutamente necesarias en trabajos que se centren en estas cuestiones. Cf. Moreno Cabrera (2014; 2020; 2024a; 2024b).

4. Cf. Rodríguez Guzmán (2011) para una descripción de numerosos procesos de formación de onomatopeyas desde el punto de vista morfológico como la «armonía vocal», la repetición de onomatopeyas o la alternancia de vocales.

5. Pese a la variabilidad del significante onomatopéyico y sus posibles realizaciones alófonas, así como la libertad creativa que presenta en sus adaptaciones escritas, el propio uso acaba estableciendo realizaciones «fijas» para un mismo ruido (Kleiber, 2006). Esto se explica, pues una multiplicidad exacerbada de voces desbordaría los límites y la economía de los sistemas lingüísticos (Bueno, 1994). Así, la onomatopeya podría, partiendo de las semblanzas fónicas y de las posibilidades fonético-fonológicas de la lengua dada, crear un número virtualmente infinito de representaciones de un mismo sonido, así como de variaciones ortotipográficas en las representaciones de estos, que no impedirían la correcta decodificación del significado onomatopéyico.

mantiene independientemente. Esta relación no es de ningún modo de indexicalidad, pues, como indica Kleiber (2006), la onomatopeya, a diferencia de las interjecciones, no es índice⁶ de una realidad del mundo, puesto que no guarda una relación de causalidad con ello que sí guardan las últimas. En este caso y según el autor, las interjecciones se relacionan con los «gritos instintivos» o, dicho de otra manera, con el ruido emitido y la emoción asociada⁷, que se produciría en su caso en el «nivel de representación 1», donde el ruido ya sería un signo en sí sin necesidad de un segundo nivel de representación de significado o de convencionalización, que sí necesitan las onomatopeyas para ser dotadas de su iconicidad (Kleiber, 2006).

Cabe mencionar otras particularidades de la onomatopeya que la caracterizan como signo lingüístico semimotivado. Por un lado, su significado es inestable y depende del uso llevado a cabo en un contexto de realización concreto. Como expone Barbéris (1992), el contenido semántico de la onomatopeya se explicita solamente en contexto, pues las circunstancias y las disposiciones momentáneas del locutor condicionan su significado, siendo este objeto de estudio de consideraciones pragmáticas. De esta manera, una onomatopeya como «plaf» podría representar diversos significados en diversos contextos, independientemente de lo «institucionalizado» que esté su uso asociando la onomatopeya a representar ciertos ruidos (por tanto, significados) convencionalizados (Kleiber, 2006). Ciertamente y desde una perspectiva pragmática podríamos considerar que numerosas otras unidades necesitan de contexto para explicitar su significado, como los deícticos y las palabras funcionales. La particularidad de la onomatopeya como signo en este caso es su acentuada vacuidad semántica o relativa falta de contenido semántico propio fuera de contexto, más allá de la asociación con un ruido, también ambigua a su vez sin contexto. Esto es algo que explica Rodríguez Guzmán (2011) citando a Newman (1968) y a Ibarretxe-Antuñano (2009):

6. Un ejemplo de índice clásico considerado por la semiótica sería el humo, que presentaría un significado de causalidad o motivación con la realidad 'se ha producido un fuego' (Luiz Martínez, 2001)

7. Kleiber (2006) habla de «interjecciones emotivas» o de «interjecciones primarias emotivas», que no seguirían el mimetismo sonoro, pues emiten el ruido efectivo *per se* que es pronunciado. Asimismo, no se 'imita' la emoción representada por este, pues ya en el «nivel 1 de representación» se asocia ruido con emoción, es decir, significante y significado. El «nivel 2 de representación» en la interjección, según Kleiber, sería la paráfrasis de esta, emitida ya previamente en el «nivel 1». Sin embargo, en el caso de las onomatopeyas encontramos ya en el «nivel 1» (en este caso un nivel previo y virtual, asociado a la preexpresión, la percepción y procesamiento cognitivo de la realidad del locutor) el ruido efectivo de la realidad extralingüística (por ejemplo, el ruido que hace un coche) y en el «nivel 2» la onomatopeya proferida, tras un proceso de imitación, que muestra el paso a la lengua mediante una adaptación convencional que integra dicho ruido en la representación onomatopéyica.

Estos datos apuntan a que debemos considerar que la función de las onomatopeyas (o los ideófonos onomatopéyicos) debe ser determinada en cada lengua específica⁸ (Newman 1968) [...] Ibarretxe Antuñano (2009: 25) señala que la distinta función categorial que presenta la onomatopeya se realiza habitualmente en formas sin derivación: «Es importante señalar que algunas de estas onomatopeyas, sobre todo aquellas que no han sufrido ningún proceso morfológico, pueden desempeñar varias funciones. Es decir, que resultan sintácticamente ambiguas y en estos casos, es el contexto en el que aparecen, el que nos indica cuál es su función». (Rodríguez Guzmán, 2011, pp.163-164, citando a Newman, 1968 e Ibarretxe-Antuñano, 2009)

De nuevo, el autor comenta:

Conforme a esto, en nuestra opinión, las propiedades argumentales que implican las onomatopeyas y las interjecciones se resuelven y completan en su misma enunciación. Estos tipos de enunciados deben apoyarse, pues, en un contexto o escena que los explique. (Rodríguez Guzmán, 2011, p. 170)

Esta vacuidad semántica las podría categorizar como palabras multicategoriales permeables en la sintaxis, lo que permite concluir que necesitamos estrictamente conocer su contexto de enunciación para poder descifrar su contenido semántico y asimismo la función sintáctica y categoría gramatical que desempeñan en el momento de su enunciación:

A tenor de lo expuesto, cabe preguntarse si, en español, las onomatopeyas pueden caracterizarse como clases de palabras multicategoriales o transversales (RAE & AALE 2009: 46 y ss.). Es decir, si sus particularidades gramaticales y semánticas les posibilitan funcionar como clases sintácticas diferentes: sustantivos onomatopéyicos, adjetivos onomatopéyicos, adverbios onomatopéyicos, etc. (Rodríguez Guzmán, 2011, pp. 163-164)

8. De hecho, en otras lenguas como algunas lenguas orientales las onomatopeyas no se asocian estrictamente a la imitación del ruido o la referencialidad del sonido. Es este el complejo caso de los ideófonos que, como comenta Ibarretxe-Antuñano (2009), transgreden el concepto de onomatopeyas pues no se limitan a imitar sonidos de la naturaleza, sino que constituyen toda una clase de palabras de significado complejo y múltiple que representa de forma sensorial el evento comunicado con funciones expresivas y estéticas. Esta idea ha sido tratada recientemente por la autora en una contribución dedicada especialmente a la poética de estas unidades (cf. Ibarretxe-Antuñano, 2020). Todo ello insiste en la enorme complejidad de las onomatopeyas que, aunque pueden presentar características comunes en general, siguen ofreciendo un vasto e interesantísimo campo de estudio para la lingüística.

Por otro lado, la onomatopeya, a diferencia de otras unidades, presenta una particularidad en su doble articulación⁹, pues si bien es posible descomponerla en unidades mínimas sin significado (como cualquier otro signo lingüístico), estas combinándose no forman unidades de significación mayores más allá de la propia unidad léxica onomatopéyica, a saber: sintagmas, enunciados o textos¹⁰. Es decir, no podemos imaginar construir sintagmas con onomatopeyas¹¹, no solo porque función sintáctica es voluble y depende de otros elementos sintácticos para ser definida (ver arriba), sino porque la onomatopeya «pura» que comenta Kleiber (2006) no puede ser acompañada de elementos como determinantes o preposiciones, ya que esto sería transformarla en parte del discurso mediante un proceso de gramaticalización (Bueno, 1994) que genera onomatopeyas lexicalizadas, sustantivadas o adjetivadas, «palabras onomatopéyicas» (Kleiber, 2006, p. 11), pero no onomatopeyas como tal. La propia categorización de la onomatopeya como unidad exige su aislamiento de otros elementos de la sintaxis (Bueno, 1994; Kleiber, 2006; Herrera Rueda, e.p.), lo que impide que las onomatopeyas por sí solas, combinándose, generen entidades de significación complejas. De ser así, se transgredirían las condiciones de «aceptabilidad social» consideradas por la pragmática que, como indica Barbéris (1992), rigen los usos onomatopéyicos, puesto que tendríamos la impresión de que nuestro interlocutor padeciera algún tipo de divergencia cognitiva (Barbéris, 1992)¹².

9. Cf. Saussure (2011)

10. Hay algunas excepciones a estas afirmaciones, ya que en algunas lenguas como el huatec o guaraní las onomatopeyas presentan flexión (Rodríguez Guzmán, 2011). Asimismo, los ideófonos, categoría dentro de la cual algunos autores incluyen a las onomatopeyas (Ibarretxe-Antuñano, 2009; 2020; Rodríguez Guzmán, 2011), poseen significados complejos que en algunos casos pueden ir más allá del significado léxico (Ibarretxe-Antuñano, 2020). El caso del japonés es un ejemplo de la riqueza y complejidad de estas unidades, que deben ser estudiadas en el contexto de cada lengua (Rodríguez Guzmán, 2011). Si fuera posible una categorización general de la teoría interjectiva u onomatopéyica (cf. Buridant, 2006, Herrera Rueda, e.p.), eso es una cuestión que sobrepasa el alcance de este trabajo.

