

**ONOMATOPPEYA, UN SONIDO FENÓMENO
QUE SIRVE EL TEXTO LITERARIO
LA NOVELA (LOS CACHORROS),
COMO UN EJEMBLO**

Una investigación conjunta de:
**Hadeel Adel Kamal
Layla Fadil Hassan**

INTRODUCCIÓN

Las onomatopeyas son palabras que imitan un sonido del mundo real y que se encuentran en la mayoría de lenguas, incluidas el castellano. A diferencia de la mayoría de palabras, las onomatopeyas están motivadas fonéticamente. La formación de las onomatopeyas no es arbitraria, sino que entre significado y significante existe una relación muy estrecha, puesto que su pronunciación pretende imitar un sonido, que constituye a su vez su significado. Aunque su referente (esto es, el sonido que imitan) es el mismo para todas las lenguas, las onomatopeyas difieren enormemente de una lengua a otra porque están determinadas tanto por factores lingüísticos como extralingüísticos. En este sentido los elementos más importantes son: los órganos vocales del hombre, la cultura y manera de pensar de cada pueblo y los distintos sistemas lingüísticos, que operan en el proceso de lexicalización de estas unidades lingüísticas y las dotan de cierto grado de arbitrariedad.

La palabra onomatopeya proviene del griego “onoma”, es decir, “nombre” y “poieo”, “hacer”. Podemos consultar su definición en el Diccionario de la lengua española de la Real Academia (en internet):

“Es decir, son todos aquellos vocablos o grupos de vocablos cuya pronunciación imita el sonido de aquello que describen. Dentro de esta definición se incluyen toda una serie de elementos de muy diferente carácter, por ejemplo, verbos como zumbar (zzz), y el origen de la palabra bárbaro (bar bar), etc.”ⁱ

En nuestra investigación tratamos este fenómeno lingüístico como un medio literario moderno quien los autores adoptan para reforzar su estilo y expresar sus opiniones en cierto sentido que atrae la atención de los lectores.

Nuestra obra contiene tres capítulos: el primero estudia los aspectos de la onomatopeya y sus tipos. En el capítulo segundo tratamos la vida y obra de Mario Vargas Llosa y en el capítulo tercero estudiamos la obra de Llosa que se llama (*los cachorros*) como ejemplo del abundante uso de los onomatopeyas

I. Capítulo primero:

La faceta que tenemos que tener en cuenta de las onomatopeyas es su carácter de figura retórica. Se trata de un importante recurso literario bastante cercano a la aliteración, de hecho se considera una variación de la misma. Podemos definir la onomatopeya literaria como la repetición de un fonema o grupos de fonemas que imitan sonidos naturales, así se llega a un grado superior de expresividad del lenguaje ya que éste pasa a ser icónico y por tanto intenta reproducir la realidad. Ha sido una figura estilística empleada por grandes autores como; Garcilaso, Quevedo, Góngora... Aquí tenemos un ejemplo de su uso en la (Égloga III de Garcilaso, XVI):

En el silencio solo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba

1.2. Las onomatopeyas dentro de la comunicación no verbal

Dentro del campo que nos ocupa, las onomatopeyas pertenecen al para lenguaje, a los llamados elementos cuasi-léxicos, cuya definición ya hemos dado anteriormente. El problema fundamental con el que nos enfrentamos radica en la caracterización y descripción de estos sonidos. Tenemos que tener en cuenta que se trata de un tema no demasiado tratado dentro de la comunicación no verbal, en todas las obras que hemos consultado, pertenecientes al estudio de esta materia desde una perspectiva menos lingüística.

Las onomatopeyas han formado parte del debate lingüístico en Occidente desde la Antigüedad, cuando se desarrollaron dos teorías opuestas acerca del origen del lenguaje: la de los naturalistas, defendida por Platón y los estoicos, que repugnaba el carácter natural de los signos lingüísticos y establecía una relación entre el sonido y el sentido de las palabras, según la cual las onomatopeyas ocupaban un lugar central por ser consideradas la fuente originaria del lenguaje. y la segunda teoría es de los convencionalistas, quienes sostenían que el lenguaje es fruto de una convención, en base a la cual la relación entre significante y significado es arbitraria.

Así, pues, el hecho de que las onomatopeyas sean un elemento propio de la oralidad, se asocien a géneros y estilos no formales o al lenguaje infantil, sean difíciles de clasificar desde el punto de vista gramatical y se relacionen con componentes extralingüísticos o incluso se las sitúe en la frontera de lo verbal y lo no verbal, como hace notar Castellanos en el año (1998), ha derivado en la falta de interés por esta unidad lingüística. Sin embargo, la onomatopeya es un elemento común en la inmensa mayoría de lenguas, que goza de gran productividad y constituye un recurso expresivo muy valioso, a pesar

del poco peso que se le atribuye en el conjunto del léxico del castellano. No obstante, cabe decir que se desconoce la cantidad de onomatopeyas presentes en esta lengua, puesto que un gran número no se recogen en los diccionarios y muchas no tienen una forma escrita estandarizada.ⁱⁱ

1.2. Caracterización de las onomatopeyas

Uno de los motivos que explican que las onomatopeyas hayan sido dejadas de lado en los estudios gramaticales es la complejidad de definir y, sobre todo, de clasificar estas palabras.

