

LA JITANJAFORA REVISITADA

La mayoría de los estudiantes de español ha sido acondicionada por behaviorismo al analizar poesía y prosa para aprender la lengua; el contenido a veces se refiere a modos de vida olvidados e irrelevantes, o descritos por ficción a capricho del autor. El resultado es una vista distorsionada de España e Hispanoamérica, y una benévola actitud hacia la literatura, que ya no se enseña en escuelas secundarias, como, por ejemplo, en Estados Unidos¹. Recientemente, críticos y filólogos se orientaron hacia la lingüística y se opusieron al énfasis que Cambridge puso de moda en la apreciación literaria². Un nuevo enfoque lingüístico a la literatura se concentra en mayor cantidad objetiva de información aclarando la correlación de estructuras mayores y menores: gramática y composición, o métrica³. Aún más, este intento corresponde a la actitud de los estudiantes de hoy, que buscan para sus dudas mejores respuestas, con más íntimo alcance⁴.

¹ Este es el segundo de una serie de artículos dedicados a los profesores de literatura que no tuvieron oportunidad de ser expuestos a teorías lingüísticas contemporáneas. El primero se intitula: «Análisis lingüístico de idiolectos literarios», *Español actual*, 21, abril 1972, págs. 7-15.

² ROGER FOWLER: «Linguistics, Stylistics; Criticism?», *Contemporary Essays on Style*, ed. Glen A. Love and Michael Payne, Part Two / Style and Linguistics. Scott, Foresman and Company. Glenview, Illinois, 1969, págs. 165-174.

³ ROGER FOWLER: «'Prose Rythm' and Meter», *Linguistics and Literary Style*, ed. Donald C. Freeman, Part Five / Approaches to Metrics. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 347-365.

⁴ a) En el Apéndice B, pág. 28, reproducimos el poema «Jitanjáfora», objeto del análisis de este artículo. Aquel fue escrito por Mariano Brull y Caballero. Cf. EUGENIO FLORIT y JOSÉ O. JIMÉNEZ (eds.): *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Appleton-Century-Crofts. Nueva York, 1968, página 281.

b) W. NELSON FRANCIS: «Syntax and Literary Interpretation», en *Readings in Applied English Linguistics*, ed. Harold B. Allen, Part VII / Linguistics and the Study of Literature. Appleton-Century-Crofts. Nueva York, 1958, páginas 515-522.

Microanálisis es el estudio minucioso de los elementos contextuales en la obra literaria, en contraste con macroanálisis, estudio de partes mayores, en ambos buscando información debajo de la forma o estructura superficial⁵. Un autor literario es un hablante-oyente que tiene una manera peculiar de hablar (idiolecto), que se convierte en idiolecto literario al registrar su habla de acuerdo con el código estético literario. El idiolecto literario es una serie infinita de oraciones generadas por las facultades lingüísticas del escritor, mediante su competencia y su *performance*. Por causa de su competencia conoce a fondo su lengua nativa, reconoce y crea oraciones cognitivamente, puesto que no tenemos «hábito» para formarlas, ni las creamos por analogía⁶. Por causa de la *performance*, o funcionalidad, se comunica por sus habilidades lingüísticas (por ejemplo, lee, escribe). La competencia es un sistema abstracto subyacente, que regula la funcionalidad behaviorista por reglas interactivas, al determinar la forma y fondo de un número infinito potencial de oraciones⁷. A su vez, dichas oraciones, generadas por el idiolecto literario, reconocidas por la *performance*, y comprendidas, por la competencia, por otros hablantes-oyentes, que pueden ser o no hablantes-nativos del idiolecto literario. Al autor, su capacidad lingüística innata le capacita para crear y recrear, caracterizar nuevas expresiones en la estructura profunda (fondo, mensaje, pensamiento, comprensión) y en la estructura superficial (forma, expresión externa, lo que oímos al conversar, lo que miramos al leer), después de sufrir ciertos cambios en la derivación transformacional⁸.

El idiolecto literario es tal vez el único *locus existendi* de los fenómenos lingüísticos. Según Hall, tal vez es la única realidad lingüística; representa la totalidad activa del habla de cara persona, en *esse* o en *posse*⁹. La poesía es una de las manifestaciones idiolectales literarias que expresa sentimientos y experiencias vía lenguaje, mediante la métrica.

Aun cuando no consideramos suficientes en número los datos del inventario lingüístico (texto del poema intitulado «Jitanjáfora»), inten-

⁵ J. MCSINCLAIR: «Taking a Poem to Pieces», *Linguistics and Literary Style*, ed. Donald C. Freeman, Part III / Linguistic Stylistics: Method. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 129-142.

⁶ NOAM CHOMSKY: *Language and Mind*. Harcourt, Brace and World. Nueva York, 1968, págs. 29-30.

⁷ NOAM CHOMSKY, *op. cit.*, pág. 62.

⁸ NOAM CHOMSKY: *Aspects of the Theory of Syntax*. The M. I. T. Press. Cambridge, Mass., 1967, pág. 128.

⁹ ROBERT HALL Jr.: «Why a Structural Semantics is Impossible?», *Language Sciences*, 21, agosto 1972, págs. 1-61.

taremos contrastar esta muestra del idiolecto literario de Mariano Brull y Caballero, su autor¹⁰, con las normas del español. Posiblemente el poema contenga un mensaje, codificado inconscientemente por el autor al esconder el significado por el contraste del juego de neologismos en forma onomatopéyica para deleite infantil.

Analizamos el poema objetivamente desde diferentes puntos de vista (niveles lingüísticos). La descodificación, lectura y comprensión del poema demuestra que los hablantes oyentes que lo oyeron, a pesar de su competencia y *performace* en español, no pudieron entenderlo ni cultural ni gramaticalmente. Es interesante observar que el poema suscitó *análogas ideas tanto en los hablantes nativos como en hablantes que no sabían nada de español.*

Ante el estímulo de producir belleza literaria, es posible comparar el habla real, expresión de la lengua española, en este caso, y los datos de la expresión idiolectal de Brull. Navarro aclaró tales correlaciones al analizar textos literarios¹¹. También Freeman señaló que el autor voluntariamente viola las reglas del idioma, vía dialectos, y últimamente vía idiolecto. Igualmente el poeta agota posibilidades haciendo hincapié en variedades técnicas de la microgramática, microanálisis, del poema¹². Mukarowsky destacó como marcadores o rasgos estilísticos los del idiolecto literario en varios niveles como singularizadores del estilo. *Con ciertas técnicas estos rasgos distorsionan el significado de la lengua («coíné») a que pertenece el idiolecto literario, aprovechando ciertas realidades psicológicas para esconder el mensaje denotativo. Dicho conjunto de técnicas o estrategias son la desaparición intencional del mensaje del texto literario («foregrounding») ¹³.*

Por otra parte, una gramática generativa-transformacional es un conjunto de reglas que describen, explican y asignan lecturas semánticas y fonológicas (generan) a las oraciones del idiolecto literario.

¹⁰ a) FLORIT y JIMÉNEZ, *op. cit.*, págs. 279-281.

b) ENRIQUE ANDERSON IMBERT y EUGENIO FLORIT: *Literatura Hispanoamericana* (Antología e Introducción histórica), tomo 2. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 250-251.

¹¹ TOMÁS NAVARRO: *Studies in Spanish Phonology*, trans. D. Abraham. Miami Linguistics Series, núm. 4. University of Miami Press. Coral Gables, Florida, 1968, págs. 110-145.

¹² DONALD C. FREEMAN: «On the Primes of Metrical Style», *Linguistics and Literary Style*, ed. Donald C. Freeman, Part Five / Approaches to Metrics. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 448-491.

¹³ a) *Ibid.*

b) JEAN MUKAROWSKY: «Standard Language and Poetic Language», *Linguistics and Literary Style*, ed. Donald C. Freeman, Part Two / Linguistics Theory. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 40-56.

Dichas reglas se presentan como fórmulas simbólicas. Divididas y ordenadas en grupos y secuencias lógicas, se proponen explicar la relación entre la estructura profunda y la estructura superficial. Igualmente, tales reglas muestran la red de relaciones de escogencia lingüística, disponibles en cada estadio o componente de la generación expresiva. Las reglas, además, involucran el proceso creativo, cuyo modelo de aprendizaje es cognitivo y no es explicado por hábitos formativos¹⁴.