11. Rodríguez Guzmán (2011, p. 165) hace referencia a sintagmas cuando se refiere a «el (ruido) pum pum del latido de tu corazón», pero en este caso estamos ante un caso de onomatopeya lexicalizada o «palabra onomatopéyica» (Kleiber, 2006). La onomatopeya «pura» combinándose no puede formar sintagmas pues no va acompañada de elementos gramaticalizadores.

12. Imaginemos un enunciado formado exclusivamente con onomatopeyas. Dificilmente cumpliría funciones comunicativas más allá de un lenguaje poético o extremadamente creativo y no podría crear sintagmas complejos, a falta de elementos como preposiciones, determinantes o adverbios. Además, la ambigüedad funcional de la onomatopeya dentro de la sintaxis, determinada por los demás elementos que la acompañan (Rodríguez Guzmán, 2011), insiste en ello. Evidentemente, este hecho es compartido con las demás clases de palabras (cf. Coseriu, 1972), que necesitan también de dichas palabras funcionales para crear sintagmas complejos. La idea que defienden los autores en este caso es la relativa falta de significado léxico autónomo de las onomatopeyas como unidades y su necesidad de ser contextualizadas, lo cual la aleja de otras clases de palabras que sí poseen esta autonomía. Esto insiste en la vacuidad semántica que comentamos para las onomatopeyas, que necesitan explicitarse en contexto. Asimismo, también

Esto guarda relación con el hecho de que la onomatopeya, en sus realizaciones, se disloca sintácticamente de los enunciados en los que es usada, debido a su autonomía funcional (Kleiber, 2006), que le otorga la propiedad de «mot-phrased» que comenta Barbéris (1992) y que Tesnière catalogó como «phrasillons» (Tesnière, 1936; 1969¹³). Es decir, la onomatopeya en sí ya puede sustituir a un enunciado completo (Rod  r  ez Guzmán, 2011; Herrera Rueda, e.p.), lo que explicaría a su vez que no se formen sintagmas complejos solo con onomatopeyas. Todo ello insiste en sus particularidades, que comenta Rod  r  ez Guzmán (2011), pues la onomatopeya es una palabra invariable, que se aísla sintéticamente, que no presenta flexión (aunque sí derivación para formar nuevas onomatopeyas¹⁴, cf. Anscombe, 1985), con un particular trasvase de categorías, siendo que puede gramaticalizarse y convertirse en otras clases de palabras, pero no a la inversa, al menos no sin abandonar el su significado arbitrario (primario) no icónico y poner de relieve su significante para dotarse de iconicidad¹⁵ (Rod  r  ez Guzmán, 2011) ; y que suponen un caso particular en las relaciones sintagmáticas con los demás signos:

Así las cosas, creemos que debemos considerar las interjecciones y las onomatopeyas como clases de palabras que pertenecen al acervo léxico de los hablantes y que constituyen el núcleo de un sintagma que puede formar enunciados independientes. Su habitual falta de estructuración interna y de composición dentro de la oración obedece a que estos enunciados son enunciados sintéticos. Es decir, el proceso de contracción y de expansión propio de las relaciones entre palabras, sintagmas y oraciones (López García 1998: 18) no se da habitualmente en estas clases de palabras. Un caso semejante sucede en las holofrases que emite el niño al comenzar a hablar. Para Bühler ([1934] 1979: 91), estas son enunciados de una sola palabra [...] Precisamente, la enunciación de las onomatopeyas y de las interjecciones tiene la virtud de realzar un estado de cosas mediante una sola palabra [...] En este sentido, también respecto a las

las hace más susceptibles de causar confusiones en caso de transgredirse las máximas de la conversación pragmáticas y las acerca a la inestabilidad de significado que también presenta el significado musical.

13. Para una descripción más extensiva de los rasgos funcionales y pragmáticos de las onomatopeyas cf. Barbéris (1992, 1995), Bueno (1994), Kleiber (2006) y Rod  r  ez Guzmán (2011) entre otros.

14. Por ejemplo, como menciona Rod  r  ez Guzmán (2011), combinándose con afijos añadidos a onomatopeyas base y con significados limitados, como «patapluf» o «cataplus», entre otros (su  jo -pumba, paragoge -taca o -  aca)

15. «En resumen, la onomatopeya es un signo lingüístico concebido para referir solo al ruido que su forma designa y, por lo tanto, para que los trasvases ocasionales desde otras clases de palabras cristalicen en una onomatopeya, aquellas deben perder de inmediato sus habituales significados referenciales habituales. De modo que en (72), podemos interpretar que *chico* es una onomatopeya (seguramente con —o para— g  gica) pero nunca la vincular  amos con el adjetivo *chico* ‘pequeño’» (Rod  r  ez Guzmán, 2011, p. 156)

onomatopeyas y a las interjecciones cabría hablar de *predicación implicada* (Swiatkowska 2000). Por otro lado, las onomatopeyas y las interjecciones, como enunciados, se intercalan «libremente» en el texto mediante yuxtaposición (González Calvo 2000: 326): complementando a otras oraciones, o a otras partes del discurso. (Rodríguez Guzmán, 2011, pp. 161-162, citando a López García, 1998; Bühler, 1979; Swiatkowska, 2000 y González Calvo, 2000).

Finalmente, queremos subrayar una propiedad que caracteriza a la onomatopeya como unidad y que la acerca de nuevo a los ruidos y a los signos musicales. Esta es la capacidad de mostrar en su realización la naturaleza acústica del ruido adaptado e introducido en el habla mediante elementos suprasegmentales (Bueno, 1994). Ciertamente, no es una capacidad exclusiva de la onomatopeya, pues cualquier forma de expresión del lenguaje verbal se ve enriquecida por elementos prosódicos y suprasegmentales, pero es la onomatopeya una unidad donde estos permean en especial: «estos autores destacan la significación armónica y rítmica que crean las onomatopeyas. Evidentemente, la onomatopeya es un enunciado motivado que intenta reproducir el ritmo del ruido designado» (Rodríguez Guzmán, 2011, p. 129).

De este modo y gracias a su iconicidad, la onomatopeya adapta ruidos (de origen humano o no), que presentan en su enunciación características prosódicas como tono, intensidad, cantidad, timbre etc., representados icónicamente en la lengua escrita con recursos ortotipográficos como exclamaciones, mayúsculas, alargamientos vocálicos, reduplicaciones consonánticas, etc. Si estos recursos no son exclusivos de estas unidades y la iconicidad está relativamente presente en la lengua mediante diversos elementos o estrategias (representación de la prosodia con mayúsculas con función enfática, alargamientos vocálicos en exclamaciones, etc.), estos tienen una frecuencia significativa y una relevancia particular en la onomatopeya. Puesto que se trata de un signo que se beneficia de todos los elementos posibles y estrategias (ya sean lingüísticas o suprasegmentales) para explicitar y hacer más accesible su significado, las onomatopeyas presentan con mayor frecuencia estrategias de representación gráfica de la prosodia que el discurso común, ya que estos aspectos son determinantes para descifrar su significado en el contexto de enunciación, pues lo condicionan y matizan.

Al problema de las variantes interpretativas de los sonidos se une ahora la dificultad de adaptar la multitud de ruidos existentes a unos reducidos sistemas fonológicos. La onomatopeya echará mano de diferentes y variados recursos que permitan la transcripción del mayor número posible de ruidos: a) Prolongación de una vocal simple para reproducir un sonido de larga duración: BEEE («balido

de oveja»), MUUU («mugido de vaca») b) Aspiración de la vocal (mediante el fonema /h/): HIII («relincho de caballo»). c) Uso de consonante + vocal en representación de ruidos ligeros o imprecisos: TA («ruido de llamada»). d) Al grupo consonante + vocal se le añade otra u otras consonantes que hacen a la onomatopeya más audible y, por lo tanto más reconocible: CRI («ruido del grillo»), CROAC («ruido de la rana») e) Repetición de la onomatopeya simple tal cual: RUN RUN («sonido de motor»), o con ligeras variantes: ZIGZAG («ruido de movimiento alternativo de derecha a izquierda», PIM PAM PUM («estallido»), etc. (Bueno, 1994, p. 20)¹⁶

Así, la representación de los ruidos y su musicalidad mediante estrategias de referencialidad en el lenguaje son una parte constituyente de la formación de onomatopeyas, como demuestra Rodríguez Guzmán (2011). Las características generales que hemos expuesto sirven para encuadrar la onomatopeya como signo que se acerca al ruido gracias a su representación icónica¹⁷. Esto se relacionará directamente con nuestro análisis de la musicalidad textual de las onomatopeyas que presentaremos al final de nuestro trabajo. En la siguiente sección trataremos de sintetizar cuestiones teóricas sobre el significado musical, que nos permitirán realizar un acercamiento al ruido y a la musicalidad de la onomatopeya desde la disciplina teórico-musical.

3. ACERCAMIENTO GENERAL AL SIGNIFICADO MUSICAL

En esta sección comentaremos algunos aspectos de teoría semiótico-musical que permiten un acercamiento interdisciplinar entre la onomatopeya y la música o, entendido por extensión, el ruido del mundo. Esto fundamentará nuestro análisis práctico de la musicalidad onomatopéyica en el texto. Las teorías que presentaremos pertenecen a un área del conocimiento vasta y compleja, la semiótica musical, así como a la teoría musical y la musicología en general. Nos acercamos a ellas desde la afinidad semiótico-lingüística y la intención interdisciplinar. Por ello, nos limitaremos a la exposición de hechos teóricos generales semiótico-musicales que construyen

16. Rodríguez Guzmán (2011) también hace alusión a estos procesos de alargamientos, repeticiones onomatopéyicas, armonías y alternancia vocálicas entre onomatopeyas para generar efectos (p. ej. «Pim pam pum»).

