

*B*BIBLIOTECA  
DE *B*BABEL

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Vol. 3 ∞ 2022

Editado por Biblioteca de Babel, Madrid, 2021. Con el apoyo del Departamento de Filología Española y de las Ayudas para Actividades Culturales de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.

**ISSN:** 2695-6349

**DOI:** <https://doi.org/10.15366/bibliotecababel2022.3>

C/ Francisco Tomás y Valiente, 1 Módulo IV, Departamento de Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid / Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049, Madrid

**Facultad de Filosofía y Letras**

<https://revistas.uam.es/bibliotecababel>  
[revistabibliotecadebabel@gmail.com](mailto:revistabibliotecadebabel@gmail.com)

*B*BIBLIOTECA  
DE *B*BABEL

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Vol. 3 ∞ 2022

## Dirección

MARCOS GARCÍA PÉREZ (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES)

## Secretaría

ALBERTO FERRERA LAGO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)  
DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA)

## CONSEJO EDITORIAL

### Lengua

JORGE AGULLÓ GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · IRENE DEL REY CARCHENILLA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ANTONIO LUIS MARÍN BENEDICTO (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES) · PABLO RODRÍGUEZ VALDÉS (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID) · PALOMA SERRANO GARCÍA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

### Literatura

MARÍA DE FÁTIMA BENAGES ELENA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA) · SARA BOLOGNESI (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID) · ALENA BUKHALOVSKAYA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID) · MARIO GUTIÉRREZ BLANCA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · NICOLÁS MATEOS FRÜHBECK (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · IRIS IRIMIA NÚÑEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · JULEN ROMERO AYUSO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · JORGE RUIZ LARA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ANA TUDELA MARTÍNEZ (UNIVERSITY OF NEBRASKA)

## COMITÉ ASESOR CIENTÍFICO

MARÍA BELÉN ALMEIDA CABREJAS (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES) · CARLOS ALVAR EZQUERRA (UNIVERSITÉ DE GENÈVE) · RAQUEL ARIAS CAREAGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ÓSCAR BARRERO PÉREZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · LUANA BERMÚDEZ (UNIVERSITÉ DE GENÈVE) · RAFAEL BONILLA CEREZO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA) · ELENA DE MIGUEL APARICIO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ÁNGELA DI TULLIO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES) · LUIS EGUREN GUTIÉRREZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · JAVIER ELVIRA GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ANTONIO FÁBREGAS (UNIVERSITET I TROMSØ) · ALESSIA FAIANO (UNIVERSITÀ DI VERONA) · OLGA FERNÁNDEZ SORIANO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · WESELINA GACINSKA (INVESTIGADORA INDEPENDIENTE) · SERGIO GARCÍA GARCÍA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO) · JAVIER GARCÍA GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ALEJANDRO GARCÍA REIDY (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA) · JACINTO GONZÁLEZ COBAS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · ÁNGEL GÓMEZ MORENO (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID) · ROSARIO GONZÁLEZ PÉREZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · IRENE HIDALGO DE LA GUÍA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA) · JOSÉ ANTONIO LLERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · PATRICIA MARÍN CEPEDA (UNIVERSIDAD DE BURGOS) · MASSIMO MARINI (SAPIENZA, UNIVERSITÀ DI ROMA) · JOSEFA MARTÍN GARCÍA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · MARÍA DEL CARMEN MORAL DEL HOYO (UNIVERSIDAD DE CANTABRIA) · AZUCENA PALACIOS ALCAINE (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · AZUCENA PENAS IBÁÑEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · PAOLO PINTACUDA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA) · NÉSTOR PONCE (UNIVERSITÉ RENNES2) · FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · VÍCTOR SIERRA MATUTE (BARUCH COLLEGE, THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK) · CLAIRE SOURP (UNIVERSITÉ DE RENNES 2) · JOSÉ TERUEL BENAVENTE (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · CARMEN VALCÁRCCEL RIVERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID) · MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN (SAPIENZA-UNIVERSITÀ DI ROMA) · CARLOS YNDURÁIN PARDO DE SANTAYANA (SPANISH WORLD HONG KONG)



Facultad de  
Filosofía y Letras



# Índice

## Artículos

1. «El libro de poesías de Marcia Belisarda. Notas al ejemplar autógrafo de la Biblioteca Nacional»  
JUAN CEREZO SOLER.....7
2. «El español de San Miguel de Tucumán: ¿una variedad de contacto con el quechua? Panorama sociolingüístico y estudio de caso»  
ZOE DOMÍNGUEZ.....21
3. «Culpa y alienación en *El Tajo* de Francisco Ayala»  
GUILLERMO MILLÁN ARANA .....97
4. «La narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea»  
JOAN ANTONI FORCADELL .....125
5. «El sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca»  
JUAN ARROYO MARTÍN.....147
6. «Un acercamiento a la prosodia de los marcadores del discurso en el aula de ELE»  
MARÍA UCEDA LEAL .....169
7. «Making herstories visible through translation: female spanish authors and the Golden Age»  
ANTONIO JESÚS TINEDO RODRÍGUEZ .....187

## Reseñas

- Horacio Quiroga (2021): *Cuentos seleccionados*, ed. Pedro Mármol Ávila y María Sánchez Cabrera, Madrid, Sial Pigmalión  
MERCEDES GARCÍA DE SARACHO ..... I



## EL LIBRO DE POESÍAS DE MARCIA BELISARDA. NOTAS AL EJEMPLAR AUTÓGRAFO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

JUAN CEREZO SOLER  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
juan.cerezosoler@gmail.com

---

**Resumen:** El único testimonio que se ha conservado de las poesías de sor María de Santa Isabel es un manuscrito autógrafo que la autora preparó para su publicación y que actualmente se guarda en la Biblioteca Nacional de España. El interés que la obra de esta monja ha despertado en los últimos años hace necesario un acercamiento a su manuscrito, a sus características, sus peculiaridades y a los datos contenidos en sus páginas.

**Palabras clave:** Marcia Belisarda, libro de poesías, Real Concepción de Toledo.

### Marcia Belisarda's book of poetry. Notes to the autograph volume of the National Library

**Abstract:** The only testimony conserved of the poems by sor María de Santa Isabel is an autographed manuscript that the author prepared for publication and is, at the moment, guarded in the National Library of Spain. The interest that the works of this nun have awakened in the last years makes it necessary to make a rapprochement to this manuscript, its details, peculiarities and the facts that are contained in its pages.

**Key words:** Marcia Belisarda, book of poems, Real Concepción of Toledo.

**E**n 2012 se publicó mi artículo «El *Libro de poesías* de Marcia Belisarda. Notas al ejemplar autógrafo de la Biblioteca Nacional» (Cerezo Soler, 2012) en el marco de las actividades que el grupo de investigación EdoBNE, dirigido por el profesor Pablo Jauralde Pou, venía desarrollando desde hacía años en la Biblioteca Nacional de España. Se publicó en *Manuscrpt.Cao*, una de tantas revistas elaboradas por

los miembros del grupo y que, por entonces, acababa de dar el salto al formato digital. Diversas circunstancias forzaron poco después la disolución del grupo, y la tal revista terminó por desaparecer, no sin antes viajar de un dominio a otro, migrando de aquí para allá con notable perjuicio de sus contenidos. Puesto que no queda hoy registro online alguno del texto de marras, y puesto que se sigue buscando y leyendo con interés<sup>1</sup>, lo publicamos de nuevo, en versión revisada, limpio de errores y con un aparato bibliográfico actualizado.

---

Sor María de Santa Isabel, la que en palabras de Manuel Serrano y Sanz fue una de las escritoras más fecundas de todo el siglo XVII, sigue siendo a día de hoy un completo misterio, aun habiendo pasado más de un siglo desde su descubrimiento y primera publicación en aquella *Biblioteca de Escritoras Españolas* (Serrano y Sanz, 1903: 362-378). Nada o poco se sabe sobre su vida, y apenas contamos con datos que permitan empezar a tirar del hilo e indagar sobre quién fue y cómo vivió antes de tomar los hábitos en Toledo. Prácticamente, la única fuente documental con la que el crítico interesado puede trabajar es el ejemplar manuscrito que se ha conservado con sus poesías y que duerme en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss/7469. En él se hallan las únicas fechas que, llegado el caso, podrían orientar una mínima biografía: la organización de sus contenidos parece, según los titulillos, cronológica, lo que bien nos sirve para ubicar en el tiempo la actividad poética de la autora (Jauralde Pou, 1998: 2.366-2.377). Así se sabe, por ejemplo, que inicia su andadura literaria a los veintisiete años con un romance al evangelista san Juan, o que hay que fechar su muerte después de 1646. Pero estos son datos que ya dio Serrano y Sanz en su momento y que, a falta de un estudio en profundidad, se vienen repitiendo en todas las antologías y ediciones con mención a la religiosa toledana<sup>2</sup>. Para posibilitar futuros acercamientos a tan singular poeta, conviene comentar algunos aspectos

---

<sup>1</sup> Tras la publicación de aquel primer artículo, y merced a la impecable labor del grupo BIESES para el estudio de la escritura femenina, se ha avanzado mucho y bien en el estudio de esta monja toledana: los trabajos ejemplares de Vinatea Recoba (2013; 2015) vienen a llenar la laguna biográfica que lamentábamos al principio, enmendando muchos de los datos publicados por Serrano y Sanz a principios del siglo XX y asimilados sin más por una crítica que tampoco tenía entonces datos que contrastar. La estudiosa, que lleva a cabo una deslumbrante labor de rastreo por los archivos y bibliotecas de Toledo, termina por descubrir, primero, que no perteneció al convento de la Real Concepción de Toledo, sino al de la Santa Fe, de las Comendadoras de Santiago; que su nombre auténtico fue María Fernández López, que tiene otra obra autógrafa dedicada a la madre María Bautista y que, finalmente, muere exactamente en 1665. Sobre su calidad literaria, Acosta Mota y Castells Molina vienen a apuntalar su imagen de autora que asumió la dimensión pública de su discurso y que construyó, con plena consciencia, «una personalidad literaria propia frente a los lectores» (2021: 10). Bien se ve, por tanto, que la figura de María de Santa Isabel, Marcia Belisarda, sigue despertando el interés de los especialistas.

<sup>2</sup> Por mencionar algunos: Flores y Flores, 1984; Ana Navarro, 1989; Olivares y Boyce, 1993; Jiménez Faro, 1995 y Katz Kaminsky, 1996; entre otras.



del ejemplar manuscrito, cuyo análisis tanto de sus características como de su contenido aún puede revelar datos de interés para los especialistas en literatura conventual femenina. Se abordará, en fin, el tomo, su composición y el tipo de escritos que encierra, así como su distribución, sin más objetivo que el de avanzar –aunque sea tímidamente– en el estudio de la obra de sor María.

El ejemplar, con unas medidas de 21 x 86 cm., consta de 88 hojas con una encuadernación holandesa típica del siglo XIX. Se mantiene en buen estado de conservación, limitando el deterioro a algunos signos de humedad en los bordes y, en casos muy localizados, fragmentos arrancados con pérdidas de texto. Quizá sea en las últimas hojas donde el deterioro se acentúa, con daños que ocasionan pérdidas sustanciales del contenido y abundantes fragmentos ilegibles. Conviven en él dos foliaciones, una moderna hecha a lápiz y otra, más vacilante, de la época, a tinta. Pese a ser un ejemplar con texto autógrafo, no presenta la suciedad y el desorden típicos en los manuscritos del puño y letra de su autor. Antes bien, parece que se trate de una copia en limpio, hecha a conciencia por la propia autora: los tachones y las marcas de errores son prácticamente inexistentes; los poemas vienen con un titulillo perfectamente señalado, centrado en la página, marcado con cajones y subrayados; asimismo, dentro de los poemas cada estrofa está, también, debidamente señalada con marcas y sangrías; incluso pueden verse casos puntuales en los que un tachón ha sido escondido pegando una tira de papel con el verso correcto (f. 35 o 57v), con lo que el manuscrito en su conjunto ofrece un aspecto limpio y ordenado.

Este orden es perfectamente coherente con la que parece ser la finalidad del ejemplar: no se trata de un diario privado ni de una compilación de escritos íntimos hechos a petición del confesor de turno<sup>3</sup>; el esmero con que se ha conformado el librito nos indica a las claras que se trata de un tomo preparado para su publicación, como demuestra no solo la distribución del contenido o el cuidado en la redacción, sino también –y sobre todo– el encabezamiento con composiciones encomiásticas a cargo de varias personalidades y la inclusión de un prologo con el que se da detallada cuenta del carácter de la escritora y de su relación con su propia obra.

He aquí que nos las tenemos en un siglo en que la escritura conventual femenina respondía a dos fines, a dos intenciones bien distintas: una de carácter puramente utilitario, con «un objetivo concreto que solo

---

<sup>3</sup> La figura del confesor condiciona y mediatiza toda la creación literaria hecha intramuros. José Luis Sánchez Lora llama la atención sobre el hecho de que los conventos no fueran solamente «mundos de mujeres regidos por mujeres, ámbitos de libertad femeninos, islas de relativa autonomía en un mundo brutalmente misógino», antes bien, que estuvieran gobernados «por hombres, empezando por la figura omnipresente y todopoderosa del director espiritual o confesor, como se observa en las autobiografías espirituales» (Sánchez Lora, 2005: 151).

accidentalmente se proponía traspasar el círculo de lo privado» (López Córdón, 2005: 199) y en el que encajan poesías y composiciones orientadas a la formación o a la ayuda espiritual del resto de hermanas. Frente a esta escritura íntima –para consumo del propio convento y que en ningún momento buscó traspasar la clausura– estarían los escritos que sí «aspiran a difundirse y que responden a una necesidad de expresión personal o a un propósito explícito de creación literaria» (López Córdón, 2005: 200). Así, mientras que las obras acogidas al primer grupo obligan a la monja a no salir de su voto de obediencia al confesor, a permanecer humilde y a solicitar, dentro del propio texto, la ayuda divina para suplir las carencias de su formación<sup>4</sup>; las del segundo tipo apuntan una liberación de este molde retórico, de esa *captatio benevolentiae*, permitiendo a las hermanas –escritoras ya de pleno derecho– zafarse de todas las fórmulas de humildad y auto-escarnio propias del primer grupo, o en todo caso, impostarlas como hacía el resto de autores. En definitiva, que la creación literaria en los conventos experimenta en estos siglos una evolución también en la forma de expresión:

Podemos encontrarnos con una poesía personal, que parece escrita exclusivamente para el propio desahogo religioso; otras poesías se escriben para la comunidad, que pueden adoptarlas como patrimonio colectivo; muchas fueron compuestas con una fácil técnica ‘a lo divino’, seguramente sin más pretensión que un consumo instantáneo; por último, cabe hablar de una poesía escrita por monjas, religiosa y/o profana, cuyo estatuto autorial es tan amplio/autónomo como el de cualquier autor-hombre. (Baranda Leturio, 2005: 160)

Los testimonios conservados de estas dos corrientes, tendencias o inclinaciones literarias se distinguen, fundamentalmente, por lo que toca a la relación entre la autora y su propia obra: allí donde los primeros textos –escritos bien para el desahogo espiritual, bien para deleite y provecho de la comunidad– se nos presentan sin demasiado cuidado formal y, sobre todo, con poca o ninguna presencia explícita de la autora (161); en los segundos, las mismas escritoras, ya más conscientes tanto de su bagaje intelectual como de su propia autoridad literaria, firmarán orgullosas sus volúmenes y se atreverán a contarse a sí mismas como buenas entre las mejores. Serán conscientes, en fin, de que «salvo por su condición de religiosas, no se diferencian de otras poetas de su tiempo que escriben para un público amplio y lo hacen desde una

<sup>4</sup> «Invocando la inspiración divina y haciendo, al tiempo, profesión de humildad, sorteaban la oposición eclesial que tuvieran voz, disipando recelos y evitando cualquier cuestionamiento de su posición en la Iglesia» (López Córdón, 2005: 201). Las mismas fórmulas de humildad pueden encontrarse en los prólogos a las obras de Santa Teresa de Jesús, pues abundan frases como «mi vida [...] que ha sido tan ruin que no he hallado santo» o la insistencia en referirse a su labor de escritora como algo que «mis confesores me mandan» (Santa Teresa de Jesús, 1982: 28-29) y, yendo más allá, este «ímpetu constante por minimizarse de Teresa de Jesús en sus escritos, a medio camino entre el estilo *humilis* y la *captatio benevolentiae*, se acentuará en su inmenso epistolario, donde los recursos retóricos se subordinan de manera evidente al contenido de las cartas; un contenido a menudo de corte utilitario» (Garriga Espino, 2011).

autoridad plena» (162). Claramente, la obra preparada por sor María de Santa Isabel debería figurar entre las de este segundo grupo, como se desliza en el prólogo a sus poesías: allí se nos presenta una escritora que exhibe su independencia, que hace gala y que se aleja conscientemente de aquella práctica conventual que, a la sazón, obligaba a muchas de sus hermanas a repudiar su propia obra. Marcia Belisarda –que tal fue su pseudónimo– lejos de suprimir su voz autorial, viene a afirmarla con fuerza, reclamando para sí la autoría de sus versos y diciendo que, si se dispone a recopilarlos es, precisamente, porque:

Siendo pasión natural amar los hijos (aun sin ser hermosos, mayormente los de el entendimiento) no se extrañará que estos de el corto mío recoja mi amor; porque desperdiciados cada uno por sí, se exponen a padecer injustos naufragios en el crédito de las gentes, y juntos podrán más bien valerse unos con otros<sup>5</sup>.

De este prólogo se filtra un tono que nada tiene que ver con la máscara de humildad que veremos en el resto de monjas metidas a escritoras, y todo él constituye una reivindicación de la calidad de su obra, toda vez que califica de «injustos» los «naufragios en el crédito de las gentes» que sus poesías puedan sufrir. Y aún irá más allá al hablar de su propio genio poético como «honrosamente altivo», tanto que «antes morirá de necesidad que buscarla socorro, estimando en más padecer pobre que valerse de prestado caudal para ostentarse lúcidamente rico». La entrada alcanza toda su fuerza reivindicativa al sentenciar

[...] que quien dio alma a la mujer, la dio al hombre y que no es de otra calidad que esta, aquella, y que a muchas concedió lo que negó a muchos y si dando a conocer estos versos su legítimo autor (por serles en todos sus defectos parecidos) ¡no bastare para que se dude! La gloria que en la duda le adquiriesen se deberá a Dios y cuando no la goce, no se falte la de su cielo que es la que desea y pretende.

Ese «que a muchas concedió lo que negó a muchos», hablando de la calidad del alma y del ingenio, bien puede vincular a sor María de Santa Isabel con la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, de quien encontramos resonancias muy poderosas, tanto en la forma y el estilo como en el contenido<sup>6</sup>. Marcia Belisarda no abre su volumen amilanada ante el juicio del lector, ni pidiendo disculpas por atreverse a coger la pluma, sino que se presenta como autora orgullosa de su poesía, sin escrúpulos ni pudor a la hora de intentar darle salida y llamando al lector a localizar sus fallos como poeta –fallos que no niega, por cierto– sin atender a su sexo. Esta impresión queda reforzada tras la primera lectura del texto, sobre todo

<sup>5</sup> Mss/7469 de la Biblioteca Nacional de España, f. 2. Se modernizan la acentuación, la puntuación y las grafías, siempre que estas no afecten a la fonética original del texto.

<sup>6</sup> «In prose as well as lyric, Marcia Belisarda makes clear her awareness of gender hierarchies, in order to question masculine privilege and the marginalization of women writers» (Powell, 2009: 60).

de la parte centrada en el tema amoroso, pues es precisamente ahí donde su «feminismo o conciencia feminista emerge a través de discursos sobre el amor y el deseo pero clara y abiertamente como una protesta y un reclamo de libertad y autonomía de la voz poética femenina» (Langle de Paz, 2007: 155). Quede, por tanto, claro que nuestra religiosa quiso, con esta recopilación de poemas, salir a la escena literaria libre de aquel sambenito de mujer ignorante que tanto afectó a la literatura conventual femenina<sup>7</sup>; y que de haberse logrado la publicación de su obra, pocas dudas nos quedan de que hoy se la tendría por una de las principales voces de la literatura de su siglo (Vinatea Recoba, 2015: 22).

En los contados acercamientos críticos a la obra de Marcia Belisarda se percibe una inclinación a clasificar su poesía atendiendo al tema tratado, dividiendo toda su producción en dos amplios epígrafes: poesía de tema amoroso y poesía de tema religioso. Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce, por su lado, hablan de una «poesía secular» y de una «poesía religiosa» (1993). Si se entra a valorar cada uno de los apartados, muy probablemente se llegará a la conclusión, hoy comúnmente aceptada, de que la poesía amorosa resulta mucho más inspirada y es de mayor calidad que la religiosa. Esto ha traído todo tipo de elucubraciones sobre los motivos por los que nuestra monja tomó los hábitos, llegando los más atrevidos a cuestionar su vocación religiosa y a afirmar que bien pudo ser por un más que posible desengaño amoroso. Poco ha de importar al lector actual cuáles fueran sus motivos, máxime cuando, a falta de evidencias documentales, todo lo que se diga en este sentido nunca va a rebasar el terreno de la especulación; lo que sí podemos hacer es afinar un poco más el análisis de su obra y ofrecer una clasificación, quizá, algo más elaborada, pues la catalogación de su poesía en virtud de esos dos simples epígrafes resulta insuficiente, y no da cuenta en absoluto de la riqueza de matices y expresiones del volumen que comentamos.

Su producción religiosa es la más abundante. Dentro de ella, hay muy poco calado en temas como la Natividad –muy del gusto de las monjas, por la ternura maternal que ha despertado en la tradición cristiana la estampa del nacimiento de Cristo– o la Pasión, pues la mayoría de los poemas se orientan hacia el reconocimiento de santos y figuras clave para la historia de la Iglesia<sup>8</sup>. Poesía religiosa, sí, pero no particularmente espiritual, y más centrada en el elogio de la santidad y del martirio que en las inquietudes del alma. Poesía, por tanto, más de acción que de revelación.

<sup>7</sup> «Si la Santa [Teresa] hace alarde de su ignorancia, ello no responde tanto a la exactitud de lo afirmado –demostrado está el talento humanístico de la escritora–, cuanto a un condicionamiento obligado por los aires de los tiempos proclives a evitar cualquier protagonismo de la mujer» (Jiménez Faro, 1995: 13).

<sup>8</sup> «Approximately two-thirds of the 138 poems included in Sor María's manuscript are on religious themes. Of these, many are dedicated to the lives of religious figures, including Saint Teresa, Saint Catherine of Siena, Santiago, the patron saint of Spain and Beatriz de Silva, the legendary founder of the Conceptionist Order» (Katz Kaminsky, 1996: 371).

