

IDEÓFONOS Y POESÍA*

IDEOPHONES AND POETRY

Iraide IBARRETXE-ANTUÑANO

Universidad de Zaragoza-IPH

iraide@unizar.es

Resumen: Los ideófonos, conocidos popularmente (y erróneamente) como onomatopeyas, son unos elementos lingüísticos muy especiales, debido a sus características estructurales y a su forma de representar el significado de una manera muy vívida. De ahí que, además de cumplir una función representativa, los ideófonos se hayan utilizado de forma constante con funciones expresivas y estéticas. En este artículo, tras una breve introducción al propio concepto de ideófono y a sus características lingüísticas, se explora su papel fundamental en la poesía de varias lenguas ideofónicas. Se mostrará que el ideófono es un catalizador estético que involucra activamente tanto al emisor como al destinatario del evento que describe. Como consecuencia de este involucramiento interlocutivo, el ideófono facilita la intertextualidad y activa un vínculo grupal íntimo entre los hablantes de la comunidad lingüística ideofónica.

Palabras clave: ideófono, onomatopeya, poesía, función estética.

Abstract: Ideophones, commonly (and wrongly) generalised as onomatopoeia, are very special linguistic elements due to their structural characteristics and their vivid depictive meaning. This is why they have been regularly used to fulfill referential as well as expressive and aesthetic functions. After a brief introduction to the concept of ideophone itself and its main linguistic characteristics, this paper explores the role of ideophones in poetry in ideophonic languages. It is argued that ideophones are aesthetic catalysers that actively involve both speakers and addressees in the events they are used in. As a result, ideophones facilitate intertextuality and stimulate an intimate group bonding among the speakers of the ideophonic language community.

Keywords: ideophone, onomatopoeia, poetry, aesthetic function.

* Esta investigación se encuadra dentro proyecto de investigación CONESSO (FFI2017-82460-P) y del grupo de investigación de referencia Psylex (UZ-DGA H11_17R). Los contenidos de este artículo se desarrollan en más detalle en el trabajo "The aesthetics of ideophones" (Ibarretxe-Antuñano en revisión).

Bla Blábla,
bla bla blabla bla bla bla bla blabla bla blabla blabla
Lo que se traduce como
“A Túa,
por ser siempre quien es y no dejar de serlo nunca”
en la lengua blablablá de Equisoain

Los ideófonos, a veces popularmente (mal) conocidos como onomatopeyas, son unos elementos lingüísticos muy especiales, ya que ejemplifican muy bien la iconicidad, es decir, la relación motivada entre la forma y el significado. Son estructuras que dadas sus características estructurales (fonético-prosódicas y morfo-sintácticas) presentan o, mejor dicho, representan el significado de una manera muy vívida. De ahí, que se hayan utilizado no solo para cumplir un función representativa, es decir, para transmitir un contenido significativo, sino también funciones tanto expresivas como estéticas.

En la bibliografía especializada tradicional, este tipo de elementos o bien se han ignorado por considerarse fuera del sistema lingüístico al creer que su uso era anecdótico y aleatorio, o bien se han interpretado simplemente como ornamentos decorativos. Por el contrario, en este artículo se arguye que su esencia, su presencia y su funcionalidad son cruciales en el lenguaje en general y, especialmente, en lenguas ideofónicas. En estas lenguas, los ideófonos son indispensables puesto que constituyen uno de sus rasgos más centrales y característicos y, como decía García de Diego (1968: 5), les aportan “la sal sazonzadora y vivificante”. Para demostrarlo, primero se proporciona una sucinta introducción al propio término de ideófono, para pasar seguidamente a describir sus características formales desde el punto de vista tipológico. La última parte gira alrededor del papel de los ideófonos en un género muy concreto, la poesía. Se discute su función como catalizadores estéticos responsables no solo del involucramiento interlocutivo de los hablantes sino de la intertextualidad y la activación de vínculos grupales entre los hablantes de la comunidad lingüística ideofónica.

1. Ideófonos, onomatopeyas, voces naturales... características generales

Lo primero que suele suceder cuando uno se acerca al estudio de los ideófonos es que este término, hasta hace no mucho, era mayoritariamente desconocido para los estudiosos fuera de los ámbitos africanistas, que es de donde procede. Clement M. Doke, en su libro de 1935, *Bantu Linguistic Terminology*, bautizó a un grupo de elementos lingüísticos muy frecuentes en las lenguas bantúes pero que no encajaban bien en las categorías lingüísticas tradicionales occidentales con este nombre y los definió como sigue a continuación:

A vivid representation of an idea in sound. A word, often onomatopoeic, which describes a predicate, qualificative or adverb in respect to manner, colour, sound, smell, action, state or intensity. ... It must be

pointed out that generally the special rules of length, tone and stress, applicable in ordinary grammatical forms, differ considerably in the case of ideophones (Doke 1935: 118-119).

Sin embargo, este tipo de elementos no son exclusivos de lenguas africanas; de hecho, lenguas de todo el mundo, desde el quechua hasta el coreano pasando por el mundai o el estonio poseen abundantes inventarios de este tipo de palabras, solo que se suelen designar con “etiquetas” diferentes. Por ejemplo, en la tradición japonesa se conocen como miméticos o *giongo/gitaigo* (Iwasaki et al. 2017) y en lenguas austroasiáticas, como expresivos (Diffloth 1972). Pero hay muchas más: *mots expresifs* (Grammond 1901), voces naturales (García de Diego 1968), simbolismo fónico (Hinton et al. 1994; Nuckolls 1999), *Lautbilder*, palabras eco, palabras enfáticas, imitaciones... y así, un largo etcétera (veáse Moreno Cabrera 2020 para una relación y contextualización exhaustiva) hasta llegar a uno de los términos más populares, y a la vez más engañoso y denostado como se verá en un momento, las onomatopeyas.