17. Evidentemente nos referimos aquí a una iconicidad exclusivamente acústica o verbal, ya que las estrategias de escritura son solo un medio de fijación o representación mediante el sistema ortotipográfico de lo que la lengua oral realiza en el habla.

ciertas bases epistemológicas en tanto que estas nos permiten realizar un análisis práctico que pone de manifiesto la musicalidad de la onomatopeya en el texto.

A grandes rasgos, y como sintetiza Hernández Salgar (2012), los estudios modernos de semiótica musical se pueden agrupar en estudios semióticos-hermenéuticos, cognitivo-corporales y sociopolíticos. Dicho de otra manera: el estudio del texto musical y su significado; el estudio del significado musical en el oyente y las capacidades cognoscitivas que le permiten descifrarlo; y el estudio del significado relacionado con las implicaciones sociopolíticas de la música en las dinámicas de poder y mítico-narrativas (Hernández Salgar, 2012). Estas perspectivas han servido para analizar, a lo largo de la historia del estudio del significado musical, sus diversos niveles de significación y ahondar en la configuración o posibilidad de existencia de un 'signo musical', cuya categorización fue uno de los objetivos de la semiología musical influenciada por Saussure y el estructuralismo. Dentro de estos acercamientos, la perspectiva que nos parece más fructífera es la basada en la semiótica y ontología peirciana, que se podría encuadrar en cierto modo en los estudios del texto musical, pero también en los del oyente e incluso en estudios sociopolíticos o culturales, en algunas instancias. Esta perspectiva basada en la teoría general del signo de Peirce (1992) presenta una clasificación de signos musicales que categoriza los diferentes niveles del significar musical donde, en algunos, el signo musical se acerca a las onomatopeyas. Así pues, los trabajos de Martínez (2001) y de Santaella (2001) no solo presentan una perspectiva de análisis¹⁸ muy fructífera dentro de la semiótica musical¹⁹, sino una categorización del signo musical útil para nuestro uso, en tanto que permite comparar y acercar el signo musical a las onomatopeyas y pone de relieve la musicalidad de estas.

Ya en el siglo XVIII se discutía sobre si la naturaleza de la música debía ser la imitación de la realidad o la posibilidad de transmitir emociones para afectar al oyente o, dicho de otro modo, significados musicales comprensibles. Como

18. Nos hemos centrado principalmente en la síntesis de estos autores, particularmente en la de Martínez (2001) debido a su gran accesibilidad, por el carácter exploratorio e interdisciplinario de este acercamiento. Un trabajo exclusivamente centrado en el acercamiento semiótico-musical peirciano podría verse enriquecido por otras fuentes clásicas (que Martínez, 2001 cita y toma de referencia, de hecho) como Tarasti (1989, 1994), Monelle (1991) o Dougherty (1993) o entre otras. Igualmente, recomendamos revisar la contribución de Hernández Salgar (2012), cuyo rico marco teórico repasa las principales vertientes teóricas de análisis en la semiótica musical y sintetiza las principales perspectivas de estudio adoptadas desde el nacimiento de esta disciplina.

19. Según Martínez (2001), de aplicabilidad universal a todos los géneros y niveles de significación musical, formas, géneros y variables musicales, siempre y cuando el analista posea las competencias para descifrar dichos significados.

explica Hernández Salgar (2012), citando a Monelle (1992), el uso de «onomatopeyas musicales» durante el XVII, es decir, la inclusión de onomatopeyas en obras como los madrigales de Monteverdi para añadir efectos a la acción y enriquecer el código musical, generó todo un debate en torno a la naturaleza del significado musical, donde, según Hernández Salgar (2012), se optaría por privar la expresión abstracta de emociones, la «música absoluta» y la desconexión con la imitación del mundo. La consideración musical de la onomatopeya y su naturaleza imitativa en un estadio tan iniciático de las reflexiones sobre el significado musical nos parecen un punto de unión muy interesante, pues ya en esa época se planteaba el vínculo de unión que planteamos, aunque desde otra perspectiva. Actualmente, el significado musical desde una perspectiva peirciana postularía que dichas onomatopeyas, una vez incluidas en el texto musical, formarían parte de la significación musical, pese a ser originalmente signos lingüísticos. Como veremos, el significado musical es complejo, relativamente inestable y contextual (en eso se asemeja a las onomatopeyas) y el 'signo musical', por definición, no es tan reconocible y unívoco como el lingüístico, siendo susceptible de ser decodificado a distintos niveles semióticos de significación en función de la capacidad del interpretante para hacerlo.

La semiótica musical basada en Peirce busca solucionar algunos de los problemas que generaba el estudio exclusivo del significado musical textual, pues se basa en un modelo ontológico y no exclusivamente lingüístico (Hernández Salgar, 2012). De este modo, no solo significan las notas musicales, el texto emitido *per se*, sino también elementos musicales como formas compositivas, configuraciones orquestales, condicionamientos estilísticos o interpretativos, etc. Así, Peirce divide los fenómenos de la realidad en elementos de primeridad, segundidad y terceridad (Peirce, 1992) que la semiótica musical aplica para poder explicar los niveles del significar de todos los elementos que configuran la música. Estos son pertenecientes tanto al texto musical en sí, como a formas convencionalizadas, como al estudio de la experiencia del oyente (Martínez, 2001). De esta manera, en la semiótica musical, el fenómeno de primeridad, espontáneo y cualitativo que expresa la singularidad de la aparición del fenómeno se dividiría según Martínez (2001) en otras 3 subclases en función de si se estudia el signo en sí mismo, en relación con el objeto representado parcialmente o en relación con el interpretante. Esto mismo es aplicado en signos de segundidad o de «causación efectiva» (Martínez, 2001) y en signos de terceridad o convencionalizados, mediados y convertidos en leyes y generalizaciones, que permiten a su vez otras subclasificaciones (Martínez, 2001). De esta manera, como ejemplos, en las relaciones del signo consigo mismo tenemos

el timbre (cualidad intrínseca a todo sonido y propiedad acústica de primer nivel), la ejecución de una sinfonía o pieza musical (causación de segundo nivel) y la forma sonata (convención sobre el signo en sí mismo, tercer nivel). Para las relaciones signo-objeto tenemos la iconicidad de los cantos de pájaro de la Sinfonía Pastoral de Beethoven; un solo de sitar como índice de estar frente al objeto ‘música de la India’; y como símbolo o signo convencionalizado, un himno. En las relaciones signo-interpretante tenemos como rema la audición de un concierto de música aleatoria, pues es «un signo que para su interpretante constituye apenas una posibilidad» (Martínez, 2001, p. 182); como dicente, reconocer una composición en un concierto, pues es «para su interpretante es un signo de facto» (Martínez, 2001, p. 182); y, como argumento, el análisis musical emitido por especialistas, pues «para su interpretante es un signo de ley» (Martínez, 2001, p. 182).

Así, los signos musicales pueden ser catalogados como tales en cualquiera de estos niveles y, a su vez, presentar ‘capas’ de significado musical en varios de estos, en función de las capacidades del oyente-receptor para descifrar su significado y su nivel de convencionalización. Lo exponemos en la siguiente tabla:

El signo:	En sí mismo	Y su objeto	Y su interpretante
Primeridad	Cualisigno	Icono	Rema
Segundidad	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceridad	Legisigno	Símbolo	Argumento

Tabla 1. Divisiones del signo según Martínez (2001)

La tabla que presentamos, extraída de Martínez (2001), sintetiza la clasificación que el autor traslada y aplica desde el estudio semiótico al musical. Según el autor «cualquier cosa, de naturaleza acústica o no²⁰, puede ser un signo musical, desde que esté relacionada con algún tipo de semiosis musical» (Martínez, 2001, p. 181). Además, la semiosis musical también puede estudiarse en sus relaciones entre signo, objeto e interpretante cuando esta clasificación de signos es transformada

20. Entendemos lo no-acústico no solo como la ausencia de sonido o silencio, sino por ejemplo timbres de instrumento que aportan distintos significados a un mismo texto musical: no produce el mismo significado una escala musical interpretada por un violín que por un clarinete, siendo ya el timbre de estos instrumentos un elemento de significado musical según el autor. De esta manera, las características acústicas propias del timbre, medibles en la ciencia acústica mediante hercios (Hz) y con una riqueza de frecuencias y armónicos variable según el instrumento, serán siempre diferentes. Lingüísticamente esto podría entenderse como realizaciones o ‘significantes’ diferentes de un mismo significado musical, sin embargo, para Martínez (2001), las características tímbricas ya forman parte del significado musical en el nivel de primeridad, siendo cualisignos o signos «en sí mismos».

en herramienta de análisis (Martínez, 2001). Es decir, que cualquier signo que sea percibido como productor de significado musical es susceptible de ser analizado como signo musical y podría encajar en alguna de las subclases que el autor presenta. En otras palabras, el signo musical se puede definir como, virtualmente, cualquier elemento de significación que sea percibido como poseedor de significado musical. De esta manera, el autor organiza los elementos de significado musical en base a estas series tricotómicas para estipular dónde se sitúa el nivel del significado musical emitido, puesto que todo lo percibido como tal es susceptible de producir significados musicales de diferente tipo, ya sean encuadrados en las cualidades de singularidad (primeridad), o en lo convencional (terceridad) (Martínez, 2001). Esta tabla es especialmente productiva, pues explica también cómo los signos de niveles inferiores pueden combinarse para producir elementos de significado mayores o signos nuevos (p. ej. formas musicales se institucionalizan para dar la forma ‘sinfonía’) y cómo esos signos complejos pueden descomponerse en signos más simples y elementos de primeridad (p. ej. el timbre de un instrumento). En ella también podríamos colocar la onomatopeya, siempre que, como indica Martínez (2001) su significado sea entendido como musical, como poseedora de características del signo musical.