En el macroanálisis del poema «Jitanjáfora» hallamos dos estrofas carentes de información acerca de la identidad del autor, ni de su interlocutor, ni de su ambientación. Conjeturamos que el tema y la idea central dependen del tono, estructurado a su vez en la información segmental (vocales, consonantes) y suprasegmental (acentos, pausas, niveles entonativos). Las «oraciones» de los «versos» en el poema no permiten paráfrasis, pues no hay acceso directo a la información léxica o de diccionario. Posiblemente hallamos significados gramaticales y culturales parcializados. El lenguaje figurado en la estructura superficial es inexistente. En todo caso, Brull ha escondido el mensaje (estructura profunda) para hacer resaltar el acto de expresión pura del habla: el idiolecto. Para ello se ha valido del efecto acumulativo de fonemas con predominio de /f/ presente en todas las líneas, excepto la última. Ha usado también un conjunto delimitado (*set*) de sonidos, ordenados de máxima a mínima ocurrencia: /aliroef/, dentro de un total de 16 clases fonológicas del idiolecto de Brull en el poema. Esta secuencia parece ser una forma básica (*base form*) que por reglas puede generar «palabras» como alifera, jitanjáfora, salífera, girófoba. Por otra técnica, las consonantes líquidas /l, r/, marcadas como [+ vocálicas, + consonantes, + coronales, α tensas, α laterales], ocurren o separadas o simultáneamente en todas las «palabras». Al recitar el poema, movimientos de la punta y lado de la lengua intervienen obligatoriamente.

Nuestro microanálisis abarca detalles sintácticos, fonológicos, semánticos y sociolingüísticos. El conteo de segmentos fue hecho por medio de una computadora IBM, núm. 29 (cf. Apéndice B).

En el análisis sociolingüístico nos encontramos ante un caso de un idioma artificial usado en el contexto social de la literatura. Según algunos críticos e instructores de literatura, «Jitanjáfora» no es más que una serie de voces raras, semiespañolas, sin sentido, con sonso-

¹⁴ ANITA PINCAS: «Transformational 'Generative' and the EFL Teacher», *Linguistics in the Elementary Classroom*, ed. Paul Anderson. The McMillan Co. Nueva York, 1971, págs. 384-393.

nete. Sin embargo, el mejicano Alfonso Reyes lo bautizó «Jitanjáfora», palabra hallada en el poema mismo. La calificó como la hermana de la metáfora en la poesía deliberadamente infantil. Para él, «jitanjáfora» es una voz sin contenido semántico, que transmite sensaciones, porque el poeta-creador al usarla no piensa en el significado sino en el «sabor» al liberarla en el juego verbal¹⁵. Para otros críticos, la jitanjáfora se entretiene en el juego fonético característico de la poesía negra con la libre intervención de patrones sonoros, como habían hecho los dadaístas. Para otros, Brull, al crear su jitanjáfora, priva al lenguaje de todo o casi todo contenido conceptual, reduciéndolo a la inanidad del rico juego sonoro fonológico en la función verbal infantil. Sencillamente artificial, con rudimentos de significado, la jitanjáfora es una sarta de sonidos onomatopéyicos en contrapunto anónimo de frases aliterativas. Dirigida a los niños en la etapa de la adquisición del modelo de lenguaje (verbalización), producen la internalización anterior de sonidos sin contenido conceptual, parte del idiolecto infantil. Brull fue uno de los pioneros en la poesía pura en Hispanoamérica, a lo francés, a lo Valéry, librando al verso de todo lo que puede decirse en prosa. Por cronología es modernista, pero en realidad pertenece a la primera generación de posvanguardia.

Aún más, para otros críticos, la jitanjáfora es más pura en su intención que los vocablos deformados de la lengua negra (*sic*)¹⁶. Con esto se busca la calidad sonora de las palabras, la musicalidad y el acompañamiento rítmico. Las jitanjáforas son versos para acompañamiento de danza con golpes y posibles cambios de verso silábico, característicos del español, a verso acentual, característico del inglés. Las «nanas» infantiles inglesas, como las chinas, tienen cuatro versos con cuatro acentos primarios en cada verso, lo cual produce el ritmo isócrono, relacionado al de la música¹⁷. Las unidades para analizar el ritmo oral y el musical son breves. Pero el verso de la jitanjáfora contiene todas las licencias de la moderna poética, violando la prosodia y la sintaxis, obedeciendo el ritmo, imponiendo los acentos de intensidad y las sílabas con valor de cantidad.

La jitanjáfora sensorial lleva el deleite de los nombres negros sólo por su sonido. Nicolás Guillén en el poema «Sensemayá» (*Songoro*

¹⁵ FLORIT Y JIMÉNEZ, *loc. cit.*

¹⁶ ROSA E. VALDÉS-CRUZ: *La poesía negroide en América*. Las Américas Publishing Co. Nueva York, 1970, pág. 78.

¹⁷ ROBBINS BURLING: *Man's Many Voices: Language in its Cultural Context* Holt, Rinehart and Winston, Inc. Nueva York, 1970, págs. 137, 141 y 146.

Cosongo, 1931) usa la jitanjáfora para expresar embriaguez por el tambor, la danza y el son cuando se «le sube el santo». Según Fernández Ortiz, la jitanjáfora es una imitación de la música, producida con resonancia de los labios, para imitar el tambor de la ceremonia en el culto de los ñañigos, variante del vudú africano, secta secreta abakúá. Los negros, al aculturarse, cantaban en comparsas callejeras y coplas políticas, pero en el proceso de transculturación, cantos litúrgicos, rezos con palabras mágicas y el ritmo africano, contraste de suprasegmentos y ciertos segmentos, se infiltraron en dialectos castellanos del Caribe. En algunas sociedades secretas negras, por ejemplo, el vudú, el lenguaje empleado para las invocaciones de los dioses no parece ser el «fon» común, sino una jerga secreta sólo para iniciados. El regreso a la idea del hombre natural se plasma en la utilización de nombres africanos con sonoridades de onomatopeya castellano-africana en la jitanjáfora.

Los focos del negrismo, cultivo de poesía negra, fueron las Antillas, Brasil y el Río de la Plata. Posiblemente en Cuba, patria de Mariano Brull y Caballero, y en Puerto Rico hallamos los productos negroides más característicos en el verso con temas y motivos negros, originados en el modernismo, el nacionalismo y folklorismo. Su auge ocurrió entre 1920 y 1930. Ritos de misterio, superstición, magia, distorsión de formas y uso del color fueron aditamentos a las figuras negras estereotipadas que el teatro español de Rueda, Cervantes y Lope había presentado al mundo. La poesía negra, en general, se caracteriza por ser descriptiva, social, con cultismos, y el negro como elemento pintoresco. Además, presenta lo popular, lo folklórico con expresiones populares, adulteraciones o transformaciones de morfología y prosodia, efectos rítmicos musicales y onomatopéyicos por el uso de vocablos de origen africano. El perfil social o la intención política son comunes. Su tema más frecuente es el baile y la música sensual con furores endemoniados y aturdimiento de los sentidos. Acude al humor, apelando al lenguaje deformado, típico del negro que habla imperfectamente el castellano sin producir efectos fonéticos de gran sonoridad (*sic*). También utiliza vocablos carentes de sentido y cambios de sonido (seseo, yeísmo, apócope, duplicación de sonidos consonánticos, aspiración de *s* y *r* intermedias). Igualmente se emplearon africanismos en religión, topografía, nombres de jefes tribales, danzas ceremoniales, frutas y animales¹⁸.

Mariano Brull y Caballero (1891-1956), respondiendo al movimiento

¹⁸ VALDÉS, *op. cit.*, págs. 8-9, *passim*.

de innovación nacional y artística para la expresión propia y original de Cuba, sufrió varias influencias: posibles influencias directas fueron Góngora y sor Juana Inés de la Cruz; la generación del veintisiete en España, con su revalorización de Góngora. Posible variante de la jitanjáfora es el poema de Brull intitulado «Verdehalago» (*Poemas en Meneguante*, París, 1928)¹⁹. Tras él, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca alguna vez se inclinaron por estos malabarismos de sonido, consagración total en los juegos onomatopéyicos, imprescindibles en la poesía negra, que demuestran ansia de libertad y de probar nuevos caminos al vanguardismo.