Lo que tienen en común todas estas etiquetas es que, por un lado, hacen referencia a elementos icónicos, es decir, a unidades en las que existe una motivación entre la forma y el significado (Perniss et al. 2010; Lockwood y Dingemanse 2015). Y, por otro lado, que demuestran que todas las lenguas poseen una serie de elementos diferentes a las palabras prosaicas y suficientemente marcados como para ser tratados de forma distinta (Doke 1935). Por eso, hoy en día, aunque cada tradición sigue utilizando su nomenclatura y pueden existir algunas diferencias cualitativas (Kulemeka 1995), el término más extendido para englobar a todos estos elementos, y el que se va a utilizar en este artículo, es el de ideófono (Voeltz y Kilian-Hatz 2001; Akita y Dingemanse 2019).

Los ideófonos, por tanto, se pueden definir como unidades lingüísticas, formalmente prominentes a través de rasgos lingüísticos multimodales marcados y con una función expresiva vívida y claramente dramática (Dingemanse 2012, 2019; Ibarretxe-Antuñano 2017; Akita y Pardeshi 2019; Akita y Dingemanse 2019). Es importante fijarse bien en esta definición y explicarla paso a paso.

Lo primero es destacar que se está hablando de unidades lingüísticas que forman una categoría propia porque comparten una serie de características tanto formales como funcionales. Es decir, no son elementos marginales, ni anecdóticos, ni asistemáticos como han asegurado algunos lingüistas desde Saussure (1916) hasta Newmeyer (1993), sino centrales, ubicuos y sistemáticos como también han defendido lingüistas desde Jespersen (1922) hasta Haiman (2018), entre otros.

Por esta razón, es crucial no reducirlos meramente a casos de simbolismo fónico o “fonestemas”, aquellos en los que hay una relación entre un rasgo fonético y un significado (p. ej., sonido sordo con algo puntiagudo y sonido sonoro con algo redondeado, o los conocidos estudios del *bouba-kiki* (Dingemanse et al. 2015)). Los fonestemas son un rasgo típico de los ideófonos. Ni tampoco hay que generalizarlos simplemente como casos de onomatopeyas como *croac-croac* o *tic-tac*. De hecho, las onomatopeyas son un tipo de ideófonos, los “ideófonos convencionales u onomatopéyicos”, puesto que imitan directamente un sonido, el croar de una rana o el ruido de un reloj. Ahora bien también hay “ideófonos sensoriales” en los que el elemento descrito no emite necesariamente ningún sonido específico como, por ejemplo, en euskera *diz-diz* ‘brillar’, en coreano *c’ukilc’ukil* ‘arrugado’ o en

mundari *akul-bakul* ‘sentimiento de ira en el que uno no puede hablar’. De ahí que algunos autores como Akita (2009) hayan propuesto que la naturaleza de la iconicidad de los ideófonos es gradual y jerárquica como se esquematiza en la Figura 1.

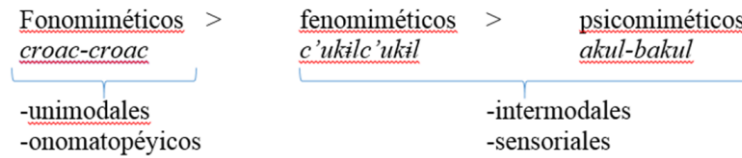


Figura 1: Escala de iconicidad en los ideófonos

Lo interesante de este tipo de jerarquías es que muestran que todas las lenguas del mundo son, de algún modo, ideofónicas, puesto que tienen fonomiméticos, es decir, ideófonos onomatopéyicos unimodales en los que se imitan sonidos de la naturaleza por medio de sonidos lingüísticos (*croac-croac*, *tic-tac*). Sin embargo, no todas las lenguas poseen ideófonos intermodales que representen movimiento, características físicas y texturas (fenomiméticos, *diz-diz*, *c'ukilc'ukil*) o estados internos (psicomiméticos, *akul-bakul*). He aquí donde reside la diferencia: cuanto más ideofónica sea una lengua más tipos de ideófonos tiene, y he aquí también porqué la ideofonicidad se toma como un rasgo propio de ciertas áreas lingüísticas, aunque, en principio, es un rasgo común y lo que es diferente es el grado de ideofonicidad de una lengua (Ibarretxe-Antuñano 2019).

Una vez establecido el concepto de ideófono, el siguiente paso es explicar cuáles son esos rasgos formales que les dan una prominencia estructural con respecto a otro tipo de palabras (véanse Ibarretxe-Antuñano 2017; Akita y Dingemans 2019; Dingemans 2019, para una revisión). Estos rasgos no hay que tomarlos como obligatorios, como suficientes y necesarios, sino como rasgos que aparecen de forma más prototípica en este tipo de palabras ideofónicas.

En relación a los aspectos fonético-fonológicos y prosódicos, se suelen utilizar sonidos, tonos o combinaciones de sonidos que solo aparecen en los ideófonos. Por ejemplo, las africadas en *chao chao* ‘andar a través del agua’ en la lengua ecuatoriana wao terero (Fawcett 2018), el tono alto en la lengua nigeriana emai (Egbokhare 2001) o combinaciones de consonantes oclusiva+líquida iniciales en euskara (*plisti-plasta*) (Ibarretxe-Antuñano 2012). También es frecuente tanto la armonía tonal, por ejemplo, *gármáná* ‘tumbado’ en dagaare (Bodomo 2006), como la armonía vocálica, por ejemplo, *k'əŋ.cʰuŋ* ‘saltar con zancada grande’ vs. *k'əŋ.cʰoŋ* ‘salto con zancada pequeña’ en coreano (Kwon 2018).