Martínez (2001) ejemplifica los distintos niveles de significado musical con pertinencia, así como la necesidad de competencia y percepción del oyente para poder desengranar todo el significado de un signo que puede presentar relaciones en los tres niveles según sean percibidos o no diversos componentes de significado²¹. La relativa vacuidad semántica del signo musical se acerca a la de las onomatopeyas y exige, al igual que para estas unidades, una competencia pragmática y sintáctica (musical) para su desciframiento. Si las onomatopeyas necesitan de conocimientos pragmáticos y de contexto para explicitar su sintaxis y su función gramatical, ambas ambiguas, el signo musical también, con la diferencia de que las onomatopeyas no presentan tres niveles de semioticidad, sino dos. Estos son, como comenta Kleiber (2006): el

21. Él cita los tambores de Papúa-Nueva Guinea, que no están dotados de igual significado para oyentes que solo perciben la naturaleza acústica de primer nivel (sonido de tambores, timbres), oyentes amantes de ese estilo de música constituido en objeto convencional que sean capaces de inferir un determinado ritmo, compás y formas musicales convencionalizadas u oyentes pertenecientes a esa cultura que comprendan que, además de todos esos significados, el elemento musical presenta una invitación ritual a fumar tabaco asociada a ese tipo de música en concreto. «Un semioticista podría destacar éstos u otros planos para su estudio. En realidad, el análisis semiótico podría ser pensado como el recorrer un laberinto multidimensional.» (Martínez, 2001, p. 184)

ruido del mundo extralingüístico en primer lugar y su institucionalización en signo lingüístico mediante la representación icónica en segundo lugar (Herrera Rueda, e.p.).

Como podemos apreciar, no es necesario que el interpretante reconozca el signo musical como tal para ser dotado de significado musical, puesto que en sus relaciones este significado podría agotar su significado en un nivel concreto (si no se dispone de las herramientas para percibir otros niveles de significación) o presentar niveles de significado en las tres tricotomías. A esto debemos añadir la referencialidad musical, la capacidad de la música de representar objetos icónicamente mediante el significado musical:

El campo de la referencia musical, estudiando las relaciones entre signo y objeto, revela la capacidad de la música en representar una gran variedad de objetos acústicos y no acústicos. La música significa en varios niveles y el más fundamental es aquel en que signo y objeto presentan una relación de identidad, se trata de la idea de icono puro. La música posee una capacidad de significación autónoma tan grande que algunos estetas [...] y compositores [...] propusieron que este es su principal modo de operar. (Martínez, 2001, pp. 185-186)

Es en estas conexiones referenciales y en los signos musicales icónicos comentados donde el significado musical posee cualidades semejantes al objeto representado (Martínez, 2001). Justificaríamos así el paralelismo teórico entre estos signos musicales y las onomatopeyas, que poseen relaciones semióticas similares, pues representan icónicamente las cualidades del objeto mediante signos (y significados) lingüísticos²², que los signos musicales representan mediante significados y referencialidades musicales (o, incluso, inclusión de onomatopeyas en obras musicales como elementos de referencialidad). En base a esta conexión realizaremos un análisis de ocurrencias donde la onomatopeya, por su representación icónica, se dota de ligeros significados musicales al representar en la lengua objetos musicales de la realidad extralingüística, ruidos, del mismo modo que los signos musicales icónicos (Martínez, 2001) son susceptibles de representar en la música objetos de la realidad extramusical.

22. Debemos añadir una precisión aquí y es que en ningún caso un signo lingüístico es un icono en sí. El signo lingüístico por definición es distinto de un icono, puesto que es un signo convencionalizado y el icono no. Sin embargo, queremos insistir en la iconicidad de la onomatopeya que, gracia a su *mimesis*, representa icónicamente la realidad extralingüística mediante las herramientas de las que dispone en el sistema lingüístico (Bueno, 1994)

4. CONSIDERACIONES PREVIAS Y METODOLOGÍA

Una vez presentadas bases teóricas que justifican este acercamiento, expondremos algunas consideraciones previas y cuestiones metodológicas. Esta perspectiva de análisis de la musicalidad del significado onomatopéyico (Herrera Rueda, 2020), supone un acercamiento exploratorio a un hecho que merece un análisis futuro más detallado. Ciertamente, este trabajo pretende ser un punto de partida para futuros estudios que ahonden en el comentario de las cualidades musicales de ciertas onomatopeyas en ciertos contextos como los que presentaremos aquí, extraídos del corpus de onomatopeyas realizado por el proyecto CoPO (Orrequia-Barea y Marín Honor, 2018a; 2018b; 2018c; 2020; Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a, 2024b).

Asimismo, la consideración de efectos musicales en el análisis lingüístico de onomatopeyas ha demostrado ser fructífera en trabajos de análisis literario, como podemos apreciar en la contribución de Castañeda Castillo (2024). Autores como Rodríguez Guzmán (2011) han hecho hincapié en el carácter musical y armonioso que cobran las onomatopeyas en su proceso de formación, para intentar retransmitir efectos propios del mundo musical²³.

A estas consideraciones debemos añadir la teoría del «simbolismo sonoro», o «simbolismo fónico» presente en la creación de onomatopeyas y su morfología (Rhodes, 2010; Rodríguez Guzmán, 2011; Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a). Este término subraya el significado recurrente de un fonema (Firth citado en Reay, 2006, citado en Rodríguez Guzmán, 2011), en otras palabras: «sugiere que los hablantes confieren significados específicos a ciertos fonemas [...]. Por lo tanto, parece ser que algunos fonemas incluyen ciertas propiedades no acústicas» (Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a, p. 899). Esto insiste en la relación referencial de las onomatopeyas, pues son palabras que, junto a los ideófonos, tienden especialmente al simbolismo fónico²⁴ (Rodríguez Guzmán, 2011). «Un

23. «Otro ejemplo que podemos comentar es la voz ¡Tachán!, utilizada hoy en día con frecuencia como una interjección onomatopéyica para manifestar asombro ante un hecho inesperado. En ella se podría haber reducido la onomatopeya repetida ¡Ta, ta, ta! que reproduce el tarareo o el sonido de un instrumento musical y haber unido a la onomatopeya ¡Chan! que reproduce el sonido de los platillos. Este tipo de patrón se refleja en otras onomatopeyas semejantes (acortadas o no) vinculadas con la reproducción de la música.» (Rodríguez Guzmán, 2011)

24. La cuestión del simbolismo fónico y la evocación de ciertas ideas asociadas a determinados sonidos o fonemas ha sido ampliamente abordada. Ya Wolfgang Köhler (1929) mostraría en sus experimentos de corte psicológico el efecto sinestésico de las palabras (*takete* y *baluma*, en este caso). Su metodología y acercamiento fueron aplicados y desarrollados más tarde por Ramachandran y Hubbard (2001), resultando su investigación en lo que sería posteriormente denominado «efecto bouba-kiki», directamente relacionado con el simbolismo sonoro, pues los respondientes también asociaban formas a los sonidos de las palabras:

ejemplo de este fenómeno es el uso de la vocal cerrada anterior ‘i’ que transmite la idea de un sonido no-humano agudo como, por ejemplo, en las onomatopeyas click o clink en inglés» (Rhodes, 2010, citado en Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a, p. 899). De esta manera, gracias a la consideración de esta teoría, pueden realizarse análisis de la musicalidad onomatopéyica con mayores consideraciones referenciales en la adaptación del ruido realizada.

Debemos aclarar también qué muestra tomaremos para analizar la musicalidad onomatopéyica. Hemos seleccionado unas ocurrencias de ‘onomatopeyas musicales’. Entendemos como onomatopeyas especialmente ‘musicales’ ocurrencias onomatopéyicas que reflejan icónicamente elementos de significado que se aproximan especialmente al contenido musical o cuya referencialidad alude a un efecto de musicalidad particularmente destacado. No nos referimos en ningún caso a las onomatopeyas incluidas en obras musicales y catalogadas como ‘onomatopeyas musicales’ por la teoría musical general²⁵; sino a signos lingüísticos, onomatopeyas, que por su contexto de emisión y producción permiten un comentario que pone en relieve su acentuada musicalidad (manifiesta en su emisión y en diferentes

tenían, por tanto, una idea mental evocada respecto a los sonidos proporcionados en los estímulos. En este trabajo hacemos uso del concepto de simbolismo sonoro en tanto en cuanto nos sirve para explicar el alto grado de musicalidad en el texto de ciertas onomatopeyas. Sin embargo, no desarrollamos el estudio de este hecho tan relacionado con la cognición y la propia percepción del lenguaje humano y de las lenguas. Para una descripción precisa y detallada de estos procesos, además de las referencias que mencionamos arriba y en el cuerpo, cf. Hinton et al. (1994). Igualmente cf. Ibarretxe-Antuñano (2006, 2009, 2012) relacionando directamente este hecho con el estudio de las onomatopeyas y Moreno Cabrera (2014, 2020, 2024a, 2024b) para cuestiones de fonosimbolismo, glotomímesis y también sus relaciones con las onomatopeyas. Asimismo, y más en relación con aspectos musicales, la evocación de sensaciones a través de elementos musicales y su descripción mediante escalas sensoriales no verbales ha sido tratada, cf. Murari et al. (2015).