En el microanálisis, para llegar a los más íntimos alcances, dividimos el poema en estrofas, versos, sílabas, segmentos y suprasegmentos. Por conmutación y segmentación hallamos segmentos recurrentes. Al romper la continuidad del texto, encontramos claves para reconstruir los patrones lingüísticos subyacentes con su fonotáctica, morfotáctica y sintáctica, arreglos de formas en los respectivos niveles o puntos de vista. Según Movatt y Dembowski, si el estilo es producto estructural²⁰, conviene entonces investigar por qué estas «oraciones» del poema se desvían de la gramaticalidad²¹, cualidad de oraciones bien formadas y aceptadas por el hablante nativo.

En cuanto al análisis sintáctico, una gramática generativa, transformacional es un instrumento descriptivo para correlacionar sonidos articulados con un mensaje. Es un medio para explicar hechos intrínsecos del idioma, pero no es un idioma artificial usado en matemáticas, ni una lengua de computadoras²². Para comprender un mensaje, el primer componente gramatical es el sintáctico, con una base, reglas de estructura de frase y un léxico, que al introducir las categorías generales gramaticales producen la estructura profunda. El segundo componente es el de reglas transformativas que operando en la estructura profunda dan un resultado, que es leído o interpretado por el componente semántico (lo que entendemos) y el componente morfofonémico

¹⁹ ANDERSON-IMBERT y FLORIT, *loc. cit.*

²⁰ D. G. MOVATT y P. F. DEMBOWSKI: «Literary Study and Linguistics», *Canadian Journal of Linguistics*, II, 1966, págs. 40-46.

²¹ NOAM CHOMSKY: «Some Methodological Remarks in Generative Grammar», *Readings in Applied English Linguistics*, ed. Harold B. Allen, Part II / English Linguistics Today. Appleton-Century-Crofts. Nueva York, 1958, páginas 173-192.

²² J. P. B. ALLEN y PAUL VAN BUREN (eds.), *Chomsky: Selected Readings. Language and Language Reading*. Oxford University Press. Londres, 1971, página VIII.

(lo que oímos en la charla, lo que leemos). Leer u oír el poema es extraer la estructura subyacente (*deep structure*) de las frases; al leerlo se «entiende» más rápido y mejor en teoría²³, pero en la práctica fallamos porque los rasgos distintivos léxico-semánticos están parcialmente ausentes (las palabras no son españolas). Como las reglas de frase muestran relaciones sintácticas y estructurales, en la selección arbitraria componencial usamos diagramas-árbol, marcadores de frase (*P-markers, tree-diagram*) para registrar la historia de la derivación del mensaje desde su estructura profunda (pensamiento) hasta su estructura superficial (sonidos vocálicos o articulados). La estructura gramatical de «Jitanjáfora» posiblemente esté contenida en el siguiente grupo de reglas:

DE ESTRUCTURA DE FRASE («P-S Rules»)

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. $S \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} S + \text{coord} + S \\ NP + VP \end{array} \right\}$ | 9. $pp \rightarrow \text{prep} + N$ |
| 2. $VP \rightarrow \text{aux} + \text{verbal}$ | 10. $\text{prednom} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{adj} \\ NP \end{array} \right\}$ |
| 3. $\text{aux} \rightarrow \text{asp} + t$ | 11. $\text{verbal} \rightarrow \text{flexión en } -o, -s, -e$ |
| 4. $\text{asp} \rightarrow \left[\begin{array}{l} [+ \text{prfv}] \\ [+ \text{subs}] \end{array} \right]$ | 12. $-O \rightarrow 1.^{\text{a}} \text{ pers. sing.}$ |
| 5. $t \rightarrow [+ \text{pasd}]$ | 13. $-s \rightarrow 2.^{\text{a}} \text{ pers. sing.}$ |
| 6. $\text{verbal} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} V + NP \\ \text{cop} + \text{prednom} \end{array} \right\}$ | 14. $-e \rightarrow 3.^{\text{a}} \text{ pers. sing.}$ |
| 7. $V \rightarrow Vt$ | 15. $\text{adj} \rightarrow \text{flexión en } -ea, -ba, -ra$ |
| 8. $NP \rightarrow (\text{art}) + N + (\text{pl}) + (\text{pp})$ | 16. $N \rightarrow \text{flexión en } -a$ |
| | 17. $\text{pl.} \rightarrow \text{flexión en } -i$ |

TRANSFORMACIONALES

- | | |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| 18. obligatoria (Reducción de coordinación) | 21. obligatoria (Reducción de sujeto) |
| S.D. S.C. | 1 1 2 3 \Rightarrow 1 2 3 |
| 1 coord 2 \Rightarrow 1 2 | 22. obligatoria (Combinatoria de extrapolación) |
| 19. obligatoria (Inserción de subordinada) | 1 2 3 \Rightarrow 3 1 5 |
| 1 2 3 \Rightarrow 1 2 3 3 4 | 4 5 6 7 8 \Rightarrow 2 6 7 4 8 |
| 20. obligatoria (Reducción de subordinada apósita) | 9 10 11 \Rightarrow 9 11 10 |
| 1 2 3 3 4 \Rightarrow 1 2 3 4 | |

²³ T. G. BEVER y T. G. BOWER: «How to Read Without Listening», *Readings in Applied Transformational Grammar*; ed. Mark Lester, Reading. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 305-314.

LEXICO

<i>Sustantivos (N)</i>	<i>Adjetivos (adj)</i>	<i>Transitivo (VT)</i>	<i>Cópula (cop)</i>
jiliflam- al- jitanjafor- olivi- alal- milingitar- zumbr-	clalun- alife- salife- cánfo- sand- caland- girófo-	alab- cundr- ole- ulalindr-	liri- olorif-

La descripción formal anterior, en lenguaje ordinario, indica que hay dos estrofas, compuestas de oraciones. En ambas estrofas hay dos oraciones coordinadas y una subordinada. Cada oración consta de frase nominal y de frase verbal, estructuradas a su vez por constituyentes inmediatos. Las reglas de subcategorización (Chomsky), o de estructura segmental (Jacobs y Rosenbaum), o de constitución de palabra con rasgos sintácticos inherentes descritos en la forma siguiente²⁴:

N → [+ N], C. S.
 [+ N] → [± com], [± anim]
 [+ anim] → [± hum]
 [+ com] → [± cont]

solamente operan si asignamos significados semánticos al poema, para luego poder sustituirlos por rasgos fonológicos cuyo significado corresponda al de los rasgos léxico-semánticos. Con igual condición se podrían aplicar las reglas de subcategorización estricta o de contexto sensitivo, puesto que no hay acceso directo al componente transformacional para poder hacer cambios en las «cuerdas» (*strings*) estructurales. Es decir, sin el significado no puedo asignar las lecturas semánticas de los constituyentes de los marcadores de frase en las dos estrofas para generar las estructuras modificadas de las oraciones base (*kernels*)²⁵ (cf. apéndice A).

En los grupos oracionales hallamos 22 unidades o «palabras» formadas por formativos léxicos (morfemas), bases y ligados. Algunas de ellas se comportan como verbales, inflejadas en -o, -s, -e; otras como adjetivos, inflejadas en -ea, -ba, -ra; otras como sustantivo, inflejadas en -a, y una clase mínima como cópula (liri-, olorif-). Rasgo negativo o marcador estilístico en el poema es la ausencia de otras

²⁴ ROGER L. HADLICH: *A Transformational Grammar of Spanish*. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J., págs. 19-20.

²⁵ ALLEN y VAN BUREN, *op. cit.*, pág. 53.

clases sintácticas, diferenciándolo del español. Si aceptamos un orden lineal SVO en el poema (sujeto, verbo, complemento directo), que puede ser transformado en orden envolvente (hipérbaton)²⁶, es posible entender la sintáctica en las dos estrofas. Pero si utilizamos las «palabras» del idiolecto de Brull como suenan, estamos ante una estructura de superficie de tipo onomatopéyico. Si interpretamos los datos parciales gramaticales, semánticos y culturales ofrecidos por esas «palabras» del idiolecto de Brull como suenan, estamos ante una estructura profunda, mensaje, del poema.