Con respecto a características morfosintácticas, son muy frecuentes las reduplicaciones tanto totales como parciales como en *cuku-cuku* ‘apilar en punta’ y *cuku-muku* ‘forma encorvada de una persona en cuclillas’ en mudari (Badenoch y Osada 2019), la ausencia de cualquier afijo como en la lengua temne (Kanu 2008) así como la presencia de marcas morfológicas exclusivas como *-a(n)dala* en la lengua austronésica numbami (Bradshaw 2006) o verbos soporte (hacer) o discursivos (decir) como *gura gura suru* ‘temblar’ en japonés (Hamano 1998). Pueden ser multicategoriales y sintácticamente “sueltas”, es decir, no incrustadas en estructuras más complejas u ocupar posiciones

específicas como en kivungo-chaga donde se colocan al final del sintagma (Moshi 1993) y a menudo co-ocurren con gestualidad (Kita 1997).

Finalmente, la última parte de la definición alude a su función descriptiva y dramática. Es decir, los ideófonos tienen un significado compacto y multifacético que no solamente se describe sino que se representa de forma precisa y vívida. De ahí que siempre se hayan considerado verdaderamente difíciles de traducir a otras lenguas (Noss 1985). Esto se debe no solo porque informativamente pueden ofrecer muchos detalles (véanse los ejemplos en (1)) sino porque de manera muy eficiente, funcionan como pequeñas representaciones que transmiten de forma dinámica la realidad que se está describiendo, como si fueran “gestos verbales”, siguiendo la denominación de Nuckolls (2001, 2006) en su análisis de los ideófonos del quechua de Pastaza. Y es que, como decía Lecuona (1964: 137) sobre los ideófonos vascos, “[cada ideófono] es capaz de darnos una impresión de los objetos mucho más verdadera que la mejor descripción realista de los mismos”. Al fin y al cabo, son el sustituto lingüístico más cercano a un acto físico no verbal, o multimodal (Kunene 1965).

En (1) se recogen varios ejemplos que ilustran esta complejidad vívida.

- (1) a. *tfuuzur tfuuzur* (Turvan, túrquico, sur de Siberia, Harrison 2004)
'el sonido de las copas de los árboles moviéndose, bamboleándose, crujiendo y quebrándose como resultado de que los osos marquen los árboles al clavar sus garras en ellos y se rascan sus espaldas contra ellos'
- b. *dzir kakuna* 'IDE frotar' (Quechua de Pastaza, Ecuador, Nuckolls 2001)
'la manera en la que un tipo de hoja se frota repetidamente sobre un anzuelo antes de lanzarlo al agua para asegurarse una buena pesca'
- c. *dyu-dyu-dyu* (Tumbuka, Bantu, Malawi, Mvalo 2015)
'la acción de forzar sistemáticamente un objeto a que entre en un espacio mojado y estrecho y, al mismo tiempo mientras se mete, causar fricción'

Es por esta razón que los ideófonos, además de ser utilizados de forma natural y espontánea con una función representativa¹, se han empleado también para desempeñar diversas funciones discursivas que explotan específicamente estas cualidades. Una de esas funciones es la dramática, es decir, añadir expresividad a la situación comunicativa (Voeltz y Kilian-Hatz 2001: 3). Por ejemplo, en una situación donde alguien se ha mojado al igual que en español se puede decir simplemente “mojado” o se le puede añadir más expresividad a través de expresiones como “hasta los huesos” o “calado/em-papado”, en una lengua ideofónica como el euskera se podría decir simplemente, *bustita* ‘mojado’ o el ideófono *blai* que puede reduplicarse *blai-blai* o triplicarse según el grado de “caladura” que uno tenga.

Otra de esas funciones es la estilística, es decir, la aportación estética a la estructura de un texto y que hace que el ideófono pueda usarse como herramienta de cohesión narrativa, de intertextualidad.

¹ En este artículo no se va a insistir más en este aspecto puesto que el objetivo es explorar su uso en la poesía. No obstante no se puede olvidar que los ideófonos se utilizan en las lenguas ideofónicas como cualquier otro elemento lingüístico para codificar significados específicos que en muchos casos no cuentan con otras formas prosaicas para su codificación (p. ej., el latido del corazón en euskera es *taupada* (> *taup* IDE +*-ada* ‘acción, efecto’), y no exclusivamente porque tengan una función estética o expresiva como se desarrollará a continuación.

Por ejemplo, el uso del ideófono vasco *txonbo* ‘zambullirse’ en el texto en castellano publicado en el periódico El Correo recogido en (2):

- (2) Los tiempos en que los bilbaínos veían la ría como una cloaca parecen haber quedado atrás. Ahora, sus aguas incluso invitan a darse un *txonbo* para aplacar el sofocante calor de los días de verano. [El Correo, 02/07/2010]

En esta noticia lo que se cuenta es que, después de haber estado la ría de Bilbao muy contaminada durante muchos años, tras una intensa labor de depuración, ahora es posible algo impensable, volver a bañarse en ella como se hacía antiguamente. Por lo tanto, la utilización del ideófono *txonbo*, en esta ocasión, no solo significa ‘zambullirse en el agua’, que sería su función representativa y si se quiere incluso expresiva, sino que además añade toda una intertextualidad al escrito, es decir, una función estética, puesto que es una palabra característica de la zona de Bilbao.

Ambas funciones son importantes en diversos tipos de discurso tan dispares como, por ejemplo, el de las novelas gráficas o el publicitario pero se vuelven cruciales en un género que desarrollaremos en la siguiente sección, la poesía.