La categorización de las onomatopeyas, no obstante, resulta algo más complejo en ambas lenguas. En el caso del castellano, tradicionalmente las gramáticas de la lengua española han incluido las onomatopeyas dentro de la categoría de las interjecciones, con una función representativa, puesto que comparten una serie de características: ambas asocian con el origen natural del lenguaje y presentan similitudes fonéticas y en algunos casos transgreden las normas fonológicas del castellano estas características comparten aspectos morfosintácticos, que a menudo van acompañadas de signos de puntuación similares y a veces se las relaciona con la paralingüística.

La onomatopeya tiene tres aspectos son:

- Aspectos fonéticos

Una de las características más notables de las onomatopeyas, tanto en chino como en español, es el empleo de elementos y combinaciones fonológicos poco habituales o que vulneran las normas fonológicas de la lengua, así como la presencia de sonidos vocálicos o consonánticos con una duración inusual, en español por ejemplo *zzzzzz*, se refleja la acción de dormir, o *buuum*, para indicar el sonido de una gran explosión.

Estos rasgos se reflejan en la forma gráfica de estas palabras, que a menudo presenta variaciones con respecto a otras palabras así como cierta vacilación en función de su grado de fijación, por lo que se pueden encontrar diferentes formas gráficas para un mismo sonido o a la inversa, varios sonidos con una misma forma gráfica.

- Aspectos morfosintácticos

Resulta curioso notar que, a pesar de que las características morfológicas del chino y del español son muy diferentes y que no es extraño oír decir que el chino es muy pobre en este sentido y

particularmente en comparación con lenguas flexivas como el castellano,

Desde el punto de vista de la semántica, las onomatopeyas monosilábicas suelen coincidir con un solo sonido, corto o abrupto; las bisilábicas a menudo son sonidos cortos unidos o repetidos; y las de tres o cuatro sílabas normalmente indican un sonido largo y continuado, sobre todo en casos de reduplicación. En cuanto a la sintaxis, se ha estudiado qué tipo de estructura morfológica es más habitual en cada posición y función de la oración. Así, por ejemplo, las onomatopeyas monosilábicas no pueden ejercer de modificador adverbial a no ser estas que lleven una partícula estructural o las que tienen más de tres sílabas .

Tal como hemos visto al tratar la categorización de estas unidades en español, las onomatopeyas resultan sintácticamente ambiguas, puesto que pueden desempeñar funciones propias de nombres, adverbios, interjecciones, etc.

- Aspectos pragmáticos

En tanto que palabras que imitan un sonido del mundo real las onomatopeyas tienen una función referencial, siguiendo la terminología y las funciones del lenguaje de Bühler (1950) y completadas posteriormente por Jakobson (1984). No obstante, además de referirse a un sonido, son palabras dotadas de gran expresividad que poseen también un gran poder alegórico por su capacidad de evocar imágenes y suscitar sensaciones en el receptor, por lo que desempeñan al mismo tiempo una función expresiva. Si a esta doble función se añade su vivacidad, ritmo y musicalidad, y el hecho que se usan como figuras retóricas no es de extrañar encontrar onomatopeyas en muchos y variados ámbitos, así como diferentes géneros, incluidos naturalmente los literarios.

II- CAPITULO SEGUNDO

II - 1 Mario Vargas Llosa

Dos Tareas Destacadas...Político y Autor

Mario Pedro Vargas Llosa, hijo de Ernesto Vargas Maldonado y Dora Llosa Ureta, nació en domingo 28 de marzo de 1936 en la ciudad de Arequipa (Perú). Sus padres ya estaban separados cuando vino al mundo y no conocería a su progenitor hasta los diez años de edad.

Sus estudios primarios hasta el cuarto grado los realiza en el colegio La Salle de Bolivia. En 1945 regresó junto con su familia a Perú, donde

termina su primaria. Los primeros años de su educación secundaria los lleva a cabo en el colegio la Salle de Lima.

El reencuentro con su padre tiene una importante significación en la conducta del adolescente Vargas Llosa. El tercer y cuarto de su edad los realiza en el colegio de formación militar Leoncio Prado. Finalmente culminan sus estudios en San Miguel de Piura.

En 1953 regresó a Lima. Ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde estudió Letras y Derecho. Su opción no fue aceptada por su padre, por lo que fue una etapa sumamente difícil, más aún cuando a los dieciocho años decidió contraer matrimonio con su tía Julia Aráquida, lo que aumentó sus urgencias económicas

Paralelamente a sus estudios desempeña hasta siete trabajos diferentes: redactar noticias en Radio Central (hoy Radio Panamericana), fichar libros y revisar los nombres de las tumbas de un cementerio, son algunos de ellos. Sin embargo, sus ingresos totales apenas le permitían subsistir. En 1959 viajó a España gracias a la beca de estudios "Javier Prado" para hacer un doctorado en la Universidad Complutense de Madrid; así, obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras. Luego de un año se instaló en París.

Al principio su vida en la ciudad de la luz transcurre entre la escasez y la angustia por sobrevivir, por lo que acepta trabajos que, o bien lo mantenían en contacto con su idioma a través de la enseñanza o le permitían trabar amistades literarias

Los esfuerzos por llevar a cabo su vocación literaria dan su primer fruto cuando su primera publicación, un conjunto de cuentos publicados en 1959 con el título Los jefes, obtiene el premio Leopoldo Arias.

En 1964 regresó al Perú, se divorció de Julia Urquidi y realizó su segundo viaje a la selva donde recogió material sobre el Amazonas y sus habitantes.

Viajó a La Habana en 1965, donde formó parte del jurado de los Premios Casa de las Américas y del Consejo de Redacción de la revista Casa de las Américas; hasta que el caso Padilla marcó su distanciamiento definitivo de la revolución cubana en 1971.