<b>Poesía de tema religioso</b>	
Al evangelista san Juan	h. 6
Al señor Santiago	h. 6v
A santa Clara	h. 7
Al señor Santiago, Patrón de España	h. 10
Al Santísimo Sacramento	h. 10v
A san Jerónimo	h. 11
A la Natividad de Cristo	h. 11v
Ensalada de Navidad	h. 12v
A santa Teresa	h. 13v
A la Concepción de Nuestra Señora	h. 14v
Al bautismo de Cristo (varias composiciones)	h. 15
A la Asunción de Nuestra Señora	h. 18
A la misma fiesta de la Asunción de Nuestra Señora	h. 18v
A san Clemente entre dos	h. 19
Descripción del martirio de san Vicente Mártir	h. 19v
Al Sudario de Cristo	h. 21
A la soledad de Nuestra Señora	h. 21
Al expirar Cristo en la cruz	h. 21v
A santa Catalina de Siena	h. 22
De Navidad	h. 24v
A la purificación de Nuestra Señora	h. 25
Al señor Santiago. Patrón de España	h. 25v
A santo Domingo	h. 29v
Glosa que dieron en el mismo certamen	h. 35
Dar la razón de no morir el evangelista ni con el...	h. 35v
Al evangelista en la isla de Padmos	h. 36
Al Santísimo Sacramento en metáfora de la formada...	h. 38
Al Santísimo Sacramento	h. 39
Que el alma se goza, mi dulce Dueño, de miraros tan...	h. 39v
A mi patrón, Santiago	h. 40v
A la Magdalena	h. 43

A san Bernardo	h. 44
Otro [A san Bernardo]	h. 45
Otro [A san Bernardo]	h. 45v
Otra divina	h. 46v
A la Natividad vuelto de humano que queda en la plana...	h. 48v
Instancia de una monja muy evangelista en día de todos los...	h. 49
A san Diego de Alcalá, logrando el estribillo	h. 50
A la presentación de Nuestra Señora	h. 50v
A una copia devotísima del Santísimo Cristo de Burgos	h. 51
Villancico de Navidad	h. 51v
Al bautismo de Cristo. Año de 1643	h. 53
Romance al Niño perdido	h. 54v
A la purificación de Nuestra Señora	h. 55
A la traslación de una imagen de Nuestra Señora...	h. 55v
Villancico a la entrada de dos hermanas hermosas...	h. 58v
Para la misma nobleza	h. 59
A santa Catalina de Siena	h. 59v
Al Santísimo Sacramento	h. 60
Al evangelista san Juan	h. 61v
Dándome el asunto de un alma a quien Dios hacía...	h. 63
Letra al Santísimo Sacramento	h. 67v
A santa Catalina de Siena	h. 69v
Otra letra a santa Catalina de Siena	h. 70
A la venida del Espíritu Santo. Cantóse en la Iglesia de...	h. 70v
Al Santísimo Sacramento. Letra vuelta de la humana que...	h. 71v
Celebrando la misa nueva un sacerdote en cuya fiesta...	h. 72
A santa Teresa	h. 73v
A san Vicente Mártir, logrando segunda vez la música...	h. 76
Otra volviendo la de humana divina. A santa Catalina de...	h. 76v
A la transfiguración de Cristo en el Tabor	h. 77
A Santiago. Patrón de España	h. 79v
Pintura de Cristo crucificado de cuyo costado salían...	h. 82

A un retrato de Nuestra Señora de Montserrat	h. 84
De la Ascensión que se cantó en la santa iglesia de Sevilla	h. 84v
Otro a la venida del Espíritu Santo que se cantó en la mesma...	h. 85
A san Joseph	h. 85v
Al señor Santiago	h. 86
A san Bernardo	h. 87v
Al Santísimo Sacramento	h. 87v

Junto a esta poesía religiosa «a lo terreno» tendríamos una de tema completamente profano que aborda temas muy dispares. Decir, por tanto, que su poesía profana es amorosa sería reducir al mínimo el análisis de su contenido, pues aunque el amor sea tema principal, no es el único. Aquí se incluyen piezas de tipo burlesco, cortesano, melancólico e incluso glosas a poemas de autores más consagrados. Sí acierta la crítica al poner en tensión estas dos distintas esferas poéticas, la religiosa y la profana, pues todo en el manuscrito nos empuja a pensar que, efectivamente, la propia autora jugó deliberadamente con los dos bloques en la configuración del tomo: en la h. 46v se lee, tras unos cuantos poemas dedicados a san Bernardo, una poesía con el sencillo título de «Otra divina». En la h. 47, inmediatamente después, tenemos otro título que reza «Y otra humana para cantada». Dos variaciones sobre el mismo asunto, una divina y otra humana, bastan para indicar que tal división andaba por la mente de la autora y que, muy probablemente, pensó todo el volumen en torno a ella. Por último, bien se puede mencionar un tercer epígrafe para acoger un grupo, aunque mínimo, de composiciones laudatorias en las que se alaba una figura o una obra coetáneas a la propia autora. Estas poesías vendrían a cumplir una función de agasajo público hacia determinadas personalidades que, por los motivos que fueran, interesaron a sor María; desde fray Baltasar Fernández –a la sazón provincial de su zona– hasta la fundadora de su convento, doña Beatriz de Silba, pasando por la profesión de fe y toma de hábitos de algunas mujeres y que aparecen aquí con nombre y apellidos. Tales composiciones laudatorias, unidas a los versos ajenos que inauguran el libro y que vienen a elogiar públicamente su calidad como poeta, hacen emerger entre sus páginas la figura de una monja escritora de oficio, que conoció perfectamente la dinámica de influencias y elogios que exigía la participación en el panorama literario y que sin duda estuvo en relación más que estrecha con la literatura de su tiempo<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> En las h. 57v-59 leemos incluso unas décimas, un soneto y un romance preparados para el

<b>Poesía de tema profano</b>	
Décima de doña Juana de Bayllo	h. 8
El asunto	h. 8
Respuesta mía por los consonantes mismos	h. 8
Otro dándome el asunto	h. 8v
Soneto trovando uno de Lope de Vega muy celebrado	h. 16
A una dama seglar	h. 17v
Encomendóseme la respuesta y fue por los mismos consonantes	h. 17v
Soneto a consonantes forzosos	h. 18
Décima	h. 19v
Décimas a instancia de una monja toledana cuyo amante...	h. 23
Dándome por asunto el sentimiento de una persona a vista...	h. 23v
A instancia de una dama. <i>Que lo escribe una persona por mí</i>	h. 24
Décimas a un sujeto bizarro que perdió	h. 26v
Romance de un cortesano	h. 27
Mi respuesta por curiosidad por los asonantes	h. 27
Romance melancólico	h. 31
Romance burlesco	h. 31v
Otra petición de un músico.	h. 32
Un estribillo de un tono decía	h. 33
A una gran casada a quien aborrecía su marido	h. 33v
Premio y yo sin esa golosina dije por obedecer a las religiosas	h. 34
Romance	h. 37
Soneto burlesco. <i>Alabáronme un soneto tanto que le pedí...</i>	h. 41v
Y otra humana para cantada	h. 47
Otra a una religiosa que lloraba sin medida la muerte de otra...	h. 48
Décimas dándome el asunto	h. 53v
Billete de chanza a unas que me llamaba su galán	h. 54
Romance burlesco para un billete	h. 56
Romance burlesco a instancia de una amiga cuyo galán...	h. 57
Décimas escritas muy de prisa en respuesta de otras en que...	h. 62v

---

encabezamiento de una novela, seguramente de algún autor amigo.



Letra humana	h. 64v
Elogio a un libro de antinomias que escribió el doctor...	h. 65
Décimas estrambotadas para una nobleza	h. 69
Romance para la nobleza	h. 72v
Décimas para cantadas dándome en asunto el que las había...	h. 74
Romance muy celebrado, con razón	h. 75
Mi respuesta a los últimos versos	h. 75
Décimas apoyando que los celos declarados son...	h. 78
Persuadiendo a una dama que amase escribieron cuatro...	h. 81
Ver un galán que su dama le ofendía y por qué se quejaba...	h. 83
Letra para cantada	h. 83v
Dándome por asunto cortarse un dedo llegando a cortar...	h. 88

### Poesía laudatoria

A la profesión de doña Petronila de la Palma en la...	h. 7v
A la misma	h. 8
Alabando al Rvmo. Juan Pérez de Roldán la ciencia de...	h. 9
A la profesión de una monja bernarda que la hizo en día de la...	h. 14
Alabando la fábula [...] de don Gerardo Pantoja	h. 16v
Alabando las novelas de don P. de Paravicino	h. 17
Al Rvmo. Padre Fray Baltasar Fernández, su provincial...	h. 29
A la muy venerable señora doña Beatriz. Fundadora del Real...	h. 30
A la venerable señora doña Beatriz de Silba, fundadora de la...	h. 42
Soneto para una novela	h. 57v
Décimas para una novela	h. 58
Villancico a doña María de la Puebla profesando en la...	h. 66
A la arrebatada y lastimosa muerte de doña Ana de Briones...	h. 67
A doña Catalina de Molina profesando en el convento de San...	h. 68
A la sra. Fundadora del convento de la Concepción Real de...	h. 79
Soneto que hice en alabanza de esta glosa	h. 82v
A la profesión de una monja de San Clemente de Toledo...	h. 86v

Todo lo apuntado hasta ahora sobre este único ejemplar autógrafo nos fuerza a ver en Marcia Belisarda a una escritora orgullosa, plenamente consciente, segura de sus méritos como poeta y cuya condición de mujer enclaustrada en nada debe afectar a la imagen que quiso publicar de sí misma: la de una autora, en fin, sobradamente preparada para aguantar por sí sola el veredicto del público lector.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MOTA, Alejandra y Castells Molina, Isabel (2021): «Autoridad y autorrepresentación en el Libro de poesías de Marcia Belisarda», *Revista de filología española*, CI, pp. 9-31.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2005): *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*, Madrid, Arco Libros.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (2011): *La clausura femenina en el mundo hispánico. Una fidelidad secular*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- CASTRO Y CASTRO, Manuel de (1973): *Manuscritos Franciscanos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- CEREZO SOLER, Juan (2012): «El libro de poesías de Marcia Belisarda. Notas al ejemplar autógrafo de la Biblioteca Nacional», *Manuscr. Cao*, XIII.
- FLORES, Ángel y Flores, Kate (1984): *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media hasta la Actualidad)*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- JAUERALDE POU, Pablo (1998): *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, IV, pp. 2.366-2.377.
- JIMÉNEZ FARO, Luz María (1995): *Poetisas Españolas. Antología General. Tomo I: hasta 1900*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- KATZ KAMINSKY, Amy (1996): *Water lilies: An anthology of spanish women writers from the fifteenth though the nineteenth century*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LANGLE DE PAZ, Teresa (2007): «Feminismos prevalecientes. Hacia una nueva historia del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXVI, pp. 147-158.
- LÓPEZ CORDÓN, María Victoria (2005): «La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII», en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Madrid, Cátedra, pp. 193- 234.

- MARTÍN, Adrienne L. (2009): «Female burlesque and the everyday» en Julián Olivares (coord.), *Studies on women's poetry of the Golden Age*, Woodbridge, Tamesis Book Limited, pp. 100-122.
- NAVARRO, Ana (1989): *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009): «Forewood: el arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro» en Julián Olivares (coord.), *Studies on women's poetry of the Golden Age*, Woodbridge, Tamesis Book Limited, pp. XIII-XXIV.
- OLIVARES, Julián y Elizabeth S. Boyce (1993), *"Tras el espejo la musa escribe". Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- (2009): «*Vir melancholicus/femina tristis*: Towards a poetics of women's loss» en Julián Olivares (coord.), *Studies on women's poetry of the Golden Age*, Woodbridge, Tamesis Book Limited, pp. 19-50.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan (1923): *Bajo los Austrias. La mujer española en la Minerva literaria castellana*, Madrid, Escuela Tipográfica Salesiana.
- POWELL, Amanda (2009): «"¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!" Multiple voicings in love poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and sor Violante del Cielo» en *Studies on women's poetry of the Golden Age*, Julián Olivares (coord.), Woodbridge, Tamesis Book Limited, pp. 51-80.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis (2005): «Mujeres en religión» en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Madrid, Cátedra, pp. 131-152.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 2 vols.
- (1915): *Antología de poetisas líricas, I-II*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- VINATEA RECOBA, Martina (2013): *Estudio, edición y notas de la obra poética de Marcia Belisarda*, tesis Doctoral, Madrid, UNED.
- (2015): «Marcia Belisarda, un enigma develado», *Revista de escritoras ibéricas*, III, pp. 9-23.



## El español de San Miguel de Tucumán: ¿una variedad de contacto con el quechua? Panorama sociolingüístico y estudio de caso

ZOE DOMÍNGUEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
zoedominguezselis@gmail.com

---

**Resumen:** En el presente artículo se realizará una revisión bibliográfica del quechua respecto del español en el Noroeste Argentino (NOA). Con el propósito de observar los cambios en el español inducidos por contacto histórico con el quechua en San Miguel de Tucumán (Tucumán), ciudad situada en el noroeste de Argentina, se procederá al estudio del caso de seis informantes tucumanos de tres grupos de edad diferentes que fueron entrevistados por la autora de este artículo. Además, se pondrá en relación la influencia que tiene la variedad de prestigio bonaerense sobre la variedad de esta zona y cómo afecta a las distintas generaciones de población.

**Palabras clave:** contacto, convergencia, andino, aspecto, quechua, NOA.

### The Spanish of San Miguel de Tucumán: a variety of contact with Quechua? Sociolinguistic overview and case study

**Abstract:** In this article, a bibliographic review of Quechua with respect to Spanish in Northeast Argentina (NOA) will be carried out. In order to observe the changes in Spanish induced by historical contact with Quechua in San Miguel de Tucumán (Tucumán), a city located in northwestern Argentina, we will proceed to study the case of six Tucuman informants from three different age groups that were interviewed by the author of this article. In addition, the influence of the variety of Buenos Aires towards the variety of this area and how it affects the different generations of the population will be related.

**Keywords:** contact, convergence, andean, aspect, Quechua, NOA.

## 1. INTRODUCCIÓN

El proceso de conquista de Argentina se inició en la zona del actual Perú y continuó hacia la provincia de Tucumán, que en esos tiempos comprendía las actuales provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero y Córdoba. Tras el intento de Chile de conquistar Tucumán, en 1563 la provincia pasó a ser dependiente de la Audiencia de Charcas (Martorell de Laconi, 1992: 16-17). Posteriormente, toda la zona del Noroeste Argentino (NOA) dependió en muchos aspectos, sobre todo socioeconómicos, del Alto Perú y, más concretamente, del Potosí, oficialmente hasta el final del período colonial, pero que incluso se amplió hasta el siglo XX (Granda, 2002: 40-41). Este trabajo aborda las características lingüísticas de esta zona, sobre la cual no se ha llegado a un consenso respecto a las provincias que la conforman. Según Berta Vidal de Battini (Martorell de Laconi, 1992: 20), esta área lingüística comprende Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, el norte de San Juan, el norte de San Luis y el norte de Córdoba; no obstante, según Donni de Mirande (1992: 386-388), está formada por el norte de San Juan, el oeste del Chaco y Formosa, La Rioja, Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán y Santiago del Estero.

En cuanto a Jujuy y Salta, se establece el sur de la primera y el centro de la segunda como una subzona del NOA; lo mismo ocurre con el centro de Tucumán. Por otro lado, Donni de Mirande (1992) establece la provincia de Santiago del Estero como una zona independiente. En este trabajo se seguirá la división que establece la web oficial del Gobierno argentino (Gobierno de Argentina, s. f.), la cual afirma que la zona del NOA incluye también Santiago del Estero, por lo que he decidido incluirla así en el mapa de las zonas lingüísticas de Argentina:



Imagen 1. Mapa de las siete zonas lingüísticas<sup>1</sup>.

Martorell de Laconi afirma que, a causa del estado del castellano en el momento de la conquista, el aporte léxico de lenguas amerindias, los factores externos como la ordenación social y la influencia de las lenguas extranjeras llegadas por la inmigración, el español de América tiene cierta uniformidad en todo el continente (Martorell de Laconi, 1992: 1-3). Me parece que afirmar esto implica una simplificación peligrosa que no solo evidencia la falta de perspectiva a la hora de analizar los datos, sino que además pone en duda toda la investigación, pues resulta evidente que todas estas zonas, como se ha señalado suficientemente en la bibliografía (Donni de Mirande, 1992: 386-388), tienen rasgos en común y rasgos diferenciadores.

Para evitar caer en estas simplificaciones, se va a realizar un análisis más específico de la zona del NOA. Esta zona tiene influencia de pueblos originarios como los collas, diaguitas, omaguacas, apatamas, de grupos de origen quechua y aimara, y se les considera

<sup>1</sup> Todos los mapas de este trabajo han sido realizados por Irene Ariza Sánchez, estudiante del grado de Estudios Hispánicos en la Universidad Autónoma de Madrid, en 2021.

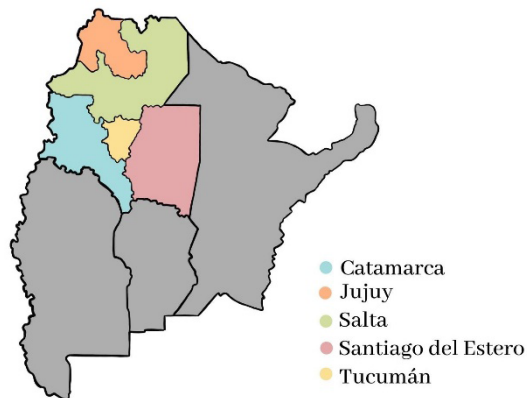
[...] portadores de la tradicional forma de vida andina, a través del mantenimiento de muchos patrones culturales como la economía pastoril de altura, y agrícola de papa y maíz; la recolección de algarroba y sal; la construcción de viviendas; la medicina tradicional y las técnicas de adivinación; los instrumentos musicales erques, quenas, pinkullo, sikus y cajas; el culto a la Pachamama e innumerables creencias, rituales y prácticas sociales [...]. En la actualidad ocupan territorios en las provincias de Jujuy y Salta. No tienen tierra propia. Algunos ocupan tierras fiscales sin títulos o como arrendatarios y cuidadores de ganado ajeno. Otros viven en las villas periféricas de las ciudades. (Clarín, 2001)

Solo en el NOA, se encuentran siete lenguas autóctonas de tres familias lingüísticas diferentes (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 163-164).

Se debe tener en cuenta que, a la llegada de los españoles a esta zona en el siglo XVI, el quechua se convirtió en la lengua más usada para la comunicación entre los colonos y los habitantes originarios. Comprendiendo esto, los españoles llevaron a los indios yanacunas para que les sirvieran de contacto con los otros nativos. Así, el español se fue introduciendo gradualmente en las zonas anexionadas, produciéndose un bilingüismo que hoy en día permanece en algunas partes (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 18-20).

El rey Carlos III decreta en la real cédula de 1770 la enseñanza del español a los indios. Más adelante, el Acta de la Independencia Nacional, en 1811, se escribe en tres idiomas (español, quechua y aymara), y el decreto de la Asamblea Constituyente de 1813 se escribe en quechua y en español (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 16-18). Esto evidencia que:

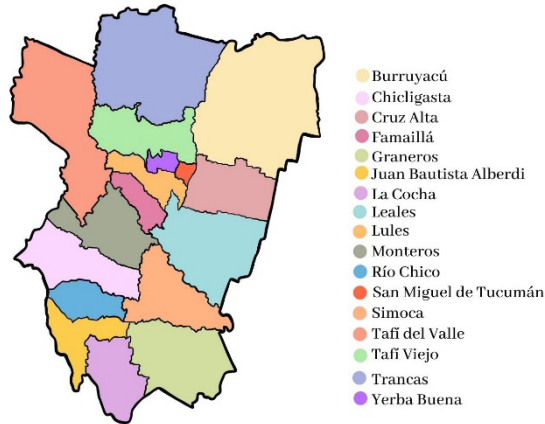
la presencia del quechua a lo largo de la historia del noroeste argentino se advierte también en el proceso histórico de la Independencia y la Organización Nacional argentinas, en que opera como vehículo de cohesión y control político sobre los pueblos del Tucumán y el Alto Perú. (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 18)





*Imagen 2. Provincias componentes de la zona del NOA*

Tucumán está situada al noroeste de Argentina y limita con Salta al norte; con Catamarca, al este y al sur; y con Santiago del Estero, al oeste y al sur. Esta provincia está dividida en diecisiete departamentos (Gobierno de Argentina, s. f.), siendo San Miguel de Tucumán no solo el más pequeño, sino también la capital de la provincia. A pesar de ser una de las provincias más pequeñas del territorio argentino (22 524 km<sup>2</sup>), con una población de 1 448 188 habitantes (Gobierno de Argentina, s. f.), su habla tiene algunas características diferenciadoras, hasta el punto de que los provenientes de esta provincia somos conscientes de estas diferencias, incluso cuando comparamos nuestra variedad con la de las provincias más cercanas.



*Imagen 3. Departamentos de la provincia de Tucumán*

Hemos de tener en cuenta que esta provincia tiene una evaluación social negativa a pesar de ser el «corazón de la patria», lugar donde se firmó la Declaración de Independencia (Lang-Rigal, 2015: 164). Según se ve en el testimonio de uno de los entrevistados, se tiene el prejuicio de que todo tucumano es una persona ignorante que «no sabe hablar», idea que se arrastra desde el siglo XVIII, cuando se empezó a identificar a los norteños con los gauchos, es decir, con gente de campo, de bajo nivel cultural y, sobre todo, bárbaros (en contraposición a la civilización porteña). A partir de la independencia, se dio una subordinación de esta zona respecto de Buenos Aires, dando lugar a, «a diferencia de otras regiones de dominio quechua, [...] un área monolingüe cada vez más intensamente absorbida por el centralismo de Buenos Aires» (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 21). Así, tiene gran importancia «el estudio de las actitudes sociolingüísticas porque afectan a la producción de posibles cambios y se relaciona con la determinación de los rasgos caracterizadores de las comunidades de habla de Lavob» (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 118). El sistema de creencias sobre la zona del NOA, más concretamente Tucumán, considerada

rural, conlleva actitudes negativas que se ven acrecentadas por la presión de la norma porteña. Así, las mujeres adoptan una mejor valoración de las variedades prestigiosas, y los grupos medios adoptan las modalidades de prestigio; en consecuencia, se cae en el rechazo de la propia región (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 118-124).

Se considera, además, una zona conservadora; en palabras de Valle Rodas (2003, 27), Tucumán es «tenaz en conservar lo hispánico y lo indígena, pero al mismo tiempo dócil a las influencias de la cultura y el habla porteñas, la región argentina del Noroeste se diseña claramente distinta en el entorno nacional». Martorell de Laconi (1992: 13) explica este conservadurismo a través de los jesuitas: estos, al llegar a Tucumán en 1586, evitaron el uso del español; así, al ser expulsados e imponerse en la zona el español, no se evitó el uso de otras lenguas. De esta manera, en zonas bajas del noroeste y de Santiago del Estero, el quechua se estableció como lengua intermedia. Se debe tener en cuenta que tanto esta provincia como toda la zona andina se vio sometida, a lo largo de la conquista y la independencia, a

[...] un proceso sociológico, colectivo, de acomodación lingüística conducente a la constitución de una modalidad local, básicamente unificada, de koiné quechua, producto de la convergencia, hacia una variedad común, de las diferentes variantes de esa lengua existentes previamente en territorio santiagueño y, en general, tucumano. (Granda, 2002: 142)

A continuación, procedo a revisar el estado de la cuestión de los rasgos morfosintácticos del NOA, prestando especial atención a los que se han dado y perviven en Tucumán. Tras esto, se realizará un análisis del corpus con el propósito de comprobar si aquellos rasgos expuestos en el estado de la cuestión siguen hoy en día vigentes. Una vez realizado el análisis, se presentarán las conclusiones a partir de los datos extraídos.

## 2. EL NOROESTE DE ARGENTINA Y TUCUMÁN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo de este apartado y en el análisis posterior, me ocuparé solamente de los rasgos morfosintácticos, ya que por cuestiones de espacio y accesibilidad al equipo necesario no es posible tratar los rasgos fonológicos. Iniciaré destacando el hecho de que, en el NOA, como consecuencia de las actitudes sociolingüísticas por parte del resto de la población argentina, se da una nivelación lingüística, proceso que «consiste en el debilitamiento de rasgos locales a favor de esa modalidad de habla considerada la de mayor prestigio» (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 126-136), siendo esta habla de mayor prestigio la modalidad porteña. Nélica Donni de Mirande (1978, *apud.* Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 143) afirma que

La siempre creciente influencia del modelo porteño de lengua [...] se hace sentir en estos tiempos en todo el territorio argentino. El centralismo político y cultural de la capital del país, el manejo de la modalidad porteña por los medios masivos de comunicación y la política educativa unificadora de la escuela desde Buenos Aires, han determinado el avance de rasgos lingüísticos bonaerenses en el interior.

En primer lugar, los rasgos porteños que se adoptan en el NOA son el uso del pretérito perfecto simple, el uso de condicionales con prótasis en potencial en lugar de subjuntivo, el dequeísmo y el voseo en *-ís* por *-és*. En esta línea, algunos hablantes del NOA han ido modificando sus rasgos característicos a favor de la homogeneización porteña; no obstante, muchos de los rasgos característicos perviven. Incluso los académicos evalúan negativamente estos rasgos que se dan en el habla de la zona. Esto se ejemplifica con uno de los rasgos norteños que destaca Martorell de Laconi: el uso de *yo* por *mí*: «yo, me basta que ellos opinen» (Martorell de Laconi, 1992: 40). Respecto de este fenómeno, común en Tucumán también, Rojas afirma que se da en niveles socioculturales bajos; no obstante, coincido con la afirmación de Martorell de Laconi de que se trata de un fenómeno de anacoluta, es decir, una «inconsecuencia en la construcción del discurso» (Real Academia Española, s. f., definición 1) que se da en todos los niveles socioculturales, no solo del NOA, sino de toda la comunidad hispanohablante por un simple descuido en contextos informales.

Se atribuye a la zona del NOA el uso de los posesivos *mío* y *tuyo* con adverbios como *encima*, *debajo* o *cerca* como un rasgo específico (Martorell de Laconi, 1992: 41); sin embargo, considero que este fenómeno se da no solo en esta zona y en la América hispanohablante, sino en la Península también. Esto es consecuencia de asociar el sintagma preposicional de la construcción *encima de mí* con la posesión. Así, el hablante, recurriendo a la economía del lenguaje, sustituye el sintagma *de mí* por *mío*. En la misma línea, Martorell de Laconi (1992: 42-44) describe la sustitución de los ordinales a partir del undécimo por los partitivos (*onceavo*) o los cardinales (*once*), la sustitución de los pretéritos perfectos simples fuertes por una forma regular inexistente (*conduje* por *conductí*) o la tendencia a utilizar las formas perifrásticas del futuro en lugar de las simples (*vamos a veranear* en lugar de *veranearemos*); no obstante, dichos fenómenos se dan en el habla coloquial de cualquier variedad del español.