2. El papel de los ideófonos en la poesía

La poesía es una de las manifestaciones más claras del sentimiento estético a través del lenguaje. Y quizás por eso, los ideófonos, al menos en las lenguas ideofónicas, son uno de los recursos más empleados. Los ideófonos, si se recuerdan las características lingüísticas que se han descrito en la sección anterior, apelan tanto a la función expresiva como a la función estética del lenguaje. En otras palabras, los ideófonos son herramientas que no sólo nos informan objetivamente de una realidad externa (ejemplos en (1)) sino que además transmiten sentimientos y emociones (función expresiva) a través de la percepción o sensación del conocimiento adquirido a partir de la experiencia sensorial (función estética).

Para ilustrar estas tres funciones, puede servir un poema de Bitoriano Gandiaga (110) recogido en su libro *Adio* (2004). A partir de ahora utilizo la negrita para marcar el ideófono. La traducción es mía.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(3) Tzi-tzi.
 Tzi-tzi, tzi-tzi-tzi.
 Pinadiz, tzi-tzi-tzi</p> <p><i>Pinadiz pinadi, tzi-tzi-tzi.</i>
 <i>Gaueko pinadiz, tzi-tzi-tzi.</i></p> <p>Tzi-tzi.
 tzi-tzi,
 tzi-tzi ...</p> <p><i>Pinadiz, tzi-tzi-tzi.</i></p> <p>Tzi-tzi tzi-tzilari,
 tzi-tzi, xomorroa, tzi-tzi,</p> | <p>Tzi-tzi.
 Tzi-tzi, tzi-tzi-tzi.
 Por el pinar, tzi-tzi-tzi</p> <p>De pinar en pinar, tzi-tzi-tzi.
 Por el pinar en la noche, tzi-tzi-tzi.</p> <p>Tzi-tzi.
 tzi-tzi.
 tzi-tzi.</p> <p>Por el pinar, tzi-tzi-tzi.</p> <p>Tzi-tzi tzi-tzidor,
 tzi-tzi, el insecto, tzi-tzi,</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

hegoak hegoz igurtzi
 ta igurtzi.

el ala con alas frota
 y frota.

En este poema, Gandiaga refleja la noche en el monte. Están algunos de sus ingredientes como los insectos (*xomorro* ‘bicho, insecto’) y el propio bosque (*pinadi* ‘pinar’), pero lo que destaca es, sin duda alguna, el uso del ideófono *tzi-tzi*. Aquí hay que preguntarse exactamente a qué alude el *tzi-tzi*: ¿es un sonido? ¿es la imitación del sonido de los pinares cuando se mueven ante el vientecillo nocturno? ¿es el ruido de los insectos que habitan el monte por la noche? ¿es el rumor del propio bosque por la noche?

En realidad el ideófono *tzi-tzi* describe de manera sensorial todas estas sensaciones que notamos cuando estamos en un bosque por la noche; *tzi-tzi* es el silencio especial del bosque que se intensifica por la noche, como describe el propio Gandiaga en un breve ensayo sobre sus recuerdos en el caserío Orbelaun que le vio nacer (“Ni Orbelaunen jaio nintzen”, reproducido en *Adio* (2004: 30)). Así que, por un lado, describe (o mejor, representa) el sonido de la noche (función referencial) y, por otro lado, nos hace sentir (función expresiva) como si estuviéramos nosotros con el poeta pasando la noche en el bosque (función estética).

Al fin y al cabo, lo interesante del uso específico del ideófono en estos contextos es que actúan como “catalizadores” estéticos. Como señala Nuckolls (1996: 79) en su investigación sobre los ideófonos en el quechua de Pastaza, estos elementos lingüísticos se utilizan para dar prominencia a todo lo que destaca desde el punto de vista estético pero, además, creando un “involucramiento interlocutivo”.

Nuckolls ilustra tanto el valor estético de los ideófonos como su función de involucradores interlocutivos con una historia sobre un tapir y una anaconda que le cuenta su informante en una sesión. La narración describe cómo el narrador y sus acompañantes son testigos de la huida de un tapir al que quieren dar caza. Al principio creen que el tapir se va escapando de un jaguar pero en cuanto el narrador utiliza un ideófono, ellos se dan inmediatamente cuenta de que lo que persigue al tapir es una anaconda, uno de los animales más significativos de la cosmología quechua. Los fragmentos relevantes, las líneas 40 y 41 de la narración (Nuckolls 1996: 87), se recogen en (4); la traducción al español es mía.

- (4) 40. *k^hawwwwwww*
 IDE
 41. *Chay-ga! Amaran-mi hapi-n! m-naw-ra-mi.*
 eso-TOP anaconda-EV atrapar-3 decir-3PL-PAST-EV
 “‘¡Ahí! ¡Lo ha cogido una anaconda!’—dijeron.”

El ideófono *k^haw* no solo logra el efecto expresivo y estético en la narración sino también hace que los que escuchan la narración identifiquen, sin lugar a dudas (evidencial *-mi*), al depredador del tapir como una anaconda, antes de ni siquiera verla. *K^haw* es el ideófono que reproduce el sonido batiente de la anaconda mientras se mueve bajo el agua. Ese sería el involucramiento interlocutivo que propone Nuckolls para los ideófonos.

En otras palabras, el ideófono pone de relieve las características principales de la acción o proceso que representa a la vez que invita al oyente a que se proyecte en esa experiencia. De hecho,

como precisa Kilian-Hatz (2001: 157) en su estudio sobre el Baka, una lengua adamwa-ubangi del sur de Camerún, el ideófono evoca en el oyente la ilusión de que participa directamente de lo que se está contando. Esta “participación” se refiere a que el oyente experimenta el suceso que se está relatando no solo de forma racional sino también con todos los sentidos como en el fragmento de una leyenda Baka en (5) que he adaptado al español.