En 1965 se casa con Patricia Llosa. De la unión nacieron Álvaro (1966), Gonzalo (1967) y Morgana (1974). En 1967 trabaja como traductor para la UNESCO en Grecia, junto a Julio Cortázar; hasta

1974 su vida y la de su familia transcurrieron en Europa, residiendo alternadamente en París, Londres y Barcelona.

En Perú, su trayectoria sigue siendo fructífera. En 1981 fue conductor del programa televisivo (La Torre de Babel), transmitido por Panamericana Televisión; en 1983, a pedido expreso del presidente Fernando Belaúnde Terry, presidió la Comisión Investigadora del caso Uchuraccay para averiguar sobre el asesinato de ocho periodistas.

En el año 1987 se perfila como líder político al mando del Movimiento Libertad, que se opone a la estatización de la banca que proponía el entonces presidente de la República Alan García Pérez. El año 1990 participó como candidato a la presidencia de la República por el Frente Democrático-FREDEMO. Luego de dos peleados procesos electorales (primera y segunda vuelta), perdió las elecciones y regresó a Londres, donde retoma su actividad literaria. En marzo de 1993 obtuvo la nacionalidad española, sin renunciar a la nacionalidad peruana.

Los méritos y reconocimientos lo acompañan a lo largo de su carrera son diversos. En 1975 fue nombrado miembro de la Academia Peruana de la Lengua y en 1976 fue elegido Presidente del Pen Club Internacional. En 1994 fue designado como miembro de la Real Academia Española. Asimismo, ha sido Profesor Visitante o Escritor Residente en varias universidades alrededor del mundo.

A partir de 1957 podríamos decir que Vargas Llosa comenzó su primera etapa literaria, publicando cuentos y relatos. En 1963 apareció la que sería su primera gran novela, La ciudad y los perros, de gran calado autobiográfico y que le significó el Premio de la Crítica Española y el Biblioteca Breve. Tras este espaldarazo, que le supuso pasar a la primera plana literaria, Vargas Llosa publicó La casa verde, libro que consiguiera el aplauso unánime de la crítica.

Desde ese momento su producción aumenta y publica obras como Conversación en la catedral (1969) o Pantaleón y las visitadoras (1977). Ya en los años 80 habría que destacar una de sus novelas más conocidas, La guerra del fin del mundo (1981), que iniciaría una nueva etapa en su estilo y que significaría su primera obra histórica.

Vargas Llosa retomó con intensidad la literatura y habría que destacar títulos posteriores como El pez en el agua (1993), La fiesta del

chivo (2000) -que fue llevada al cine- y también *Travesuras de la niña mala* en 2006.

En cuanto a los premios recibidos por Mario Vargas Llosa a lo largo de su carrera, son muy numerosos e importantes. Además de los mencionados Cervantes y Nobel, Vargas Llosa ha recibido galardones como el Príncipe de Asturias de las Letras, el Planeta de 1993, incontables *Honoris Causa*, o el Biblioteca Breve de 1963.

Sus obras han sido traducidos al francés, al italiano, al portugués, al catalán, al inglés, al alemán, al holandés, al polaco, al rumano, al húngaro, al búlgaro, al checo, al ruso, al lituano, al estonio, al eslovaco, al ucraniano, al esloveno, al croata, al sueco, al noruego, al danés, al finlandés, al islandés, al griego, al hebreo, al turco, al árabe, al japonés, al chino, al coreano, al malayo y al cingalés.ⁱⁱⁱ

II - 2 La Novela (LOS CACHORROS) de Vargas Llosa

La primera versión la escribió Vargas Llosa en París en 1965 y la definitiva en Londres a finales de 1966. Se centra en el microcosmos de los adolescentes de Miraflores como una metáfora de la sociedad peruana. Parte de un hecho real que el autor había leído tiempo atrás en un periódico, unido a sus recuerdos de adolescente. Por atmósfera y temática, *Los cachorros* está muy cerca de *Los jefes* y de *La ciudad y los perros*. Con *Los cachorros* el autor realizó un nuevo intento de totalizar un microcosmos —el de los adolescentes mirafloresinos— y proponer esa instantánea multidimensional como una metáfora, como una alegoría, como una visión tragicómica de la sociedad peruana.

Vargas Llosa se basó en un hecho real para escribir *Los cachorros*. Un día leyó en un periódico la noticia de que un bebé había sido castrado por un perro en la sierra peruana. A partir de aquí comenzará su creación literaria:

“Me rondaba la cabeza desde que leí en un diario que un perro había emasculado a un recién nacido, en un pueblecito de los Andes. Desde entonces, soñaba con un relato sobre esa curiosa herida que, a diferencia de las otras, el tiempo iría abriendo en vez de cerrar. A la vez, le daba vueltas a una novela corta sobre un “barrio”: su personalidad, sus mitos, su liturgia”^{iv}

Varios críticos han sostenido que esta obra está basada en lugares comunes como:

“los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros

cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia”^v.