Granda, en su artículo «El noroeste argentino, área lingüística andina» (2002: 39-62), expone los rasgos morfosintácticos del español andino de habla rural en relación con el contacto con el quechua, divididos en interferencias y convergencias<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A partir de este momento, recurriré a la terminología que utilizan los autores consultados

Dentro de las interferencias cuantitativas por adopción, se encuentra el pronombre *lo* aspectual, fruto de los morfemas quechuas *-rqu*, *-ky* y *-pu*: «ella lo ha venido». Respecto de este tema, Godenzzi (1986) afirma que esta interferencia tiene su origen en un esfuerzo por parte de los hablantes del quechua de adaptarse a una lengua con un sistema de pronombres tan complejo en comparación a su lengua materna, que no tiene pronombres de objeto directo o indirecto. También se presenta el verbo *dice* con una función oracional de validador referencial de uso general con el significado de ‘se dice’ o ‘alguien dice esto’, incluso en áreas urbanas, como se ve en el ejemplo que proporciona el autor: «tu mamá ha venido dice»; este fenómeno se da de manera generalizada y es un calco del referencial quechua *-shi* / *-si*. Fernández Lávaque (1998: 67-73) profundiza más en este calco funcional (*dice* reportativo) al mencionar otros mecanismos oracionales para hacer referencia a la información obtenida: *-m(i)* para aquella información adquirida directamente y *č(i)* para la información deducida; sin embargo, como ya indica Granda, la transferencia parcial del quechua al español solo se ha dado desde el referencial *-shi* / *-si*. Cabe mencionar que en el español del siglo XVI se daba la forma *diz* / *dize* con valor impersonal, uso equivalente al actual *dicen*, que se da tanto en el español peninsular como en el español de América de manera general; sin embargo, no tiene el valor reportativo de evidencia indirecta que se da en la forma *dice* del español andino (Granda, 2002: 89). Fernández Lávaque y Valle Rodas (2003: 28-35) también hacen referencia a este calco reportativo heredado del quechua, a cuyos morfemas ya mencionados anteriormente denominan *focalizadores*. Otro calco focalizador que se da del quechua al español se evidencia en el pronombre sujeto de primera persona del singular *yóka*, forma que surge de añadir al pronombre personal castellano *yo* la forma focalizadora quechua *-qa* (con sus correspondientes adaptaciones fonológicas al sistema fonético español), siendo así un derivado de la forma *ñuqa*. Ambas formas, *yóka* y *ñuqa*, tienen el mismo contenido gramatical (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 43). La misma autora en otro artículo analiza el fenómeno de la preposición *en* + locativo («en cerca», «en acá», «en ahí», etc.), cuyo origen lo sitúa en el elemento posposicional *-pi*, de valor locativo; así, este fenómeno sería un calco funcional del quechua en español. En las interferencias cuantitativas por eliminación, cabe destacar la eliminación de clíticos preverbiales, que, según Granda, debe ser conectado con la simplificación estructural por contacto con el quechua, lengua donde no hay clíticos. Dentro de las interferencias cualitativas por sustitución, considero remarcable la estructura *qué haciendo* / *qué diciendo* con función interrogativa causal o modal, calcada del quechua *imata ru(w)aspa* / *imata ru(w)as*, *imata nispa* / *imata nis*.

---

para hacer referencia a la influencia del quechua en el NOA, a pesar de que estos conceptos en la lingüística de contacto actual están en remisión.

Por último, dentro de las interferencias cualitativas por reestructuración, se da el orden sintáctico SOV por influencia de este mismo orden en quechua. Granda (2002: 89) dedica un artículo completo al fenómeno de reiteración verbal no contigua, esto es, «una estructura oracional caracterizada por la reiteración en posición final de una secuencia de elementos, centrada siempre en torno a un núcleo verbal, que ha sido ya enunciada, con anterioridad, en el inicio de la cláusula en cuestión». Así, ejemplifica este fenómeno con un trabajo en Salta de Fleming de Cornejo: «¡Che -dice- verdad había sío! ¡Han llegau el compagre y la comagre, han llegau!» (Granda, 2002: 94), donde vemos que repite el sintagma verbal al principio y al final de la oración. Se trata así de un fenómeno que se da por convergencia al estar en contacto con la lengua quechua, cuya estructura sintagmática es de SOV. Al convivir esta estructura con la canónica del español normativo SVO, visto con perspectiva, no sorprende que la conjunción de ambas estructuras desemboque en una colocación  $V_1O...V_1$ , como la que se ha ejemplificado con Fleming de Cornejo. No se puede obviar el factor de la flexibilidad sintáctica que posee el español, a diferencia de otras lenguas romances; el hecho de que la organización de las palabras dependa más de factores comunicativo-pragmáticos ha favorecido esta interferencia sintáctica (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 96).

Granda (2002: 92) define los procesos de convergencia por contacto lingüístico como

[...] aquellos que dan lugar, en la lengua objetivo, al reforzamiento del rendimiento funcional de una estructura lingüística determinada, existente ya en ella no sólo como alternativa sincrónica real sino también como posibilidad de desarrollo interno, debido a la presencia, en la lengua (fuente) de contacto, de estructuras homólogas a la misma.

Se dan fenómenos por convergencia con ampliación distribucional como la extensión de contextos de uso de formas verbales de gerundio con función aspectual durativa, como en «mis hermanos han de estar llegando», debido al uso abundante de la función durativa en quechua. Otro fenómeno de este tipo de convergencia es la extensión de contextos de las construcciones verbales causativas, resultado del contacto con el quechua, que utiliza el morfema *-chi* para expresar este valor: «el maestro hizo hacer a todos un dibujo». Por último, dentro de este tipo de convergencia, se da la extensión de contextos de uso de la forma *ya*, cuyo origen se encuentra en los morfemas *-ña / -na* en quechua: «ya a los tres días ya dice que se le había acabado el calzado». Para finalizar, Granda alude a la convergencia con retención de rasgos obsoletos en la lengua objetivo, como la retención de la secuencia oracional castellana arcaica demostrativo-posesivo-nombre: «encontré a estas mis hijas en la calle». A pesar de que desde el

siglo XVII se eliminó esta combinatoria, en esta zona sigue vigente debido al contacto con el quechua, lengua en la que esta estructura es obligatoria.

Retomando el aspecto durativo mencionado por Granda, Valle Rodas y Fernández Lávaque (2003: 84-91) se centran en la construcción *andar + gerundio*, utilizada con gran frecuencia debido al contacto con el quechua, que posee cuatro sufijos para representar el sistema aspectual durativo: *-cka*, *-yka*, *-ku* y *-ški*. La construcción en cuestión hace referencia a que la acción es continuada pero no segura, es decir, que se da de manera repetitiva sin una dirección clara. Dicho sentido errático «deriva del hecho de que el verbo andar conserva en la perífrasis alguno de sus semas pertinentes, es decir, no se comporta totalmente como auxiliar» (2003: 86); es por esta conservación que la construcción no es intercambiable por *estar + gerundio* en el español del NOA. Además de los sufijos quechuas previamente mencionados, se encuentran unos sufijos derivacionales de base verbal, como el déictico *-ykacha*, que dan un significado de orientación en el espacio cuando se unen a verbos de movimiento, como ocurre con *andar*. En resumen, se clasifica este fenómeno dialectal como

[...] un hecho al que la sociolingüística ha denominado de *causación múltiple*. (Malkiel 1967). Por una parte hay en él *retención* de rasgos del castellano clásico que no persisten en el estándar actual ('frecuencia' y 'sentido'). Por otra, *andar+gerundio* calca en el habla norteña, de modo analítico, el aspecto durativo del quechua -sintético en la lengua fuente- y añade a este un sema oscilativo, propio también del sistema de déicticos quechuas y coincidente, al mismo tiempo, con el valor semántico que tenía la expresión en el español del Siglo de Oro. (Fernández Lávaque y Valle Rodas, 2003: 88)

En la línea de los gerundios, Valle Rodas (1998: 97-108) dedica un artículo a las estructuras de gerundio *¿qué haciendo?*, *¿qué diciendo?* y *¿cómo haciendo?*, presentes en el español del NOA por convergencia. La primera requiere la causa de un hecho y la señala como inexplicable; la segunda, por otro lado, busca como respuesta la motivación del hecho, es decir, una justificación. Estas dos primeras estructuras son un calco sintáctico de una estructura quechua, mientras que la tercera, que da un matiz modal sobre el valor causal añadiendo incredulidad, resulta de una analogía de las primeras dos estructuras.

En el contexto del noroeste argentino, Granda dedica su artículo «Un proceso de transferencia bidireccional sucesiva en el área andina. Evidenciales reportativos entre quechua y español» a las lenguas que se ven afectadas por esta transferencia bidireccional: el español y el quechua; y subdivide esta transferencia en «similar o diferente locación de los rasgos» y producción «simultánea o sucesiva» (Granda, 2002: 123-133). Esta última lengua, el quechua, posee un sistema morfosintáctico

de marcación de la evidencialidad de lo que se está diciendo, es decir, «la fuente de los datos enunciados por el hablante y, concomitantemente, también otros matices modalizadores del enunciado textual (epistemológicos, identificadores, etc.)» (Granda, 2002: 125). Se dan, de esta manera, dos mecanismos para marcar esta evidencialidad. El primer mecanismo se limita a marcar con el morfema *-rqa/-ra* en el verbo la acción como experimentada y con el morfema *-ñaq o -shqa/-sqa/-sa* la no experimentada; este valor de experimentalidad se refleja en el español andino con el pretérito perfecto para el pasado experimentado y el pretérito pluscuamperfecto para el pasado no experimentado. El segundo mecanismo recurre a tres tipos de sufijos para marcar la procedencia de los datos presentados por el hablante, el grado de validez epistemológica que en cada caso les corresponde y el tipo de identificación existencial del locutor con su propio enunciado. De esta manera, se encuentra el valor asertivo en el sufijo *-mi/-m/-n/-min*, el valor conjetural en *-chi/-cha/-chá* y el valor reportativo en *-shi/-sh/-si/-sis/-s*, siendo este último el más interesante, ya que el valor de datos no experimentados, un grado relativo de verdad y una identidad parcial y condicionada se vieron calcados a través del verbo *decir* en tercera persona del singular al final de la oración, como se ha explicado en las interferencias cuantitativas por adopción.

En la línea de los pretéritos, Jara realiza un estudio sobre la gramaticalización del pretérito perfecto compuesto. Para ello, indica, en primer lugar, los diferentes usos de este tiempo que se presentan en español, tanto andino como de otras variedades: para indicar resultado de una situación pasada, indicar una situación continuativa, una situación iterativa, experimentada y ocurrida en un pasado reciente (Jara, 2011: 99). En la variedad de Lima, Jara encuentra funciones innovadoras como el uso del pretérito perfecto compuesto para irrumpir en la secuencia narrativa con la función de citar un discurso reportado, introducir un nuevo caso en relación con el tema de conversación, introducir un comentario y resumir y evaluar eventos (Jara, 2011: 113). Si bien este estudio centra su atención en Lima, estos valores se presentan en el español andino.

Aunque no se trate de un fenómeno morfosintáctico, me parece relevante destacar que Martorell de Laconi afirma que, a pesar de que el quechua originalmente solo tuviera tres vocales, actualmente, en las zonas donde se sigue hablando, esta lengua indígena ha incorporado a su sistema las vocales /e/ y /o/ (Martorell de Laconi, 1992: 12), lo que refleja esta influencia bidireccional de la que habla Granda.

Fernández Lávaque (1998: 47-56), dentro del fenómeno de la interferencia, destaca la elisión de preposiciones y artículos. Divide este fenómeno en tres hechos: la elisión de la preposición *a*, la inexistencia

de concordancia en el sintagma nominal tanto en el género como en el número y la eliminación del artículo. En cuanto al primero, la elisión de la preposición *a*, aunque también se dé con otros conectores, se registra sobre todo ante verbos en infinitivo, aunque también ante otros complementos como el de objeto directo. Este fenómeno de eliminación de conectores se debe a la inexistencia de equivalentes del tipo antepuestos relacionales en la lengua quechua, pues en esta los elementos son posposicionales, al tratarse de una lengua de orden SOV. En segundo lugar, la falta de concordancia de género y número en los sintagmas nominales también tiene su causa en la lengua originaria de la zona, pues en esta no existe la diferenciación morfológica de género, y la marcación de número se ve restringida por los elementos que se aglutinan. Por último, también el quechua es causa de la eliminación del artículo, pues en esta lengua esta categoría gramatical no existe.

Granda (2002: 64) llama la atención sobre la parcialidad de los análisis de «los factores genéticos de índole sociohistórica que han determinado la preservación de los mismos en el área considerada». Así, procede a enumerar los fenómenos de retención morfosintáctica, que no necesariamente se ven influenciados por el quechua; a continuación, se presenta una selección de aquellos fenómenos que se dan en Tucumán.

En primer lugar, en zonas rurales aisladas se puede encontrar el uso del auxiliar *ser* con verbos intransitivos. También se emplea *haber de + infinitivo* como expresión de futuro y de probabilidad: «han de estar volviendo del cerro»; el uso de este rasgo coincide con el del castellano clásico. En tercer lugar, es característico del habla rural el uso de *haber* en expresiones impersonales de tiempo, como en *Había tres meses que no lo veía a mi mamá*. En este artículo, Granda vuelve a destacar el orden SOV, el cual se ha explicado anteriormente; dice de este fenómeno que se da en zonas rurales y estratos urbanos bajos.

El empleo del artículo ante nombres propios usado extensamente en la zona noroeste aparece entre los hablantes con connotaciones afectivas. Granda ejemplifica este fenómeno con un nombre propio en masculino; sin embargo, por lo que he podido observar, el artículo con nombres femeninos se da de manera general sin connotaciones negativas, mientras que, con nombres masculinos, el uso del artículo o bien adquiere cierto tinte negativo, o se da con apodos: «el Negro». Por otro lado, también afirma que se da el uso del artículo con el nombre de las calles («la Entre Ríos») (Martorell de Laconi, 1992: 43), aunque yo considero que esto simplemente se trata de una elipsis del nombre *calle*, de la misma manera en la que en un contexto en el que se está hablando de un coche, por ejemplo, al decir «el rojo» se entiende que se hace elipsis de *coche*.



Es general en el noroeste, tanto en zonas rurales como en zonas urbanas, el empleo de clíticos preverbales iniciales en estructuras oracionales solo exhortativas, no imperativas: «y dice “bueno, ya noh han servío, noh sirvamoh”»; así como el empleo de la conjunción *y* enfatizadora: «y bien nomás». Respecto de este adverbio, *nomás*, se considera «proveniente de la contracción del negativo *no* y el aditivo *más* con el significado original de *nada más*. [...]. En el uso americano, sin embargo, el adverbio presenta valores distintos de su “original” en español» (Wilk-Racięska, 2020: 315-316). La evolución de este adverbio, que ha ido adquiriendo varios matices diferentes (negación, discontinuidad, inferencia...) a lo largo del tiempo, se debe, en gran medida, al morfema quechua *-lla*.

Se encuentra el uso del pronombre de tercera persona reflexivo *se* con verbos en primera persona del plural, con los cuales, según la norma, debería haber un *nos* (Martorell de Laconi, 1992: 40): «se besamos», «se amamos». Este es un rasgo frecuente en los hablantes de nivel sociocultural bajo, que recurren constantemente a esta combinación; respecto de esto:

Lafone Quevedo opina que el uso de esta forma se debe a la influencia del quichua. Pero el fenómeno no se registra únicamente en el norte, sino también en otras regiones del país, como por ejemplo en la Provincia de Buenos Aires. Al respecto algunos piensan que en esta zona se debe a la inmigración italiana. (Rojas, 1980: 77)

Parece que Granda también atribuye este uso a la influencia quechua, sobre todo en la utilización del pronombre *lo* aspectual, explicado anteriormente, en estructuras pasivas reflejas o con dativo de interés, aunque esté «intensamente desquechuizada por un fuerte proceso de nivelación dialectal» (Granda, 1993: 267). En la línea del dativo de interés, Martorell de Laconi (1992, 40) destaca el uso en Salta del verbo *hacer* en expresiones temporales: *me hace frío*; sin embargo, no es algo que solo ocurra en dicha provincia, sino, por lo menos, en toda la zona noroeste.

El empleo de formas verbales diptongadas como, por ejemplo, en «¿por qué no me hacíh el favor y me lo cantáih?», es resultado de la retención de la forma originaria; en el noroeste argentino y en Chile se conserva este fenómeno en zonas rurales. En cuanto a la diptongación de las formas verbales, también se registra el uso de las formas diptongadas como si se tuteara, pero con el pronombre *vos* y el acento agudo: *quierás*, *muerás* (Martorell de Laconi, 1992: 30); probablemente esto se deba a que los hablantes hibridan las formas tuteantes con las voseantes (Fontanella de Weinberg, 1999: 1413-1414).

Sobre el empleo de formas verbales sincopadas de futuro y condicional en el noroeste argentino, Elena Rojas (1980: 152) afirma que se reduce al verbo *doler* en zonas tanto rurales como urbanas e incluso

en estratos sociales altos, debido a una confusión momentánea; sin embargo, lo más probable es que esta forma sea una forma que haya permanecido del español clásico medieval: desde la inestabilidad fonética del futuro en latín, estas formas sufren una síncope, necesitando, como consecuencia, una modificación de la secuencia resultante para integrarse en el sistema fonético de la lengua en cuestión. En el caso de la forma *doldrá*, la modificación que sufre es la epéntesis, es decir, «la aparición de una oclusiva en el interior de las secuencias consonánticas formadas por C + líquida». Desde el futuro latino, *dolere habet*, tras las apócopas correspondientes del verbo auxiliar *habere*, resulta la forma *dolrá*. La epéntesis es más frecuente en la secuencia líquida lateral + líquida vibrante, es decir, *muta cum líquida*, por lo que se añade una dental, ya que la vibrante es sonora: *dol(d)rá* (Bernal, 2004: 139-140). Esto se da en la Península en la época medieval y se prolonga hasta, por lo menos, el siglo XVI, después de la conquista, como se evidencia en la comedia *Himenea*, de Torres de Naharro (2013: 590-591): «¿cuál será el hombre o mujer / que no de *doldrá* mi muerte, / contemplando / por qué y dónde, cómo y cuándo?».

Sobre todo, en Tucumán, el uso de *vamos* como *vayamos* («prepárate, te vu'a llevar pa' que vamos a las colmenas») y la retención de la forma de imperativo *i(d)* como *ite* están muy generalizados en todos los estratos sociales, aunque en estratos urbanos se da también *ándate* (Rojas, 1980, *apud.* Granda, 2003: 76); sin embargo, la autora no explica el porqué de estas formas, pues, por lo general, su estudio se basa en un listado de rasgos considerados negativamente debido a sus actitudes sociolingüísticas negativas hacia la zona.

### 3. ANÁLISIS DEL CORPUS

#### 3.1. Metodología

Para este trabajo se han realizado seis entrevistas a seis personas, tres mujeres y tres varones, todos originarios de la provincia de Tucumán. Se ha elegido a los informantes atendiendo a su procedencia, género y edad; también se ha intentado plasmar una variedad de niveles educativos, pues así se verá más claramente la influencia de la educación en los hablantes. Todos los informantes nacieron y fueron criados en Tucumán y nunca han salido de la provincia por más de dos meses. Las entrevistas intentan evitar tocar el tema lingüístico; sin embargo, en algunas, como en la entrevista 4, ese componente resulta inevitable debido al tema de la conversación. Ninguno de los participantes sabe que el objetivo de la entrevista es un estudio lingüístico —esta información se les proporciona al final de la entrevista— para así evitar el

condicionamiento a la hora de hablar. Las entrevistas se han hecho por llamada telefónica o por videollamada (en el anexo se especifica en cada caso) y los participantes han sido informados al principio de la llamada que esta iba a ser grabada.

En cuanto a las transcripciones del anexo, el sistema que se sigue para la transcripción es el de Val.Es.Co., cuyas especificaciones se explican en el apartado correspondiente. Allí se encuentra la explicación de cada símbolo y la justificación de la elección de ciertas grafías. El número asignado a cada informante corresponde al número de entrevista; además, al no transcribir la totalidad de ellas, se especifican los minutos transcritos. Cada línea de la transcripción tiene asignado un número de 1 al 1 298, para facilitar la referencia a los fenómenos; así, a lo largo del análisis, cuando se quiera referir a un momento concreto de la entrevista, se indicará con «línea 82», por ejemplo.

Se han dividido los grupos por criterios de edad:

- a. 1.<sup>a</sup> generación: mayores de 60 años.
- b. 2.<sup>a</sup> generación: entre 30 y 59 años.

<b>Género</b>	<b>Femenino</b>	<b>Masculino</b>
<i>Edad +60</i>	1	1
<i>Edad 30–59</i>	1	1
<i>Edad –29</i>	1	1

Tabla 1. Distribución de informantes por edad y género.

- c. 3.<sup>a</sup> generación: hasta los 29 años.

El informante 1 pertenece a la 1.<sup>a</sup> generación. Se trata de una mujer de ochenta y ocho años<sup>3</sup> cuyo nivel de instrucción es básico, es decir, no terminó la educación primaria. Durante toda su vida trabajó en el campo y como costurera, profesiones para las que no necesitaba estudios. Resulta destacable, en su caso, que su segundo marido, con el que estuvo más tiempo casada, hablaba quechua y, si bien, aunque lo intentó, no logró aprender la lengua, se vio muy expuesta a ella y, sobre todo, a la variedad de español de su marido.

El informante 2, también de 1.<sup>a</sup> generación, es un varón de sesenta y un años de nivel sociocultural medio/bajo, esto es, acabó la educación secundaria, pero no continuó sus estudios. Trabajó durante diez años en el comercio a pie de calle y, desde los treinta años, se dedica a la repostería de manera autónoma.

<sup>3</sup> En la entrevista, la informante dice que tiene ochenta y seis años; sin embargo, sus documentos certifican que tiene ochenta y ocho años.

El informante 3 es una mujer de treinta y nueve años, por lo tanto, pertenece a la 2.<sup>a</sup> generación. A diferencia de los dos informantes anteriores, esta mujer pertenece a un nivel sociocultural medio/alto, pues realizó estudios universitarios y, actualmente, desde hace ya más de diez años, trabaja en la Asociación Federal de Ingresos Públicos (AFIP), lo que equivaldría a Hacienda en España.

El informante 4 es de 2.<sup>a</sup> generación, de nivel sociocultural medio. Se trata de un varón de treinta y seis años con la educación secundaria finalizada. Inició sus estudios universitarios, pero los abandonó en el primer año. Desde aproximadamente los veinte años hasta hoy en día es actor y se dedica al mundo del espectáculo: televisión, radio, teatro, etc.

El informante 5 pertenece a la 3.<sup>a</sup> generación, pues es una mujer de veintiún años. Posee la educación secundaria y se encuentra a menos de un año de finalizar sus estudios universitarios. Por esto, su nivel sociocultural es medio/alto. Como sigue siendo estudiante, y su familia puede mantenerla mientras finaliza sus estudios, actualmente no trabaja.

Por último, el informante 6, también de 3.<sup>a</sup> generación, es el hermano menor del informante 5. Se trata de un varón de dieciocho años con la educación secundaria finalizada el pasado diciembre de 2020. En consecuencia, su nivel sociocultural es medio. Al igual que su hermana, planea seguir con sus estudios universitarios, por lo que no trabaja.

#### ***Nivel de educación***

<i>Primaria</i>	1
<i>Secundaria</i>	3
<i>Superior</i>	2

*Tabla 2. Distribución de los informantes por nivel de educación.*

El propósito de realizar el análisis con estos informantes es ver cómo la edad y la educación son factores determinantes para comprobar la presión de la educación y la influencia de la capital en esta zona. Se utilizará una metodología cualitativa a partir de los datos extraídos de estos seis participantes. Así, al tener tanto informantes de edad muy avanzada, de nivel sociocultural bajo y criados en un entorno más rural, como jóvenes de nivel sociocultural medio o alto criados en la ciudad, se puede obtener una mirada amplia de cómo ha afectado la educación homogeneizadora y la presión de Buenos Aires a las características de la variedad del NOA.

### 3.2. *Análisis del corpus*

Al analizar todas las entrevistas, se pueden observar fenómenos morfosintácticos muy interesantes que se han descrito en el apartado anterior, sobre todo en los informantes de 1.<sup>a</sup> generación.

Uno de los fenómenos que más llama la atención es el uso de los tiempos verbales, en especial el pretérito perfecto compuesto y el pretérito perfecto simple. El perfecto compuesto, convencionalmente, hace referencia a acciones pasadas que de alguna manera mantienen relación con el presente (García Tesoro y Jang, 2018: 96). Esto tiene relación con el valor experiencial del hablante respecto de lo que dice, es decir, si el hablante ha experimentado lo que dice, esto tiene más relevancia en el presente de dicho hablante; esto no es específico del NOA o del español andino, sino que se presenta en muchas variedades del español, incluida la variedad peninsular.