(5) <i>Wòàwòàwòàwòà`</i>	<i>pòòò</i>
‘los cazadores discuten’	‘el chimpancé para de comer’
<i>kung</i>	<i>wóòò</i>
‘una lanza alcanza al chimpancé’	‘se cae’
<i>pao</i>	<i>tung</i>
‘se rompe una rama’	‘cayéndose fuertemente llega al suelo’

En este fragmento, la sucesión de ideófonos ofrece una representación paso a paso de la escena: desde que el chimpancé se da cuenta hasta que se precipita al suelo al haberle herido los cazadores. Cada ideófono proporciona información detallada de cada acción (parar de comer, lanzamiento de la lanza, caída, rotura de la rama, aterrizaje en el suelo) que el oyente capta a través de todos los sentidos, como si estuviera verdaderamente en esa escena con los cazadores.

En definitiva, lo que se observa en estos ejemplos—en el *tzi-tzi* del poema de Gandiaga que nos metía en su bosque en (3), en el *k^haw* que nos alerta de la anaconda en (4) y en los *pòòò*, *kung*, *wóòò*, *pao*, *tung* en (5) que nos llevan a estar en medio de la caza del chimpancé—es que los ideófonos son perfectas herramientas para conseguir la creación de la “ilusión de involucramiento interlocutivo participativo”, por poner todas estas características en una sola expresión.

Este involucramiento suele ser característico de los contextos orales, ya que el emisor quiere que su destinatario le preste atención cuando está hablando, sin embargo, el ideófono hace que, en lenguas como las que acabamos de revisar, ese involucramiento no solo sea oral, sino también pueda darse en textos escritos. Es aquí donde las divisiones dicotómicas tradicionales entre la comunicación oral, caracterizada como afectiva, expresiva y simplificada, por un lado, y la comunicación escrita, descrita como explícita, racional y compleja, por otro, se difuminan (Chafe 1982; Tannen 1982a, b; Nuckolls 1996). Los ideófonos en las lenguas ideofónicas se utilizan en ambos tipos de contextos comunicativos; esta es quizás una de las diferencias más importantes con respecto al uso de estos elementos lingüísticos en lenguas no-ideofónicas. Es una diferencia de grado. Mientras en las últimas su uso está restringido al registro oral, mayoritariamente informal y su frecuencia es esporádica, en las primeras su uso es ubicuo y frecuente en cualquier registro. Como señala Nuckolls (2006: 40-41):

They capture what is aesthetically salient and absolutely true, what is emotionally riveting and objectively factual. Insofar as they do this, they are pragmatically quite different from the occasional whimsical ideophones used in English such as *ka-ching*, or *bling bling*.

Quizás, por eso, más que distinguir entre dos tipos de comunicación (oral y escrita) sea más acertada la división que proponen Koch y Osterreicher (1985) entre lenguas conceptualmente orales y lenguas conceptualmente escritas. La idea central es que las características que se utilizan para describir ambos modos de comunicación no se distribuyen igualmente en todas las lenguas del mundo.

Las lenguas conceptualmente orales manifiestan rasgos como las repeticiones, las elipsis o las redundancias en cualquier tipo de comunicación. Los ideófonos son un rasgo de ese tipo de lenguas, y coincide que las lenguas ideofónicas tienden a ser conceptualmente orales.

Pero, aún hay más, y es que, según Nuckolls (1996), esta participación interlocutiva hace que se cree una sensación de intimidad entre el emisor y el destinatario, o entre el poeta y el lector. Una sensación de intimidad que es compartida por los miembros de una misma comunidad lingüística y que puede pasar desapercibida para el oyente que aunque comprenda la lengua, sea ajeno a su comunidad lingüística. Esto mismo es lo que le ocurre a Nuckolls (1996: 90) con su informante cuando le cuenta la historia del tapir y la anaconda y que reproduzco y traduzco al español en (6):

- (6) 69. **Polllhang!**
 IDE
70. *Wamburi-n, ri-ki!*
 flotar-3 mirar-2IMP
 ‘Bueno, asciende a la superficie del agua; ¡mira!’
- P: *Ima-ta?*
 que-PG
 ‘¿Qué asciende?’
71. *Amarun ni-ni, kay yana amarun ruku-ga, fia yana yana shinki ma-ra!*
 anaconda decir-1 esta negra anaconda grande-TOP ahora negra negra brillante
 ser-PS
 (impaciente) ‘Estoy hablando de la anaconda, ¡esta anaconda grande y negra!
 Era muy, muy negra.’

Nuckolls, como ella misma cuenta, no capta todo el significado del ideófono *polang* y, por eso, necesita preguntar quién es el que sale del agua ante el enojo de su informante que le responde de forma impaciente que es la anaconda. Pero, ¿por qué se impacienta su informante quechua? *Polang* puede referirse tanto al movimiento deslizante, flotante y continuo al cruzar por la superficie del agua como el momento en el que se emerge de debajo del agua a la superficie. Pero además de este significado, que Nuckolls ya conoce, en este caso la informante lo usa conscientemente para referirse a la anaconda y para crear ese efecto dramático íntimo de la narración, aún más marcado por el alargamiento de la *-l-* y la aspiración fuerte de la sílaba final. La pregunta de Nuckolls de alguna manera rompe esa “intimidad”, ese involucramiento entre la emisora y la destinataria.

Este tipo de sentimiento de “comunidad” entre el emisor que utiliza los ideófonos con su audiencia lo señalan prácticamente todos los estudiosos de los ideófonos, sea en un contexto poético como el que nos ocupa en este artículo, sea en cualquier otro contexto estético.