Se podría alegar que, fuera de la anécdota central relativa a la monstruosa castración de Cuéllar y sus acciones subsiguientes, la novela está compuesta sin duda de lugares comunes. Esto se podría decir en cuanto al contenido, aun cuando el estilo de esta novela es, por otra parte, nada común. Es, más bien, un experimento estilístico y estructural que se plantea como un organismo de coherencia tan estrecha que ninguno de sus materiales parece impuesto. Los numerosos y complejos procedimientos artísticos de la obra se ajustan perfectamente al contenido temático. La materia narrada está organizada a base de una fórmula que el mismo autor denomina “el periodo literario proteiforme”:

“ En agosto de 1966 Vargas Llosa estuvo en Montevideo y habló del detalle de sus preocupaciones creadoras: entre otras, mencionó la de elaborar un periodo literario proteiforme, pero perfectamente ensamblado, en el que la frase pasara sinuosamente de una a otra persona (tercera del plural a primera del plural y viceversa, por ejemplo) en un contexto totalmente fluido, sin que el sentido de secuencia de la narración y del párrafo se rompieran, sin que el monólogo o el diálogo se distanciasen del discurso, interrumpieran la relación descriptiva, sobrenadasen en ella”^{vi}

El título «Cachorros» es un americanismo usado despectivamente para expresar la mala educación o crianza; de esta forma deriva «cachorrear»: peruanismo que significa dormir. En la combinación de ambos sentidos se define una vida vacía, carente de ideales. Paradójicamente Vargas Llosa mueve a sus personajes en unos escenarios que perpetúan la memoria de hechos importantes y de grandes hombres: figuras de relevancia en la cultura, como Ricardo Palma, o que cambiaron el curso de la Historia, como San Martín o Ramón Castilla. El marco escénico rememora las grandes hazañas; el mundo de los héroes alberga a los antihéroes. Así, pues, la contraposición entre grandeza y mediocridad.

II -2. a LA ESTRUCTURA

La novela se divide en seis capítulos. El tiempo narrado en cada uno de ellos no es el mismo (capítulo I: dos años; capítulo II: cinco

años; cap. III: cinco años; cap. IV: dos años; cap. V: dos años; cap. VI: diez años).

La obra presenta una estructura cíclica y circular. El primer párrafo de la novela se relaciona con el último: Cap. I: *“Todavía llevaban pantalón corto ese año [...]. Ese año cuando Cuellar entró al colegio Champagnat”*. Cap. VI: *“Eran hombres hechos y derechos ya [...] y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas”*. Estos dos párrafos no sólo enmarcan y delimitan la estructura del discurso, sino que señalan también otros elementos significativos de la novela: el límite temático (niñez madurez); el límite temporal (veinticinco años); el tono informal del relato; la presentación de los protagonistas (grupo-Cuéllar). El relato se cierra de este modo con la aparición, de nuevo, del colegio Champagnat, lo que significa una vuelta al punto de partida.

Fernández Ariza analiza los fragmentos finales de la novela y apunta hacia una estructura paralelística, que abarcaría diferentes niveles temporales: la historia de Cuéllar acaba, la vida del grupo sigue y la historia colectiva vuelve a comenzar con la nueva generación de los hijos de los protagonistas de la novela.

El relato se organiza como una exposición pedagógica alrededor del hecho principal de la historia: la violenta castración de un niño, Cuéllar, por el ataque de un perro, Judas. Este hecho violento y traumático se presenta como la rápida ascensión y la lenta caída de un héroe imposible. A un ritmo veloz se narran los hechos relevantes que constituyen la vida del grupo de “cachorros”, que son los propios chicos, hijos de la burguesía mirafloresina, y que van creciendo desde el fin de la infancia hasta su entrada en la madurez, desde los ocho años a los treinta y tantos.

Esta evolución es presentada en seis partes que coinciden con los seis capítulos. El primero relata la incorporación exitosa al grupo y castración de Cuéllar, quien aparece como nuevo compañero en el colegio. Su padre es su mayor influencia y deberá hacer todo lo que él le diga si quiere llegar a ser algo en esta vida.

El segundo refleja el nacimiento del apodo “Pichulita” y la alegre fama del protagonista. Gira en torno al fútbol, que cambiará la vida de Cuéllar, debido a la accidental mutilación de sus genitales provocada por el salvaje Judas, el perro del colegio. Este accidente marcará el resto de la novela y hará del protagonista una nueva persona para sí mismo y para quienes lo rodean. Es tratado de una forma totalmente diferente por su padre, compañeros y profesores.

El tercer capítulo trae la primera crisis de Cuéllar, su desadaptación, timidez y fracaso en sus tácticas de defensa. El amor y las mujeres marcarán la vida de “Pichulita”. Con todo ello, Cuéllar va distanciándose más del grupo y cambia de personalidad, con un carácter más agresivo e impulsivo.

El capítulo cuarto trae la crisis definitiva con el enamoramiento y la imposible declaración a Teresita. Marca un punto de inflexión en la novela, ya que hasta este capítulo el protagonista había experimentado el fracaso y marginación por su problema, pero no le había llegado a afectar tan profundamente. La aparición de Teresa Arrate, de la que se enamora, le hace volver a su anterior forma de ser, marcado por su indecisión y cobardía. El personaje trata de superar su problema; promete que se declarará a la chica, pero su inmovilidad le conduce nuevamente al fracaso.

En los dos últimos capítulos, comienza una decadencia del personaje, que se inicia con una profunda inestabilidad interior y machismo exhibicionista. Es su intento de vuelta a la adolescencia, demostrando su fuerza y valor, sin llegar nunca a madurar por completo. De hecho en el último capítulo se presenta un Cuéllar víctima de su infantilismo, que se separa del grupo y que acaba teniendo una muerte estúpida, a la que llega tras una profunda depresión que le había quitado las ganas de vivir.