En el área analítica léxico-semántica, para algunos autores la línea del verso es una unidad visual y no auditiva exclusivamente²⁷, sugiriendo que el valor intrínseco semántico de una palabra se afecta por el significado gramatical o posicional detectado por los sentidos²⁸. Dentro del contexto, los componentes estructurales ganan o cambian significados. El valor analítico de esta sección se limita a la descodificación del poema, postulando paráfrasis al español con ritmo y rima propios, a pesar de la impresión general, según Navarro, de que el acento de un pueblo es inseparable de la idea que uno tenga de ese mismo pueblo²⁹. El significado lingüístico es la suma del significado léxico, de diccionario, y el estructural, gramatical o posicional. El significado lingüístico junto con el significado sociocultural nos presentan el significado total expresado en la estructura de superficie o verbalismo³⁰.

Sin embargo, la doble articulación sonido-forma y mensaje-fondo no correlacionan completamente en «Jitanjáfora». La falla de aplicación de reglas de categorización, subcategorización y de proyección semánticas presentan evidencia de que se aplicaron las reglas fonológicas inmediatamente después que las transformaciones se aplicaron a las reglas de estructura de frase. Es decir, en lenguaje común, podemos reconocer visual y auditivamente el poema, pero no lo en-

²⁶ SAMUEL GILI Y GAYA: *Curso superior de sintaxis española*. Vox Bibliograf, S. A. Barcelona, 1967, pág. 85.

²⁷ CARL A. LEFEVRE: «A Comprehensive Linguistic Approach to Reading», *Linguistics in the Elementary Classroom*, ed. Paul S. Anderson, Part Three / *Linguistics and Reading*. The McMillan Co. Nueva York, 1971, pág. 185.

²⁸ PETER B. DENES y E. N. PINSON: *The Speech Chain (The Physics and Biology of Spoken Language)*. Waverley Press. Baltimore, 1967, pág. 13.

²⁹ NAVARRO, *op. cit.*, pág. 101.

³⁰ CHARLES C. FRIES: «Meaning and Linguistic Analysis», *Readings in Applied English Linguistics*, ed. Harold B. Allen, Part II / *English Linguistics Today*. Appleton-Century-Crofts. Nueva York, 1958, págs. 98-110.

tendemos a fondo, pues no usa significados ni formas típicamente españolas.

Para cada palabra hemos compilado significados léxicos, interpretando la información parcial de cada formativo léxico (morfeма) en las «palabras» y así hallar posibles «traducciones» o paráfrasis del poema:

filiflama (latín):

1. hilo de la llama
2. (hija) amante de la llama

cundre:

1. *cun -# φ- dre*

olalúnea:

1. ola + de la luna

alveolea:

1. como celdilla

liris:

1. es como lirios

salífera (latín):

1. trae sal

Olivia (latín):

1. (con) oliva

olorife (latín):

1. huele a, como de olor a
2. olelé (aceite de pasta de frijoles en África)

cánfora:

1. alcanfor + anáfora

milingítara:

1. miel + en + cítara (guitarra)

zumbra:

1. zombú (sacerdote vuduista)
2. zombie (embruado por vudú)
3. zumar (propasarse en conducta) + odre

alabe (español):

- o. id.
1. al ave
 2. rama hacia la tierra
 3. paleta de rueda hidráulica
 4. diente de rueda de batán

ala (español):

1. el ala
2. a la

alífera:

1. trae alas
2. trae a Alá

jitanjáfora:

1. gitana + habla + metáfora
2. cambio de significado en el habla gitana

salumba:

1. sal + rumba

oleo:

1. (yo) aceito

alalai:

1. alas

sandra:

1. andros (Griego, el macho)
2. santo (espíritu que entra en el alma del practicante del vudú africano)

girófoba:

1. (hacerse) «girar»³¹ (saludo en el rito vudú)
2. fobia: miedo, odio

calandra:

1. calenda (baile del vudú)
2. calunga (voz africana: sensualidad ardorosa) + andros

³¹ ALFRED MÉTRAUX, *vodú*, trans. J. E. CROMBERG. Sur. Buenos Aires, 1958, página 144.

La creatividad es uno de los rasgos universales del lenguaje y en el estudio precedente hallamos abundante evidencia de ella³². En líneas generales, posiblemente hay bases recurrentes léxicas sobre hechicería, descripción del paisaje, ritmo de la naturaleza. La mitad del poema (11 veces) hallamos la recurrencia de la secuencia /al/ y toda palabra contiene o /l/ o /r/, halladas en el *leit-motiv* fonológico /alioef/ analizado antes (cf. apéndice C).

En el marco del análisis fonológico, nos encontramos con que el medio oral estético es ruido con propiedades musicales: ritmo, melodía (variación de niveles de tonos) y timbre (o «color» del tono en la calidad del sonido). Estos componentes influyen en la estructura de todos los efectos estéticos, como: rima (asonante y consonante) y aliteración³³. La obra de arte, producto estético, debe definirse por la distinción entre dos aspectos del hablante idiolectal: concebir oraciones (estructura profunda, competencia) y su pronunciación (estructura superficial, *performance*), con la condición de que lo visual no es necesariamente simultáneo, pero es lingüístico³⁴.

En esta sección estudiamos correlaciones de recurrencia y distribución segmental (vocales, consonantes) y suprasegmental (acento, pausa y niveles entonativos) en función de ritmo y rima poéticos. Rasgos distintivos acústicos y articulatorios forman el fonema, unidad fonológica detectable y repetible. Para los estructuralistas, el fonema es un producto de una conducta aprendida, un «ciclo cibernético» (*cybernetic loop*) que controla el conductismo del idiolecto. Para los cognotivistas es una realidad psicológica, que interesa a especialistas de campos diferentes³⁵.

Un rasgo negativo es la ausencia de segmentos consonantes [α coronal], o sean: /f ð ñ ç θ p g/. Un rasgo positivo es la presencia de

³² Según Gleitman, la fuente más productiva de compuesto nominal en inglés americano corriente es una cláusula relativa con orden lineal SVO. Cf. LILA R. GLEITMAN y HENRY GLEITMAN: *Phrase and Paraphrase* (Some Innovative Uses of Language). W. W. Norton and Co., Inc. Nueva York, 1970, página 80.

³³ DAVID ABERCROMBIE: *Elements of General Phonetics*. Aldine Publishing Company, Chicago, 1967, pág. 10.

³⁴ A. W. DE GROOT: «Phonetics in its Relation to Aesthetics», *Manual of Phonetics*, ed. Bertil Malmberg. North-Holland Publishing House. London, 1970, págs. 533-549.

³⁵ JOHN W. BLACK y SADANAND SINGH: «The Phonological Basis of Phonetics», *Manual of Phonetics*, ed. Bertil Malmberg. North Holland Publishing House. Londres, 1970, págs. 105-128.

16 clases fonológicas, realizadas alofónicamente 154 veces en el poema, así:

Clase	Unidad fonológica	Alófono(s)	Recurrencia	Porcentaje en Brull	Porcentaje en Navarro
1	a	a	35	22,7	13,00
2	l	l	21		
3	i	i	16	10,0	4,75
4	r	r	13		
5	o	o	11	7,0	8,90
6	e	e	9	5,0	11,75
7	f	f	8		
8	n	n, η	7		
9	b	b, β	6		36,00
10	u	u	5	3,0	no hay dato
11	m	m	5		
12	s	s	5		
13	d	d	4		
14	h	h	4		
15	k	k	3		
16	t	t	2		

Un argumento para defender la españolidad del poema es la afirmación de Navarro de que el 40 por 100 del español es hecho a base de los sonidos /a e o s/, que en orden de concentración recurrente equivalen a las clases fonológicas 1, 4, 3, 12 en el poema de Brull. En aquél identificamos 76 realizaciones de segmentos [+vocálico]: /i e a o u/; 15 realizaciones de segmentos consonantes [-vocálico, -continuo]: /b d t k/, y 63 realizaciones de segmentos consonantes [-vocálico, +continuo] /s f h l r m n/. Existe un predominio de vocales (49,9 por 100), así como un predominio de rasgos vocálico y continuo, marcadores o rasgos estilísticos de Brull en este nivel.