Webster (2009: 148), por ejemplo, en relación al uso de ideófonos en Navajo, arguye que el uso de estos elementos evoca una sensación de “localismo”, en el sentido de pertenencia a un grupo, y que es el propio hablante (o poeta) el que escoge la utilización de estos elementos de forma consciente y activa para llegar a crear esa complicidad con la audiencia. Para ilustrarlo, Webster utiliza un fragmento del poema bilingüe titulado “Table Mesa, NM” de la poeta navajo Gloria Emerson reproducido en (7); la traducción es mía:

- (7) *of songprints* de huellas musicales
of w'u, w'u, de w'u w'u

*de'li biyiin,
of first things, first*

grulla sonido
de las primeras cosas, primero

Según explica Webster, la intención de Emerson en este poema era divinizar la gravedad y, por ello, incluye un ideófono, *w'u w'u*, que la misma poeta describe como el sonido de la deidad cuando se acerca pero que también lo utiliza para hacer alusión a la grulla, cuando echa a volar por encima del agua. Pero, el ideófono *w'u w'u* va más allá del poema en sí mismo; lo une con la ceremoniosidad navajo, es decir, crea lazos intertextuales entre este poema y otras formas de expresión estética tradicional navajo, ya sean tradiciones, leyendas, topónimos, o cualquier rasgo de la cultura navajo, que han de ser aparentes para los miembros de esta comunidad. Como concluye Webster (2009: 144), “the use of ideophony is not a seamless carry-over from Navajo oral tradition. Rather, it is an actively selected poetic option.”

De forma similar pero en referencia al empleo de ideófonos por parte de diversos artistas en la lengua centroafricana gbaya, Noss (2001: 269) dice:

[...] the meaning of the Gbaya ideophone is found in the network of ideas and sounds from which the artist draws; the meaning is in the aesthetic tradition and its interpretation before the audience; it is in the artist's selection and placement of the ideophones in their poetic context; it is in the social and cultural setting that is the past and present World of the Gbaya; the meaning is in the vital and dynamic nature of the ideophones themselves.

De nuevo, se encuentran los mismos ingredientes que se han mencionado hasta ahora, la propia función estética, la elección consciente del artista y la intertextualidad. En otras palabras, Noss describe cómo el artista gbaya, consciente del mundo de los gbaya, escoge el ideófono adecuado para provocar esa “comunidad” entre el artista y la audiencia; es decir, el ideófono, por lo tanto, es el artífice de la intertextualidad.

Según Noss, esta intertextualidad se puede reflejar en el uso de los ideófonos en la poesía de dos maneras diferentes. Por un lado, la poesía escrita en la que los ideófonos se entremezclan con otro tipo de elementos lingüísticos no ideofónicos para unir el poema intertextualmente con toda la narrativa gbaya, ya de por sí rica en ideófonos. Por ejemplo, en las canciones tradicionales gbaya los ideófonos se suelen usar para reproducir el sonido de diversos instrumentos o para añadir dramatismo a una narrativa (Noss 2001). Algo parecido se puede aplicar a los ideófonos que se han revisado del quechua o el del poema de Emerson en inglés y navajo.

Por otro lado, la poesía en la que el poema está, de hecho, compuesto prácticamente por ideófonos, salvo por ciertos elementos que sirven de explicación o contexto. Noss (1989: 33) ofrece como ejemplo el poema reproducido en (8) del artista camerunés, Dogobadomo Béloko, al que le he añadido la traducción en castellano:

(9)	<i>Dgalan</i>	A leap	Un salto
	<i>Pindon</i>	Whoosh	Fiú; pasa zumbando
	<i>Sélélé</i>	Silence	Silencio
	<i>Dawa ija só te.</i>	How the monkey knows trees.	Cómo conoce el mono los árboles.

Noss explica que las tres primeras palabras de este poema muestran tres imágenes diferentes pero que corresponden al mismo tipo de evento. *Dgalan* representa el salto ágil de un animal desde el suelo hasta el tronco de un árbol. Este salto sería una acción rápida y segura, tendría un propósito y además incluiría el momento en el que el animal agarra de forma firme el tronco del árbol. *Pindon* reproduce la imagen del mono que pasa zumbando. Se está columpiando de una rama con hojas que se hunde de repente por el peso de esta criatura relativamente grande, que tira de ella hacia abajo y que hace que las hojas susurren con este movimiento. Esta acción solo puede corresponder a la de un mono que se esconde entre el follaje, a la del movimiento de las ramas y al ruido de las hojas que revelan su situación mientras se escapa de árbol en árbol. La tercera palabra, *sélélé*, corresponde al silencio, es decir, lo que queda cuando el mono ya ha desaparecido. Finalmente, el último verso es una alusión a un proverbio gbaya “No se enseña al mono a trepar árboles”. Ahí está la intertextualidad.

Este tipo de poemas ideofónicos, al igual que el poema de Gandiaga en euskera o incluso el fragmento del texto baka, no solo ponen de relieve la relación íntima entre el poeta y la audiencia, la intertextualidad del poema y, en definitiva, el involucramiento interlocutivo, sino también otro aspecto, o si se quiere, consecuencia de la propia naturaleza del ideófono: su difícil translación a otras lenguas.

Tres palabras en gbaya. Tres párrafos explicativos en español (o en el inglés original de Noss). Este poema muestra la irremediable imposibilidad de reproducir en otra lengua la fuerza estética interlocutiva y la riqueza de su significado en tres elementos léxicos. Ahora se entiende por qué Noss (1989: 34) ofrece esta reflexión al terminar de explicar este poema: “If poetry is imagery, then ideophones are the essence of poetry”.

3. Conclusiones

Uno de los objetivos principales de este artículo ha sido reivindicar la importancia del ideófono, tanto como elemento lingüístico como catalizador estético y expresivo en la poesía. El ideófono, va más allá del concepto de onomatopeya. No es simplemente una imitación aleatoria y asistemática de sonidos de la naturaleza. Más bien, el ideófono constituye toda una clase de palabras que, gracias a sus marcadas características lingüísticas multimodales y su significado compacto y multifacético, no solo describe sino que representa de forma sensorial el evento que se está comunicando.