II - 2.b TEMAS:

En el centro del relato hay una crítica al comportamiento hipócrita de la sociedad. Cuando Pichulita llega un niño aplicado y muy social,

pero a raíz del accidente todo cambia. La castración es el motivo que origina todos estos temas. Cuando llega a la adolescencia se frustra con su problema, esto es lo que lo lleva a cometer porque se siente inferior a sus amigos. Con la relación hacia Teresita sus amigos lo presionan para que se declare, pero las amigas de Teresita la animan a que vaya a Cachito porque Pichulita no dará nunca el paso. Todas las locuras que comete Pichulita son para que se le viera más hombre ya que no podía demostrarlo de forma natural, su comportamiento machista.

II-2.c ESTILO:

La novela es experimental, muchas de las técnicas que usa Vargas Llosa aparecen en *Los Cachorros*, vendrá definida por las nuevas aportaciones de la literatura. Utiliza, para condenar la acción, determinadas pautas como por ejemplo:

- La yuxtaposición, de este modo, el texto resulta más fluido.
- El estilo indirecto libre, técnica narrativa en la cual se suprimen las marcas de quien habla o narra. En un mismo fragmento aparece la narración, el diálogo y la descripción.
- Uso de onomatopeyas y grafismos, por ejemplo, la onomatopeya “guau guau” se intensifica a medida que el perro se acerca a Cuellar. Y nosotros tratamos este punto con detalles en el Capítulo tercero
- Mezcla de la persona narrativa, la 1ª persona y la 3ª, para que no se identifique al narrador, como si lo que cuenta no fuera el pensamiento de una sola persona sino el reflejo de la sociedad.^{vii}

II - 2.d EL LENGUAJE

Buen indicio de la orientación renovadora del autor se da en el hecho de que a partir de “La ciudad y los perros” su lenguaje se ha alejado mucho del tradicional retoricismo y casticismo que caracterizaban al amado estilo literario de las épocas anteriores en el Perú. El autor no amanera ni estiliza la materia narrada, utilizando más bien el idioma vivo, común y corriente, de todo el mundo.

Aunque en sus obras abundan con gran profusión los regionalismos y los modismos de las diversas clases sociales del Perú, su empleo trasciende con mucho el propósito de los regionalistas-naturalistas que pretendían captar directamente la realidad y, por eso, reproducían sin discriminación todos los giros locales, confiados en que éste era el único método de comunicar con verosimilitud el suceso humano que describían. Pero la intromisión bienintencionada de estos giros, en fin de cuentas, dificultaba la lectura y revelaba solamente la cara pinto rasca y superficial de la realidad que querían retratar.

Consciente de los problemas de comprensión que estas expresiones regionalistas presentan para el lector no peruano, siempre cuando Vargas Llosa usa una palabra o una expresión de alcurnia peruana o de extensión relativamente limitada, la introduce en un contexto mediante la cual se intuye su sentido particular. La autenticidad de estas expresiones se comprueba por el hecho de que la profesora Martha Hildebrandt, lingüista de la Universidad de San Marcos, haya citado con frecuencia la obra de Vargas Llosa en su libro *Peruanismos*^{viii}.

III- CAPITULO TERCERO

La Onomatopeya en (Los Cachorros)

El lenguaje se caracteriza igualmente por el empleo intensísimo de onomatopeyas y grafismos. Los cuatro ejemplos siguientes demuestran su uso en una de sus formas más sencillas:

absortos en los helados, un semáforo, shhp, chupando shhp^{ix}.

y él vsssst por el Malecón vsssst desde Benavides hasta la Quebrada vsssst en dos minutos cincuenta, ¿lo batí?^x

y con su Ford fffuum embestía a la gente fffuum que chillaba y saltaba las barreras, aterrada, fffuum^{xi}.

y en eso pst pst, fíjense. ahí venía Cuéllar^{xii}.

Las significas de estos sonidos aparecen en este párrafo:

También radica en el uso de onomatopeyas, muy libres, que fácilmente asociamos al comic story : bauuu, uuuaauuu:guau,guau(naturalmente): shhp(helados), pam pam (pistolas):ffuum(el poderoso Ford), píquiti píquiti(el chisguete): bandangán,pst,pst, brrr,chist,etc.^{xiii}

J. M. Oviedo^{xiv} dice que esto «recuerda el lenguaje clásico del comic strip^{xv}, es decir, la imagen visual y el sonido convencional (el ‘globito’) unido a ella»^{xvi} Luego añade: «Hemos dicho que el autor presenta la vida de Cuéllar como una historieta; pero esa calidad de su biografía se esparce a todo el relato y lo aproxima a las formas narrativas típicas del comic strip». Aunque esta teoría de los comics sea muy sugerente, parece que, hasta cierto punto, constituye una simplificación del propósito artístico de Vargas Llosa. La deformación y la exageración del lenguaje aquí son indiscutibles, pero obedecen a consideraciones más serias que las de producir solamente un comic strip.

Para analizar este procedimiento hay que recordar, en primer lugar, el punto de vista juvenil de la voz narradora. El relato está dividido en seis capítulos que corresponden a las distintas etapas de la vida del grupo, desde la edad de ocho años hasta los treinta y tantos. Es notable la profusión de onomatopeyas en los primeros capítulos de la obra, donde aparecen los detalles relativos a la niñez y la juventud de los protagonistas. En el capítulo quinto los ejemplos de onomatopeya son muy reducidos:

«y en eso, pst pst... por la venas, ja ja»^{xvii}

«se capaba, ja ja»^{xviii}

«una risita para creerte, ja ja... otra risita; ja ja»^{xix}

Y “Ja Ja”

Se usa, generalmente repetida, para expresar o imitar la risa.