En cuanto a la estructura silábica, en el poema se agrupan las consonantes en torno a vocales tónicas o átonas. El sistema de versificación española se basa en un número fijo de sílabas y una disposición regulada para cada tipo de verso³⁶. Conviene aislar las variantes, estudiar los datos en la estructura de superficie donde identificamos varios patrones en paralelo. 11 «palabras» componen cada estrofa; hay tres grupos espiratorios con acentos primarios en cada verso, excepto en los antepenúltimos (versos 3, 7), que suman un total de 11 grupos espiratorioacentuales con 34 sílabas en cada estrofa. Estos

³⁶ NAVARRO, *op. cit.*, págs. 118-123.

son los marcadores o rasgos estilísticos del idiolecto de Brull en este nivel.

La distribución de las 68 sílabas del poema es así: 57 sílabas (83,6 por 100) del poema son del tipo CV, abierta, rasgo estilístico para la técnica de esconder el mensaje (*foregrounding*); según Navarro, el 58,45 por 100 de las sílabas del español son de ese tipo, CV-³⁷. El segundo tipo identificado es la sílaba CVC (C), cerrada, con 11 recurrencias, 16,4 por 100 del poema. En él hallamos nueve recurrencias terminadas en nasal, en posición final de verso en su mayoría, una en /l/ y una en /s/. Reduciendo los nueve tipos de sílaba española³⁸, propuestos por Navarro, postulamos que el patrón canónico básico subyacente es: (C1) C2 (V1) (V2) (V3) (C3) (C4), del cual podemos derivar los tipos de sílaba en el poema.

En el caso de la sílaba CCV-, la posición funcional prenuclear de sílaba (C1) presenta asimilaciones regresivas por influencia de C2 (véase transcripción fonética, apéndice, pág. 28). Las posiciones funcionales ocupadas por el C1 y C2 tienen la siguiente distribución:

C1	+	C2	+	(⁽¹⁾ V1) + (⁽²⁾ V2)	Ejemplos
fricativa		lateral			filiflama
dental sonora		vibrante simple			sandra
bilabial		vibrante simple			zumbra
∅		dental sorda			milingítara
∅		velar sorda			calandra
∅		nasal			olalúnea
∅		bilabial			alveolea
∅		labiodental fri-			jitanjáfora
∅		cativa sorda			salumba
∅		sibilante			

En los casos de sílaba ⁽¹⁾⁽²⁾VVC-, la posición funcional C3 también presenta casos de asimilación regresiva por influencia de la C siguiente:

(⁽¹⁾ V)	C3	Ejemplos
	nasal	cánfora salumba cundre jitanjáfora
	lateral	alveolea

³⁷ *Op. cit.*, pág. 41.

³⁸ *Loc. cit.*

La musicalidad del verso depende del ritmo, rima, acento, pausa y tonos. La rima es la identidad parcial o total de los segmentos a partir de la última \acute{V} , en grupo espiratorio ante pausa y tonemas de cadencia /↓/ /→/ /↑/. Así el verso X terminado en $-\acute{V}$ (C) (C) ↓ #/ rima consonantemente con el verso Y, terminado en: $-\acute{V}$ (C) (C) ↓ #/. Es decir, la rima consonante es la repetición de la vocal última acentuada y todos los segmentos posteriores a ella. Mientras que la asonante es la repetición de las vocales que estructuran las sílabas después de la acentuada y ella misma. Los niños, en su idiolecto, editan sonidos a su gusto como forma del contenido que piensan y originan repeticiones agradables al oído³⁹. La repetición de un grupo restringido (*set*) de sonidos estructura un poema. Se persigue la música verbal como fin en sí misma⁴⁰. Quizá la llamada poesía «pura» corresponde como la «jitanjáfora» a exposición de sonidos con privación de mensaje. En este nivel, el rasgo estilístico es el uso aliterativo de la calidad melódica en morfemas libres o ligados; otro rasgo, los tipos de sílaba cerrada y abierta, antes analizados, y las pausas en función de grupos acentuales. Ritmo o cadencia es el efecto temporal total resultante de la correlación del nivel de entonación o tonos relativos, acentos (altura, volumen e intensidad fónicas), las pausas, longitud de sílabas y vocalizaciones o calificadores vocales⁴¹.

De las 16 clases fonológicas halladas, las clases 1 a 7 tienen alto porcentaje de recurrencia:

<i>Clase</i>	<i>Recurrencia (veces)</i>
a	35
l	21
i	16
r	13
o	11
e	9
f	8

³⁹ DWIGHT BOLINGER: *Aspects of Language*. Harcourt, Brace and World. Nueva York, 1968, pág. 3, 4, 7.

⁴⁰ LAURENCE PERRINE: *Sound and Sense (An Introduction to Poetry)*. Harcourt, Brace and World. Nueva York, 1963, pág. 150.

⁴¹ a) El ritmo del habla parece comportarse en términos de unidades del tamaño de la sílaba; quizá por posible correlación con el ritmo de las ondas cerebrales sea posible explicar el ritmo de la poesía en el futuro. Cf. CHIN WU KIM: «Experimental Phonetics», *A Survey of Linguistic Science*, ed. William Orr Dingwall. Linguistics Program, University of Maryland. Maryland, 1971, págs. 16-135.

b) El ritmo español es, en general, trocaico, en oposición al yámbico francés. (Cf. GILI Y GAYA, *op. cit.*, págs. 85, 93).

En la secuencia /a l i r o e f/, comparten el rasgo [+ vocálico] las clases /a l i r o e/. Esta secuencia ha generado 105 realizaciones alofónicas en el poema (67 por 100) sobre un total de 154 sonidos. Tal secuencia es posiblemente la forma-base fonológica, clave, *leitmotiv* fonológico del poema; un inventario de sonidos básicos puede generar «palabras» por reglas de adición, permutación, elisión y combinación ⁴².

Con excepción de la palabra 'liris', las palabras restantes terminan en vocal, con la siguiente distribución, conformando otro rasgo estilístico:

<i>Clase</i>	<i>Primera estrofa</i> (<i>veces</i>)	<i>Segunda estrofa</i> (<i>veces</i>)
a	8	7
e	2	2
o	0	1
i	0	1
u	0	0

Además en cada estrofa hay cinco «palabras» comenzadas por vocal, otro rasgo estilístico, con la distribución siguiente:

<i>Clase</i>	<i>Primera estrofa</i> (<i>veces</i>)	<i>Segunda estrofa</i> (<i>veces</i>)
a	4	1
e	0	0
o	0	3
i	0	0
u	0	1

Aliteración rítmica es el llamado par mínimo en el estructuralismo y antonomasia en crítica literaria; en el poema hallamos un caso en: /alífera-salífera/. En la última línea del poema encontramos 11 de las 16 clases fonológicas, con la distribución siguiente:

- 1) Segmentos /a i e u/ [+vocálico].
- 2) Segmentos /l r n b m s/ [α coronal].

⁴² Es interesante anotar que Ekhtiar halló la comparación de 1,8 por 100 para /a/ [+ comp], frente a 0,6 por 100 de /i/ [- comp] en el sistema aliterativo de Emerson. Cf. MANSUR EKHTIAR: *From Linguistics to Literature*. Teheran University Publications, núm. 758. Teheran University Press. Teheran, 1962, página 123.

[+ grav]
[- grav]
[- tense]

Parece que Brull ha usado el lugar enfático final para combinar las clases fonológicas 1, 2, 4, 5 (vocálicas) y las clases 6, 7, 9, 10, 11, 12 (coronales). La presencia de /f/ ayuda posiblemente al ritmo al realizarse en todos los versos excepto el último. La ocurrencia de /t/ se registra solamente en entorno de /hi-/ (versos 3, 7)). Además, como se dijo antes, el 50 por 100 del poema contiene la secuencia /al-/.