25. Este aspecto, así como el significado en obras musicales programáticas, ha tenido numerosos debates y controversias. Podemos mencionar a este respecto las contribuciones de Pérez Sobrino (2014), que analiza la reconstrucción de significado en obras musicales programáticas que involucran texto y música (es decir, con narración extramusical dentro de la propia música) desde una perspectiva lingüístico-cognitiva para la decodificación del significado multimodal mediante procesos de desintegración conceptual y de metonimia; y por otro lado, a Antović, et al. (2016), que critican esta perspectiva planteando las hipótesis de que algunas formas musicales y fragmentos contendrían estructuras inherentes –de la que las onomatopeyas forman parte en su imitación– que permitirían dicha decodificación de significado, orientado por el título de la pieza, todo ello configurando la decodificación de la denotación del texto musical y de su significado (ideas planteadas por Pérez Sobrino). Esto, sin embargo, es falsado por su análisis empírico, que prueba lo contrario, planteando una «apparent openness of listeners to interpretations that counter the intentions of the composer» (Antović, et al., 2016, p.14) que ningún método metonímico parece poder desentrañar de manera unívoca. La discusión sobre la semántica musical es, en efecto, extremadamente interesante y vasta y sobrepasa el alcance de este trabajo.

elementos de simbolismo sonoro) frente a otras onomatopeyas con un menor grado de referencialidad o de alusión a la realidad musical extralingüística.

La metodología que seguiremos constará del comentario analítico de ocurrencias onomatopéyicas seleccionadas del corpus CoPO, elaborado en la Universidad de Cádiz. Los criterios metodológicos para la creación de este corpus han sido presentados en otras contribuciones (cf. Orrequia-Barea y Herrera Rueda, 2024a, 2024b), así como otras bases teóricas tomadas como referencia para su confección y que fundamentan la selección de ocurrencias y su categorización en la clase ‘onomatopeyas’, en oposición a otras unidades de funcionamiento similar como interjecciones²⁶ o ideófonos. El corpus de ejemplos que presentamos toma como punto de partida el etiquetado inicial del corpus realizado en fases previas a su confección final (Orrequia Barea y Marín Honor 2018a, 2018b, 2018c, 2020; Orrequia Barea y Herrera Rueda, 2024b). Hemos seleccionado ocurrencias onomatopéyicas etiquetadas como ‘música’ en el corpus. Esto permitirá apreciar, además de las características musicales que pretendemos subrayar en este análisis interdisciplinario, que onomatopeyas generalmente «institucionalizadas» (Kleiber, 2006) en su asociación convencional a un ruido determinado (p. ej. «¡bum!» asociado a ‘ruido de explosión o de golpe’), en un contexto dado pueden cambiar su contenido semántico. Asimismo, presentaremos estas onomatopeyas con suficiente cotexto, tal y como aparecen en el corpus, con el fin de esclarecer al máximo los matices de significado y el sonido que intentan adaptar²⁷. En la sección siguiente exponemos los ejemplos con sus respectivos análisis.

5. COMENTARIO DE OCURRENCIAS

En esta sección realizaremos un comentario de ocurrencias donde la onomatopeya, gracias a sus características icónicas, presenta una marcada musicalidad y

26. No pretendemos separar las onomatopeyas de la clase de palabra ‘interjección’ en esta contribución, pues aún no parece haber un consenso claro en la literatura científica. Este debate es largo y extenso. Sin embargo, sí consideramos en la línea de Kleiber (2006) o Rodríguez Guzmán (2011) que la onomatopeya presenta rasgos de funcionamiento que justifican el estudio pormenorizado de estas y su no subordinación a la interjección en estudios teóricos, puesto que poseen suficientes rasgos diferenciales semióticos, sintácticos y funcionales que lo justifican. Cf. Herrera Rueda (e.p.)

27. Recordemos la relativa vacuidad semántica de la onomatopeya comentada en la sección 2 de este trabajo.

se acerca al ruido de la naturaleza extralingüística que representa. Pasamos, por tanto, a exponer en las siguientes líneas algunos ejemplos²⁸ extraídos del corpus²⁹:

- (1) On arrivait à l'instant où Don Giovanni contrainst son larbin à offrir un lunch au Comman-dant. On hissa Haig sur son support. Ça n'alla pas trop mal. Mais plus tard s'acharna un mau-vais hasard. On connaît la filiation annonçant la fin du Don Juan : — ... Grido indiatolato..., hurle Giovanni. Alors son larbin: — Ah signor... L'uom di Sasso... L'uomo bianco... Ah padron... *Tatata*... On avait conclu qu'Haig partirait là, s'avançant d'au moins huit pas; qu'il apparaîtrait alors qu'aux violons on introduit l'accord final, qu'il dirait son si connu Don Giovanni... m'invitati puis franchirait cinq ou six pas afin d'offrir à tout son public l'imposant gabarit du Commandant. (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

El ejemplo número (1) es un caso arquetípico de onomatopeya que representa el ruido 'música'. Esto es esclarecido por su contexto, necesario en cualquier caso para interpretar las onomatopeyas (Barbérís, 1992), que precisa que nos encontramos ante la representación de la ópera Don Giovanni. Así, comprendemos que la onomatopeya «tatata» representa un ritmo de algún tipo de efecto musical, ya sean acordes orquestales o percusión. Esto podemos deducirlo por la repetición silábica, uno de los principales efectos morfológicos que intervienen en la creación de onomatopeyas (Rodríguez Guzmán, 2011). Este ejemplo resulta un caso prototípico de representación de la continuidad del sonido, que busca generar un efecto prosódico y rítmico, intentando imitar el ruido musical designado (Rodríguez Guzmán, 2011), por el que podríamos llegar a deducir, con la repetición de la misma sílaba, una suerte de efecto de crescendo a cada repetición, al igual que podría hacer la sucesión de acordes musicales que suenan en el contexto narrativo de la obra que escuchan los personajes. No encontramos ningún otro medio ortotipográfico especial más allá del uso del punto suspensivo, que intercala la letra de la ópera con la onomatopeya, a modo de pausas, representando la intervención del cantante y

28. Hemos señalado las onomatopeyas en cursiva para su fácil identificación.

29. La selección de estas ocurrencias, pertenecientes a la parte francesa corpus y no de otras se explica porque dentro de los ejemplos etiquetados como 'onomatopeyas musicales', estas, según nuestro criterio, ilustran mejor las características que queremos poner de manifiesto en este trabajo entre las ocurrencias de las que disponemos en el momento de su redacción. Sin embargo, el corpus cuenta con ejemplos en las tres lenguas de trabajo (español, inglés y francés) en constante proceso de ampliación. Una plataforma en línea será habilitada próximamente y abierta para la consulta de investigadores, por lo que a medida que el corpus vaya nutriéndose de nuevos ejemplos, podremos comentar más casos en las otras lenguas de trabajo donde las características que queremos señalar sean especialmente manifestadas.

posteriormente de la música representada mediante la onomatopeya. La no presencia de alternancia vocálica en esta onomatopeya induce a creer que se trata del mismo ruido repetido, al no señalar la oposición de estos mediante este método (Rodríguez Guzmán, 2011). Finalmente, podríamos llegar incluso a inferir un ritmo musical representado por esta onomatopeya, aunque de manera aproximativa. Un oyente experimentado podría incluso acceder a descifrar el momento exacto de la ópera que es representado, pues se acompaña la onomatopeya de elementos contextuales como el texto de la ópera que ilustran exactamente el instante musical insertado en la lengua mediante la onomatopeya.

- (2) Et Schaunard, à moitié nu, alla s'asseoir devant son piano. Et après avoir réveillé l'instrument endormi par un orageux placage d'accords, il commença, tout en monologuant, à poursuivre sur le clavier la phrase mélodique qu'il cherchait depuis si longtemps. - do, sol, mi, do, la, si, do, ré, *boum, boum*. fa, ré, mi, ré. aïe, aïe, il est faux comme Judas, ce ré, fit Schaunard en frappant avec violence sur la note aux sons douteux. Voyons le mineur... il doit dépeindre adroitement le chagrin d'une jeune personne qui effeuille une marguerite blanche dans un lac bleu. Voilà une idée qui n'est pas en bas âge. Enfin, puisque c'est la mode, et qu'on ne trouverait pas un éditeur qui osât publier une romance où il n'y aurait pas de lac bleu, il faut s'y conformer. Do, sol, mi, do, la, si, do, ré ; je ne suis pas mécontent de ceci, ça donne assez l'idée d'une pâquerette, surtout aux gens qui sont forts en botanique. (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

El ejemplo número (2) presenta una casuística diferente, pues si bien comprendemos, por el contexto, que la onomatopeya representa algún tipo de ruido musical, ya que la escena narra la interpretación de una escala musical al piano, es difícil discernir por su cotexto lingüístico el origen del ruido adaptado en la onomatopeya «boum boum». Podría hacer referencia a una percusión que el personaje pronuncia en su monólogo, como si imaginara la percusión que tocaría en ese momento, a un golpe de acorde sobre el piano o a cualquier otro efecto musical redoblante. Sí encontramos de nuevo, en la repetición de la onomatopeya, un efecto rítmico que, gracias al simbolismo sonoro y a la «institucionalización»³⁰ que acompaña a la onomatopeya «boum» y a sus variantes alófonas, orienta la interpretación de estas onomatopeyas hacia algún tipo de golpe o efecto musical

30. Antes comentábamos su asociación a las explosiones o golpes. Apreciamos en este caso cómo el contenido semántico cambia y representa el sonido de un instrumento de percusión en contextos musicales.

percusivo que se produce dos veces seguidas y colisiona con el discurso musical efectivamente presente en el texto («do, sol, mi, do, la, si, do, ré, boum boum»), donde el sonido percusivo grave que la onomatopeya representa y adapta contrasta e interrumpe la música que emite el piano en texto. Discursivamente, se produce igualmente un efecto de armonía y de ritmo al presentar la onomatopeya en paralelismo a las interjecciones «aïe, aïe» que expresa la queja del personaje y que también interrumpen la escala musical, generando un efecto de paralelismo rítmico entre ambas unidades. De hecho, la interjección «aïe» es un tipo de interjección que, por sus características, se acerca mucho a las onomatopeyas, perteneciendo a lo que Kleiber catalogaba como «interjecciones primarias emotivas» (2006), por su asociación a la emoción primaria y que, según él, funcionan semióticamente de manera muy similar a las onomatopeyas, pudiendo acarrear incluso confusiones entre categorías³¹. Apreciamos de este modo un efecto de armonía repetitiva entre la onomatopeya asociada al ruido musical y la interjección que alude al grito humano en este caso, que complementa la propia musicalidad de la onomatopeya.