En el último capítulo, que pertenece a la etapa de la madurez, no hay ni un ejemplo. Se podría sugerir que la narración está estructurada de manera que el lenguaje utilizado experimenta una transformación gradual, casi imperceptible, como si la expresión misma reflejara el proceso de maduración de los jóvenes como en el caso de la novela *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce^{xx}.

Es, por otra parte, un hecho que los niños habitan un mundo muy distinto al de los adultos, un mundo que todavía no está limitado por la palabra. Por eso usan los giros onomatopéyicos mucho más que las personas de mayor edad. Los niños no sienten la necesidad de emplear las perífrasis más aceptables y elocuentes para expresar lo que pueden mostrar directamente mediante la onomatopeya. Éste es el natural encanto que ejerce sobre los jóvenes y que posiblemente tiene que ver con cierta predilección básica del ser humano por la mímica. Considerado así, en esta obra, el empleo intensísimo de onomatopeyas y grafismos, en vez de crear un comic strip, reproduce directamente la realidad verbal de los personajes y hace que la narración adquiera una

dimensión oral más viva que recuerda al lector el punto de vista juvenil de lo referido.

Pero los ejemplos de los giros onomatopéyicos no son siempre tan sencillos como los que se han mencionado. En el primer capítulo se observa una serie de escenas en las que su uso es más complejo. Los niños están en la cancha de fútbol y por primera vez se presenta el perro, Judas, futuro autor de la horrible mutilación de Cuéllar:

Judas se volvía loco, guau, paraba el rabo, guau guau. Les mostraba los colmillos, guau guau guau, tiraba saltos mortales, guau guau guau guau, sacudía los alambres. Pucha diablo si se escapa un día, decía Chingolo, y Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando oían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, y Choto yo me treparía al arco, ahí no lo alcanzaría^{xxi}.

Pero la respuesta de Cuéllar es distinta:

Sacaba su puñalito y chas chas lo soñaba, deslonjaba y enterrabaaaaaauuuu, mirando al cielo, uuuuuuaaaauuuu, las dos manos en la boca, auauauauuuuu: ¿qué tal gritaba Tarazan?^{xxii}

En las acciones de Cuéllar se ve esbozada una cómica parodia juvenil de la figura clásica del superhombre (Tarazan), que mediante su virilidad insuperable siempre conquista y mata a su feroz agresor. Es interesante que esta misma imagen ocurra otra vez en el segundo capítulo:

Ya usaban pantalones largos entonces, nos peinábamos con gomina y hablan desarrollado, sobre todo Cuéllar, que de ser el más chiquito y el más enclenque de los cinco pasó a ser el más alto y el más fuerte. Te has vuelto un Tarazan, Pichulita, le decíamos, qué cuerpazo te echas al diario^{xxiii}

Surge otro ejemplo del uso de onomatopeyas dentro de un contexto muy parecido, en el que también aparece una variante de la imagen de Tarazan. Cuando los cachorros visitan a Cuéllar en la clínica, éste les habla de cómo deben vengarse del perro:

se reja, cuando saliera iríamos al Colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Águila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí^{xxiv}

Aquí como en el caso anterior, junto con la onomatopeya, se encuentra la inserción de un héroe ficticio de los comics dentro de la realidad de Cuéllar. Al contar lo que ocurra al perro, echa mano del

símbolo del Águila Enmascarada. Esto es explicable porque muchas veces los niños simplemente no reconocen los límites entre la fantasía y lo real. Los ven iguales. Toda clase de ficción les es verosímil. Viven en una realidad maravillosa llena de posibilidades extraordinarias. Hacerse un Tarazan o transformarse en un Águila enmascarada no es nada inusitado. Los niños todavía no se han conformado a la mediocridad que la vida moderna les va a imponer.

De alguna manera todas sus acciones locas (según los otros) parecen tener una filiación oscura con las acciones de estos héroes. Pero los espléndidos torneos de antaño se han trastrocado en insensatas carreras en auto por las concurridas calles de Lima. El mundo ha cambiado y ahora estos actos de valentía, antes no sólo aprobados sino también celebrados, son incomprensibles y suscitan la mofa. Las normas modernas celebran el conformismo, es decir, la mediocridad.

Es notorio que son precisamente estas acciones heroicas

«quisiera tener un revólver, ¿para qué, hermanito?, con diablos azules. ¿Para matarnos?, sí y lo mismo a ese que pasa pam pam y a ti y a mí también pam pam»^{xxv},

las que se cuentan mediante el uso copioso de las onomatopeyas tan típicas de la juventud y de los comics. Al utilizar este procedimiento para describir las acciones de Cuéllar, que en el fondo son trágicamente serias, éstas pierden su gravedad y adquieren una equívoca índole de ficción e irrealidad, características más bien de una frívola tragicomedia.

Sin apuntar las escenas en que aparecen estas figuras sobrehumanas (Tarazan, el Águila Enmascarada, etc.), J. M. Oviedo ha hecho el siguiente comentario: «Algunas observaciones de Eco sobre ‘El mito de Superman’. - resultan aplicables por antítesis a Cuéllar, a quién podría verse como encarnación del mito opuesto: el del hombre que ha perdido los poderes que le otorgaban superioridad»^{xxvi}

Volviendo al pasaje, anteriormente citado, en que los jóvenes demuestran sus distintas reacciones ante la amenaza del perro, se anota que, además de destacar cierta característica de la personalidad del joven protagonista, sirve también de anticipo a la acción que tendrá lugar dos páginas después:

Pero Cuéllar se demoraba porque (te las copias todas las de los craks, decía Chingolo. ¿Quién te crees?, ¿loto Terry?) Se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los

camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau^{xxvii}

Aquí el ladrido de Judas que se oye antes de que aparezca, se intercala dentro de la narración, acelerándola a modo de un montaje de acción futura superpuesta a la inmediata que previene al lector acerca de lo que va a pasar. Y, luego, mientras el peligro se aproxima, los ladridos se multiplican formando un dramático crescendo oral que a la vez aumenta e intensifica la emoción y la ansiedad inherentes a la escena.