Así, se recurre al pretérito perfecto compuesto para el pasado experimentado, herencia de los morfemas quechuas explicados por Granda (2002: 123-133) y expuestos anteriormente: «casi nos ha llevado el agua» (línea 237), «no he podido aprender» (línea 257). La informante 1 responde a la pregunta «¿cómo ha sido tu infancia, tu niñez?» diciendo «muy mucho he luchado en mi vida para criarme porque perdí mi padre» (línea 15); se ve, entonces, que recurre al pretérito perfecto compuesto para hacer referencia a una acción continuativa, pues se le ha preguntado por un periodo de tiempo que comprende varios años, por lo que no es un uso andino. Otro uso prototípico del perfecto compuesto que se presenta en esta informante es el de resultado, que se evidencia en su respuesta ante la pregunta «¿fuiste a la escuela?»: «sí, claro, sí fui yo hasta tercer grado primaria, ¿no? pero, pero yo aprendí mucho, gracias a Dios soy muy inteligente y he aprendido demasiado y yo sé decir todo» (líneas 53-56); aquí, se observa cómo la informante interpreta que el haber aprendido demasiado es resultado de ser inteligente. Se encuentran usos del compuesto típicos del español andino en los ejemplos «la iglesia católica muy poco me ha gustado de chica» (línea 138) e «y ya he vendido cuando he estado yo aquí en la ciudad» (línea 171), donde «de chica» y «en la ciudad» actúan como acotadores espacio-temporales, que, en la variedad porteña, supondrían el uso del perfecto simple.

El último ejemplo en la línea del perfecto compuesto es «yo lo que la he visto en chiquita a Mayra» (línea 309), respuesta que da ante la afirmación «vos a Mayra no la conocés». Para entender este ejemplo, se necesita información que no se proporciona en la entrevista por ser conocimiento compartido entre entrevistadora y entrevistada: Mayra es su nieta, nacida y criada en España; sus padres la llevaron a Argentina una sola vez, cuando cumplió un año, para tramitar la nacionalidad

argentina y no han vuelto al país desde entonces. Una vez dado el contexto necesario, la interpretación continuativa de haber visto a la niña durante un tiempo prolongado, o durante varios momentos a lo largo de la infancia de la niña, queda descartada: en realidad solo la vio una vez puntual en once años. Esto evidencia el uso del pretérito perfecto compuesto con valor de relevancia actual subjetiva, pues, aunque la acción ocurrió en un momento puntual en un pasado remoto, sigue teniendo relevancia en el presente del hablante.

En los ejemplos de «perdí mi padre» (línea 15), «fui casada por segunda vez» (línea 40), «aprendí mucho» (línea 55), «al perder mi padre bueno ahí yo quedé de siete años» (línea 59), «me casé por segunda vez» (línea 115), «desde que nací» (línea 146) o «de mi marido jovencito que me casé» (línea 174) vemos que la hablante hace referencia a eventos aspectualmente perfectivos, ajustándose a los valores canónicos del perfecto simple. Esto, unido a los casos anteriores de perfecto compuesto, salvo el de la línea 309, da a entender que los usos que tiene la informante de los pretéritos perfectos son los canónicos. Al prestar atención a la línea 55 («pero yo aprendí mucho, gracias a Dios soy muy inteligente y he aprendido demasiado»), se puede comprobar cómo la informante alterna entre un tiempo y otro para codificar valores diferentes: el verbo en perfecto simple indica una acción perfectiva, esto es, iniciada y terminada en un pasado remoto, mientras que el compuesto, situado tras la afirmación de que ella es inteligente, tiene un valor resultativo —como se ha explicado anteriormente con el perfecto compuesto—. Estos usos del perfecto simple y compuesto, como se explica en el apartado anterior, son los canónicos del español.

Cuando se trata de acciones que no han sido experimentadas por ella misma, también recurre, mayoritariamente, al pretérito perfecto compuesto, aunque también usa el perfecto simple en algún momento. Se ve esto en que, frente al ejemplo con perfecto simple «se vino un ataque y falleció joven» (línea 19), encontramos varios ejemplos de perfecto compuesto: «fui casada por segunda vez con un hombre viejo que se llamaba Antonio Salvatierra que ha fallecido y bueno, historias muy siempre he luchado en la vida yo mi hija» (líneas 40-42) —habiendo ocurrido la muerte de este hombre hace más de treinta años—, «mi mamá ha muerto joven» (línea 68) o «mi padre ha sido casado con otras mujeres y separado y juntado con mi mamá» (líneas 88-89). Todas estas acciones han tenido lugar en un pasado lejano, pero la informante recurre al perfecto compuesto porque estos hechos tienen relevancia actual para ella, pues está hablando de su marido y de sus padres. Esto lo aclaran Squartini y Bertinetti (1995: 12) cuando dicen que «the notion of current relevance must be interpreted as a subjective notion, expressing some kind of psychological feeling of the speaker for what

is currently relevant»<sup>4</sup>. En cuanto al ejemplo de las líneas 40-41 («un hombre viejo que se llamaba Antonio Salvatierra que ha fallecido»), cabe la posibilidad de interpretar la ruptura con el perfecto simple a favor del compuesto por la introducción de un comentario aclaratorio, es decir, la informante está contando una serie de sucesos aspectualmente perfectivos, pero siente que debe aclarar que el marido con el que se había casado falleció; para hacerlo, recurre al pretérito perfecto compuesto. Esto iría en la línea de los usos innovadores que registra Jara (2011) en su estudio sobre los pretéritos perfectos en Lima, expuestos en el apartado anterior.

El informante 2, por otro lado, no presenta usos innovadores de los perfectos. Se debe tener en cuenta que, aunque también pertenece a la 1.<sup>a</sup> generación, es más de veinte años más joven que la informante 1 y posee un nivel educativo mayor. Esto es un factor clave para comprender el porqué de la diferencia entre un informante y otro. No obstante, se encuentra un ejemplo digno de destacar respecto del uso del perfecto compuesto: «hace cosa de un mes la han muerto en la parada del colectivo» (líneas 372-373). La elección de este tiempo ante la opción del perfecto simple, en este caso, tiene que ver con la relevancia actual que tiene para él en el presente; como se ve en la entrevista, este suceso (un asesinato por intentar robar un teléfono móvil) causa gran asombro en el hablante, quien se muestra, en efecto, asombrado, ya que el responsable del crimen, además, conocía a la señora. A pesar de que convencionalmente en contextos como estos, debido a la lejanía respecto del presente, se recurriría al pretérito perfecto simple, la elección del perfecto compuesto se sigue adaptando a lo canónico en la zona andina, pues tiene relevancia actual. Considero interesante mencionar, en lo que respecta a este ejemplo, el cambio de régimen que ha sufrido aquí el verbo *morir* (de intransitivo a transitivo) por una extensión semántica del verbo *matar*. Por último, en lo que respecta al uso del perfecto compuesto y el perfecto simple, a partir de la 2.<sup>a</sup> generación, no se observa ningún uso andino del perfecto compuesto más que el de las líneas 372-373 («hace cosa de un mes la han muerto en la parada del colectivo»), anteriormente explicado.

Para entender esta diferencia entre los informantes 1 y 2 y los demás, se debe tener en cuenta ya no solo la edad, que es un factor importante, sino también el papel homogeneizador que ha tenido la educación en este sentido. Salvo esta primera hablante, todos los informantes tienen, por lo menos, la educación secundaria acabada; así, es este hecho la principal causa de la desaparición de este fenómeno en tan solo sesenta años. En este sentido, tampoco se puede obviar que la influencia del

---

<sup>4</sup> «La noción de relevancia actual debe ser interpretada como una noción subjetiva, que expresa alguna clase de sentimiento psicológico del hablante por el cual es relevante en la actualidad». Traducción propia.

español rioplatense, impulsada por la presión social de Buenos Aires, ha provocado que la población argentina, en términos generales, recurra más al pretérito perfecto simple que al perfecto compuesto, aunque en el NOA no haya tenido tanto efecto; esto lo corrobora Silvia Hurtado (2009: 104) cuando concluye tras el recuento de perfectos en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela:

Es claro, a la vista de los números, que las expresiones de pasado remoto muestran un claro favoritismo por el empleo del perfecto simple sobre el compuesto. Sin embargo, nuevamente hay que hacer una salvedad con los países andinos, en los que los complementos temporales que limitan la acción en el pasado no impiden el uso del perfecto compuesto.

Otro rasgo que resulta llamativo es el uso del verbo *ser* con verbos intransitivos en infinitivo; esto se da solo en la informante 1. Los casos se presentan con el verbo *ser* conjugado tanto en presente, como en imperfecto, perfecto compuesto y perfecto simple: «fui casada» (línea 40), «mi padre ha sido casado con otras mujeres y separado y juntado con mi mamá» (líneas 88–89) y «vos no eras ni nacida» (línea 250). Como se ha mencionado en el estado de la cuestión, Granda (2002: 64) clasifica esto como fenómenos de retención sintáctica no necesariamente influenciados por el quechua, y especifica que se hallan en zonas rurales aisladas, lo que parece ser el caso de la informante. No obstante, cabe mencionar que no siempre recurre a esta estructura y ni siquiera mantiene una constancia según los verbos, esto es, si bien en la línea 40 dice «fui casada», en la línea 174 utiliza la forma activa «que me casé». Los demás informantes no muestran esta estructura. Así, si a esto le sumamos que en la informante 1 este fenómeno no es estable, se puede inferir que se trata de un caso en retroceso.

Por otro lado, encontramos el uso del adverbio *nomás* en todos los informantes<sup>5</sup>, independientemente de su edad o nivel de educación: «falleció joven nomás» (informante 1, línea 19), «pero queda dentro de la Argentina nomás» (informante 1, línea 299), «estaba aquí en España nomás las chicas» (informante 1, línea 304), «están bien nomás me cuenta» (informante 1, línea 322), «así medio locas nomás» (informante 1, línea 332), «y están bien nomás» (informante 1, línea 342), «ahí nomás se me suben encima» (informante 4, línea 663), «te lo venden así nomás, no hay ninguna restricción para nada» (informante 6, línea 1195). Con estos ejemplos, pertenecientes a las tres generaciones, se puede comprobar la continuidad generacional de este adverbio, cuyo significado dista mucho del original, como afirma Wilk-Racjńska (2020). El adverbio *nomás* adquiere diferentes significados según el contexto. Así, en ejemplos como el de la línea 19 («falleció joven nomás») el adverbio

<sup>5</sup> Aunque en las transcripciones solo aparezcan ocho ejemplos, a lo largo de las entrevistas todos los informantes mencionan este adverbio en algún momento.



aporta un significado de repentinidad, es decir, que sucedió sin previo aviso; por otro lado, en ejemplos como «pero queda dentro de la Argentina nomás», «estaba aquí en España nomás las chicas» o «están bien nomás me cuenta», el adverbio es fácilmente intercambiable por *solamente*; también adquiere *nomás* un valor intensificador en ejemplos como «así medio locas nomás» y «y están bien nomás», un valor de inmediatez en «ahí nomás se me suben encima» y de concesividad o consecuencia en «te lo venden así nomás, no hay ninguna restricción», donde el vender la droga es consecuencia de que no haya restricciones.

Se ha mencionado anteriormente la utilización del artículo para los nombres propios, sobre todo para el femenino. Este fenómeno no tiene relación con la afectividad del hablante respecto de la persona a la que haga referencia; se da con todos los nombres propios femeninos y con algunos masculinos, además de con apodos masculinos: «por mi hija, por la Mari» (informante 1, línea 297), «la única nieta que tengo es la Natalia» (informante 1, línea 334), «y después los tres muchachos del Tono» (informante 1, línea 336), «el Hernán tiene veintiún años» (informante 1, línea 344), «eso conversaba recién con la Mirta» (informante 2, línea 426) y «la Cami tiene tres y Lucas tiene seis» (informante 3, línea 638). Si bien con los nombres femeninos es constante, con los masculinos comienza a haber alternancias. La informante 1 hace referencia a su nieto y a su bisnieto (el Tono y el Hernán) utilizando el artículo y la persona con la que conversa, su nieta (que no forma parte del análisis, pero entraría en 2.<sup>a</sup> generación), también utiliza el artículo, probablemente porque en todo el ámbito familiar se les llame de esta manera. Esta idea se refuerza con los ejemplos de «como Lucho ha sido el que menos ha venido» (línea 208) y «cierto que Beto es tu papá» (línea 213), donde se ve que no se recurre al artículo a pesar de tratarse de apodos para familiares cercanos: su nieto Luis (Lucho) y su yerno Alberto (Beto). Esto contrasta con la informante 3, quien sigue utilizando el artículo para el nombre femenino, pero cuando hace referencia a su hijo, Lucas, ya lo hace sin artículo. El mismo patrón se da con el informante cuatro, quien dice «con la Zoe»<sup>6</sup>, pero cuando habla de su compañero de trabajo dice «Miguel y yo» (informante 4, línea 800). Así, parece que el fenómeno del artículo con nombre propio se mantiene estable en el caso del femenino, pero se ha perdido en algunos casos del masculino: el uso del nombre propio sin artículo es la forma no marcada para hacer referencia a la persona, mientras que el uso del artículo denota cercanía, que no es su nombre real —es decir, es un apodo— o da un valor despectivo. Este último valor del artículo + nombre propio también se da en otras variedades del español como la peninsular.

<sup>6</sup> Esto no se refleja en las transcripciones, pues ocurre al principio de la entrevista, cuando el informante le pide a la persona con la que está que espere un momento porque está por hablar con la entrevistadora. La razón por la que no se ha transcrito esto es porque la entrevista como tal no había iniciado.

Otro fenómeno relevante es la combinación de la preposición *a* con el objeto directo. En relación con esto, se dan dos casos muy distintos: la elisión de la preposición *a* con un OD animado y la adición de esta misma preposición con OD no animado. Encontramos en la informante 1 ejemplos como «al perder mi padre» (línea 59), «me levanto a las seis de la mañana a sacar un perrito viejo» (línea 158) o «yo ya ni los conozco mis bisnietos» (línea 193), donde se elide la preposición *a*. Por otro lado, esta misma informante, en un momento dado de la entrevista, dice «mis nietas lo querían todos a él» (línea 123); el hecho de que solo en este punto se presente la preposición *a* se puede deber a que se trata de un objeto directo duplicado con un pronombre tónico, por lo que tener el pronombre *lo* puede provocar la necesidad de tener la preposición *a*. De los seis informantes, esta es la única que elide la preposición; por lo que se puede ver, este cambio indirecto, fruto del contacto con el quechua, se ha perdido. En segundo lugar, se da la adición de esta misma preposición cuando el objeto directo es inanimado: «la forma particular de decir las a esas palabras» (informante 4, línea 864) e «y a la coreografía, al vestuario, al maquillaje, a todo lo tenías que hacer vos» (informante 5, línea 1042-1043). De estos dos casos, el primero presenta una duplicación del objeto directo, característica típicamente porteña (Domitrescu, 1995: 149); mientras que en el segundo se da una tematización, también con la preposición *a* añadida.

A la vista de los datos, se ve cómo una característica típica del español andino como es la no marcación del objeto directo animado se pierde en generaciones más jóvenes a favor de la marcación del objeto directo no animado, rasgo rioplatense. Una vez más, se ve cómo la influencia de la capital fuerza la homogeneización de los rasgos lingüísticos del país.

El siguiente fenómeno para analizar es la posición del verbo en la oración. Se encuentran ejemplos como «la Iglesia católica muy poco me ha gustado de chica», donde la informante 1 coloca el verbo en posición final y forma una estructura de (Sujeto)–Objeto–Verbo, rompiendo así la estructura convencional de (Sujeto)–Verbo–Objeto. Esta interferencia, según Granda, es cualitativa por reestructuración y se da por convergencia, es decir, por el contacto con el quechua; además, este fenómeno se vio favorecido por la flexibilidad estructural del español. También se puede interpretar como un cambio indirecto, consecuencia del contacto entre el español y el quechua. En el resto de los informantes no se documenta este fenómeno; además, se debe tener en cuenta que solo se da en este ejemplo en la informante 1, por lo que parece ser un fenómeno que está en retroceso. Eso puede deberse, una vez más, a que la informante 1 es la única que no acabó ni tan siquiera los estudios primarios —además de haber

convivido con un hablante del quechua—, mientras que los demás, al haber sido escolarizados, se han familiarizado con la construcción convencional SVO.

Otro fenómeno causado por la convergencia con el quechua son las oraciones causativas de *hacer* + infinitivo, donde el sujeto de *hacer* es el que desencadena la acción (García Tesoro, 2014: 32). Como se ha explicado en apartados anteriores, esta construcción nace de la extensión de las causativas con el morfema quechua *-chi*. A pesar de que el corpus de este trabajo solo recoge un ejemplo de esta construcción («¿te hace doler», informante 3, línea 638), se trata de una construcción que hoy en día sigue vigente en la variedad tucumana sin restricciones de edad o nivel de instrucción. Esto resulta muy interesante, ya que implica que la influencia del quechua permanece indirectamente gracias al contacto, aunque otros rasgos se hayan perdido. Es posible que esta construcción no se haya visto afectada por la educación homogeneizadora ni por la presión social de la capital, ya que la estructura como tal sí existe en el español convencional, aunque con otros matices.

Llama la atención la adición del sufijo diminutivo *-ito*, muy recurrente en el español andino, posiblemente por influencia del quechua o del aimara (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009: 633). En el corpus de este trabajo solo se encuentra un ejemplo de este caso: «el otritito va a un colegio» (informante 3, línea 684); en este caso, teniendo en cuenta que la informante está hablando de su hijo, es probable que el uso del diminutivo se dé por motivos afectivos. No obstante, lo llamativo de este diminutivo es que no se adjunta a una base adjetival, como sería de esperar, sino a un pronombre; esta formación de diminutivos con bases adverbiales, nominales, adjetivales o pronominales es común en el español andino.

Por último, cabe destacar los siguientes dos ejemplos: «oye, oye, no, no tú» (línea 642) y «se ven las tradiciones que son principalmente para las fechas patrias o algo que tiene que ver con la iglesia» (informante 5, líneas 989-990). El primero de estos ejemplos viene de la hija de la informante 3, que no es objeto de estudio de este trabajo, pero considero relevante destacarlo porque la niña, de tres años, tutea —a pesar de que sus padres son ambos voseantes y de no haber salido nunca de Tucumán—; además, se ve más el contraste en el contexto, pues la informante 3 se dirige a ella con las formas voseantes en todo momento: «Camila, decí» (línea 620), «tené el teléfono vos, tené el teléfono» (líneas 649-650). En el ejemplo de la informante 5 se conjuga el verbo *tener* en presente del subjuntivo con el pronombre *tú* (*tengas* en lugar de la forma voseante *tengás*), a pesar de que la informante utiliza el pronombre *vos* a lo largo de toda la entrevista. En un principio, consideré que la utilización de esta forma se diera en la informante 5 por mi influencia

como entrevistadora tuteante; sin embargo, al revisar la entrevista, se ve que con ella no utilizo la variante de *tú*, sino que voseo igual que ella. Para entender este fenómeno, se debe tener en cuenta que ambas formas, voseante y tuteante, convivieron en el s. XIX; además, los países voseantes son una minoría en Hispanoamérica, por lo que este fenómeno puede estar impulsado por la creciente introducción del pronombre *tú* en todo el continente a través de doblajes de televisión, programas de radio, pódcast... En suma, por la globalización.

## CONCLUSIONES

En ese trabajo he pretendido hacer un análisis cualitativo de los hablantes de la provincia de Tucumán con el objetivo de ver hasta qué punto se mantienen los rasgos característicos del NOA y del contacto con el quechua, teniendo en cuenta los factores de educación y edad. Así, habiendo analizado la morfosintaxis de la variedad de San Miguel de Tucumán, se puede concluir que en esta provincia se da una variedad influenciada por muchos factores, desde las lenguas originarias hasta el desprestigio social que sufre por parte de Buenos Aires y las provincias del sur. Es este último factor el que ha provocado que los trabajos centrados en la zona del NOA, sobre todo en las provincias de Salta y Tucumán, no sean objetivos, y que se muestren influenciados por este prejuicio negativo hacia la zona. Esto se evidencia en los trabajos de Martorell de Laconi y Elena Rojas, dos autoras que juzgan estos rasgos como errores cometidos por la falta de educación, olvidando que muchas de estas variaciones se dan sin restricciones de nivel sociocultural e incluso se pueden encontrar en más zonas lingüísticas.

Se ha visto, a lo largo del análisis del corpus, cómo la cantidad de fenómenos se ha ido reduciendo a medida que los informantes se iban haciendo más jóvenes y tenían más nivel educativo. Así, se ha podido observar que algunos rasgos provenientes de la influencia histórica del quechua en el español local, como las causativas con *hacer* + infinitivo, el adverbio *nomás* o el uso de diminutivos, permanecen vigentes actualmente en el español del NOA; no obstante, la gran mayoría de los fenómenos descritos en el estado de la cuestión y hallados en la informante 1 no se han encontrado en el resto de los informantes. Esto es resultado de la educación homogeneizadora en la población tucumana, que ya con la educación secundaria finalizada pierde varios rasgos caracterizadores del NOA y, si continúan con los estudios superiores, su habla se asemeja más aún a la variedad de prestigio: la porteña.

De esta manera, como afirma Osán de Pérez Sáez (1977, *apud.* Fernández Lávaque y Valle Rodas, 1998: 143):

se evidencia el corte diacrónico en el uso de muchas palabras, corte que coincide con las jóvenes generaciones urbanas que van perdiendo contacto con la vida rural, antes frecuentada por todas las clases y también en informantes jóvenes provenientes de zonas del interior depositaron voces en su memoria lingüística, pero que no las actualizan, porque la nueva vida no se lo requiere.

Además, no se puede obviar el testimonio que da el informante 4 en su entrevista, donde habla de cómo su programa basaba el humor en la poca estima que tiene el propio tucumano por su variedad y todo lo que la hace distinta de la variedad porteña. Las actitudes negativas por parte de la población bonaerense tienen su origen en la dicotomía civilización–barbarie que nace en el siglo XIX, donde se ponía en un lugar superior a la población que vivía en las ciudades, mientras que el gaucho, definido en el *Diccionario de la lengua española* como «mestizo que, en los siglos XVIII y XIX, habitaba la Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur, en el Brasil, era jinete trashumante y diestro en los trabajos ganaderos» (Real Academia Española, s. f., definición 5), quedaba relegado a un segundo plano. Desde ese momento, la población cuyo estilo de vida era más rural fue considerada ignorante, bárbara, incivilizada, en suma. Esto afectó sobre todo a la zona del NOA, pues los gauchos y las poblaciones indígenas permanecieron ahí mucho tiempo gracias a su resistencia al blanqueamiento que sufrió el país por parte de los criollos. Este prejuicio perduró en el tiempo hasta hoy en día, como se puede comprobar con el testimonio del informante 4, pues todos los hablantes norteños son conscientes de que su variedad es distinta a la de la capital. Como consecuencia de esta actitud negativa, los hablantes de Tucumán llegan a afirmar que ellos «hablan mal» por el simple hecho de ser tucumanos; en otras palabras, la perspectiva de la variedad de prestigio se ha convertido en la realidad de los norteños.

En suma, habiendo expuesto todo lo recopilado sobre los rasgos del NOA influenciados por el quechua y habiendo analizado el corpus, se puede concluir en que hoy en día los rasgos provenientes del quechua están cada vez más minorizados, van en retroceso, por múltiples causas: (1) la educación cada vez más homogeneizadora; (2) la consideración negativa de los propios hablantes y de todo el país, sobre todo de la capital, respecto de esta variedad; (3) la concentración de la población con nivel educativo más elevado en núcleos urbanos, quedando la población de nivel sociocultural bajo aislada en la zona rural; y (4) la globalización, fruto del internet y de las redes sociales, que causa una homogeneización a nivel nacional.

## ANEXO

El sistema de transcripción que se ha seguido es Val.Es.Co. con su simbología correspondiente, que se especifica a continuación. Se usa la barra / para indicar las pausas, siendo el número de barras la duración de la pausa; los corchetes [] indican la superposición de fragmentos; el signo § señala la sucesión inmediata, sin pausa apreciable, entre dos emisores de distintos interlocutores; el signo = se utiliza para indicar el mantenimiento de un turno de palabra en un solapamiento; la flecha → indica la entonación mantenida o suspendida; se recurre a las mayúsculas para indicar una pronunciación marcada o enfática; la transcripción entre paréntesis () es una transcripción dudosa, mientras que los doble paréntesis (()) indican un fragmento que no he podido descifrar. La grafía h se utilizará para indicar las aspiraciones, por lo que aquellas palabras que ortográficamente se escriban con h, se transcribirán sin ella, para así evitar confusiones con las aspiraciones. Durante todas las entrevistas, se utiliza la grafía ll para el fonema lateral palatal rehilado y la grafía r/rr (que correspondería al fonema vibrante múltiple en español peninsular), en el caso de los entrevistados, para el fonema vibrante asibilado. Al no haber diferenciación entre b y v, pronunciándose así ambas como un fonema oclusivo bilabial sonoro, en la transcripción se recurrirá a la grafía que corresponda ortográficamente. Debido a que yo, como entrevistadora, sí diferencio entre el fonema fricativo coronal-alveolar /s/ y el fonema interdental, fricativo y sordo /θ/, pero los entrevistados no, se transcribirá con la grafía s cuando se sesee. No se indican las subidas y bajadas de entonación, ya que no son el objeto de estudio.

Las intervenciones de cada uno a lo largo de la entrevista están indicadas con la inicial de su nombre, que se da al inicio de cada entrevista junto con el tipo de canal (llamada o videollamada).



En este anexo se presenta la transcripción de las entrevistas realizadas, así como un link a los audios de cada una de ellas, con la finalidad de que los investigadores interesados puedan trabajar tanto sobre el texto como sobre el audio original utilizado para este trabajo

ENTREVISTA 1

Llamada telefónica.