- (3) — Monsieur a une épouse ? demanda Poirer. — Une épouse à compartiments, qui va sur l'eau garantie bon teint, dans les prix de vingt-cinq à quarante, dessins à carreaux du dernier goût, susceptible de se laver, d'un joli porter, moitié fil, moitié coton, moitié laine, guérissant le mal de dents, et autres maladies approuvées par l'Académie royale de médecine ! excellente d'ailleurs pour les enfants ! meilleure encore contre les maux de tête, les plénitudes et autres maladies de l'œsophage, des yeux et des oreilles, cria Vautrin avec la volubilité comique et l'accentuation d'un opérateur. « Mais combien cette merveille, me direz-vous, messieurs ? deux sous ? » Non. Rien du tout. C'est un reste des fournitures faites au Grand Mongol, et que tous les souverains de l'Europe, y compris le grrrrrand³²-duc de Bade, ont voulu voir ! Entrez droit devant vous ! et passez au petit bureau. Allez, la musique ! *Brooum, la la, trinn ! la, la, boum, boum !* — Monsieur de la clarinette, tu joues faux, reprit-il d'une voix enrouée, je te donnerai sur les doigts. — Mon Dieu ! que cet homme-là est agréable, dit madame Vauquer à madame Couture ;

31. Para más información sobre los problemas definitorios entre ambas unidades y una síntesis de las principales características consideradas por los especialistas, cf. Herrera Rueda (e.p.)

32. Anteriormente comentábamos diversos recursos y técnicas de iconicidad que el lenguaje común adopta donde se acerca a los recursos ortotipográficos que utilizan las onomatopeyas para representar ruidos. Este sería un caso donde se pretende representar el alargamiento de la frase, el énfasis e incluso un efecto prosódico mediante el redoblamiento de consonantes, pues no se trata de un recurso específico de las onomatopeyas.

je ne m'ennuierais jamais avec lui. Au milieu des rires et des plaisanteries dont ce discours comiquement débité fut le signal, Eugène put saisir le regard furtif de mademoiselle Taillefer, qui se pencha sur madame Couture, à l'oreille de laquelle elle dit quelques mots. (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

Nuestro ejemplo número (3) es un caso similar al ejemplo (1), donde la onomatopeya representa explícitamente música. Si en el ejemplo (2) esto podría ser relativamente ambiguo, ya que la onomatopeya podría responder a golpes, pese a estar contextualizada en situaciones musicales, en este caso el contexto explícitamente guía la interpretación de la onomatopeya para entender que los ruidos producidos se corresponden efectivamente a música. Estamos ante diversas onomatopeyas utilizadas en conjunto para responder al efecto musical deseado, lo cual contravendría la regla de «aceptabilidad social» de Barbéris (1992) sobre la imposibilidad de las onomatopeyas de formar enunciados más largos. Esto responde al deseo de representar referencialmente la duración en el tiempo de la música mediante un efecto prosódico (Rodríguez Guzmán, 2011). Encontramos en estas onomatopeyas un resumen de los efectos de musicalidad propios de estas unidades en la representación de ruidos y que han comentado autores como Bueno (1994) o Rodríguez Guzmán (2011): alargamientos vocálicos («brooum»), repeticiones consonánticas (en este caso, en el aspecto ortotipográfico «trinn» para representar el alargamiento del sonido nasal [n] representado por la letra 'n'), repetición de onomatopeyas y uso de armonías vocálicas que oponen las vocales graves y cerradas [u] a las vocales cerradas agudas [i] o abiertas y agudas [a]. Queremos destacar este último aspecto, pues como comentaba Rodríguez Guzmán (2011), la alternancia de vocales y de consonantes es uno de los efectos más frecuentes en la onomatopeya y sirve para contrastar ruidos representados dentro del continuo sonoro, oponerlos como divergentes en la onomatopeya. Esta ocurrencia onomatopéyica, además, al alternar vocales abiertas como [a] con vocales cerradas como [i] o [u], alude a este contraste entre sonidos graves o profundos tímbricamente y sonidos agudos. Las onomatopeyas intentan representar cómo suenan los diversos instrumentos que más tarde se explicitan en el texto, pues se hace ilusión a un clarinete, pero podemos inferir también la presencia de instrumentos de percusión gracias a la onomatopeya «boum boum» (y, sobre todo, el simbolismo sonoro de las vocales graves y cerradas). De hecho, podríamos intentar extrapolar un ritmo musical representado mediante medios lingüísticos, gracias a los recursos comentados de alargamientos y repeticiones.

Así, podríamos entender el primer «brooum» como un sonido largo, muy acentuado, propio de percusiones orquestales o vientos-metales y alargado en el tiempo, como una nota *tenuto* (una blanca, por ejemplo); más tarde, «la la», alude a dos sonidos iguales, que podrían ser dos corcheas o negras, dos acordes tocados a la vez, pero de un timbre más agudo que la primera nota, gracias a la vocal abierta [a]; finalmente en esta secuencia, la presencia de consonantes vibrantes múltiples [r] y el alargamiento de la consonante nasal [n] junto a la vocal [i] podría aludir a algún tipo de redoble de instrumentos de percusión agudos como platillos o crócalos. La segunda secuencia onomatopéyica es igualmente ilustrativa, pues repite el ritmo al que se alude con «la la» y añade «boum boum», otra onomatopeya que, por su repetición y por su presencia de vocales cerradas, además de por lo «institucionalizada» (Kleiber, 2006) que está como alusión a ‘golpes’, podría representar dos golpes de instrumentos de percusión como un bombo. Todo ello se ve complementado por el uso de signos de puntuación, que contribuyen a transmitir una sensación rítmica mediante herramientas ortotipográficas. De este modo, el uso de comas para la segunda secuencia «la la» alude a una duración diferente de estas onomatopeyas respecto a la primera vez que aparecen, más entrecortada³³. Si, evidentemente, identificar los instrumentos efectivamente representados es imposible, podemos deducir alargamientos en el tiempo, efectos como intensidad o acentos e inferir una clara musicalidad onomatopéyica en este ejemplo. Podríamos estar, en este caso, ante una fanfarria musical representada mediante onomatopeyas.

- (4) Approchez, mesdames et messieurs ! Approchez ! N'ayez pas peur, le spectacle est gratuit ! Ne craignez rien, ouvrez vos portes et vos fenêtres, mesdames et messieurs ! Venez voir ce que vous n'avez jamais vu ! Mesdames et messieurs, ouvrez vos yeux et vos oreilles, contemplez un spectacle unique au monde ! *Ran tan plan ! Taratata ! Boumbadaboum !* Oyez, braves gens ! Oyez l'histoire de la suante qui ne sue plus, de la tremblante qui ne tremble plus, de la saignante qui ne saigne plus, de la palpitante qui ne palpite plus. Approchez, approchez ! Ecartez-lui les jambes, tâtez-lui le poulx, ouvrez-lui la cervelle. N'hésitez pas ! Allez-y, je vous en prie, allez-y, vous n'y trouverez plus rien, plus rien ! (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

33. Este interesante recurso ortotipográfico también está presente en el ejemplo (2), donde toda la secuencia presenta comas y en el ejemplo (5), donde se busca un efecto similar con el uso de guiones.

En este ejemplo no se esclarece que el grupo de onomatopeyas represente el sonido ‘música’, pero sí se explicita que se trata de un ‘espectáculo’ y el discurso del personaje invita a oír el sonido que representa la onomatopeya anterior. Además, las onomatopeyas señaladas están «institucionalizadas» (Kleiber, 2006) en su uso como siendo asociadas generalmente a sonidos musicales. Pese a presentar un significado menos esclarecido por el contexto, sí que poseen la musicalidad común a la formación de onomatopeyas de los ejemplos anteriores y que del mismo modo buscan retransmitir efectos de prosodia. De esta forma, los efectos de armonía vocálica comentados por Rodríguez Guzmán (2011) están especialmente presentes en este caso (concretamente en «ran tan plan») donde además se busca reproducir a través de la repetición de onomatopeyas, la alternancia consonántica, silábica y también de onomatopeyas, los diferentes ruidos que se suceden en un crescendo rítmico. La variación (en ningún caso derivación, como indica Rodríguez Guzmán 2011) en la onomatopeya «boumbadaboum» añadiendo sílabas y fonemas que generan un mayor efecto rítmico insiste en este aspecto. Podríamos también deducir un ritmo, menos claro en este caso, pero sí apreciamos que las primeras tres onomatopeyas «ran tan plan» parecen reproducir golpes cortantes y secos, por su alternancia consonántica, además de un efecto de crescendo, mientras que los otros dos grupos onomatopéyicos parecen aludir a redobles de instrumentos de percusión, de cajas redoblantes (debido al sonido [a] primero, más agudo) y bombos (debido a sonidos más cerrados como [u], por tanto, graves).