Unos años después de la mutilación. Cuéllar se enamora de Teresa. Ahora el autor echa mano de la representación gráfica para demostrar el tartamudeo que le aflige cuando se siente arrinconado por los otros o por su situación personal.

¿Por qué ya nunca vienes a nuestras fiestas?, decía Fina, antes venías a todas y eras tan alegre y bailabas tan bien, ¿qué te pasó, Cuéllar? Y Chabuca que no fuera aguado, ven y así un día encontrarás una chica que te guste y le caerás. Pero él ni de a vainas, de perdido, nuestras fiestas lo aburrían, de sobrado avejentado, no iba porque tenía otras mejores donde me divierto más. Lo que pasa es que no te gustan las chicas decentes, decían ellas, y él como amigas claro que sí, y ellas sólo las cholas, las medio pelo, las bandidas y, de pronto. Pichuilita, sssí, le gggggustabbbban, comenzaba, las chiccecas decenttttes, a tartamudear, sssólo qqqque la flaceca Gamio nnnno, ella ya te muñequeaste y él adddemás no habbbía tiempo por los exámmmenes^{xxviii}

Y, luego, Cachito y Teresa ya están juntos:

Y ellos, hermano, ¿no-veía? y él sí está seriando bobo, te la va a quitar, adelántate o vas muerto, y él y qué tanto que se la quitara y nosotros ¿ya no le importaba? y él qqqué le ibbba a importar y ellos ¿ya no la quería?, qqqué la ibbba a qqquerrer^{xxix}

La representación gráfica de su tartamudeo lo hace más tangible, más patético, como un signo más de su disminución, de su falta de control. Ya no es capaz de mantener las apariencias ante una realidad que lo atormenta. Ahora al esforzarse por mostrarse fuerte y desinteresado, por encubrir sus emociones verdaderas, empieza a tartamudear y se traiciona. La alienación y la falta de comunicación que tiene que haber sentido antes, ahora se convierten en una realidad patente, audible. No puede comunicar inteligentemente con los otros. Su soledad se hace más impenetrable, manifestándose aun en este tartamudeo como otro fenómeno anormal más que la separa del grupo.

Conclusión

- La difícil situación de los órdenes sociales y políticos de la época, entró en escena la literatura. En América y en todo el mundo se sintió un fuerte estallido, un “Boom”. El mundo entero oyó el grito de los versos y las letras de quienes quisieron llamar la atención en medio del estrépito y la confusión global.
- Uno de los que gritó con mayor potencia fue Mario Vargas Llosa, escritor peruano. Fue el encargado de consolidar la labor literaria comenzada por los escritores de la “generación del 50”. Quien recibe el legado del realismo urbano y de la novela de la urbe.
- *Los Cachorros (1967)*. Es una novela que puede considerarse, como parte de una literatura crítica, comprometida con la realidad citadina y sus problemas más profundos e inmediatos; como una creación poética que atiende a las manifestaciones del hombre de ciudad, no solamente limeño o peruano, sino latinoamericano y universal.
- *Los Cachorros* es una obra literaria pretende subvertir radicalmente los procedimientos técnicos y metodológicos de la escritura tradicional. Basta leer las primeras líneas de la novela para advertir el enérgico giro que realiza Vargas Llosa en los procesos formales de construcción narrativa, el espíritu revolucionario de su pluma.
- En el capítulo primero de esta novela sostendremos la idea de que el lenguaje del infante y del adulto se encuentran en abierta oposición.
- En *Los Cachorros* los niños afirman su expresión por medio de las acciones, de ahí no se les muestre -por lo menos en su primera época-haciendo uso de un lenguaje lógico-discursivo. Y refleja la unidad lingüística (acción-dicción) que conservan los personajes.
- En efecto, el primer capítulo de *Los Cachorros* no se funda como una formación escritural racional y discursiva en el sentido estrictamente clásico de la novela. La distinción con lo precedente en este caso, lo que marca la diferencia, es que

Vargas Llosa no se vale de la narración, lógica y linealmente estructurada, para describir o representar un hecho. Lo realmente distinto aquí, es que el autor expone la realidad misma, las acciones y los hechos que la conforman, de manera directa, como estos acaecen.

- El recurso literario del que se ha valido el autor, es el de una figura literaria: la onomatopeya. El sonido que captura las acciones atiende a aprehender la facticia del mundo. Las onomatopeyas atraviesan el texto y lo configuran de forma recurrente; lo componen estructuralmente y le imprimen esa musicalidad.
- Y a propósito de la onomatopeya, en el primer capítulo de la obra es notable el ladrido del perro. El ladrido puede explicarse, técnicamente, como lo hemos señalado anteriormente, es decir, como un recurso narrativo que implicaría cierta preocupación lingüística del autor. Pero esos ladridos y aullidos, teniendo en cuenta la conjunción del procedimiento y el sentido, comportan también un elemento de significación conceptual.