Participantes: Elda, Zoe y Florencia.

[1:13 – 8:42]

Z: así que no sé/ contame/ emmm ¿dónde te criaste?

E: yo me crié aquí en Tucumán en en la parte que la que le lla- que le llama la Favorina

Z: sí

E: sí/ [viene a se departamen-]

Z: [eso dónde está]

E: ¿cómo?

Z: ¿que dónde está?/ ¿en qué departamento?

E: no te ehcucho bien m'ija

Z: qué departamento

E: departamento → Leale

Z: mm/// yy

E: ahá//

Z: contame (2'') ee ¿cómo es la vida ahí en Tucumán?/ ¿cómo a sido tu tu infancia/ tu niñez?

E: ee// muy mucho i luchao en mi vida para/ para criarme porque perdí mi padre

Z: mm

E: y bue(no) no te go fácil mi vida

Z: sí/// yy mm/ ¿cómo cómo perdiste a tuu a tu padre?

E: (2'') ee se enfermó/ él era enfermo del corazón/ se vino un ataque y falleció joven nomá

Z: sí// ¿tenés alguna historia/ con tuu con tu padre? Así alguna anécdota/ alguna istoria bonita →

E: y bueno/ la ihtoria bo-bonita no sé/ yo [ee que yo me]

Z: [o alguna algo que te acordés de él]

E: (2'') algo que/ ¿cómo?

Z: algo que te acordés de él

E: a de mi padre sí yo me acuerdo que él era/ un papá muy bueno que él/ me llevaba a la ehuela/ me traía// a sío un padre muy muy luchador/ muy buena persona

Z: (2'') ¿y de dónde de dónde era?

E: y era de de→ de aquí de Tucumán también

Z: (2'') sabés yo siempre he tenido mucha curiosidad/// siempre§

E: §sí

Z: por conocer un poco más nuestros orígenes de la familia// porque yo no conozco a nadie

E: (2'') a no conosí a nadie [y bueno mi fami-]=

Z: [entonce→]

E:= y mi mi familia bueno e tod- toda mi familia e la que voh/ la que voh conosé/ mi ija y mi ermana y y yy nada máh

Z: [sí]

E: [fui casada] por segunda veh con un// con un ombre biejo que se llamaba Antonio Salvatierra que a fallecido/ yy// y bueno/ ihtoriah muy siempre i luchao mucho en la vida yo m'ija

Z: [sí]

E: [así que]

Z: yy (2'') ¿conocés alguna (3'') [alguna]

E: [¿CÓMO?]

Z: ¿conocés alguna leyenda ee algún// istoria que circulen por Tucumán/ leyendas/ mitos→?

E: (3'') ee no// no/ como qué/ no

Z: y→ y contame Elda/ ¿vos has ido a la escuela?

E: ¿cómo?

Z: que si fuiste a la escuela//

E: sí claro/// sí fui yo asta que/ ee/ hasta terser grado GRADOO primaria ¿no?§



Z: ¿sí

E: pero pero yo aprendí mucho // gracia a dios soy muy inteligente // y e aprendió demasiado y / yo see desir todo§

Z: ¿sí

E: leer leer / ehcribir / firmar bien / todo todo // (a)sí que → lo único que no e podía seguir mi estudio porque al perder mi padre bueno así / yo quedé de siete años y ya cuando él falleció ya me mandó ehcaso doh años más / mi mamá ya no me mandó más a la escuela§

Z: ¿sí

E: NO porque yo no quería ir solamente porque bueno / la situación eh- ehtabaa / mala //

Z: sí // [yy]

E: [así / así //]

Z: sí (2'') y contamee un poco de mi abuela // de la Mari // ¿Cómo era de niña?

E: a / mi MADre / y bueno mi MADre era ella / ella a sido una mujer muy autoritaria / buena persona / luchadora / trabajado ella para que nosotros noh termine de criá // y bueno / y pero mi mamá a muerto joven no más de de yo yo digo joven porque yo ya tengo ochenta y sei años y mi madre ha muerto de / de setenta y sei

Z: sí

E: (2'') sí / así y (()) y no sé que más historia te puedo contar

Z: lo que quieras // hace como / trece años que no ablo

E: sí / como trece años / sí // como trece años así ja que yo no la veo // digamos tan jovencita tan chica que eran cuando se han ido ya

Z: sí // ee yy ¿cómo se llamaba tu mamá?

E: Tíofila Roja // tenía un solo nombre

Z: ¿no tenía apellido?

E: (2'') ¿eh?

Z: no tenía apellido

E: sí / ROJah§

Z: ¿a [Rojas]

E: [el] apellido es Rojah

Z: [a/ aa]

E: [Tiófila] Roja e el apellido§

Z: §sí sí

E: porque nosotros también llevamos el apellido de de de mi mamá§

Z: §sí

E: porque resulta que mi padre ha sido casado con otra mujer y separado y juntado con mi mamá

Z: sí// ¿y de dónde era?/ ¿También de Tucumán?

E: sí de Tucumán// de Favorina de cerca de donde vivíamos nosotros//

Z: sí/// y ¿qué me podés contar de de/ de mi abuela/ de la Mari?

E: /// y bué(no)/ de tu abuela ¿qué te puedo contar de mi madre? Porque yo ehte// lo uni- lo uni- lo único sé que ella eraa=

?: [era divertida] (SE OYE EN EL FONDO)

E:= sí e sí a sí divertida ella

?: contaba contaba cuento→ (SE OYE EN EL FONDO)

E: sí// contaba cuento que no asía reí pero de eso cuento no se ni el principio

Z: (RISAS)

E: sí

Z: // [sí]

?: [me acuerdo] que le decíamos la mamilita// (SE OYE EN EL FONDO)

Z: (3'') AA esta es la famosa mamilita// (ENTRE RISAS)

E: bueno/ mamilita [sí] (ENTRE RISAS)

Z: [sí/ me me han hablado]=

E: [la mamilita]

Z:= de ella

E: mi hija no le desían abuela le an dicho la MAMILA no má// como a mí me dicen la Elda

Z: sí

E: todo pero a mí sabían desirme mamá no sé quién me a metió eso en la cabeza de desirme Elda

[10:00 – 11:38]

E: tengo cuatro ija mujereh y m'ijo -sinco

Z: [sí]

E: sinco ijoh porque bueno yo tee me casé por segunda veh con- con- un ombre viejo yo no se si vo te acordará no/ no te acordá [?: Salvatierra]/ ¿te acordá vo?

Z: ¿yo?

E: él se llamaba Salvatierra.

Z: sí/ me an contado un poquito pero no sé quién es.

E: Antonio Salvatierra se llamaba/ él era un ombre ya viej- todah- todah- lah chichah lo decían/ lo querían mucho/ tu mamá/ tu ermanah todoh lo querían mucho ellah se ponía ruedita le conver- leh hablaba cosah/ lah asía reí cuando eran chichah ee él era muy bueno con todah mih ijah [incomprensible] mih nietah lo querían todoh a él.

Z: sí

E: sí/ él era el abuelo de mih ijah§

Z: §sí/ yy

E: de mih nietah

Z: sí

?: [(( ))]

E: [sí]/

Z: sabéh que- yo nasí aí pero no me acuerdo de nada de Tucumán/ no sé absolutamente nada

E: claro si voh ha ido chica no te acordá/ claro/ si erah chichah/ ¿cuántoh añoñ tené vo aora m'ija? Yo ni sé.

Z: veintiuno.

E: veintiuno.

[16:40 – 19:34]

Z: yy ¿y vos ibas aa a la iglesia?

E: sí/ yoo la iglesia la iglesia católica muy poco me- me ha guhtao de chica/ a la e- la evangélica sí

Z: [hm]

E: yo estoy parte de la evangélica/ no soy bautizada pero rehpeto to- dah esah cosah que dio noh manda a rehpetá/ (a)sí que§

Z: §siempree siempre=

E: [así ehtá]

Z: =as sido una mujer de fe

E: sí/ de fe/ fe a dioh he tinío dehde que nasí e tenío uso de razón/ (a) sí que→.

Z: sñi

?: [(())]

Z: yy=

E: sí

Z: =yy no sé/ contamee qué asés en un día a día normal

E: ¿en la vida normal aora?

Z: sí/ tu rutina/ tu día normal

E: todoh loh día son normal para mí m'ija ahta lah fiehta son normales/ porque aquí vivo yo lah dosita con la negrita y la kika a veseh que viene y ehtá loh día de fiehta por ejemplo el día sábado/ el día domingo ehtá aí sí quee ¿y qué máh?

Z: y/ por ejemplo/ ¿a qué ora te levantás?

E: yo me levanto a la seih de la mañana a sacar un perrito viejo que tengo que eh mucho mayor de voh/ añoñ e mayor

Z: emm yy te levantás/ sacás al perro/ ¿después qué asés?

E: y sigo asiendo cosah/ limpiando un poco la casa si el perro ensusia/ te- me pongo a lavar el piso→ y bue/ antes yo era cohturera/ depuéh i perdió todo eso

Z: ¿por qué?

E: cuando yo etaba en la casa del ranchillo i vivío yo aí/ una casa grande que tenía y al último lo i terminaoo vendiendo y→ pero aí i vivío mucho año yo con mi marido que ha muerto.

Z: ¿y cómo era esa casa?

E: e una casa grande/ tenía un salón grande de die metro por- por die y galería grande la casa.

Z: yy ¿cuándo vendiste la casa?

E: y ya i vendió cuando i estao yo aquí en la siudáh.

[22:15 – 26:00]

Z: ¿con cuántos años te quedaste viuda Elda?

E: con- con veintidóh año/ me quedé viuda de mi→ padre de mi hija/ ¿no? De mi pa- de mi marido jovensito que me casé

Z: [el primero]

E: que yo me casé a lo- sí/ yo me casé diesiséi año/ bien jovensita

Z: sí/ en- yy entonces me as dicho que tenés cinco ijos

E: sí§

Z: §del primer matrimonio=

E: [sinco]

Z: =¿quiénes son?

E: ee mih'ija mujere y un varón/ treh ija mujere y un varón/ eh la que yo digo la Negrita/ la Kika y la Mari/ y la Antonia/ e- ella so- la Antonia/ la única que tengo de mi segundo marido eh la Antonia.

Z: aa

E: ella ya e- ella ya e Salvatierra.

Z: sí/ yy y ¿cuántos nietos tenés?

E: y yo nietoh tengo dose por toda/ dose/ aora mih bihnieta no me preguntéh cuánto serán poque no sé cuánto ijo ya-

Z: [(RISAS)] un montón/ yo ya soy tu bisnieta

E: [un montón]

E: eh sí voh soh mi bihnieta/ y ¿cuánto bihnieta de- bihnieta debo tenéh! Mucho yo no sé/ no sé poque yo ya ni loh conohco mih bihnieta.

Z: sí

E: yo de mi ijo tengoo treh nieto ehcaso/ cua- doh mujere

?: [(( ))]

E: sí/ doh varone y una mujer de (( ))

Z: y→ ¿te acordás de algo de cuando yo era chiquita?

E: y voh/ cuando erah chica/ tenía tu abuelo que a sío mi ijo Antonio y yo siempre te veía que tanto amor le tenía/ que te tiraba esima de él/ que lo besaba que le asíah cariño y le desía que lo quería demasiado y eso yo siempre me acuerdo/ pero vo erah chica todavía m'ija.

Z: mmm

E: eso ya son recuerdo que duelen mucho

Z: sí

E: sí

Z: ¿y qué más te acordás de cuando yo era chica? Yo- porque íbamos a tu casa a veces

E: sí/ abía bese que venía/ como Lucho a sío el que meno ha venío pa mi casa/ po- tu papá e lucho/ ¿que no?

Z: no/ / no/ no/ no/ noo/ mi papá es Beto.

E: ay Bee

?: [Beto]

E: veh que ehtoy mal de la cabeza m'ija sierto que Beto e tu papá

Z: son- son muchos bisnietos/ Elda [RISA]

E: ay sí

Z: claro yo soy ija de Flor y Beto

E: claro/ de la Flor y Beto/ sí/ sí/ / Estaba (e)quivocada yo

Z: me estabas confundiendo con la Juli

E: sí/ tee/ ehtaba confundida yo con eso sí/ de ehto/ dee/ de la/ ¿cómo se llamaba eta chica? Ya ni me acuerdo cómo se llama la chica ehta/ la de Lucho/ la→ Julieta

Z: [sí]

E: la Julieta/ ¿que no?

Z: sí

E: la Julieta

[26:50 – 28:25]

Z: ah/ me dijo la/ laa/ mi abuela que se te inundó la casa

E: ¿cómo?

Z: que me contó la abuela-§

E: §ay/ sí

Z: ¿qué pasó?

E: casi noh llevó il agua ija

Z: ¿qué pasó?

E: se noh adentrao- se han re- derrubao loh canale

Z: ¿y llovió mu-§

E: §se han derrumao loh canale

Z: ¿por la lluvia?

E: [sí/ está largándose-]/ se está largando aora una tormenta/ voh sabí cómo se han derrumbao casi noh a llevado el agua/ fue estaba dentro el agua a- asee/ antinoche/ anoche emoh dormido sin que abío agua/ aora ya- ya está largando una tormenta pero el mar de agua que a venío aquí ija a 'dentrao en toda la casa pero sabí qué a sido/ como ase un año cuando cuando la Mari vivía aquí en la Epaña hubo su- inundación/ noh a venío noh an sacao con- con camioneta noh an sacado/ noh han llevado ahta la casa de ella poque a era un- terrible y aora noh a pasado lo mihmo→ sí

Z: ah/ ¿aora está bien la casa?

E: sí/ aora sí/ vamoh a ve que- qué pasa aora eta tarde a está anuncia- etá empezando a llové la tormenta aora/ ehta→ ehtaban anusiando una tormenta muy fuerte/ / y así qué máh te puedo contá m'ija

[28:55 – 32:25]

E: sí/ él ablaba en quichue/ y él se ponía y leh ablaba y le enseñaba pero no sé si mia- alguna palabra an alcansao- an alcansao a aprendé y él era así/ él se sentaba y daba toda la vuelta lah chica poque yo tenía una casa grande cuando vivía/ iban para aí se sentaban a la vuelta/ entonse voh no era ni nasida/ ella eran chicah/ se sentaban a la vuelta pa que leh cuente cuento/ loh y leh ablaba eso en quichue y leh enseñaba y lah asía reír poque leh desía cuento/ sí/ que él sabía de que yo casi/ la verda que yo i vivío ahta→ ta→ i vivío por- por- para cuidá mih ija

Z: y vos noo=

E: [y así]

Z:=no ablás que- quichue entonses

E: noo/ no i podío aprendé→ él me ehcribía y me asía lah/ como e/ me desía in quichue y me desía en→ como→ e→ en la- en la como eh de nosotros pero igual no i podío- algo e aprendío pero aora ya/ ya me olvidé muchah cosah mi ija ya tengo/ ya ehtoy vieja/ tengo ochenta y sei año ya/ sí que imagínate voh

Z: hm/ y→ y/ no sé/ ¿qué as echo oy/ Elda?

E: ¿cómo?

Z: que qué as echo oy

E: ¿qué ise oy?

Z: sí

E: eee y limpio un poco la casa/ ehtoy en una casa chiquita poque la Natalia/ la- la ija de la Negrita está viviendo con nosotros/ (a)sí que nosotros ehtamo aquí adelante y elloh está pa'l fondo

Z: ¿desde cuándo-§

E: § [y vive en casa-] sí/ lah chica/ mi nieta/ mi nieta Natalia/ y esa ya sí que- ¿te acordáh voh de la Natalia o no?

Z: sí/ es la quee§

E: §no

Z: sí/ no sé

E: Natalia/ la ija de la Negrita/ de s-§

Z: §creo que sí/ creo que sí me acuerdo// ¿Desde cuándo vive con ustedes?

E: [sí]

E: y bueno ella se casó y está viviendo con nosotros// ella a ehtudiao diseño/ ella di- diseño interior y el marido tiene diseño gráfico/ pero todo este año an andao mal por causa que an se- an serrao la empresah/ todo/ todo anda mal aquí se an serrao empresa cualquier cantidad/ negosioh/ todo/ un montón/ 'sí que muy bien grasía a dio no- bueno nosotros como jubilao y sompramo (( )) pero ay muchísima gente que an perío loh trabajo y todo y la gente joven la má/ nosotros lo jubilao máh o meno se damo la vuelta pero carísima la vida m'ija/ carísima



Z: ¿sí?

[33:55 – 35:40]

Z: y/ Elda/ ¿vos as salido alguna vez de Tucumán?

E: ¿cómo?

Z: que si as salido alguna vez de Tucumán

E: ¿si salido de Tucumán?

Z: sí

E: no/ bueno/ i salío pasear iba dee=

Z: [vaca- vacaciones]

E:=iba para- de vacacioneh siempre con la Mari

Z: ¿a dónde?

E: y andaba a Cohquín/ Córdoba/ Cohquín/ se íbamo para/ bueno/ para- para muchoh lugareh que ya ni me acuerdo yo/ i e conosío muchoh lugareh/ muchoh lugareh de sí i conosío por mi'ja/ por la Mari/ ella me llevaba§

Z: §de Argentina

E: sí/ pero queda dentro de la Argentina nomáh/ no e alcansao parece que no bua alcansaría a conosé Rumania le digo yo a mi ija=

Z: (RISAS DE FONDO)

E:=porque aora veni sa- ehta cosa que→

Z: sí

E: yo contaba ehtaba aquí en Ehpaña nomáh lah chica yo abrá podío ir para aí co- para la- que ehtaba la Mari primero

Z: sí→

E: pero juhto a llegao ehtah cosah que mirá cuánto tiempo ase ya

Z: sí/ trecee trece años/ / Vos a [E: sí] Mayra no la conocés

E: y a Mayra no/ yo lo que la e vihto en chiquita po- a- a Mayra

Z: sí/ yy as-§

E: §yo la e vihto chiquita a Mayra

Z: aora tiene once

E: sí→

[38:35 – 40:57]

F: ¡ola Elda! ¿Cómo estás?

E: ola Florsita/ ola mi amor

F: ¿cómo estáh/ mi abuela de mi corasón/ Eldita de mi alma? ¡Tantoh añoh que no ablamoh!

E: ah/ ay sí/ poh m'ija yo lo único que sé por la Mari que me cuenta cómo ehtáh.

F: sí/ yo también

E: [y bueno-] ya sé están bien

F: [sí/ la-]§

E: §que ehtán bien nomáh me cuenta

F: la mamá siempre me cuenta que abla con voh también

E: sí/ yo le ehtoy preguntando por uhtede/ por voh/ que ehtá de novia/ que ya te- no tiniñ novio/ que volvíh a tenéh (RISAS)

F: te cuenta todo el coti- todo el chihme

E: sí (RISAS) sí me cuenta/ yo le empieso a preguntá

F: claro

E: madre/ Flor

F: y/ Eld- Elda/ ¿y voh cómo ehtáh? ¿cómo ehtán todos/ la Natalia/ la tía Negrita? ¿Siguen locah como siempre o ya ehtán mejor? (RISAS)

E: (RISAS) sí/ así medio locah nomáh m'ija (RISAS)

F: bueno pero/ ¿te complican la vida a voh o no? ¿O te ayudan?

E: noo/ noo/ grasia a dioh m'ija noo/ y aquí solamente l'única nieta que tengo eh la Natalia

F: [ya]

E: y dehpué loh tré muchachoh de- del Tono

F: [del Negro]

E: del Tono

F: claro/ del Negro/ del Negro

E: [sí/ y e- elloh]

F: y ¿cómo ehtán?

E: y ehtán bien nomáh/ ya- ya se an echao/ tengo la/ laa ehtee / ell/  
¿cómo eh ehtee?

F: claro/ ya tienen familia

E: el Ernal eh la- sí/ sí/ el Ernal tiene veintiún añoh/ él eh la edad dee

F: de Soe/ claro

E: de voh/ de la Soe/ sí

F: ¿y el Ernán qué ase?

E: [son de la edad/ sí]

E: ¿cómo?

F: ¿qué ase el Ernán? (SUBE LIGERAMENTE EL VOLUMEN)

E: y aí/ aquí anda/ no a terminao- ehtaba el ehtudio y le faltaba doh  
materia pa termine y no a terminao

F: ¿y eso?

E: y aí ehtá/ ehtamoh ehperando que/ vamoh a veh qué pasa ehte año.

F: bueno→ [E: si vuelve a→] a saver si se anima pero que/ ¿ehtá traba-  
jando o no ehtá asiendo nada?

E: no→/ no→ si to aquí no ay nada un montón de chicoh que no tienen  
trabajo ija

F: [ya→]

E: aora vamo a veh el gobernador ehte ehtá ofreciendo que leh va a dah  
trabajo vamoh a ve si sirve

F: [bueno a vese-]

E: vamoh a ve si/ si eh sierto.

ENTREVISTA 2

Videollamada.

Participantes: Mario, Zoe

[7:07 – 11:56]

M: acá→ ehte como te digo te roban/ te matan/ por un selular/ por una bicicleta/ por lo que sea/ por lo que sea/ no leh importa nada a nadie/ ya eh una total/ e- un total desinterés por la vida del otro/ total// por eso te digo te/ o te meten un tiro/ o te clavan un cuchillo// generalmente pasa eso/ ehtee cuando ay alguien que no quiere entrega algo que obviamente le cuehta su sacrificio y le duele entregarlo// e ay gente que reacciona de una u otra manera§

Z: §sí

M: no- no ehtee tan fácil/

Z: [hm]

M: acá nosotros eme tenido una señora que que laa a lah siete de la mañana ase cosa de un meh lan muerto en la parada del colectivo por quitarle un selular/ y el muchacho que la mató el delincuente que la mató/ la mató no enteramo depué porque ella lo conosía§

Z: §sí

M: o seaa ee seaa no le importó/ no le importó el echo de que ee mató una mujer de sesenta o sea la edá mía prácticamente/ ehte ya estaba jubilada asía doh mese que se abía jubilado/ y bueno no le importó lee le quiso robar el selular/ y ella lo reconoció y/ la terminó matando/ a lah siete de la mañana en medio de la calle en medio de una avenida// ehtee y así ehtá la cosa/ así ehtá la cosa/ para seh sinsero te digo eh§

Z: §sí

M: ee eh muy muy muy ehpinoso el tema de la seguridad acá// en el rehto del paí también/ namáh que en otro paí- en el rehto del paí quisá lo manejan de otra manera/ e no sé/ pero acá loh gobierno que an pasado en Tucumán/ lo últimoh treh o cuatro gobierno/ an echo desahtre y siguen asiendo§

Z: §sí

M: acá venimo de/ de- de- de- dee un gobierno de dose año/ el que tuvimo un gobernador que tuvimo ante etuvo doce año/ el que ehtá aora ya lleva para loh ocho/ va para loh ocho/ y eso como que prácticamente se ase una cohtumbre acá ya

Z: ¿no ay

M: [yy]

Z: máximo dee de legi- dee de→?§

M: §¿de mandato?

Z: sí.

M: cuatro año

Z: [porque aquí yo creo que-] si dices que están doce... porque aquí

M: [claro acá→]

Z: aquí puedes estar/ puedes ser elegido dos veces/ o sea tenemos cuatro años/ luego ay elecciones/ digamos que vuelve a salir el mismo/ está otros cuatro años// =

M: [no acá se- acá se modificó la constit-]

Z: =y después ya se tiene que retirar no puede volver a salir elegido porque ya ha estado dos años§

M: §no acá se llegó ahta lo increíble de modificar la constitución provincial para poder lograr una reelección/ o sea asen elloh a su antojo/ lo que quieren e se modificó la contitusión para una reelección y así seguimo/ y así ehtamo/ y nadie dise nada acá/ acá lo que ase falta realmente eh una peublada/ o seaa por- en todo lo sentido§

Z: §sí

M: en sí salih/ protestá/ si ay que voltear el gobierno ay que voltearlo y bah/ pero→ la situasión ehtá crítica acá/ ¿qué queré que te diga? §

Z: §sí

M: ee e lo que yo vivo día a día

Z: hm

M: a mí el tema que máh me preocupa eh como te digo eh la seguridad/ el resto/ del trabajo/ al salú/ bueno uno na viene que no ehtá nada bueno tampoco/ que no ehtá nada bueno ni en la salú ni el trabajo/ pero noo más o menoh aora viene manejando de otra manera

Z: hm

M: pero voh que asé cuando salí a la ehquina/ salí a trabajá/ yy que le pasa a mucha gente acá/ y te- te encañonan y te quieren quitar el selular oo o a vese por no tené te meten un tiro por no tené el selular/

o por no darle plata o por no entregar nada por una mochila te matan/ te matan por una mochila/ no tiene sentido ya// ey desahtroso como te digo/ aora el tema del selular e un tema de fondo ya acá o sea/ no e que metamo preso- metamo preso a todo/ ee dehde ya ehtán llenah la cársele/ lah cárcel/ lah comisaría/ lah alcaldía de loh juhgado ehtán todo lleno ya no ay lugar para má y siguen metiendo gente/ pero ee el tema e no pasa por meterlo preso a todo/ ay otra cuehtiión de fondo que eh muy profunda/ que que ay que encontrarle la solusión// ¿entendéh? Entonse eso conversaba resién con la Mirta/ porque yo le digo acá la culpa de todo/ la culpa de todo/ y ya de ase máh de quinse o dieciocho o veinte año quisá la tiene la droga acá/ cuando ingresó la droga a Tucumán y a la Argentina/ máh particularmente en Tucumán/ se convirtió ehto enn/ en tierra de nadie/ porque la droga se enquihtó en todoh lado/ en todoh loh podere/ en loh tre podere/ en todah lah intitusione/ en todo en todo está metida la droga/ entonse eso eh como que ee y yo no lo puedo denusiá el que ehtá má arriba ni el que ehtá má arriba no lo puede denusiá al otro y así porque eh una cadena

[17:24 – 20:09]

Z: sí/ ¿cómo está→ cómo es el clima aí?