- (5) Il se rappelle son corps, ses jambes ouvertes, leur façon sauvage et quasi incestueuse de faire l’amour ensemble. Il pense qu’il ne refera peut-être jamais l’amour et, prostré sur sa couchette, en position non plus de lotus mais de fœtus, il berce sa détresse en chantonnant, très bas, cette petite ballade qu’il vient de composer : ‘Quelque part ma Natachenka sous une petite pluie tiède pieds nus à présent se promène. Là-haut, sur un nuage, le bon dieu joue d’un coutelas jetant des reets sur son visage. *Ba-da-da-da! Boum-boum-boum-boum!* chante Natacha toute nue. Elle avance ses lèvres lippues, Elle agite ses grandes mains mortes, Elle entrouvre ses longues jambes mortes, Elle se hâte vers le paradis, le corps tout nu et ruisselant. (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

El ejemplo número (5), de manera similar a los ejemplos (1) y (3), explicita claramente mediante el discurso que lo que las onomatopeyas representan es música, concretamente el canto del personaje femenino. No encontramos más elementos de explicitación del ruido representado, lo cual deja a la interpretación del lector

pensar si se intentan representar ruidos instrumentales en el canto del personaje mediante la onomatopeya o si se trata de alguna alusión a la técnica de canto *scat*, muy utilizada en la improvisación vocal jazz y conocida por precisamente hacer uso de ruidos, efectos e incluso onomatopeyas en el canto. Encontramos en este caso la repetición rítmica de dos onomatopeyas, que presentan un alto grado de armonía vocálica (Rodríguez Guzmán, 2011). Destaca también el cambio de consonante de oclusiva bilabial [b] a oclusiva dental [d] en la primera serie de onomatopeyas que no tiene lugar en la segunda. Esto podría explicarse por querer representar dos sonidos similares, pero diferentes dentro de la serie rítmica agrupada en cuatro onomatopeyas unidas por guion. En la segunda serie onomatopéyica encontramos la misma onomatopeya, «boum», repetida 4 veces. Esto permite inferir dos ritmos similares, cuaternarios, repetidos dos veces, donde se ha escogido la separación con guion. Este efecto es similar a los que generan los ejemplos (2) y (3) mediante el uso de comas. En este caso y por la separación, pausa o silencio que ofrecen los guiones y en contraste a los efectos de continuidad o redoble que encontramos en ejemplos como (1) o (4), podríamos llegar a interpretar un ritmo con cuatro figuras musicales (negras, blancas o incluso redondas) cuya resonancia alargada podría inferirse por la acentuada presencia de consonantes nasales.

- (6) Décidément Maugendre a tout disposé pour que la surprise soit complète, car tandis qu'on s'embrasse sur le pont, voilà M. le curé qui débouche du bois, bannière au vent, musique en tête. Qu'est-ce encore ? La bénédiction du bateau, parbleu ! Tout Clamecy est venu en procession pour assister à la fête. Et la bannière flotte au vent. Et la musique joue. *Zim-boum-boum* ! Et les figures sont joyeuses. Et il y a sur tout cela un joli soleil qui fait flamber l'argent de la croix et les cuivres des musiciens. La jolie fête ! On vient de découvrir la toile qui masquait l'étambot ; le nom du bateau se détache en belles lettres d'or sur un fond d'azur : La Nouvelle-Nivernaise Hurrah ! pour la Nouvelle-Nivernaise ! Qu'elle ait longue vie comme l'ancienne et plus heureuse vieillesse ! (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

El ejemplo (6) es otro caso donde el cotexto especifica el origen musical de la onomatopeya y orienta su significado a la reproducción específica de música. Este caso de manera similar al anterior, pues el uso del guion separa las ocurrencias onomatopéyicas dentro de la secuencia. Esta sensación es reforzada por el uso en alternancia de dos onomatopeyas contrapuestas «zim» y «boum», que contrastan por su simbolismo sonoro (sonidos agudos versus sonidos graves). La primera,

haciendo alusión a un sonido sonoro, vibrante y sibilante [z]³⁴ y agudo, con la vocal [i]; la segunda, por el contrario, haciendo alusión a sonidos graves. En el contexto de esta ocurrencia onomatopéyica podríamos estar ante la representación de dos instrumentos de percusión opuestos tímbricamente. Las onomatopeyas podrían hacer referencia al sonido de unos platillos («zim») y de dos golpes de bombo («boum-boum»), donde la repetición de la segunda onomatopeya permite inferir un efecto rítmico generado a través de la ocurrencia onomatopéyica y sus recursos morfológicos y sonoros intrínsecos (Rodríguez Guzmán, 2010).

- (7) Et le gars à la grosse caisse, tu le verrais cogner sur son malheureux machin ! Tu verrais ses yeux ! De la haine... M. Cendré, le mari de la concierge, qui joue de la grosse caisse dans l' « Harmonie municipale », même qu'elle est toujours debout dans le coin de l'entrée, chez eux, avec les cymbales dessus, si tentantes, M. Cendré, lui, tape juste ce qu'il faut, pas plus, juste quand il faut. *Bo...boum. Tsin, tsin, tsglinng !* C'est la délicatesse française, comme dit maman. Papa, il sait jouer de rien, même pas de la grosse caisse. Il sait juste porter le drapeau. Il marchait devant les autres, fier comme un César, la hampe verticale, au fil-à-plomb. Il porte le drapeau comme on porte devant soi une échasse d'échafaudage faite d'un seul tronc de sapin de douze mètres de haut. (Estudios de Pragmalingüística y ILA)

El ejemplo (7) posee particularidades entre todos los demás que hemos presentado, pues además de apreciarse los procesos morfológicos y ortotipográficos de representación acústica de la onomatopeya, se precisa en él los instrumentos musicales que han sido representados en la *mimesis*, explicitándose en el texto como un bombo y unos platillos o címbalos. De esta manera, la interpretación de la onomatopeya no deja lugar a dudas, podemos comprender que la primera onomatopeya «bo...boum», entrecortada por el punto suspensivo, imita golpes de bombo y la segunda, una secuencia de variantes de «tsin», notas de platillo. Esto es representado, de nuevo, mediante la altura tímbrica de las vocales, graves en el primer caso ([o] y [u]) y agudas en el segundo ([i]). Este simbolismo sonoro es acompañado además de sonidos nasa-les ([n]) y uvulares ([g]) que aluden al origen metálico del sonido de los platillos que representa la segunda secuencia onomatopéyica y a su sonoridad prolongada. Podemos llegar, en este caso también, a percibir un intento de transcripción rítmica en la prosodia de onomatopeyas, con un golpe de bombo

34. Al ser un caso en francés, el sonido representado ortográficamente por la letra 'z' es [z] y no [θ] como sería en español.

largo precedido por lo que en música se denomina ‘nota fantasma’ y posteriormente un redoble de platillos representado en la repetición de la onomatopeya «tsin» y su alargamiento en la tercera ocurrencia de la secuencia, con la alternancia y repetición de sonidos nasales y el apoyo final de sonidos uvulares. Esta repetición genera un efecto de redoble final y la impresión de un efecto de crescendo en la música del texto, que la onomatopeya transmite en su representación.

6. CONCLUSIONES

En esta contribución hemos presentado un acercamiento a la onomatopeya desde una perspectiva interdisciplinar que propone una comunión entre la lingüística y los usos referenciales de estas unidades, que ponen en relieve su musicalidad. Esta se basa en la propiedad intrínseca de la onomatopeya como signo lingüístico semimotivado que reproduce mediante la *mimesis* los ruidos efectivamente proferidos en la realidad extralingüística. Estos ruidos, a su vez, son susceptibles de ser interpretados con un significado musical y de producir una iconicidad similar a la de la onomatopeya basándonos en teorías semiótico-musicales que aplican las tricotomías de Peirce. Con esta justificación teórica, hemos realizado una aproximación que pretendía explorar una serie de casos desde una perspectiva teórica a nuestro parecer poco contemplada en la lingüística.

Hemos analizado un corpus textual con 7 ocurrencias onomatopéyicas extraídas del corpus de onomatopeyas CoPO y etiquetadas con el valor ‘música’. En estos ejemplos la onomatopeya reproduce sonidos explícitamente musicales, lo que permite poner en valor la musicalidad que atribuimos a esta unidad en este acercamiento multidisciplinar.

Mediante el comentario de ocurrencias hemos podido poner de relieve no solo los procesos de formación de onomatopeyas y los procesos mediante los cuales representan y adaptan en el lenguaje la realidad extralingüística, sino algunos aspectos comunes ontológicos entre las onomatopeyas y la música, que nuestro comentario pone de manifiesto subrayando la musicalidad de las primeras. Esto justifica este particular acercamiento a la musicalidad de este signo y abre nuevas vías de reflexión en esta línea que consideren la referencialidad onomatopéyica no solo como un hecho lingüístico, sino como un hecho que puede aportar matices de significado a la relativa vacuidad semántica de las onomatopeyas desde una perspectiva multidisciplinar, lo que podría plantear nuevos a las onomatopeyas que pueden enriquecer otro tipo de trabajos como análisis de textos literarios, entre otros.