En cuanto a la rima, hay que primero describir la función silábica de tipo CV- abierta y VC- cerrada en la siguiente distribución:

<i>Palabra final de verso</i>	<i>Palabra final de verso</i>
(Verso 1) $\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}C\text{-}CCV \rightarrow \# /$ cun-dre	(Verso 5) $V\text{-}CV\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}\text{-}CV \rightarrow \# /$ o-lo-rí-fe
(Verso 2) $V\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}\text{-}CV\text{-}CV \rightarrow \# /$ a-li-fe-ra	(Verso 6) $\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}C\text{-}CCV \rightarrow \# /$ san-dra
(Verso 3) $CV\text{-}CVC\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}\text{-}CV\text{-}CV \rightarrow \# /$ ji-tan-já-fo-ra	(Verso 7) $CV\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}\text{-}CV\text{-}CV \rightarrow \# /$ gi-ró-fo-ba
(Verso 4) $CV\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}\text{-}CV\text{-}CV \downarrow \# /$ sa-lí-fe-ra	(Verso 8) $CV\text{-}\overset{\cdot}{C}\overset{\cdot}{V}C\text{-}CCV \downarrow \# /$ ca-lan-dra

Antes de pausa, en cada verso, hallamos el 70 por 100 de las «palabras» finales con estructura predominante en CV- y un 50 por 100 de «palabras» graves (paroxítonas, cf. versos 1, 5, 6, 8) y un 50 por 100, en balance, de esdrújulas (proparoxítonas, cf. versos 2, 3, 4, 7), así como seis niveles tónicos, tonemas de cadencia, sostenidos /→/, y dos finales o caídos /↓/. Es decir, que tanto la rima consonante de versos pareados 2 y 4, 6 y 8, se refuerza con la rima de asonancias en grupos de tres versos: 2, 3, 4 porque son esdrújulas y 1, 6, 8 por la secuencia /-ndr-/. Podemos resumir que hay rima externa o consonante y una variante de asonante o interna.

Si consideramos el acento como rasgo estilístico positivo, 16 palabras (72 por 100) son paroxítonas, seis palabras (27,2 por 100) son proparoxítonas (cf. versos 2, 3, 4, 6, 7), en contraste con el rasgo negativo de la ausencia de oxítonas (agudas) para equilibrar el poema en su ritmo. En las paroxítonas predomina el tetrasílabo. Según Navarro, la rima es femenina al rimar las paroxítonas (graves) y masculina si riman las oxítonas (agudas). El efecto del paroxítono es quizá persuasión, insinuación, en contraste con el ritmo dactílico, formal, cultista de los proparoxítonos en finales de verso. El patrón de recurrencia es el siguiente:

	<i>Tetrasílabas</i>	<i>Trisílabas</i>	<i>Bisílabas</i>
Paroxítonas	6	4	4
Proparoxítonas	3	1	0

El problema de asignar los núcleos acentuales de los grupos espiratorios fue solucionado por la información que presenta el poema con las esdrújulas acentuadas, la correlación de diptongos o vocales fundidas (*fused*) e hiatos, vocales enlazadas (*linked*). Acento y entonación son parte de la organización lingüística para presentar modos de enfoque o reacción al medio, pero no existe un medio exacto de representarlos por escrito⁴³. Consecuentemente, identificamos un acento obligatorio en las penúltimas (o séptimas) sílabas de cada verso; luego, un acento obligatorio en la 5.^a sílaba de los versos 1, 2, 5, y un acento obligatorio en la 3.^a sílaba de toda la línea, excepto la última en las dos estrofas, en contraste con el acento en la 4.^a sílaba de los versos terminales de cada estrofa. Este parece ser el rasgo estilístico acentual en Brull.

En cuanto a las sílabas, las españolas tienen igual longitud; posiblemente las del poema también lo son. El resultado estilístico es de repetición, de tableteo de ametralladora, trote de caballo, o canturreo, como el de las «nanas» cantadas al mecer al niño en las rodillas. La igualdad y uniformidad metronómica del trotar y mecer en el caballo es soporífera, de allí que a los niños les guste tal actividad⁴⁴. Navarro dice que usamos sílabas alargadas sólo para expresar connotaciones emocionales a las ideas y Harris sugiere que hay cuatro estilos de producción: *largo*, *andante*, *allegretto* y *presto* (o informal)⁴⁵. Las grabaciones magnetofónicas hechas por los hablantes de ese año durante el experimento coincidieron en la distribución intuitiva de acentos, hiatos y diptongos, evidencia de competencia y *performance*.

Es difícil probar que los significantes sugieren significados en este poema por la hábil aliteración onomatopéyica. Los cambios de ritmo, motivados por la tensión y distensión contrastiva de los patrones expuestos, son evidencia para motivar cambios afectivos en el oyente. Los efectos musicales de cambios de cadencia usan el marco expresivo del verso típico por excelencia del español: el octosílabo⁴⁶.

⁴³ DENES y PINSON, *op. cit.*, pág. 13.

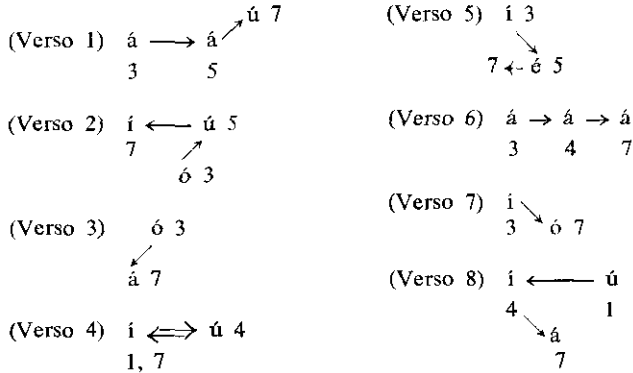
⁴⁴ LEFEVRE, *op. cit.*, pág. 186.

⁴⁵ JAMES W. HARRIS: *Spanish Phonology*. Research Monograph, núm. 54. The M. I. T. Press. Cambridge, Massachusetts, 1969, págs. 5, 8.

⁴⁶ RUDOLF BAER: *Manual de versificación española*. Trad. y adaptación, K. Wagner y F. López Estrada. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1970, pág. 102.

A su vez, cada octosílabo está conformado por sílabas cuyo núcleo es una vocal átona o tónica en determinada armonía vocálica, que quizá ayuda a los cambios anímicos en el ánimo del oyente. Tal vez no se trate de juegos geométricos cerebrales, sino de modos de subrayar valores emotivos que, dentro de la tradición lírica española, perpetúan la técnica que se remonta a los cancioneros en el cerebro de Brull.

El patrón acentual nuclear vocálico es como sigue:



donde las flechas indican la progresión lineal entre vocales acentuadas y los números indican la posición de sílaba dentro de cada verso. Según Navarro, en español los patrones de vocales tónicas y átonas más usados en la rima son: á-o; í-a; á-a; é-o⁴⁷, mientras que en el patrón rítmico en el idiolécto de Brull los patrones son diferentes⁴⁸, como lo comprobamos en el diagrama anterior y en la tabulación siguiente:

i-i	a-i-e-a
a-á-e	o-i-ía
á-a (dos veces)	o-é-o
o-a-u-ea	o-o-i-e
a-i-éa	a-a-ái
a-e-ó-ea	á-o-a
i-a-á-o-a	i-ó-o-a
í-i	ú-a
a-ú-a	
a-á-a	u-a-í-e

En cuanto al esquema de la rima, hay varios patrones en paralelo. Como antes dijimos, los versos 2 y 4, luego 6 y 8 riman en conso-

⁴⁷ NAVARRO, *op. cit.*, págs. 52, 136.

⁴⁸ WINFRED P. LEHMANN: *Descriptive Linguistics: An Introduction*, Random House. Nueva York, 1972, pág. 260.

nante. Los demás en variante de asonancia: en esdrújula, versos 2, 3 y 4, y por la secuencia /-ndr-/ los versos 1, 6, 8. La estructura rítmica se equilibra con rasgos positivos y negativos. No hay rima masculina (oxítona, aguda), pero sí parcial femenina (paroxítona, grave) y parcial proparoxítona (esdrújula). Rasgo positivo es el paralelismo de la rima femenina en:

- 1) /-ándra/→(verso 6)
 /-ándra/↓(verso 8)

frente a la proparoxítona:

- 2) /-ifera/→(verso 2)
 /-ifera/↓(verso 4)

Hay una rima interna consonántica:

- 3) /-ndr-/ (verso 1) (sílabas 7-8)
 /-ndr-/ (verso 6) (" 7-8)
 /-ndr-/ (verso 8) (" 7-8)

entrecruzada con una rima interna de tipo:

- 4) /-ife-/ (verso 2) (sílabas 6-7)
 /-ife-/ (verso 4) (" 6-7)
 /-ife-/ (verso 5) (" 7-8)

que tal vez sea una especie de quiasma. Rasgos negativos son la ausencia de rima ascendente, paralelismo de verso libre en impares, quiasma de esdrújulas (alífera, jitanjáfora, salífera, girófoba) en cruce con graves (cundre, sandra, calandra).