M: clima tropical

Z: en general/ en verano/ en invierno/ cómo es el trascurso del clima a lo largo del año.

M: ee bueno acá nosotros tenemos poco invierno// el invierno relativamente nuestro son de quinse veinte día loh día más frío/ ablemo así/ mm acá no en la capital no no no cae nunca nieve/ o si cae nieve eh únicamente en loh valle/ la zona de la montaña/ aí sí cae nieve/ y aí sí ase máh frío quisá máh tiempo pero lo que eh la capital son quinse o veinte día de frío frío/ bá no frío/ que llegamo a sero grado// que para nosotros eh mucho/ para nosotros eh mucho/ porque en verano llegamo a cuarenta cuarenta y uno cuarenti doh como si nada y noh la tenemos que bancar/ pero en loh cuarenta y doh/ cuarenta y un eh totalmente relativo a- a/ dihtinto a lo sero grado que ase en invierno// nosotros no- no-/ loh sentimo a lo sero grado/ quisá no como uhtede en España o el rehto de Europa o en Ehtado Unido que ello tiene- an tenido temperatura de treinta cuarenta grado bajo sero§

Z: §sí

M: no no acá no acá se muere mitá- medio Tucumán si no eh máh/ si llegamo a tené esa temperatura// no ehtamo preparado/ allá- acá el clima eh subtropical/ siempre a sido así/ mucha umedad/ mucha umedad en verano/ mucho calor

Z: hm

M: ehte/ mucho de todo/ mucha mohca/ mucho mohquito/ mucho de todo acá// y en el invierno eh suave/ el invierno eh suave por eso la gente de sur generalmente viene a Tucumán u al norte cuando ase frío en invierno porque→ son suave/ loh invierno son suave/ acá la Patagonia sí ello tienen temperaturah e→ de de de die o quince o veinte grado bajo sero en invierno/ pero a la parte máh sur e la parte má sur de la Argentina/ la parte máh recóndita del pañh/§

Z: §sí

M: llegando a Tierra del Fuego bua toda esa zona eh muy fría/ pero→ de la mitá del pañh para arriba/ el norte→ particularmente→ e no eh tan frío/ aí si (( )) pero no/ acá Tucumán e→ el promedio del invierno son dieh grado/ dose grado/ quince grado el promedio

Z: hm

M: ay díah con meno/ pero una veh alcanza el sol en Tucumán en pleno invierno/ podé andá de mangah corta en pleno invierno/ dehpué sí ay día que- que si llueve sí e- e- por aí si llueve una semana entera y bueno aí sí baja ya la temperatura bueno la gente ya se tiene que abrigá un poquito máh/ pero no eh el frío de/ el de Europa y el de Ehtado Unido ni nada que ver/ nada que ver

[22:00 – 24:02]

Z: ee le ice la entrevista aa a mi bisabuelaa Elda la abuela de mi madre/ y me dijo que abía caído una tormenta que se le abía inundado la casa

M: sí no sí/ eso eh sierto

Z: y tee/ en tu casa pasó→

M: [sí o sea]

Z: [¿pasó algo?]

M: ay y yo tengo siempre consecuencia de eso de lah tormenta y así cuando son muy fuerte pero ay lugare acá en Tucumán bá/ que ay- son bajo y realmente/ e la pasan muy mal/ ay gente que vive en lugare- ay otra gente que no que no tiene ningún problema pero ay lugare que son bajo y dondee el agua corre y llega y ee aí eh donde tienen el problema/ entonse ehtee pero como te digo eh problema ay gente que no tiene problema/ por má lluvia que caiga por máh que llueva una semana/ pero ay otra con una tormenta de verano/ acá ay tormenta de verano que caen sien siento veinte milímetro en media ora en cuarenta minuto// y te cambia la vida/ porque te entra el agua y tee yy y ay ay lugare donde entra el agua y te echa a perdé todo//

eladera/ televisore/ lo que encuentre/ te llega ahta la sintura te llega el agua/ ay lugare donde eh/ sí ay otro lugare que no// pero/ ehte→ lamentablemente ay gente que tienen que recurrí a esoh lugare porque no tienen adónde vivíh bueno/=

Z: hm

M: =son- no son loh lugareh apropiado para/ para levantá casa o asé casa/

Z: [hm]

M: pero buá/ la- la- la demanda acá eh muy grande acá ay un défisi abitacional muy grande acá/ pero de ya de má de treinta cuarenta año que tenemoh nosotros un défisi abitacional// ee lah casah acá casi no (( )) uno o doh por año pero aun así/ ee faltan muchah casah/ faltan muchah casah/ el défisi abita- abitacional como te digo eh muy grande acá en la Argentina/ y particularmente acá en Tucumán porque nosotros somoh/ la provinsia máh densamente poblada/

Z: [hm]

M: sea como la máh chiquita y la con máh gente/ dentro de la ubicación que tenemoh

[27:07 – 30:17]

M: se Buenos Aire por ejemplo tiene ello bue

?: [(( ))]

M: se/ el tipo de cambio lo favorese mucho acá e→

?: siento setenta pesos§

M: §sí acá un menú/ un menú puede ehta cohtando→ un dólar// a pero un menú de loh eso barato/ de eso barato un dólar puede cohtar acá/ y de aí para arriba tené/ lah diferente opsione/ o sea con un dólar voh comé acá/ un menú//§

Z: §claro

M: un sándwish de milanesa que aí no lo deben vender obviamente§

Z: §bueno en los restaurantes argentinos y aun así dejan mucho que desear

M: ¿sí? Bueno acá un sanwi de milanesa cuehta un dólar por aí// sientoto sete-§

Z: §¿y eso en pesos cuánto es?



M: y siento setenta/ siento ochenta o dosientoh peso/

Z: hm

M: acá el dólar cuehta oy // paralelo que le llaman/ que eh no eh ofisal/ cuehta siento sesenta casi/ siento cincuenta siento sesenta peso/ el dólar e blu que le llaman/ que eh el paralelo/ y dehpué el oficial cuehta→ noventa peso noventa y sinco creo que ehtá// un- un poco meno/ pero acá acá eh todo el valor dólar el problema eh que nosotros manejamo con peso pero el valor dólar/ el dólar acá tiene mucha insidencia

Z: [sí]

M: porque como ehtamo en laa en unaa en un país/ en una suidad globalizada que- que todo se compra afuera entonse ay que pagar con dólar todo lo que voh compréh/ todo todo lo que voh compréh ahta el uso del satélite de- de- para el selular/ todo se paga en dolareh/ tose vivimo muy al pendiente del dólar nosotroh/ y eso arrastra muchah cosah/ mucha consecuensiah/ el aumento del dólar acá la gente ehtá muy pendiente del dólar/ obviamente que trabajador vive y trabaja por suh pesoh// pero el rehto de la gente→ que sabe que tiene que manejar grande cantidadeh de dinero ehtán muy pendienteh del dólar porque→ con eso se compra/ se vende/ se paga e/ acá ay dolare que que bua ay veseh que el dólar sobra porque/ e gente que lo tiene guardado tiene que pagá como ehcuchaba ayer ay gente que tiene que pagá sueldo y no tiene plata entonse ¿qué ase? Vende loh dolareh que tiene// y a ese/ se- se- se mehcla un poco en el mercado ya el dólar/ pero ay veseh que- que esa plata no- no entra al mercado y bueno/ eh todo una regulación/ muy muy compleja

Z: sí

M: el tema del dólar acá eh muy muy crucial para acá en la Argentina por eso te digo acá todo lo que compramo eh con valor dólar/ valor dólar

Z: sí

M: y como para que te deh una idea acá un menú un sanwi de milanesa cuehta un dólar/ y de aí para arriba tené loh presioh que voh quierá/ en cuanto a comida en cuanto a todo// eh muy muy variable la oferta acá/ pero como te digo el cambio como voh desí con un euro con un dólar viene un turihtha acá y// acá con mil dolareh soh rey

[38:00 – 43:47]

Z: yy ¿entonces la vida antes no era tan así?// si me podés acer una/ trayectoria de lo que a sido tu vida en plan desde que eras pequeño/ el colegio→

M: [no/ no/ no=]

Z: [trabajo→]

M: =no/ no/ o sea/ yo me acuerdo/ yo ya tengo sesenta y uno ehtee yo me acuerdo quee que cuando yo era chico era una cosa→ dehpueh cuando era adolesente era otra→y// ee por ejemplo la vida mía era de- de- de chico pueh/ jugar como cualquier criatura/ sea yo ahta los eh máh/ yo veo a loh chico que totalmente dihtinto a lo- a mi eda a loh onse año/ dieh onse año/ totalmentee dihtinta la vida que yo tenía cuando yo tenía dieh año/ yo era→ a loh onse dose trese año h todavía jugaba/ jugaba con camionsitoh/ con juguete// pero por eso te digo la diferencia eh abihmal/ entre la juventú y la niñéh de aora a→ a la mía/ y ya llevo// ya sesenta año/ pero eh totalmente dihtinta/ totalmente dihtinta/ no sé si la globalasi- la globalisación tuvo algo que ver en esoo ee todo/ la tecnologíaa ee todo/ todo tiene que ver con todo supongo/ eso a ido llevando a que loh chico vayan cambiando la forma de pensar de actuar de moverse/ e/ la tecnologíaa aa/ a influenciado muchísimo a loh chico/ aora ay criaturah que tiene dos año y te manejan un selular/ doh treh año y te manejan un selular como si nada// nosotroh a loh catorse quince año todavía no sabíamo por supuehto que ni esihían esah cosa/ la tecnología no eh la mihma/ no esihía la tecnología de- de aora ee en nuehra infancia/ pero aun así ehtee éramo muy inosente/ éramo muy inosente/ ahta quisá ahta la juventú// a loh veinte veintiún año abía chico que eran muy inocente

Z: sí

M: pero como te digo la tecnología tiene mucho que veh en todo ehto

Z: claro/ claro claro

M: ehtee y bueno yo trabajéé/ desde chico trabajé//

Z: [¿a qué edad empezaste=]§

M: §yo trabajé-

Z: =a trabajar?

M: y a los onse año/ doce año// tengo sesenta y un y todavía sigo trabajando/ ¿a?

Z: [(())] ¿y qué acías=

M: [sigo trabajando]

Z: =con once doce años?

M: ee íbamo con mi papá nosotro mi papá salía a vendé soda/ soda en sifone

Z: sí

M: ee en el campo/ y bueno/ y aí en el campo también conosí mucha gente totalmentee ee sea tuve la posibilidad de conocé pue yo iba a diario al campo/ a- a treinta cuarenta kilómetro de acá de la capital/ y conosí mucha gente que realmente aora me pongo recordá y vivían de otra manera/ aun/ en ee// salvando la dihtansia del tiempo/ y de loh lugare/ porque vivir la vida en el campo/ aun aora mihmo eh totalmente dihtinto a vivirlo acá/ totalmente dihtinta la vida del campo a la de la siudá/ mucho máh la época que yo era chico// era dieh dose catorse quinse año/ que yo ahta loh diecisiete año ehtuve con mi papá y bueno dehpué ya/ comensé a trabajar en el comersio acá/ ehtuve dieh año en el comersio/ y dehpué ya me dediqué por cuenta propia// o sea prácticamete a loo veintiocho treinta año comensé con lo que ehtoy (a)ora que ya llevo casi treinta año/ ya de loh treinta a lo sesenta ehtoy asiendo lo que ago aora// que no sé ahta cuándo será/ mientras dioh me de salúh/ ehte/ pero ehtee la vida eh totalmente dihtinta/ totalmente dihtinta de ase veinte treinta año a aora// por eso te digo ay muchah cosah que an cambiado/ algunah para bien/ otras para/ no tan bien// ee// ¿qué otro tema? (RISAS)

Z: me e quedado=

M: [te quedahte]

Z: =sí/ me e quedado=

M [te quedahte]

Z: =con lo de trabajar desde tan pequeño porquee no sé/ aquí es una cosa que no se concibe/ mmm no se puede además/// o sea legalmente/ tú como asta los dieciséis no puedes trabajar

M: sí

Z: yy no es lo normal tener dieciséis y empezar a trabajar/ yo mi primer trabajo lo tuve con dieciocho años/ que trabajé en una tienda de- de zapatos§

M: §claro// vendedora

Z: [un trabajoo] sí/ pero un trabajo/ pues para tener yo un dinero para salir o cualquier cosa=

M: [sí sí sí sí]

Z: =porque al final aquí

M: [por tu] por tu gahto§

Z: §claro/ claro porque si quiero salir a un restaurante no le voy a pedir dinero a mi madre/ que ya soy mayorcita/ (RISAS DE FONDO) perooo que me e quedado con eso/ me e quedadooo/ me e quedado pensando que es una edad muy temprana y no eres el único que me a dicho que desde tan pequeño empezó a trabajar/ además ¿cómo acías con el colegio? Si trabajabas así con tu papá

M: mm bueno/ peroo ee era un turn(o)/ a la mañana/ yo iba a la eh-cuela a la tarde y yo iba con mi papá trabajaba a la mañana/ así que bueno íbamoo yo entraba a laah lah doh treh de la tarde a la ehcuela y dehpué la secundaria también bueno/ la secundaria fue al rebéh fue a la primaria e perdón a la mañana/ ee y depué a la tarde ya bueno lo que pasa ya en la secu- cua- cuando terminé la secundaria ya aí ya me dediqué a trabajar yo por cuenta propia que fue a trabajar en comersio también/ y bueno ya aí yaa/ mi papá ya se jubiló y yo entré a trabajar en el comersio y trabajé dieh año en el comersio y aí yaa arranqué e otro ehtilo de vida y otra forma de viví/ perooo/ y ya era grandesito ya tenía dieciocho año cuando arranqué=

Z: sí

M: =en el comersio/ dieciocho diecinueve año

ENTREVISTA 3

Videollamada.

Participantes: Marily, Camila, Zoe.

[14:03 – 15:45]

M: y esta tiene lengua corta / ¿noo?

Z: (RISAS)

M: medio que no NO abla mucho / CAMILA desí

C: (( ))

Z: yo me llamo Zoe

M: ella es Soe / ola- ola Soe desile

C: olaa

Z: ¡ola! (RISAS) bueno / ¿qué más te iba a preguntar yo? eemm

M: dime

Z: yy mmm // entonces me ablabas antes de lo del / el laa [el crimen y todo e-]

M: [el clima]

Z: no / el crimen y todo eso al principio / entonces ¿cómo es un día normal?

M: [eemm]

Z: [( ( ) )] en plan con tu trabajo / tus hijos / cómo / no sé si estás casada / si vivís con tu marido →

M: sí / mirá yo tengo / estoy casadaa aa / ya ni me acuerdo de cuándo (RISAS) del dohmil catorce / y tengo dos pequeños / [ella la Cami / que tiene tres]

C: [( ( ) )]

M: ¿qué pasa?

C: (( ))

M: ¿te ase doléh? // Bueno la Cami que tiene tréh y Lucah que tiene seis / ee yo trabajo en relación de dependencia / y entonse em por ejemplo entro a lah ocho de la mañana / ahta lah diesisí // [qué pasa / con la pandemia se nos fla- flexibia- flexibilisaron loh horario entonse por aí podéh trabajar dehde tu casa]

C: [(()) oye oye/ no/ no tuuu]

M: ah esperame Soe ya lo voy a llamar al padre de la criatura (RISAS)

Z: (RISAS) sí

M: ¿Geer?

C: ola

M: ehtá durmiendo eperame doh segundo

Z: sí/ te espero

M: te la dejo/ te la dejo a la Camila/ ella te puede ih rehpondiendo/  
tené el teléfono voh/ tené el teléfono

Z: (RISAS)

[17:19 – 22:21]

M: el oraríoo/ claro con la pandemia qué pasaron/ empezamos a- yo  
trabajo en un organismo público/ en la AFIP/ que eh el ente recaudador

Z: sí

M: [entonse]

Z: [sí sé] lo que es por(que) trabajabas con mi mamá/ ¿no?

M: sí/ aí/ sigo aí grasiah a dioh/ ehtee entonse noh dieron la posi-  
bilidad de trabaja- de aser trabajo remoto/ así le llaman/ que te dan  
como un *token*/ y voh con ese *token* podéh ingresar dehde tu casa en la  
computadora/ entonse/ tengo la opción de trabajar en mi casa o irme  
a la oficina=§

Z: §hm§

M: §=y yo como tengo ehtoh doh pequeñitoh/ YOO particularmente  
prefiero irme a la oficina porque imaginate que me siento en la compu-  
tadora y aí nomáh se me suben ensima/ me meten los dedos enn- en  
el teclado→ no puedo aser nada/ entonse yo/ em/ viene una niñeraa  
a mi casa a cuidarlos/ cuando ella llega/ yo me voy/ que entro a lah  
ocho de la mañana/ y me quedo ahta lah doh de la tarde/ no ago  
el orario completo/ me quedo ahta lah doh/ yy/ ehtee mm// mirá/  
anteh de lah clases/ porque aora el luneh comiensen lah clase acá así  
que no sé cómo me voy a organizar pero yo ehte/ me quedaba direc-  
tamente en la casa ya/ con loh pequeñoh/ se iba la niñera/ y yo me  
quedaba con mih do hijo// y acá en el edificio que yo vivo yo tengo  
una pileta entonse como ehtamo en verano bajamo a la pileta/ o si no  
algún día me voy a la plasa/ que vivo a una cuadra de la plasa/ me

voy a la plasa con ello→ y como ehtamo en departamento poh aí trato un poco de sacarloh poque si no elloh ehtán todo el día viendo televisión televisión televisión/ y el año pasado como no ubo clase// o sea asían claseh virtuale eh como que quedaron muy afectado loh chicoh en el ensierro/ entonseh cuando yo puedo/ y cuando tengo gana→ también ay que tener ganah/ loh saco un poco para que se dehpejen y no ehtén todo el tiempo enserradoh en el departamento

Z: hm

M: y bueno aora supuehtamente el luneh comiendan lah clase peero eh todo nuevo porque loh chico no van a ir todo lo día/ van a ir doh vese a la semana/ van rotando/ un grupo un día un grupo el otro día// y aí van menoh orah también

Z: [sí]

M: [van] cuatro orah// estee y bueno va a ser toda una aventura porque mm no- la chiquita va a un maternal// que queda en un lugar/ el otrito va a un colegio=

Z: hm

M: =yy queda- queda cerca peero ehtá otro lado [entonse tengo]=

Z: [claro]

M: =que aser com-como un ralí o una logíhtica=

Z: sí

M: =y e buhcar uno primero→/ dehpué buhcar al otro→/ despuéh ay díah que el/ que el que va al colegio no va al/ no lo/ no va porque tienen días alternados// la del maternal sí/ los maternas abren todoh loh díah/ eso no tengo problema/ pero el que va al colegio me alternan loh día entonseh eh todo una logíhtica que tengo que organizarme ya voy a ver qué pasa/ dehpuéh otro momento si queré te cuento qué ise

Z: (RISAS) [yy]

M: [yy]

Z: sí [sí sí]

M: [ehperá] y a la tarde suponete/ cuando te cuento de mí particularmente a la tarde suponete quee// quee cuando llega mi esposo a la casa porque él trabaja también orario corrido// en otra empresa privada// eem ay días que él ee ase un deporte que le guhta que eh padle entonse ese día se va a padle y ay díah que yo ago aa ago yoga/ entonse ago yoga porque como yo tengo un solo trabajo/ no eh que

dehpué de mi trabajo me voy a otro ya eh como que me quedo el día para mí digamo/ y aprovecho para aserr mis cosas así ehtar con loh chico y/ y yoga nada máh/ no eh que ago la (( )) eh también limpio ¿no?/ No eh que no limpio nada/ algo ago de la casa

Z: sí sí (ENTRE RISAS) eso siempre/ ¿y te ayuda?/ ¿O en la limpieza es todoo cosa tuya? Tu marido te ayuda

M: ee ee ee→ eh eh muy obediente mi marido// o sea/ que qué quiere desir/ él no se/ él no me va a tender la cama porque él quiera pero si yo le pido sí lo ase (RISAS)/ o loh plato por ejemplo// ehtee/ nosotros con con él ase- tenemos un negociado// el que cosina no lava/ entonces// si él cosinó/ lavo yo/ si yo cosiné/ lava él/ eso con la cosina// igual como viene la niñera de loh chico/ ella eh la que ordena/ nosotros mucho noo no ordenamo/ solo loh fine de semana/ generalmente ehtá ordenado porque laa la niñera laa ordena=

Z: sí

M: =(a)sí que// y eh chiquito el departamento mirá yo vivo en un departamento que tiene doh dormitorio// eem tiene un livin comedor/ la cosina/ y lihto a y doh bañoh/ (o) sea eh muy pequeño/ (o) sea como que/ difísil que ehté súper susio/ puede ehtar desordenado porque loh chico tiran loh juguete por to(do) lo ladoh// pero eh chiquito para limpiarlo lo limpiáh rápido digamo// imagino porque yo lo limpio muy poco/ debe séh la la la niñera la que lo ase

[26:18 – 30:00]

Z: yy// ya yendo un poco al tema máss/ istoria/ pasado de Tucumán// [¿qué sabés]

M: [uu]

Z: dee/ así como que [(( ))]=

M: [(no me acuerdo de) nada]

Z: =cultura/ o sea no es algo/ o sea sé que no as estudiado eso entonces no tienes como un con- un conocimiento exhaustivo/ si noo así como cultura general que sabe la gente/ dee lo que es el pasado indígena con los quechuas y todo el asunto ese

M: (3'') ee// a ver/ mirá// yo te digo lo que/ creo/ no te puedo desir que es sertesaa

Z: sí/ no/ todo opinión personal/ sí sí

M: sí/ em/ no/ sí sé que en una época// bueno como todo/ la la gente/ la la sivilisación nueva/ que viene/ de aí/ de de Europa/ ¿qué



eh lo que asen?/ Tratan de// dee/ inculcarle lah cultura de ellos a la gente que ya vivía acá/ a loh aborígeneh digamo/ y que aora no le disen aborígeneh/ le disen puebloh originarioh/ porque como son loh pueblo que ehtaban en un ORIGEN acá/ ya no es el ABorigen/ es el o ri gin a rio/ entonse cuando llegaron de afuera/ e por supuehto que ubo muchah muerte/ muchah matansaa porque lo que intentaban era enseñarle la cultura y la religión también/ acá looh loh indioh creían en qué se yo en la tierra/ en el sol/ en el agua→/ tenían esah- ese tipo de creensia/ y cuando llegó la gente de afuera lo primero que iso fue ah no todoh tienen que seh crihtiano// y así ubo mucha mucha matansaa de gente para que/ y también por el territorio/ no tan solo/ porque loh indioh se querían defender// =

Z: sí

M: =(se) querían defender porque leh ehtaban usa- usurpando su lugar entonse/ eh lo que yo me acuerdo yo más o menooh// de quee también ubo mucha matansa no tan solo por lah cohtumbre y la religión si no por la tierra/ que al fin y al cabo se colonizó todo y loh que menooh quedan oy por oy son elloh/ elloh son loh que menos quedan acá en la región/ por aí en lah montaña→/ eem loh tené en en loh puebloh de/ no de la capital/ del interior de la provincia/ ay gente que tiene antesedenteh que son aborígeneh// y voh te dah cuenta por loh rahgoh por aí de la cara/ porque tienen otroh rahgoh/ RASGOS/ son dihtintoh a nosotroh/ o tienen quisá otro color de piel/ por ejemplo mi mamá eh desendiente de ehpañoleh e italiano/ mi papá de ehpañol/ entonse ¿qué pasa?/ yo tengo una teh blanca→/ soy pálida→/ pelo ohcuro→/ loh que vivían acá/ loh originario/ son una piel un poco máh trigeña/ tienen loh ojoh y la narih de otra forma/ pero elloh buf eh lo que te digo/ quedaron en loh pueblo// y sí todavía ay gente con de su desensensia pero son loh menooh/ son loh meno por aí acá en Tucumán ehtá Tafí del Va- Tafí del Valle/ que eh un lugar de veraneo/ entose voh te vah a Tafí del Valle/ y te crusáh mucho con/ ee la gente con dee/ que son desedienteh de loh originario/ no porque tengan/ sigan creyendo en la Pachamama/ si no voh te dah cuenta en loh rahgo de la cara o en la forma/ y en eso de dah cuenta digamo// yy pero acá en la capital capital mucha gente de elloh no no ay digamo// pero sí sí se ehcuchan movidah ¿no?/ See ehcuchan por aí en la teele→/ que elloh luchan por loh pueblo originaarioh→/ por lah tierra→/ para que leh reconohcann lah tierra que eran de elloh→/ eso sí se ehcuchan por aí movidah yo no partisipo enn nada de eso

[49:52 – 51:58]

M: mirá/ ¿sabéh lo que odio/ odio dee?/ Porque yo siempre viví en casa con mih padreh// y aora vivo en edifisio/ entonse odio ee del edifisio loh vesino que dejan la puerta abierta de la calle/ la pueta abierta del asensoor/ y aora ay muchoh edificio en la siudah entonse qué pasa/

todoh tienen mahcota/ muchoh tienen mahcota/ y van con loh perritoh por la calle/ y no levantan con la bolsitaa la caca el perro/ la dejan aí para que voh la piséh/ yo que tengo ijoh chico imagínate me quiero morih/ (( )) voy no piséh/ correte/ para acá/ y termino pisando yo (RISAS)

Z: sí (ENTRE RISAS)

M: (RISAS) eh lo único que no me guhta pero/ de acá e/ por lo meno lo bueno eh/ eh dee/ eh de la s-/ en un departamento vivíh como máh seguro que en una- que en una casa digamo [(( ))]=

Z: [sí/ sí]

M: =por aí/ por aí entran a robar también por loh balcone ee/ ay uno que le disen el ombre araña (RISAS) porque solían meterse por loh bal- debe seh un grupo/ me imagino que no va a se un- solían meterse por loh balcone ponele/ / entonsee/ pero bueno dentro de todo si uno vive en edifisio/ tenéh un poquito máh de seguridah que si vivíh en una casa [por aí lah casah ehtán máh]

Z: [sí sonn] son más puertas que pasar al final yy

M: y sí

Z: yo vivo/ vivo en una urbanización también en un piso/ una urbanización/ entonces tenemos lo que- la urbanización es un grupo de edificios/ que tenemos como un [pa]tio en común

M: [ah] aaa/ bien/ bien bien/ ah/ [yo cuan]

Z: [entonces]

M: yo fui aal/ a/ a Madrid ase un tiempo atráh que paré aí en la casa de uhtedeh/ [que]

Z: [sí] yo creo que yo no estaba

M: voh no ehtabah/ no/ yo me acuerdo que/ que Flor tee fleteó a otro lado para que entremoh (RISAS)

Z: no me acuerdo (RISAS) [yo es que (( ))]

M: [te mandó a otro lado a voh]/ no te mandó a otro lado porque/ yo iba con doh amiga máh/ [entonse agarró-]

Z: [sí/ no sé si estaba en Argentina] o en Rumanía/ no sé/ andaba por aí yo

M: noo/ no/ a capáh que ehtaba aí ee [con tu tía digamo]

Z: [creo que estaba de vacaciones]

ENTREVISTA 4

Llamada telefónica.