AGRADECIMIENTOS

CoPO es un proyecto financiado por el Plan Propio de la Universidad de Cádiz 2022-2023, concretamente el Programa Investigadores Nóveles: Proyectos para impulsar su carrera científica (20VII061), por lo que nos gustaría darle las gracias por su apoyo. También nos gustaría agradecer al Instituto de Investigación en Lingüística Aplicada (ILA) de la Universidad de Cádiz su apoyo desde el inicio.

FINANCIACIÓN

Esta publicación se ha realizado en el marco de la ayuda para la Formación del Profesorado Universitario FPU22/01062 concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

REFERENCIAS

- Aloufi, A. (2021). Onomatopoeia and Cat Vocalisations. *International Journal of English Linguistics*, 11(5), 14–18.
- Anscombre, J.-C. (1985). Onomatopée, délocutivité et autres blablas. *Revue romane*, 2, https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29553
- Antović, M., Stamenković, D. y Figaet, V. (2016). Association of meaning in program music: on denotation, inherence, and onomatopoeia. *Music Perception: an interdisciplinary journal*, 34, 243–248. DOI: <https://doi.org/10.1525/mp.2016.34.2.243>
- Barbérís, J.-M. (1992). Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire. *L'Information Grammaticale*, 53(1), 52–57.
DOI: <https://doi.org/10.3406/igram.1992.3215>
- Barbérís, J.-M. (1995). L'interjection : de l'affect à la parade, et retour. *Faits de langues*, 6, 93–104.
- Bueno, M.-L. (1994). La onomatopeya y su proceso de lexicalización. *Anuario de estudios filológicos*, 17, 15–26.
- Bühler, K. (1934/1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid, Alianza Universidad.
- Buridant, C. (2006). L'interjection : jeux et enjeux. *Langages*, 1(161), 3–9.
- Castañeda Castillo, D. (2024). La onomatopeya como fundamento rítmico musical en la novela Las memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra. *Contribuciones desde Coatepec*, 40, 157–184. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/22534>
- Coseriu, E. (1972). Sobre las categorías verbales («partes de la oración»). *RLA: Revista de lingüística teórica y aplicada*, 10, 7–26.
- Dougherty, W.-P. (1993). The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics. *Semiotica*, 99(1-2), 163–184.
DOI: <https://doi.org/10.1515/semi-1994-991-210>
- García de Diego, V. (1968). *Diccionario de voces naturales*. Madrid, Aguilar.
- González Calvo, J.-M. (2000). Sobre la palabra y las clases de palabras. *Revista Española de Lingüística*, 30(2), 309–29.

- Grupo Estudios de Pragmalingüística e Instituto de Lingüística Aplicada de la Universidad de Cádiz (s.f.). *Corpus Paralelo de Onomatopeyas (CoPO)* [Corpus de datos]. Universidad de Cádiz.
- Hernández Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 7(1), 39–77. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch>
- Herrera Rueda, D. (2020). *L'onomatopée : de la musique à la langue*. [Trabajo Fin de Grado, RODIN Universidad de Cádiz]. <http://hdl.handle.net/10408/23724>
- Herrera Rueda, D. (e.p.). La onomatopeya: una unidad de difícil categorización. Discusiones teóricas en torno a sus problemas definitorios. En *Perspectivas interdisciplinares en lengua, literatura y traducción: desde las raíces clásicas hasta la era de la inteligencia artificial*, Tirant lo Blanch.
- Hinton, L., Nichols, J. y Ohala, J.-J. (eds) (1994). *Sound symbolism*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2009). *Onomatopeyas del euskara: análisis y ejemplos*. En www.unizar.es/linguisticageneral/articulos/Ibarretxe-Basqueonomatopoeia-09.pdf, [enlace ya no disponible] disponible en <https://es.scribd.com/document/655178832/Ibarretxe-Basque-onomatopoeia-09>, 1–80.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2006). *Sound Symbolism and Motion in Basque*. Munich, Licom Europa.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2012). Análisis lingüístico de las onomatopeyas vascas. *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura*, 27, 129–177.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2020). Ideófonos y poesía. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 411–425.
DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074792
- Kleiber, G. (2006). Sémiotique de l'interjection. *Langages*, 40(161), 10–23.
- Köhler, W. (1929). *Gestalt Psychology*. New York, Liveright.
- López García, A. (1998). *Gramática del español. III. Las partes de la oración*. Madrid, Arco Libros.
- Martínez, J.-L. (2001). Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 177–192.
DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32277>
- Monelle, R. (1991). Music and the Peircean Trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22(1), 99–108. DOI: <https://doi.org/10.2307/837037>
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Harwood Academic, Philadelphia.
- Moreno Cabrera, J.-C. (2014). Zigzag. Fundamentos icónicos. En M. A. Martí y M. Taulé (coords.), *Homenatge a Sebastià Serrano*, (217–232), Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Moreno Cabrera, J.-C. (2020). *Iconicity in language: an encyclopaedic dictionary*. Cambridge, Cambridge Scholars.
- Moreno Cabrera, J.-C. (2024a). La glotomímesis en la lengua española. *Asterisco: Revista De lingüística española*, 2, 25–52. DOI: <https://doi.org/10.14201/ast.202422552>
- Moreno Cabrera, J.-C. (2024b). *La mimesis lingüística. La imitación de la realidad en las lenguas del mundo*. Madrid, Akal.

- Murari, M., Rodà, A., Canazza, S., De Poli, G. y Da Pos, O. (2015). Is Vivaldi smooth and take? Non-verbal sensory scales for describing music qualities. *Journal of New Music Research*, 44 (4), 359–372.
DOI: <https://doi.org/10.1080/09298215.2015.1101475>
- Newman, P. (1968). Ideophones from a syntactic point of view. *Journal of West African Languages*, 2, 107–17.
- Orrequia-Barea A. y Marín-Honor, C. (2018a, 19-21 abril). Hacia la creación de un corpus trilingüe de onomatopeyas: implicaciones y aplicaciones [Comunicación en congreso], XXXVI Congreso Internacional de la Asociación Española de Lingüística Aplicada, Universidad de Cádiz, Cádiz, España.
- Orrequia-Barea, A. y Herrera Rueda, D. (2024a). El proyecto CoPO: una herramienta al servicio de la traducción literaria. En G. Laguna Mariscal y M.-M. Martínez Sariego (coords.) *Aproximaciones culturales y didácticas al hecho literario*, (893–911), Dykinson.
- Orrequia-Barea, A. y Herrera Rueda, D. (2024b 17-19 abril) CoPO: Corpus Paralelo de Onomatopeyas [Comunicación en congreso], AESLA41, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Orrequia-Barea, A. y Marín-Honor, C. (2018b). Hacia la elaboración de un diccionario de onomatopeyas en español. *CHIMERA: Revista de Corpus de Lenguas Romances y Estudios Lingüísticos*, 5(1), 93–99. DOI: <https://doi.org/10.15366/chimera2018.5.1.007>
- Orrequia-Barea, A. y Marín-Honor, C. (2018c, 8-9 noviembre). ONPACOR (Onomatopoeia Paralele Corpora) [Comunicación en congreso] *PACOR2018*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Orrequia-Barea, A. y Marín-Honor, C. (2020). Building a parallel corpus of literary texts featuring onomatopoeias: ONPACOR. *Research in Corpus Linguistics*, 8(2), 46–42.
- Peirce, C. (1992). *The Essential Peirce, vol. 1*, N. Houser y C. Kloesel (eds.). Bloomington, Indiana University Press.
- Pérez-Sobrino, P. (2014). Meaning construction in verbomusical environments: Conceptual disintegration and metonymy. *Journal of Pragmatics*, 70, 130–15, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.06.008>
- RAE y ASALE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Libros.
- Ramachandran, V. y Hubbard, E.-M. (2001). Synaesthesia—A Window Into Perception, Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, 8 (12), 3–34.
- Reay, I.-E. (1998/2006). Sound Symbolism. En K. Brown (ed.). *Encyclopedia of Language and Linguistics*, (531–539). Elsevier.
- Rhodes, R. (2010). Aural images. En L. Hinton, J. Nichols y J.-J. Ohala (Eds.), *Sound Symbolism*, (276–292). Cambridge, Cambridge University Press.
DOI: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511751806.019>
- Rodríguez Guzmán, J. (2011). Morfología de la onomatopeya ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección? *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, 17, 125–178, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3842826>

- Santaella, L. (2001). Tres matices del lenguaje-pensamiento. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 91–99.
- Saussure, F. de (1916/2011). *Course in General Linguistics*. En (eds.) P. Meisel y H. Saussy. Columbia University Press.
- Swiatowska, M. (2000). *Entre dire et faire. De l'interjection*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana, Indiana University Press.
- Tarasti, E. (1989). *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music. The Semiotic Web*. Berlín, Mouton de Gruyter.
- Tesnière, L. (1936). Sur la classification des interjections. En A. Šestak y A. Dokoupil (dirs.) *Mélanges dédiés à la mémoire de Prokop M. Haškovec*, (343–352). Brno, Globus.
- Tesnière, L. (1969). *Eléments de syntaxe structurale*. París, Klincksieck.