Miles asevera que con frecuencia el verso se invierte y repite por aliteración progresiva⁴⁹. En igual forma, Brull marca la rima por la recurrencia de morfemas (por ejemplo, *ala*, *olalúnea*, *alífera*), en algunos casos en posición funcional similar ó muy parecida. En la posible rima «interna» hemos identificado variantes:

- 1) /-al-/ (verso 1) alabe, (verso 2) ala, (verso 6) alalai alífera.
 2) /-bCV-/ (verso 1) alabe, (verso 3) alveolea, (verso 4) salumba, (verso 5) olivia, verso 7) girófoba, (verso 8) zumbra.
 3) /-V{mb} rv-/ (en donde /r/ recurre cinco veces en esta posición) (verso 1) cundre, (verso 6) sandra, (verso 8) ulalindre, calandra, zumbra.

⁴⁹ JOSEPHINE MILES: «Language and Proportion», *Contemporary Essays on Style*, ed. Glen A. Love and Michael Payne, Part Three / Style and Criticism. Scott, Foresman and Company. Glenview, Illinois, 1969, págs. 190-208.

- 4) /-olV-/ (en donde V es /a i e o/) (verso 2) olalúnea, (verso 3) alveolea, (verso 5) olivia, oleo, olorife.
- 5) /f V{r}a/ (donde /r/ aparece ocho veces) (verso 2) alífera, (verso 3) jitanjáfora, (verso 4) salífera, (verso 6) cánfora.
- 6) /-hita-/ (verso 3) jitanjáfora, (verso 7) milingítara.
- 7) /-sal-/ verso 4) salumba, salífera.
- 8) /-kaC-/ (verso 6) cánfora, (verso 8) calandra.
- 9) /-CVC nasal-/ (verso 1) cundre, (verso 3) jitanjáfora, (verso 4) salumba, (verso 6) cánfora, (verso 3) milingítara.

En cuanto a la fonología vocálica, Navarro estudió la frecuencia recurrente de los segmentos en español y su incidencia en la métrica para efectos melódicos al medir sonidos dentro del verso; Navarro halló un conjunto de normas para resaltar los rasgos fonológicos del español. Por otra parte, si cada clase fonológica representa una función significativa contrastiva dentro del poema, los fonemas más usados en español lo caracterizan. Según Navarro, el grupo más usado en español es /a e o s/, con un 40 por 100 de recurrencia⁵⁰. En el poema analizado, el grupo más usado es el vocálico /a i o e u/, en dicho orden y con una recurrencia del 48 por 100, mientras que /s/ en el poema ocupa el 120 lugar con una recurrencia del 3 por 100, mientras que en el español es 8,5 por 100, según Navarro.

El comportamiento lingüístico de las vocales en el poema es similar, pero nunca igual al de las vocales españolas. La realización alofónica está limitada por que la fuente generativa —el poema— es un inventario parcial del idiolecto literario de Brull. Posiblemente al adquirir más datos podríamos comprobar la existencia de morfemas y verificar la hipótesis de que los morfemas ligados en el poema son préstamos culturales, «cultismos» de otros idiomas.

Según Dalbor, /i/ es semivocal o semiconsonante después o antes de \acute{V} y es vocal pura si es átona o tónica; /u/ tiene un patrón similar, mientras que /e/ es abierta ante /x ñ ŷ r/ o en sílaba trabada que no sea ni [s] ni [z]; en cualquier otro entorno silábico, [e] es cerrada; /a/ y /o/ siempre se realizan igual. En cambio, las vocales en «Jitanjáfora», tienen un patrón de distribución alofónica como sigue: /i/ tiene un alófono después de /flhr/, /e/ aparece después de /brnfl/.

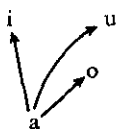
⁵⁰ a) NAVARRO, *op. cit.*, págs. 17-26, 118-123.

b) JOHN B. DALBOR: *Spanish Pronunciation: Theory and Practice*. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1970, págs. 271 *passim*.

pero /o/ aparece después de /V f/, antes de /f/, antes de /# l r/, y /u/ aparece entre /k l s/ y nasal o antes de /l/; /a/ se realiza antes de /l/ o después de /l m r k h i e/.

Atestiguado por Navarro, el español, como las demás lenguas romances, es lengua armoniosa; probablemente por el contraste de rasgos agudos y graves de las vocales, la casi total ausencia de palatales y la presencia de segmentos linguoalveolares o linguolaterales. Precisamente en el poema, en el grupo básico /a l i r o e f/ hay mayoría de vocales, no hay palatales y hay sonidos líquidos (lateral y vibrante).

Con respecto a los diptongos en el poema, identificamos diptongos ascendentes en *ao* (a-lao-la-lu-nea), en *ai* (a-la-lai), en *au* (zum-brau-la-lin-dre), con la siguiente dirección progresiva:



Luego identificaremos un diptongo descendente en *ea* (a-la-ó-la-lu-nea, al-ve-o-lea), con la siguiente dirección progresiva:



Después identificamos fusión de dos vocales iguales y subsiguiente elisión de una de ellas al formar sinalefa (*external sandhi*):

$oo \rightarrow o$ (o-lé_ψoo-lo-ri-fe) $aa \rightarrow a$ (ó-la-lú-neaa-li-fe-ra)

Contrastando los núcleos vocálicos silábicos, identificamos como margen, coda o componente del diptongo los alófonos semivocales, después de \acute{V} (a-la-lái, zum-brau-la-lin-dre), contrastando con el rasgo negativo estilístico, ausencia de semiconsonantes en el poema. La sinalefa es un cambio morfofonémico (relación entre forma y pronunciación), o enlace vocálico entre palabras que empiezan y terminan con vocales idénticas y luego se elimina una vocal (cf. versos 1, 2, 5). Con vocales diferentes, la eliminación es opcional por criterio idiolectal (cf. verso 8). Para su identificación, la sinalefa está marcada en el poema con el signo U entre las vocales constituyentes. La sinéresis, diptongación entre vocales medias y bajas en una palabra, fue identificada en los versos 2, 3, 6 y se señaló con el signo \cup entre las vocales afectadas. El hiato, disolución del diptongo, fue identificado dentro de palabra (diéresis) o entre palabras que terminan y principian en vocal (cf. versos 2, 3, 5); se usó el signo ψ para identificarlo.

En cuanto al discutible campo de relaciones directas entre fonos-

logía y semántica, el llamado «pintoresquismo o impresionismo» fonético tal vez influye en la percepción auditiva y en la reacción cultural del lector al afectarse su sistema valorativo al oír valores «con carga» emocional diferente a como los oye en la expresión de la norma en su habla diaria. Wellek y Warren ven la obra literaria como una sarta de sonidos que contienen de algún modo el significado contextual; es la orquestación⁵¹. Su descripción tiene puntos similares a la de Chomsky al postular una sarta de sonidos (estructura superficial) y lo pensado (estructura subyacente)⁵². Los rasgos inherentes fonológicos son la calidad peculiar, rasgo o marcador a este nivel, que influyen en la eufonía o musicalidad. Los rasgos racionales son cuantitativos: duración de segmentos (vocales, consonantes), aliteración, acentos, pausas, tonos, ritmo, rima. La «orquestación» es la manipulación de la cantidad y calidad del sonido en patrones, aliteración individual o asociada y onomatopeyas, sonidos expresivos imitativos. Si se hace hincapié en lo fonológico y se esconde el mensaje, se logra la técnica de exhibir la estructura de superficie (*foregrounding*).

El significante es lo que modifica nuestra intención del significado, nuestra reacción psíquica a la recepción del concepto o signo. Esta es la vinculación significante-significado. Si la poesía, en general, es un signo o estímulo es porque nuestra reacción ante el significante (*performance*, sarta de sonidos, estructura superficial) ha logrado captar nuestra atención y nuestra competencia (estructura profunda) para lograr la comunicación. A este respecto, la onomatopeya refuerza las representaciones sensoriales del poema.