Notas

ⁱ html.rincondelvago.com/figuras-retoricas.html, 9,00 pm, 24/5/2014

ⁱⁱ *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española, (22ª ED.) (2 VOLS.) ESPASA LIBROS, S.L.U., 2001

² boomlatinoamericano.lacoctelera.net/mario-vargas-llosa

^{iv} Mario Vargas Llosa en el prólogo de *Los jefes. Los cachorros*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

^v Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta* (Lima: Editora Universitaria, 1968), pág. 65.

^{vi} CARLOS Martínez MORENO: «Una hermosa ampliación: *Los cachorros*, Amaru (jul.-set., 1967), 85. Es interesante notar que en «las babas del diablo», de *Las armas secretas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), pág. 77.

^{vii} <http://www.apuntesbachiller.com/el-tema-de-la-castracion-de-cuellar-en-la-novela-de-los-cachorres-de-vargas-llosa/>

^{viii} Mario Vargas Llosa, *Peruanismos*, Lima: Editorial Moncloa-Campodónico, S. A., 1969, pág. 50.

^{ix} Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*, Edición de Guadalupe Fernández Ariza. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, Pág. 19.

-
- ^x *Ibíd.* Págs. 51-52.
- ^{xi} *Ibíd.* pág. 65
- ^{xii} pág. 86
- ^{xiii} Julio Ortega, *UNA POETICA DEL CAMBIO*, Biblioteca Ayacucho, 1991, Caracas
Vanzuela, pág.74
- ^{xiv} José Miguel Oviedo, *la antología crítica del cuento hispanoamericano del romanticismo al criollismo*, Alianza Editorial, 2001.
- ^{xv} Es una serie de dibujos que cuenta una historia o parte de una historia
- ^{xvi} Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta* (Lima: Editora Universitaria, 1968), pág. 32
- ^{xvii} Mario Vargas Llosa, *los cachorros* ,pág. 86
- ^{xviii} *Ibíd.* Pág. 91
- ^{xix} *Ibíd.* Pág. 95
- ^{xx} fue un escritor irlandés, reconocido mundialmente como uno de los más importantes e influyentes del siglo XX. Joyce es aclamado por su obra maestra, *Ulises* (1922), y por su controvertida novela posterior, *Finnegans Wake* (1939). Igualmente ha sido muy valorada la serie de historias breves titulada *Dublineses* (1914), así como su novela semi autobiográfica *Retrato del artista adolescente* (1916).
http://es.wikipedia.org/wiki/James_Joyce
- ^{xxi} Mario Vargas Llosa, *los cachorros* ,pág. 14
- ^{xxii} *Ibíd.* 32ágs.. 14, 19
- ^{xxiii} *Ibíd.* Pág. 48
- ^{xxiv} *Ibíd.* Pág. 25
- ^{xxv} *Ibíd.* 33ágs.. 60, 65
- ^{xxvi} Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta* (Lima: Editora Universitaria, 1968), pág. 31.
- ^{xxvii} Mario Vargas Llosa, *los cachorros*, Págs. 23-24
- ^{xxviii} *Ibíd.* Pág. 56
- ^{xxix} *Ibíd.* Pág. 83

محاكاة الاصوات، ظاهرة صوتية تخدم النص الأدبي

رواية (الجراء) أنموذجا

الاستاذ المساعد هديل عادل كمال

المدرس ليلى فاضل حسن

الخلاصة

يقول ابن جني في احد نصوصه انه قد ذهب بعضهم الى ان اصل اللغات كلها انما هو من الاصوات المسموعة كدوي الريح و هزيم الردد و خريز الماء و نهيق الحمار و نعيق الغراب و صهيل الفرس و نزيب الطيبي و غيرها من الامثلة ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد و هذا النص متعلق بأحدى النظريات المعروفة في نشأة اللغة و هي نظرية المحاكاة التي تقول ان اللغة محاكاة لأصوات الطبيعة (Onomatopeya).

و لم يسبق ابن جني أحدا الى ذكر هذه المقولة و أضاف الى هذا أنه ركز القواعد التأسيسية لهذه النظرية في تراثنا العربي، فقلبها على أوجهها الممكنة، و جعل للمحاكاة مراتب اربع أهمها المحاكاة الصوتية اي تسمية الاشياء بأصواتها و هو أمر غير قابل للتأويل.

و بحثنا يتناول هذه الظاهرة اللغوية و انعكاسها على الادب الأمريكي اللاتيني فقد استخدم الكاتب فارغاس يوسا و هو من أصل بيروني في كتابه (الجراء) هذه الظاهرة اللغوية و بكثافة لاسيما في الفصل الاول من روايته فشكلت الاصوات المقلدة للطبيعة جزءا لا يتجزأ من الحوارات التي دارت بين الابطال الصغار على اساس ان عالمهم متمثل بالأصوات اكثر من العناصر المادية التي تشغل الكبار ثم ينتقل الكاتب بشخصياته الى عمر البلوغ تدريجيا حيث يقل فيه استخدام الاصوات المحاكية للطبيعة.

يتضمن البحث ثلاث فصول: الفصل الأول تتحدث عن ظاهرة محاكاة أصوات الطبيعة أصولها وتأثيراتها على الأدب الاسباني عامة. الفصل الثاني يتناول في عنوانه الأول حياة و أعمال الكاتب البيروني فارغاس يوسا و في عنوانه الثاني استعرضنا رواية (الجراء) موضوعا وأسلوبا من جانب و من الناحية اللغوية من جانب اخر. و في الفصل الثالث قمنا بتحليل الرواية من زاوية الاصوات المحاكية للطبيعة بالإضافة الى الخاتمة.