Participantes: Gabriel, Zoe.

[7:03 – 10:37]

Z: eemm// ¿y cómo era/ el rodaje? [¿Cómo era un día normal de] de rodaje?

G: [bueno]/ bueno/ era muuy/ vertiginoso/ en sentido de quee/ por un lado nosotros// desidíamos/ sobre la tarde noche/ qué era lo que se iba a aser al otro día// luego/ cada uno/ Miguel y yo que éramoh loh doh autoreh ehcribámoh loh guioneh

Z: sí

G: a la noche/ y loh enviábamoh// y a la mañana ya llegabaa bueno mientras nosotroh ehcribámoh/ ee la gente que asíaa la la producción y el arte/ ee buhcabaan la locacioneh→/ preparaban el lugar→/ elegían/ ehtee loh vehuario y demáh/ y al día siguiente dehde la mañana empesábamoh a trabajar// mientras montábamoh el ehpaasio y noh preparábamoh/ terminábamoh de ehtudiah loh guioneh/ era todo muy muy vertiginoso

Z: hm

G: y luego eran variah orah de rodaje

Z: sí

G: porque en el mihmo día (tratábamoh de grabar) variah cosah

Z: ¿cada cuanto salía→?

G: el programa salía una veh a la semana

Z: hm

G: pero suponete que salía looh→ suponete/ salía loh vierneh/ nosotroh lo teníamoh que entregar el día anterior el jueveh/ entonseh noh quedaba uunn margen muy pequeño para grabar

Z: sí

G: o sea armábamoh el fin de semana/ y entre luneh marteh y miércoleh teníamoh que ter- el día luneh y marteh/ domingo luneh y marteh grabábamoh todo/ el miércoleh se editaba y el jueveh se entregaba

Z: sí// entiendo/ yy/ encontré mm el otro día mm/ uno de los/ de estos *sketches* que así- acían/ del profes- el profesor dee este de tucumano/ ¿no?

G: sí/ del profesor sabelo un pomo

Z: ese/ ¿cómo surgió esa idea?

G: ese personaje eh un personaje quee/ Miguel Martín lo veníaa/ l- lo abía trabajado en un programa anterior/ abíaa- ayy mmm/ él iso un programa de televisión ase muchoh añoñ mucho añoñ atráh/ anteh que nosotros agamoh ehto/ como dieh año ante que nosotros agamoh ehto/ o sea quee/ debe aber sido/ ponele/ el prinsio dee- fineh dell/ de loh noventa/ prinsioh del doh mil/ él asía un programa que se llamaba Tucumaneh

Z: sí

G: que en realidad/ o sea u- nosotros lo conosimoh como Tucumaneh pero/ ee la idea surgía a partir de un concepto de Miguel que era/ quee que el tucumano/ el idioma tucumanoo/ tenía base en el del francés

Z: hm

G: sí/ el desía no es ingléh ni franséh/ eh tucumanéh

Z: (RISAS)

G: ¿no?

Z: sí

G: yy/ y ponía ejemploh (RISAS)/ ponía un ejemplo/ tenía tenía doh ejemploh claroh/ uno era/ eee a bueno doh jardineroh en el parque nueve de julio/ cortando el séhpel// y uno le desía al otro// eh ¿qui podíh podáh voh?// (RISAS) y el otro desía/ no sé/ ya vua veh/ changüéh// (RISAS) entonseh como sonaba como un tucu- como un fransés/ él desía eso ¿no?/ que no era- que venía del franséh/ pero que era tucumanéh

[14:55 – 21:00]

Z: y vos/ ¿qué dirías que es lo que separa al tucumano del resto de los argentinos? Sobre todo porque/ bueno/ ya llevás/ ¿cuánto? Un mes/ dos meses aquí en España/=

G: hmm

Z: =y la gente siempre identifícaa a Argentina con Buenos Aires

G: sí

Z: ¿[qué dirías que=]

G: [()]

Z: =es lo que separa de Buenos Aires/ de- de estas zonas que son más popularees mundialmente? Porque Tucumán nadie sabe dónde está Tucumán/ nadie sabe d- qué es/ /

G: A mí lo que me pasa aora eh que yo digo Tucumán y la gente/ y- yo- yo no digo soy argentino generalmente yo digo yo soy tucumano/ del NORTE de la Argentina/ / yo como que también de alguna m- de alguna manera de presentarlo/ como voh desíh todo el mundo reconose a loh porteño/ loh conoce igual / me susede a mí que claramente / no me DISEN que soy porteño / me disen ¿de dónde SOS? No saben bien de qué parte/ porque lo primero que noh- lo primero que separa Tucumán del resto// =

Z: hmm

G: =eh el lenguaje// =

Z: hmm

G: =la forma en la que ablamoh// es no solamente lah palabrah que utilizamo sino lah- lah formah particular de desirlah a esah palabrah/ tenemoh un canto particulaar ¿no?

Z: sí

G: pro- pronunsiamoh la erre de otra manera / noh comemoh lah eseh

Z: hm

G: ee// y dehpuéh// lah cotumbreh

Z: hm

G: ¿no?

Z: sí/ ¿como cuáles?

G: comooo/ dehde la música que algunoh ehcuchan me parese/ ahta como funciona e-el orario // en- en Tucumán por ejemplo/ l- que pa- la siehta para todo / en Buenos Aires no/ en Buenos Aires loh del comach (es)tán de corrido

Z: hm

G: ahta la tarde/ en cambio en Tucumán se corta/ a la una y media doh de la tarde loh negosioh serraron la gente se fue a dormí la siehta a la casa y vuelven para abrir el negocio a lah sinco de la tarde

Z: sí// sí sí

G: luego lah forma de aséh lah cosah / ee siempre/ bueno Manyine tenía→ la- el- el nombre que noh a dado→/ mi abuelo desía mucho

esa palabra y a una de lah/ persona que trabajaban en el equipo que eh la que dio la idea de que se llame así le guhtaba mucho esa palabra/ porque eh comoo/ desimo el manyine eh el quee/ la ley del menor esfuerzo

Z: sí

G: ¿no? El que trata de conseguir toodo/ asiendo poco

Z: sí/ y ¿definirías así a un tucumanoo normal? A un tucumanoo como general/ ¿no? ¿[Cómo=-]

G: [mmm sí]

Z: =cómo definirías a una persona tucumana? A una persona que siempre a vivido en Tucumán que nunca se a movido de Tucumán y tiene las tradiciones tucumanas

G: uy qué difísil esa pregunta/ (RISAS) eee sí/ eh que me parece que eh medio difísil/ de- de- de definiir me parese que como que- que/ por aí si- si yo digo / bueno el- el tucumano en general eh así ehtoy generalisando y me parese que no eh bueno generalisáh pero sí me parese que eh eee que- que el tucumano eh calentón por ejemplo

Z: hm

G: que eh serraado

Z: hm//

G: ¿no? En generaal vamo a desí/ no eh que todo el mundo [sea así pero]

Z: [sí/ sí sí/ siempre] siempre en términoh generaleh

G: e- eso/ que eh comoo eso/ eh calentón→/ eh medio peleador→/ ee también eh muy amigueero/ tiene conosidoh en todoh loh ladoh / como Tucumán eh chico

Z: hm

G: o sea la manyineada no- no podría se posible si no fuera que el manyín tiene a dónde- a dónde caeh para manyineá

Z: sí

G: (RISAS) eh muy tucumano todo lo que ehtoy disiendoo

Z: sí

G: pero eh así me parese quee que igual sí eee/ eee/ tiene un poco de ehto como el común de ehto de ser→ bentajista// pero igual no sé si

tiene que veh ehclusivamente con el tucumano eso me parese que el argentino en general eh así [medio chanta]

Z: [hmm]/ bueno

G: qué feo- qué feo todo ehto que ehtoy disiendo igual

Z: noo / ¡a mí esto me interesa un montón!

G: (RISAS) pero sí me parese que ay como unaa como bueno como eh- eh como sectario/ ¿entendéh? Eel se enemihita con todoh lo de afuera/ el tucumano tiene quilombo con loh salteñoh/ con loh santiagueño/ con loh porteñoh (RISAS)

Z: sí justo / esa iba a ser mi siguiente pregunta / que cómoo ¿cómo dirías que nos ven a los tucumanos el resto de- de Argentina?

G: hm/ bueno/ que aora yo también noh están viendo como otrah cosa- o sea noh ehtán viendo con máh umor porque nosotroh noh miramoh con máh umor me parece

Z: sí

G: ¿no?

Z: sí

G: pero sí me parese quee/ el tucumano tienee// FAMA comoo/ ihtóricamente tenemoh fama de ladronéh por ejemplo que eso eh un ehtigma que no está bueno y que creo que tiene que veh con la pobresa del lugar ¿eh?

Z: sí

G: ee→ pero eh una de lah famah que tenemoh

Z: sí

G: tiene fa- fama de peleador también tiene/ son/ populareh son loh ancaso tucumanoh/ loh cabesaso

Z: sí (RISAS)

G: ¿no? (RISAS)

Z: sí/ sí

G: eso también eh conosido aí y dehpuéh que ay cosah muy/ típicah de aí que no bah a encontráh en otroh ladoh que tienen que veh con la comida/ por ejemplo

Z: sí/ sí me acuerdo cuando iba a Buenos Aires quería comer cosas que no abía

G: claro/ bueno/ el- el sánguiche de milanesaa/ ta- así tal no se lo co-  
nose en otro lado/ la achilata eh solamente de Tucumán

Z: [°(¡ay la achilata!)°]

G: [eee] qué se yo/ un montón de cosah/ los alfeñiquee e- (SUSPIRO)  
me tendría que ponéh a pensá máh todavía/ pero ay un montón de  
cosah [muy típica de aquí]

Z: [las tortillas creo] que solamente las ay en Tucumán

G: las tortillas por supuehto/ también

[25:47 – 28:10]

G: ¿qué ehtába- de qué ehtábamoh ablando/ pará?

Z: yo te estaba diciendo que asta el propio tucumano se considera así/  
¿no? [porquee]

G: [aaa] y bueno que máh/ mientrah máh/ bueno también creo que  
tiene que veh con lo mihmo=

Z: sí

G: =que mientrah máh al interior te vah yendo// ay máh- ay máh  
pobresaa

Z: sí/ pero=

G: ¿no?

Z: =me refiero yaa/ que intentan asta cambiar ¿no? su forma dee/ de  
comunicarse/ de ablar/ intentan/ ser más co- más cosmopolita/ más  
de Buenos Aires me parece a mí

G: sí/ bueno [((()))]

Z: [porque claro yo] yoo vivíaa/ en el centro/ ¿no? pero cuando me iba  
con mis abuelos que vivían afuera en la zona más pobre/ ya se notaba  
esa diferencia/ de abla

G: sí

Z: ¿no? [esaa]/ articulación dee las palabras/ ese

G: [sí sí] sí/ eh mucho máh serraadoo/ eh mucho máh serraado/ yo  
tenía un amigo que eh como que ademáh e- ee/ no sola- eeh como que  
el uso se va tranmitiendo de generasión en generasión entonseh/ si voh  
ah aprendido algo mal// lo reprodush mal

Z: sí



G: y lo enseñáh mal

Z: sí

G: ehte- ablando en términoh de/ de lo correcto y lo incorrecto/ (o) sea el bien y el mal dentro del lenguaje/ a mí me parese que si uno tiene unaa/ una forma particular de hablar digamoh/ si de repente se a- se a conformado un dialecto que tiene que ver con lo ihtórico y demáh/ ehtee no ehtá mal que aya un dialecto/ ¿no? que se rehpete y que se reproduhca/ ahora/ cuando eso tiene que veh con/ con el mal aprendizaje/ ya eh otra cosa/ ¿no? algo que ehta mal aprendido

Z: hm

G: pero sí veo que también ay esa diferencia/ y creo que/ e- a pesar quee/ emoh dado un paso en ehto de poder reírnos/ ¿no? de- de nosotros/ y que en veh que noh deh vergüensa/ aora digamoh ay qué grasioso/ tampoco eh una cuehtión de/ dee/ orgullo/ el tucumano se siguee sintiendoo/ a pesar (que) se puede reír de él mihmo/ se sigue sintiendo o un ignoraante→/ oo un brutoo→/ ¿entendéh?

Z: sí

G: o un gaucho como desíamoh

Z: sí

G: coloquialmente de la forma de hablar ¿no?

Z: sí/ sí ya gaucho ya viene con esa connotación negativa ¿no? dee→

G: sí/ sí sí sí/ total

ENTREVISTA 5

Videollamada.

Participantes: Sofía/ Zoe.

[3:38 – 6:30]

Z: contame un poco/ deee/ las tradiciones de Tucumán/ porque yo me acuerdo de que acámos un montón de/ de espectáculos y [cosas en el colegio]/=

S: [sí/ ayy]

Z: =pero no me acuerdo de absolutamente nada/ digo si yo me acuerdo de estar aí disfrazadaa/ pero no me acuerdo de por qué ni siquiera (RISAS)

S: o sea en/ en loh colegioh eh donde máh se ven lah tradisioh/ que son principalmente para lah fechah/ patriah oo algo que tiene que ver con la iglesia/ poorque Argentina en general/ máh que nada Tucumán/ que son lah provinsiah del noorte/ como Salta/ Jujuy y todo eso/ son/ súper católicos// cada día de la virgen eh importaante/ siempre ay actoos→/ hay resooh→/ aayy de todo// yy dehpuéh en loh díah fehtivoh ya (a)sí dee patriótico por así desirlo/ yo creo que loh máh importante son// ell veinticinco de mayo/ y el nueve de julio// que es el día de la independencia yy el día dee// o sea/ son- son todoh patrioh/ fehtivoo/ dee comer empanadaah→ yy la bandareaa→ y iimnoo yy (RISAS)// eso es máh que nada digamo

Z: yy [qué acee]/

S: [y dehpuéh ehtá-]

Z: ¿qué se ace el veinticinco de mayo?

S: el veintisico de mayo ee/ ess/ ehtee// eel eel día dee de la casita de Tucumán/ de todo el tema o sea como que lo importante eh acá digamos// yy/ eh principalmente/ bailes/ folclore principalmente// máh que nada acá/ en Buenos Aires por aí eh máh tango también/ y todo eso/ eee/ comida típica/ empanadas/ principalmente (RISAS) ee umita yy/ no sée// lo típico digamos todah comidah del del noorte/ del coso/ yy dehpuéss ehtee/ le dan mucha mucha importansia a la bandera digamos/ o sea imno sí o sí/ que aya todo lleno de banderah en todo lo lado/ que sea como super patriótico todo (RISAS)

Z: y el nueve de julio es la independencia de Argentina/ ¿no?

S: claro/ el nueve de julio eh la independencia/ que aí ya eh como que se asee ee fehtivaaleh→/ ay carnavaleeh→/ e ay/ dehfiiless→/

dee/ todo lo que son lah diferentes estee/ entidades/ que ay acá por ejemplo ehtán lo del (( )) de loh italiano→/ de loh ehpañooleeh→/ de lah dihtintaah// cómo sería// etnias/ que se combinan todo en un solo/ en un solo fehtejo digamos

Z: sí

[9:32 – 12:37]

Z: ¿terminaste dee/ dee hacer l- te acordás que íbamos a baile juntas (RISAS)

S: sí (RISAS)

Z: ¿terminaste la escuela aí?

S: sí/ la terminé// erann nueve años/ y aora tengo el título de/ profesora de español/ así que si quiero puedo enseñar digamos/ o sea es ehtee/ lo tengo aí pero/ por si acaso/ por así desirlo porque/ para mí era máh como un *hobbie* o sea/ no eraa/ una cosa de aa quiero el título y quiero ser profesora y todo eso/ pero/ ademáh de español también seguí asiendoo/ ehtee/ cursoh de baile de dihtintas/ de dihtintoh tipooh/ por ejemplo sé bailar/ árabe/ sé bailar ehtee/ lo que eh loh baileh típico de acá folcloree→ y todo eso/ taango→/ salsaa→/ o sea eh como un mix de todo (RISAS)

Z: ¿y cómo fue sacartee→? Todos esos años/ ¿cómo fueron?// d- de estudiar/ me imagino que abría que estudiar además dee/ practicar

S: sí/ sí/ o seaa aal principio era más como un juego/ un *hobbie* porque éramoh máh chicas/ y dehpuéh a medida de que cresías ibas abiendo exámenes/ cada año/ te tomaban dihtintoh tipo de exámeneh o sea te asían por ejemplo unn examen oral/ dee lo que es español en sí/ dehpuéh te tomaban un e-/ un examen ehcritoo/ de nombress/ dee/ pasos/ de baile en fransés/ que te tenía que saber la traducción o cómo era eñ ba- el paso digamos/ dehpuéh ehtee/ abía exámeneh de maquillaje/ dee maquillaje/ teatral porque sí o sí te lo tenía que aser voh digamos/ o sea la profesora desía si voh sos bailarina/ tenéh que saber todo lo que ase una bailarina y lo máh importante era el maquillaje digamos// dehpuéh ee/ también me acuerdo que abía comoo una prueba de lah parteh del esenaarioo→/ lah parteh de una oobra→/ o- o- cómo/ cómo eh la onda máh tirando ya al teatroo/ a lo que es este ehtar tras bambaliinah/ lo- lah personah que trabajan trah bambalinah o sea el que pone el sonido→/ el que corre el telóon→/ el que ordena lah cosas→/ o sea era como muy/ complejo ya al final/ y en el último año/ teníamoh prácticah/ o sea cada una de las que se resibía tenía que dar clase/ yy/ ehtee ya dehpuéh el baile final/ que eso era comoo/ la prueba final por así desirlo/ bailar sola al frente

dee/ de todas las personah/ y a la coreografíaa/ al vehtuarioo/ al maquillaje/ a toodo lo tenías que aser vos

Z: ¿y esa prueba era como todos los tipos de baile que acá a- seguidos?

S: noo/ era un solo baile que culminaba todo/ o sea voh elegíah tu cansión/ elegíah tu vehtuario/ elegíah bueno asías tu coreografía/ la practicabah durante todo el año/ yy terminabah mohtrándose lo a la gente que iba al teatro digamoh

[15:55 – 17:17]

S: en cambio ay otrah carrerah que ya sí tienen cursillos/ ehtee/ por nota/ o sea/ leh dan el mihmo cursillo un meh prácticamentee/ uno o doh meseh por aí/ yy sí depende de si entrás la nota que te saqués

Z: aa

S: loo/ o sea la carrera que máh complicada eh de entrar acá/ es/ por lejoh/ medisina/ / quee la gente se pohtulaa o sea creo que van mil pohtulanteh por año/ y entrann dosientoh cincuenta/ / y con- yo tengo amigas/ de que intentaron treh años seguidos/ no entraron loh treh añoh y se tuvieron que/ dedicar a otra cosa o sea trabajaar oo buhcar otra carrera digamoh/ (por)que eh muy complicado/ y a la vara/ la define/ la gente que va// o sea puede aber añoh en loh que entrah con promedio seis cincuenta/ siete/ y puede aber añoh que entráh con ocho/ nueve/ depende del nivel de lah personah digamos/ / loh chico de medisina se preparan/ un año antes/ sí o sí con profesores/ que leh cobrann una barbaridad de plata/ yy y no saben si entran/ o sea es/ horrible (RISAS)

[39:46 – 43:08]

S: o sea una veh fue muy gracioso porque/ noh dejaron a nosotroh doh con la bebé cuando era súper chiquita/ y mi novio me dise/ bueno mee- mee/ voy a bañar/ no sé qué/ voh cuidala/ mirala aí la nena empesó a llorar/ y yo la abrasé/ y ella lloraba y yo lloraba/ al lado del baño desía amor por favor salí (RISAS)/ y (( )) así todo muy (ENTRE RISAS) [(( ))]

Z: [la primera experiencia] con la maternidad

S: no// no quiero ehto todavía/ no ahta que ehté psicológicamente preparada/ díse de dehpuéh de loh treinta (RISAS) así que bueno

Z: se ve que está// esa idea que tenés vos dee/ después de los treinta ¿es una cosa más común/ entre la gente de nuestra edad?

S: súper común/ súper común/ eh más/ ay// mucha gente que ni siquiera quiere tener ijos/ o sea eh una cosa dee/ no/ la maternidad

no eh para mí/ noo no me guhta/ tengo una muy buena amiga que me dise ehtoy de novia ase treh año/ pero digo no quiero ijos/ ni loh voy a querer/ nunca en mi vida/ así que no loh voy a tener/ en fin/ y/ ehtá perfecto digamoh/ pero sí/ la gran mayoría eh como/ quiero/ disfrutar mii juventud/ ee ehtudiar/ trabajar/ tener plata no te digo ehtaar/ ehtablemente económicamente ablando porque eso nunca va a pasar acá en Argentina/ pero tener algo de plata/ tener mii lugar→ mi ehpasioo→ mi casa→ mi departamento lo que sea/ y de aái/ tener un ijo// que/ generalmente eh entre loh/ treintaa/ treinta y sincoo por aí más o menos/ pero obviamente también/ también ay gente que dice no/ yo quiero un ijo ahora/ yy/ se quedan embarazadah o sea yoo/ tengo una amiga que tiene/ nuehra edah yy/ ella con el novio dijeron bueno/ quiero tener un ijo yy/ tuvieron un ijo/ y aora el nene tiene casi doh añoñ y eh como/ desisión propia digamoh/ cosa que ehtá perfecto si ella/ siente que puede yy/ ella// ehtudiaa/ tiene unn un trabajo un emprendimiento en su casa con suh papáh y suh ermanoh dee cosah de madera y así o sea/ perfecto digamoh

Z: si es que te preguntaba porque/ yo ablaba con/ mi madre de esto porque/ en mii en mi casa siempre se a criticado la idea esta europea de tener ijos cuando ya estés un poco estable/ e económicamente pero se ve que en su generación// se tenía antes y era como// =

S: sí

Z: =ya a cambiado la cosa que por eso te lo preguntaba/ [porque siempre] se me está criticando porque noo/ porque por ahora ni lo contemplo (RISAS)

S: [bueno]/// claro/ eh que son dihtintas/ realidadeh/ creo yo a parte el tiempo avansa y lah mentalidadeh avansaa/ yy yo pienso dihtinto a lo que piensan mih papáh yy mih ijoh seguramente van a pensáh dihtinto de lo que pienso yoo/ yy ehtá bien digamo (RISAS) o sea loh tiempoh cambian/ por aí mi hijo ni siquiera quieren tener ijoh y/ ehtá todo perfecto digamoh noo/ no pasa nada (ENTRE RISAS)

[46:34 – 47:58]

Z: y así cada vez que suspendes sube más el precio

S: noo (RISAS) [(())]

Z: [que también es una de las cosas por las que creo] que es tan difícil para los estudiantes independizarse/ porque tenés que pagar

S: claaroo/ obvioo no sí/ no acá literalmente eh como/ voh vas/ de-sís/ ola/ me quiero inscribir aa// doos/ sincoo/ dieh mateeriah/ lah que voh tengah ganas de aser/ tengah el tiempo/ tengah ee lah-/ lah ganah digamoh sí/ generalmente eel/ el horario dee de la facultad te

pone por cuatrimetre / que acá se asee / cuatro meseh / vacacioneh / cuatro meseh / vacacioneh / cuatro meseh / vacacioneh así / son / ee / cinco materiah por lo general / podéh aser también algunah electiva que / para terminar la carrera tenéh que tener cinco electivah aprobadas / ee yy lah podéh aser durante toda la carrera digamo (o) sea podéh meter en un mihmo cuatrimetre treh electivah seguida como podéh aser una cada cuatrimetre y llegar tranquilo aal final de la carrera digamos / pero eh así súper / o sea mi amiga por ejemplo isoo / doh materia ehte año → yo ise cuatro → mi amigo iso sincoo → o seaa // así / tranquilo digamos (RISAS)

ENTREVISTA 6

Videollamada.