Según Abercrombie, la poesía es una sucesión rítmica de acentos pulsados y medidos por cada pulso o soplo del ritmo espiratorio, base de cada sílaba y tal vez presegmentales, universales usados por el hablante-poeta en su idiolecto por codificar y percibidos por el oyente lector en el idiolecto del autor por descodificar. El análisis fonológico estudia los sonidos, la fonotáctica presenta su combinatoria y la sociolingüística estudia los comportamientos lingüísticos y comunales, en donde cabe afirmar que los sonidos deben comunicar el estado de ánimo del poeta. Malmberg afirma que la onomatopeya puede indicar un estadio infantil o primitivo en un idiolecto y sugiere la oportunidad de observar la estructura profunda del idioma. Dicha palabra es un helenismo que indica «hacer nombres»; secuencia de

⁵¹ RENÉ WALLEK y AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*. Harcourt, Brace and Company. Nueva York, 1956, págs. 158, 160.

⁵² CHOMSKY: *Aspects of the Theory of Syntax*, pág. 16.

sonidos que varían para expresar una idea igual; hábitos lingüísticos idiolectales de acuerdo con el criterio social del hablante en diferentes niveles y variantes de su cultura; imitación de sonidos con papel significativo en los neologismos, creativismo de palabras nuevas⁵³; posiblemente sean excepciones a la arbitrariedad del signo lingüístico. Wellek afirma que la carga semántica de tipo impresionista, como en el poema de Rimbaud «Las vocales», puede ser parte de una actitud folklórica no investigada adecuadamente. En «Jitanjáfora» hallamos la concentración vocálica: /a i o e u/, según el máximo a mínimo de ocurrencia. Navarro afirma que la cualidad sonora de la armonía vocálica inspira emociones, o «colorea» así: /u/ inspira solemnidad; /o/, patetismo; /i/, pequeñez; /a/, afectividad; /e/, lógica. Según Wellek, /l r/ sugieren flexibilidad; las vocales frontales y las consonantes labiales y velares sugieren brillo, claridad y delgadez; las nasales y la /r/ se usan para efectos tragicómicos; la /s/ para efectos de quietud. Las vocales posteriores, las dentales y palatales implican rasgos opuestos. «Jitanjáfora» es un juego lingüístico sonoro que imita el balbuceo infantil con la euforia orquestativa que, según Lynch, es la suma de unidades fonológicas del texto literario con parámetros de acento métrico, acento sintáctico-semántico y prominencia repetitiva⁵⁴. Quizá en el poema la estructura fonológica ha sido tramada en tal forma que los opuestos vocálicos sugieren tensión entre lo pesado y lo ligero, lo claro y lo oscuro, reforzando este efecto las pocas consonantes identificadas. El resultado general es que el significado del poema se esconde por medio de neologismos-onomatopeyas para niños.

Estos, en la edad de escuela elemental, gustan de articular ruidos extraños, imitando a otras personas o usando códigos lingüísticos secretos con sus amiguitos. Se deleitan en rarísimas combinaciones sonoras de ritmos sin sentido aparente, o en cantar rimas, o en hacer extrañas inversiones con los nombres de otras personas. Esto sugiere que los niños, al exhibir habilidades lingüísticas, presentan patrones idiomáticos que pueden ser reconocidos y valorados por la audiencia⁵⁵.

⁵³ PAUL A. GAENG: *Introduction to the Principles of Language*. Harper and Row, Nueva York, 1971, págs. 4, 23 *passim*.

⁵⁴ JAMES J. LYNCH: «The Tonality of Lyric Poetry: An Experiment in Method», *Word*, IX, 1953, págs. 211-225.

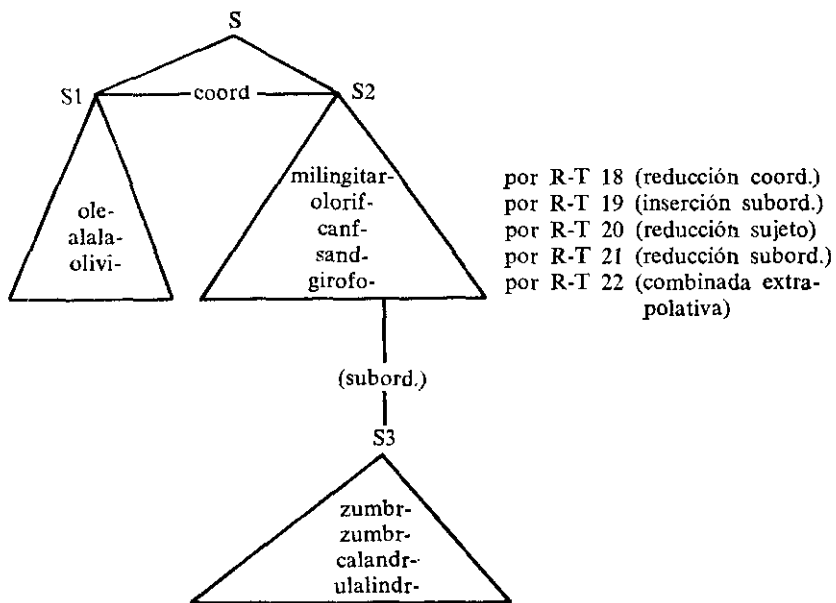
⁵⁵ El balbuceo infantil prolongado adquiere los mismos suprasegmentos del habla adulta. Parece que el niño pronuncia oraciones en un «idioma» que no es comprensible totalmente; a esa edad se fascina oyendo rimas y cánticos. Cf. JAMES DEESE: *Psycholinguistics*. Allyn and Bacon, Inc. Boston, 1970, pág. 56.

En cuanto al análisis psicolingüístico, tenemos a «Jitanjáfora» como un mensaje observado que no se ajusta a las reglas de mi código lingüístico, escrito por un autor que pudo decirlo. La psicolingüística se utiliza para medir el grado de gramaticalidad en las estructuras superficial y profunda, así como el grado de complejidad de las transformaciones y procesos de realidad psicológica; así mismo estudia la adquisición y las complejidades del uso del idioma⁵⁶. Algunos estudiantes, hablantes-nativos del español, y otros que no habían tenido contacto especializado o profundo de tal lengua, escucharon la grabación de «Jitanjáfora», recitada por un hablante-nativo. Codificadas en parámetros, sus respuestas fueron las siguientes: 1) algunos emitieron frases valorativas del poema («calmante, suave, bonito, con buen ritmo»); 2) otros asociaron «las ideas» con objetos al oírlo («el sonido de un violín, una melodía, hojas, una flor y un pájaro, *espagueti*»); 3) otros asociaron con eventos recordados al oírlo («despedida a una amante, un filósofo cuenta algo de su vida en forma complicada, un encantamiento de tipo vudú, una madre que grita al hijo, caminar desnudo por entre los bosques»). La recurrencia de respuestas sugiere una orientación del pensamiento del oyente hacia la naturaleza (recurrir cinco veces), a las emociones (cinco veces) y a la música (cuatro veces). Vale la pena recordar que en todas las palabras /l/ o /r/ están presentes, pero es difícil probar esta existencia con resultados válidos en la psicolingüística.

RAFAEL POSADA
Universidad de Ball State.

⁵⁶ PHILIP B. GOUGH: «Experimental Psycholinguistics», *A Survey of Linguistic Science*, ed. William Orr Dingwall. Linguistics Program. University of Maryland. Maryland, 1971, págs. 252-294.

ESTRUCTURA SINTACTICA DE LA SEGUNDA ESTROFA



APENDICE B

<i>Transcripción grafémica</i>	<i>Traducción fonética</i>
Filiflana alabe cundre	[fi-li-flá-maa-lá-be-kún-dre # →
ala olalúnea alífera	a-la-ó-la-lú-neaa-li-fe-ra # →
alveolea jitanjáfora	al-be-ó-lea-hi-tan-há-fo-ra # →
liris salumba salífera.	li-ri-sa-lúm-ba-sa-li-fe-ra # ↓
Olivia oleo olorife	O-li-bi-a-o-lé-oo-lo-ri-fe # →
alalai cánfora sandra	a-la-lái-kám-fo-ra-sán-dra # →
milingítara girófoba	mi-lin-hí-ta-ra-hi-ró-fo-ba # →
zumbra ulalindre calandra.	súm-brau-la-lin-dre-ka-lán-dra # ↓]

APENDICE C

Paráfrasis de «jitanjáfora»

Amante-de-la-llama, alaba, acuna-en-odre
 el ala olaluneada, alada,
 celdillada, metáfora-gitana,
 eres-lirio, rumba-sal, salada.

Con oliva aceite, con olor
 de alas, repetición-alcanforada, santo-varón,
 miel-en-cítara, miedoso-de-girar
 zumba-en-odre, macho-sensual.