El ideófono, por lo tanto, no solo cumple una función representativa, sino también una función expresiva y una función estética que hacen que el hablante se involucre activamente en la escena no solo como un testigo pasivo sino como un actor participativo. De ahí que, el papel estético del ideófono vaya más allá de percepción o sensación del conocimiento adquirido a partir de la experiencia sensorial.

El ideófono es una poderosa herramienta que involucra tanto al emisor como al destinatario en el evento que describe. Un catalizador estético que suscita una comunión íntima entre los hablantes de una misma comunidad, los cuales comparten un mismo conocimiento tanto lingüístico como cultural, y que permite una intertextualidad que sobrepasa la comprensión de un determinado texto para acceder

a todo el bagaje socio-cultural de esta comunidad. El ideófono, por tanto, es un icono del saber de esa lengua y de sus hablantes.

Estas características podrían parecer exageradas si se miran desde una perspectiva ajena a las lenguas ideofónicas. De hecho, tanto el concepto de ideófono como su función en el lenguaje han pasado desapercibidas o han sido denostadas por parte de la investigación lingüística convencional durante mucho tiempo. Se ha dicho que no son parte del lenguaje (Saussure 1916), que su número es anecdótico (Newmeyer 1993) y que solo decoran porque están desprovistos de contenido significativo (Lecuona 1964). Su uso en la transmisión de estas lenguas, bien en la enseñanza L1 o L2 (Nuckolls 1996; Webster 2009), bien en la escritura creativa (Noss 2001) o bien en la traducción (Mphande 1992), entre otras, se ha visto desaconsejado e incluso prohibido porque es algo típico de los niños y los viejos en los pueblos, algo que no se hace en textos en lenguas como el inglés o el español... lenguas en las que las palabras sí tienen un contenido “de verdad”, “de asunto” (Lecuona 1964)... Sin embargo, si uno se libera de estos prejuicios lingüísticos basados en la idea de que todas las lenguas han de ser parecidas a las lenguas mayoritarias europeas (desde el latín y las románicas hasta el inglés o el alemán) y se fija en el funcionamiento de estos elementos en las lenguas ideofónicas, no tendrá más remedio que reconocer su papel central y crucial.

En este artículo, he querido mostrar a través de los textos en euskera, quechua, baka, navajo o gbaya que los ideófonos son parte del ADN de estas lenguas y, por ende, son parte de la esencia de sus hablantes. Son elementos lingüísticos formalmente prominentes que tienen la peculiaridad de cumplir varias funciones comunicativas a la vez y de crear complicidades interlocutivas e intertextuales entre sus hablantes. Por ello, a partir de ahora, en vez de contribuir al “genocidio textual” al que se refería Mphande (1992) y obviar o menospreciar su existencia, admiremos y, china-chana, reconozcamos su riqueza... solo así seremos capaces de disfrutar del placer estético de sentir el silencio del bosque nocturno a golpe de palabra...

tzi-tzi-tzi
tzi-tzi-tzi
tzi-tzi-tzi

Referencias

- AKITA, K. (2009). *A Grammar of sound-Symbolic words in Japanese: Theoretical approaches to iconic and lexical properties of mimetics*. Tesis doctoral inédita. Kobe University.
- AKITA, K. y DINGEMANSE, M. (2019). Ideophones (mimetics, expressives). En M. Aronoff (Ed.). *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/acrefore/9780199384655.013.477
- AKITA, K. y PARDESHI, P. (Eds.). (2019). *Ideophones, mimetics and expressives*. Amsterdam: John Benjamins.
- BADENOCH, N. y OSADA, T. (Eds.). (2019). *A dictionary of Mundari expressives*. Tokyo: Tokyo University of Foreign Studies.

- BODOMO, A. B. (2006). The structure of ideophones in African and Asian languages: The case of Dagaare and Cantonese. En J. M. MUGANE, J. P. HUTCHISON y D. A. WORMAN (Eds.). *Selected Proceedings of the 35th Annual Conference on African Linguistics: African languages and linguistics in broad perspectives* (págs. 203-213). Harvard: Harvard University Press.
- BRADSHAW, J. (2006). Grammatically marked ideophones in Numbami and Jabêm. *Oceanic Linguistics* 45(1), 53-63.
- CHAFE, W. (1982). Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature. En D. TANNEN (Ed.). *Spoken and written language* (págs. 35-54). Norwood: Ablex.
- DIFFLOTH, G. (1972). Notes on expressive meaning. *Chicago Linguistic Society* 8, 440-447.
- DINGEMANSE, M. (2012). Advances in the cross-linguistic study of ideophones. *Language and Linguistics Compass* 6(10), 654-672.
- DINGEMANSE, M. (2019). "Ideophone" as a comparative concept. En K. AKITA y P. PARDESHI (Eds.). *Ideophones, mimetics, and expressives* (págs. 13-33). Amsterdam: John Benjamins.
- DINGEMANSE, M., BLASI, D. E., LUPYAN, G., CHRISTIANSEN, M. H., y MONAGHAN, P. (2015). Arbitrariness, iconicity and systematicity in language. *Trends in Cognitive Sciences* 19(10), 603-615.
- DOKE, C. M. (1935). *Bantu linguistic terminology*. Londres: Longmans, Green, and Co.
- EGBOKAHRE, F. O. (2001). Phonosemantic correspondences in Emai attributive ideophones. En F. K. E. VOELTZ y C. KILIAN-HATZ (Eds.). *Ideophones* (págs. 87-96). Amsterdam: John Benjamins.
- FAWCETT, A. Z. (2018). Ideophone integration and expressiveness in Wao Terero. Tesis doctoral inédita. University of California, Santa Barbara.
- GANDIAGA, B. (2004). *Adio*. Donostia: Elkar.
- GARCÍA DE DIEGO, V. (1968). *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Aguilar.
- GRAMMONT, M. (1901). Onomatopées et mots expressifs. *Revue des Langues Romanes* XLIV, 97-158.
- HAIMAN, J. (2018). *Ideophones and the evolution of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAMANO, S. S. (1998). *The sound-symbolic system of Japanese*. Stanford: CSLI.
- HARRISON, K. D. (2004). South Siberian sound symbolism. En E. VAJDA (Ed). *Languages and prehistory of Central Siberia* (págs. 197-211). Amsterdam: John Benjamins.
- HINTON, L., NICHOLS, J. y OHALA, J. J. (Eds.). (1994). *Sound symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2012). Análisis lingüístico de las onomatopeyas vascas. *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura* 27, 129-176.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2017). Basque ideophones from a typological perspective. *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique* 62(2), 196-220.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2019). Towards a semantic typological classification of motion ideophones: The motion semantic grid. En K. AKITA y P. PARDESHI (Eds.). *Ideophones, mimetics, and expressives* (págs. 137-166). Amsterdam: John Benjamins.

- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (en revision). The aesthetics of ideophones.
- IWASAKI, N., SELLS, P. y AKITA, K. (Eds). (2017). *The grammar of Japanese mimetics: Perspectives from structure, acquisition, and translation*. Londres: Routledge.
- JESPERSEN, O. (1922). *Language. Its nature, development and origin*. Londres: George Allen & Unwin.
- KANU, S. M. (2008). Ideophones in Temne. *Kansas Working Papers in Linguistics* 30, 120-134.
- KILIAN-HATZ, C. (2001). Universality and diversity. Ideophones from Baka ad Kxoe. En F. K. E. VOELTZ y C. KILIAN-HATZ (Eds.). *Ideophones* (págs. 155-163). Amsterdam: John Benjamins.
- KITA, S. (1997). Two-dimensional semantic analysis of Japanese mimetics. *Linguistics* 35, 379-415.
- KWON, N. (2018). Iconicity correlated with vowel harmony in Korean ideophones. *Laboratory Phonology* 9(1). <https://doi.org/10.5334/labphon.53>
- KOCH, P. y OESTERREICHER, W. (1985). Sprache der Nähe-Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie. *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15-34.
- KULEMEKA, A. T. (1995). Sound symbolic and grammatical frameworks: A typology of ideophones in Asian and African languages. *South African Journal of African Languages/Suid-Afrikaanse Tydskrif Vir Afrikatale* 15(2), 73-84.
- KUNENE, D. P. (1965). The ideophone in Southern Sotho. *Journal of African Languages* 4, 19-39.
- LECUONA, M. de. (1964). *Literatura oral vasca*. Donostia: Auñamendi.
- LOCKWOOD, G. y DINGEMANSE, M. (2015). Iconicity in the lab: a review of behavioral, developmental, and neuroimaging research into sound-symbolism. *Frontiers in Psychology* 6, 1246. doi: 10.3389/fpsyg.2015.01246
- MORENO CABRERA, J. C. (2020). *Iconicity in language: An encyclopaedic dictionary*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- MOSHI, L. (1993). Ideophones in KiVunjo-Chaga. *Journal of Linguistic Anthropology* 3(2), 185-216.
- MPHANDE, L. (1992). Ideophones and the African verse. *Research in African Literature* 23(1), 117-129.
- MVALO, E. S. (2015). *Expression and literature: common Tumbuka ideophones and their usage*. Mzuzu: Mzuni Books.
- NEWMAYER, F. (1993). Iconicity and generative grammar. *Language* 68, 756-796.
- NOSS, P. A. (1985). The ideophone in Bible translation: Child or stepchild. *The Bible Translator* 36(4), 423-430.
- NOSS, P. (1989). The ideophone poems of Dogobadomo. *Crosscurrent* 2(3-4), 33-43.
- NOSS, P. (2001). Ideas, phones, and Gbaya verbal art. En F.K.E. Voeltz y C. Kilian-Hatz (Eds.). *Ideophones* (págs. 259-270). Amsterdam: John Benjamins.
- NUCKOLLS, J. B. (1996). *Sounds like Life: Sound-symbolic grammar, performance, and cognition in Pastaza Quechua*. Oxford: Oxford University Press.
- NUCKOLLS, J. B. (1999). The case for sound symbolism. *Annual Review of Anthropology* 28, 225-252.

- NUCKOLLS, J. B. (2001). Ideophones in Pastaza Quechua. En F. K. E. Voeltz y C. Kilian-Hatz (Eds.). *Ideophones* (págs. 271-285). Amsterdam: John Benjamins.
- NUCKOLLS, J. B. (2006). The neglected poetics of ideophony. En C. O'Neil, M. Scoggin y K. Tuite (Eds.). *Language, culture and the individual* (págs. 39-50). Munich: Lincom Europa.
- PERNISS, P., THOMPSON, R. L. y VIGLIOCCO, G. (2010). Iconicity as a general property of language: evidence from spoken and signed languages. *Frontiers in Psychology* 1, 227.
- SAUSSURE, F. de. (1916). *Cours de linguistique générale*, ed. by Charles Bally, Albert Sechehaye & Albert Riedlinger. Lausanne: Payot.
- TANNEN, D. (1982a). Oral and literate strategies in spoken and written narratives. *Language* 58(1), 1-21.
- TANNEN, D. (1982b). The oral/literate continuum in discourse. En D. Tannen (Ed.). *Spoken and written language: Exploring orality and literacy* (págs. 1-16). Norwood, N. J.: Ablex.
- VOELTZ, F. K. E. y KILIAN-HATZ, C. (Eds.). (2001). *Ideophones*. Amsterdam: John Benjamins.
- WEBSTER, A. K. (2009). The poetics and politics of Navajo ideophony in contemporary Navajo poetry. *Language & Communication* 29, 133-151.