Participantes: Fabricio / Zoe.

[4:28 – 8:40]

Z: te gusta el deporte entonces

F: ¿cómo?

Z: el deporte/ te gusta

F: sí/ mucho mucho mucho

Z: ¿qué depo[rtes te gustan?]

F: [ee] ¿cómo?

Z: que qué deportes te gustan

F: yy a mí me gusta mucho el balonmano/ yo practico balonmano em/ desde que tenía// catorce años/ y la verdad que eh el deporte en el que me siento máh cómodo y en el que entreno tipo entreno/ e todoh loh díah/ muchah oraah/ eh como que me guhta mucho/ el sesenta porsiento de mi vida la paso asiendo deporte realmente/ ee bueno dehpuéh también/ e/ el fútbol me guhta mucho pero/ máh que nada con amigo o cosah así vamoh a jugar/ pero no la verdad que el- que el balonmano/ el hanbol e/ eh el que máh me guhta/ y el que entreno todo el tiempo

Z: hm

F: yo/ yo estoy en un equipo quee/ que bueno ya ehtoy entrenando con la primera digamo yy/ y la verdad que eh complicado porque/ nosotroh al ser del norte digamos// e nuestro equipo ehtá como en un nivel/ tipo en la primera división dee/ la Argentina por así desirlo// y tenemoh que/ e/ jugar con gente de seleccioón o gente de Buenos Aires que tienen muchísimo máh nivel y choque/ yy/ nosotros acá como que/ par- partisipamoh una veh al año por así desirlo/ (en)tonse eh como/ pesadito (RISAS)/ pero bueno

Z: yy [mm]

F: [acá ehtamoh] (bancando)

Z: y quee/ ¿te acordás de algún partido que aya sido como uno que te aya marcado...?

F: sí

Z: quee de- de este partido no me olvido en mi vida

F: sí bueno/ e/ la primera veh que (dulté) con la primera// tipo/ yo creo que eh el sueño de todo chico (RISAS) ee/ me acuerdo que tenía dieciséis años/ yy// y yo realmente/ tipo ehtaba jugando con mi categoría/ loh juveniles/ ee bah en realidad eran cadetes/ era una categoría menor/ ee// y de repente me llama el entrenador de primera/ ee/ y me dise bueno la verdah quee/ voh veníh entrenando ase unn tiempo con nosotroh/ ee quiero que juguéh/ no sé qué// yy/ yo realmente ese día abía ido a véh loh partidoh digamo/ no tenía lah sapatillah/ ni nadaa oo la indumentaria/ (en)tonse me tuve que volver corriendo a mi casa (ENTRE RISAS)/ buhcar todah lah cosah y salir corriendo y llegar juhto para la ora del partido/ yy// nada pude entrar unoh minutoh a/ a jugar y la verdad eh que fue una experiencia ermosa/ porquee mm// aí veh como toda la/ la gente del club realmente banca lah inferioreh o a todoh loh chicoh/ y cada veh que tocaba la pelota me aplaudían oo/ o cosah así/ y eh como que te marca mucho ee// eso dee/ sentirte acompañado/ en todo el proceso/ y ver loh frutoh de de todo lo que trabajahte durante tantoh añooh para llegar aí/ eh como que (RISAS)/ una locura

Z: sí// yy// ¿te as lesionado así alguna vez así→=

F: sí/ [sí sí] sí

Z: =feo?

F: lamentablemente/ em// ehtábamo un día entrando digamoh/ me acuerdo que era/ yaa época de finaleh/ de semifinaleh y finales// e y nosotroh juhto abíamos pasado a la semifinal con/ con mi equipo// y teníamos un partido súper complicado contra nuestro clásico rival/ era como wow el partido/ yy/ el entrenamiento deell/ d- el penúltimo entrenamiento anteh de de de jugar// ehtaba defendiendo yo/ y siento un dolor en en// en la pierna digamos/ yy/ y como que no podía mantener en pie o no podía pisar con una pierna/ yy/ bueno fui al médico/ me dijeron que tenía dehgarrado o/ un dehgarrro bahtante grande/ ee y que no iba a poder jugaar/ y era como NOO (RISAS)/ todo el esfuerso del año para llegar a ehte momento y juhto lesioarme acaá/ y// y bueno la verda que lamentablemente mi equipo perdió ese partido y dehpuéh me sentía súper culpablee oo/ bah no sé si culpable eh la palabra/ pero me sentía como quee noo/ ¿por qué juhto aora?/ no era el momento indicado

Z: (3") ¡qué feo che! (ENTRE RISAS)

F: sí/ [muy feo]

Z: [encima los]/ los/ los desgarrros duelen un montón



F: sí/ loh degharroh duelen y el problema eh quee/ emm te disen bueno son tres semanas/ y dehpuéh no son cuatro/ no son sinco→ y era como que se iba a alargando yy// y eh voh desí/ desime una fechaa para que pueda empezar a entrenar de vueltaa porque si no (RISAS)

[15:50 – 19:00]

Z: entonces este año de fiestas/ nada (RISAS)

F: nada/ nada/ nada// la verdad que (RISAS) [orrible]

Z: [¿y los años anteriores?]

F: ¿cómo?

Z: porque ten- tengo curiosidad/ o sea/ obviando este último año dee/ pandemia/ que no se puede hacer nada// ¿cómo..? porquee/ aquí como que ay una maneraa/ en la que los menores de edad salen de fiesta

F: sí/ obvio [RISAS]

Z: (( )) voy a comprar el alcol aquí y me voy de botellón a un parque// ¿cómo [se-] cómo es aí? ¿cómo son las fiestas?

F: [sí]// yy la verdah que acá eh todo mucho máh libre/ ee yo me acuerdo de con catorse/ quince añoh/ pasaba a bolicheh de gente de diesiocho/ e/ te prehtaban documentoh oo voh mihmo/ en el selular/ sacabah una foto al documento y lo editabas/ tipo no sé/ por ejemplo/ mi DNI ee era cuarenta y cuatro y nasí en el doh mil dos/ ee lo ponía cuarenta y uno y nasí en el 2000/ por ejemplo// eh como que lo editáh así e o en cualquier lugar te venden alcol realmente/ en ahta en el bar de la ehquina/ ahta en un super/ como que nunca te piden/ nunca te piden documento/ ee/ la verdad eh super e libre ese tema/ ee loh chico salen todoh de/ fiehta/ beben alcol (ENTRE RISAS) dehdee// yo creo dehde loh quince añoh/ catorse año/ ya la gente empieza a salir/ eh como// peligroso digamoh o/ o wow digamoh/ y con el tema dee/ fumar sigarroh también/ dee/ supuehtamente eh para mayoreh de diesicoho y dehpuéh de lah onse no te pueden vender/ e/ pero// nada/ nada/ tipo eh como// que/ te loh venden así nomáh/ no ay ninguna rehtrición para nada

Z: sí// ¿y vos cuándo empezaste a salir?

F: yo sí (RISAS) empesé a salir enn tercer año/ sea que tenía sí quince catorse años/ yy/ no/ era como unn mundo nuevo/ porque aparte/ como quee/ al salir tann de joven quemáh muchah etapah o cosah así de tu vidaa quee/ que eh como// noo/ no no ehtá bueno digamoh/

aora q- aora que lo pienso de máh grande// no sé yo hubiera empedado a salir resién en cuarto o quinto año (RISAS) pero/ pero bueno eh porque perdéh mucho de tu infansia o tu preadolescensia/ ee no (RISAS) no está bueno (ENTRE RISAS)

Z: bueno/ pero (RISAS) [has adelantado] los años que vas a perder aora

F: [(( ))]// sí (RISAS) aparte lo que tienee ee/ eh que acá el alcol eh muy barato/ muy barato realmente// tipoo no sé/ una caja de vino/ que eh lo máh barato/ eh de un litro/ te puede llegah a salíh setenta pesos/ que serán como/ no sé/ cincuenta sentavo de euro// con eso voh tomaah y tomaah// no sé/ se calcula más o meno un vino y medio por persona para toda la noche/ (en)tonse voh con (setenta) y cinco sentavo de euro ee tomáh toda la noche/ eh una locura/ eso eh lo máh barato/ dehpueh también tenéh bebidah no sé/ como el fernee→/ que yaa/ no sé/ son/ cuatro euro→ cinco euro→por// por un fernet/ pero eh para doh persona por ejemplo un fernet

Z: sí

F: entonse eh como quee/ en ese sentido eh muy barato/ muy barato

Z: hhm// más fácil emborracharse (RISAS)

F: (ENTRE RISAS) una locura

[25:39 – 29:07]

Z: yy/ ¿pusieron aí límite de personas para las reuniones y todoo eso?

F: sí pusieron (índice) de personas/ supuehtamente ee/ no see/ no se podían reunir máh de cinco personah creoo/ o la gente que abitaba en la// en la// en la casa pero/ realmente nadie le dio importancia/ tipo/ eh como que acá/ ya al ser tan larga la cuarentena/ nosotros seguimoh en cuarentena supuehtamente/ con dihtintah flexibilisaciones o cosah así/ ya como que la gente ya noo/ no le da importansiaa y sale igual→ o voh vah al centro y veh toda la gente caminando sin// ningún tipo de problema/ asinada/ eh como/ una locura/ yaa/ como que el gobierno/ por así desirlo/ como/ lamentablemente/ perdió mucha credibilidad/ yy/ y eso ase que/ no sé que pongan nuevah restriccioneh o cosah así y nadie leh de importancia/ acá me acuerdo quee/ a abido un momento quee/ por aí en septiembre por esa fecha/ ee/ ubo un repunte de casos/ yy/ querían volver a serrar todo tipo/ aser que nadie pueda salir a lah calles/ yy/ y nada/ loh dihtinto comeersioh o lugareh así/ e fue como que le dijeron no/ (( ))/ nosootroh vamoh a seguir atendiendo/ y ya nadie le daba importaansia→ y salía igual la gente→ (en)tonseh eh como que/ muy raro/ supuehtamente no se podían reunir gente pero/ ahta loh mihmo funsionarioh se reunían

con// con su familia/ así que como que// yaa/ ya eh la ley dee del nadie/ digamoh tipo/ nadie nadie tiene una autoridad por así desirlo

Z: sí/ aquí pusieron/ límite de seis personas

F: ¿sincó personas? =

Z: seis

F: =¿y cómo ¿seis? ¿cómo asíann?

Z: a ver nosotras es que somos pocas/ porqueee mi familia está aí/ o en Rumanía/ entonces aquí éramos mi mamá/ mii tía/ mi prima y yo// [(( ))]

F: [a] claro

Z: pero sí/ yo sé que para mucha gente de aquí ees es muy difícil porque se suelen reunir los primos/ los tíos no sé que y normalmentee son veinte personas en una casa y de repente lo tienes que reducir a seis/=

F: claro

Z: =y aquí sí quee// se lo toman un poco más en serio//

F: claro§

Z: §si no se lo toma tú en serio tu vecino tee lo- se lo toma en serio y llama a la policía/ que pasa también// y aquí tenemooo- ¿no ay toque de queda aí?

F: e aora no/ por/ por ehta/ por aora no/ pero/ ase un tiempo sí/ sí ubo toque de queda/ ubo// cuatro meseh quee/ quee/ ubo toque de queda que no podías salir entre/ lah onse de la noche y la sincó (de la mañana) (( )) (no podéh aser nada/ no podéh ehtar en la calle)// pero loh mihmos e/ lah mihmah autoridadeh se lo iban (pasando)/ porque por ejemplo/ el gobierno provincial/ que eh el de toda la región/ desía ahta lah onse podéh ehtar en la calle/ y el gobierno municipal que eh el dee mi ciudad desía no/ podéh ehtar ahta lah una/ entonse era como que se iban pisando y no se entendía (bien) ahta lah mihmah autoridadeh era como que no se ponían de acuerdo/ o desían no sé el orario del comercio va a ser/ de ocho de la mañana a cuatro de la tarde/ y el gobierno municipal desía no/ va a ser ahta lah cuatro de la tarde porque ay gente que tiene que trabajar/ cosah así/ (en)tonse como que se iban pisando y se iban pisando y// yaa/ o sea cuando voh veh eso desíh// pero/ si ehte dise una cosa y ehte otra/ ¿a quién le creo?/ entonseh voy a aser lo que a mí se me venga la gana

Z: sí/ ee/ cuando empiezan con esas incongruencias ya→

[37:42 – 40:50]

Z: y le preguntaba un poco que qué le parecían las generacionees más jóvenes

F: claro

Z: (vamos) en general me dijo todo malo

F: ¿todo malo? (RISAS) noo

Z: entonces (( )) pandemia aparte / ¿qué es lo que so- so- soléis acer loo / lo más eso adolescentes para salir→ / para divertirse en general?

F: yy sí / ee / yo creo quee / en ese tema / e- eh como que loh adolescentes / ee bueno / e usan mucho el tema de del alcohol o de lah drogah también / dihtintah tipoh de droga / dee no sé por ejemplo la mariuana→ / el canabis→ / ahta LSD→ / oo cocaína→ oo o bueno acá en / en Argentina eh muy famoso el paco también [que es como]

Z: [¿eso qué es?]

F: el paco es (RISAS) eh un- / eh algo terrible / eh como la cocaína / pero / cortada / eh como laparte mala de la cocaína la parte / ya fea de la cocaína que ehta ya eh mala digamos / y la mehclan con virtah de vidrio→ / con dihtintah cosaah→ / con no sé pahtillah de paracetamol / / o cosah así y eh la droga máh barata porque / una dosis de paco que te dura doh orah en el organih- en el organishmo puede llegar a valer / veinte pesos / será no sé / diez sentavoh dee / de euro / eh como la droga máh de loh pobreh voh e / agarrás ee / conseguíh veinte pesos / y vah y te- / te compráh un coso / un una (( )) de paco digamoh / y eso generalmente se quema en pipa entonseh eh como / te termina asiendo / te termina demacrando / a loh doh año yaa / ee generalmentee / morís / eh como que no / / eh muy feo ese tema / pero en lah fiestah en general / se utiliza mucho el tema de la mariuana / la mariuana eh muy vihta e / e / también la cocaína pero menor / en menor ee cantidad / ee / pero eh como que voh salíh y lleváh mariuana / o lleváh alcohol / y mehclááh / y eh todo horrible (ENTRE RISAS) / / no sé cómo será aí en España / lah fiehtas

Z: por lo menos en el círculo en el que yo me movíaa más que alcol y algún porro poco más / [ee]

F: [claro]

Z: eso en el círculo que me movía yo / yaa / [(( ))] no / no lo sé=

F: [claro claro claro]

Z: = pero ilegalidad aparte (RISAS) ee / ¿qué más hacéis / los jóvenes?

F: ¿cómo?

Z: que/ ilegalidades aparte [(( ))]

F: [aa/ ilegalidadeh/ y bueno ee/] también eh mucho dee/ dee/ ee/ el tema de la mariuana por ejemplo no sé/ juntarse un parque y/ y fumarse un porroo/ ee oo/ oo si no ee salir de fiehta yy no sé llevar uun/ unaaa/ un bote de grafitii/ no sé tipo de pintura para grafitiaar/ ee/ o cosah así/ pero máh allá de eso no/ también/ bueno/ acá se ve mucho lo que son lah fiehta clandehtina aora

## BIBLIOGRAFÍA

- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, 1ª ed., Madrid, Espasa.
- CLARÍN, Diario (2001, 7 enero): *Colla*. Pueblos Originarios. <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/colla/colla.html> [Fecha de consulta: 24 de enero de 2021].
- DONNI DE MIRANDE, Nélica E. (1992): «El español actual hablado en la Argentina» en César Hernández Alonso (coord.), *Historia y presente del español de América*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Pabecal, pp. 383-408.
- DUMITRESCU, Domnita (1995, agosto 21–26). 'A' personal, duplicación clítica y marcidez: *Español porteño vs. español madrileño* [Presentación]. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, Inglaterra. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_1\\_018.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_1_018.pdf) [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2021].
- FERNÁNDEZ LÁVAQUE, Ana María y Valle Rodas, Juana del (1998): *Español y quechua en el noroeste argentino. Contactos y transferencias.*, Salta, Gofica Editora.
- (2003): *Historia y sociolingüística del español en el Noroeste argentino. Nuevas investigaciones*, Salta, Universidad Nacional de Salta.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.<sup>a</sup> Beatriz (1999): «Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, pp. 1401-1425. Disponible en: <https://rb.gy/1569cp> [Fecha de consulta: 17 de enero de 2021].
- GARCÍA TESORO, Ana Isabel (2014): «Construcciones causativas con <hacer+infinitivo> en español andino», *Estudios Lingüísticos Hispánicos*, 29, pp. 25-46. Disponible en: <https://n9.cl/sahqa> [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2021].
- GARCÍA TESORO, Ana Isabel & Son Jang, Ji (2018): «El pretérito perfecto compuesto en el español andino peruano: usos innovadores y extensión a contextos de aoristo», *Formas y Función*, XXXI (1), pp. 93-123. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/fyf.v31n1.70444> [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2021].
- GOBIERNO DE ARGENTINA. (s. f.). [Argentina.gob.ar](https://www.argentina.gob.ar). Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/> [Fecha de consulta: 21 de abril de 2021].

- GODENZZI, Juan Carlos (1986): «Pronombres de objeto directo e indirecto del castellano en Puno», *Lexis*, X (2). Disponible en: <https://n9.cl/nt9yw> [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2021].
- (1996): «Transferencias lingüísticas entre el quechua y el español», *Signo Y seña*, VI (1), pp. 71-99. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/sys.n6.5709> [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2021].
- GRANDA, Germán de (1993): «Quechua y español en el noroeste argentino. Una precisión y dos interrogantes», *Lexis*, XVII (2). Disponible en: <https://rb.gy/l226qd> [Fecha de consulta: 24 de enero de 2021].
- (2002): *Lingüística de contacto: español y quechua en el área andina sudamericana*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial.
- HURTADO, Silvia (2009): «El perfecto simple y el perfecto compuesto en Hispanoamérica: la inclusión o exclusión del *ahora* de la enunciación», *Estudios filológicos*, 44, pp. 93-106. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n44/art06.pdf> [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2021].
- JARA, Margarita (2011): «Funciones discursivas y gramaticalización del pretérito perfecto compuesto en el español de Lima», *Spanish in Context*, VIII (1), pp. 95-118. DOI: 10.1075/sic.8.1.05jar
- LANG-RIGAL, Jennifer (2015): «Regional variation in the devoicing of the alveolopalatal fricative in Argentine», *Estudios de fonética experimental*, 24. Disponible en: <https://n9.cl/49hi5u> [Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2020].
- MARTORELL DE LACONI, Susana (1992): *El español de la Argentina con especial referencia a Salta*, Salta, Instituto salteño de Investigaciones dialectológicas.
- MORENO BERNAL, Jesús (2004): «La morfología de los futuros románicos. Las formas con metátesis», *Revista de Filología Románica*, 21. Disponible en: <https://n9.cl/rqce0> [Fecha de consulta: 19 de abril de 2021].
- NARDI, Ricardo J. (1976-1977): «Lenguas en contacto: el substrato quechua en el noroeste argentino», *Filología*, XVII-XVIII, pp. 131-150. Disponible en: <https://n9.cl/s4qcl> [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2021].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es> [Fecha de consulta: 1 de junio 2021].

- ROJAS, Elena M. (1980): *Aspectos del habla en San Miguel de Tucumán, Tucumán* (Argentina), Facultad de Filosofía y Letras.
- SQUARTINI, Mario & BERTINETTO, Pier Marco (enero, 1995): «The simple and compound past in Romance», en Östen Dahl (ed.), *Tense and Aspect in the Languages of Europe. Empirical Approches to Language Typology*, EURO TYP 20-6, Berlín/Nueva York, Mouton-de Gruyter. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/252603039\\_The\\_Simple\\_and\\_Compound\\_Past\\_in\\_Romance\\_languages](https://www.researchgate.net/publication/252603039_The_Simple_and_Compound_Past_in_Romance_languages) [Fecha de consulta: 2 de junio de 2021].
- TORRES DE NAHARRO, Bartolomé (2013): «Comedia Himenea», *Teatro completo*, ed. Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra.
- WILK-RACIESKA, Joanna (2000): «Valores de *nomás* en el español andino», *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIII, pp. 309-327. Disponible en: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.43.309> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2021].



## Culpa y alienación en *El Tajo* de Francisco Ayala

GUILLERMO MILLÁN ARANA  
*Universität Duisburg-Essen*  
guillermomillanarana@hotmail.com

---

**Resumen:** En *El Tajo*, Francisco Ayala presenta el conflicto interno del teniente sublevado Pedro Santolalla por el homicidio involuntario del miliciano Anastasio López Rubielos. Como único cuento de *La cabeza del cordero*, se escinde la instancia narrativa externa y la perspectiva fija del protagonista, presentando su complejo y contradictorio proceso psicoafectivo. El tema de este artículo es la ambivalente relación entre el recuerdo y la persistente sensación de culpa del protagonista, a pesar de proseguir su vida tras la guerra con impunidad. Tanto por el ambiente sociopolítico como por su comportamiento, Santolalla es incapaz de resolver esta tensión, lo que desemboca en la alienación del protagonista de su entorno, pero también de sí mismo.

**Palabras clave:** Francisco Ayala, cuento, Guerra Civil (1936-1939), formas de culpa, alienación.

### Guilt and alienation in *El Tajo* by Francisco Ayala

**Abstract:** Francisco Ayala's *El Tajo* presents the internal struggle of Pedro Santolalla, a lieutenant of the Nationalist faction during the Spanish Civil War, due to the involuntary killing of the Republican *miliciano* Anastasio López Rubielos. It is the only short stories of the collection *La cabeza del cordero* in which the narrative instance is dissociated from the fixed perspective of the protagonist, presenting his complex and contradictory psychoaffective process. Thematically, this article discusses the ambivalent relationship between the protagonist's remembrance and his persistent feeling of guilt, despite him being able to resume his life after the war with impunity. Because of the sociopolitical climate and his own doing, Santolalla is incapable of resolving this tension, which leads to his estrangement from his environment as well as from himself.

**Keywords:** Francisco Ayala, short story, Spanish Civil War (1936-1939), forms of guilt, estrangement.

## 1. INTRODUCCIÓN

En *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*<sup>1</sup>, Friedrich Nietzsche afirma que el ser humano, por mucho que se proclame superior al animal, en el fondo lo envidia. Ello no se debe a una cualidad efectiva del animal, sino a una ausencia: su facultad natural del olvido instantáneo. Para el ser humano, sin embargo, «el instante, que llega y pasa en un abrir y cerrar de ojos, antes una nada y luego una nada, sin embargo, retorna en forma de fantasma y enturbia la calma del instante posterior». Solo la fuerza plástica, «aquella que permite crecer por cuenta propia y de forma singular, transformar e incorporar lo pasado y lo ajeno, curar heridas, sustituir lo perdido, reformar moldes quebrados por cuenta propia», permite al ser humano procesar el pasado para que este no lo suma en la miseria y la inacción. Su máxima expresión es el superhombre: su psique, confrontada con aquello que no se consigue asimilar por medio de la fuerza plástica, «sabe olvidarlo; ya no está, el horizonte está cerrado y entero, y en nada se recuerda ya, que más allá de esa misma persona existen pasiones, lecciones, fines»<sup>2</sup>. Pedro Santolalla, teniente del bando sublevado y protagonista de *El Tajo*, relato contenido en la colección *La cabeza del cordero*<sup>3</sup>, parece sin embargo la contraparte irónica a este proyectado superhombre nietzscheano, incapaz de echar por la borda el lastre de la memoria que amenaza con hundirle. Y no es el mero recuerdo lo que lastra a Santolalla, sino el corrosivo sentimiento de culpa que le produce el homicidio del miliciano Anastasio López Rubielos, compelido por «el miedo que puede invadir al personaje desamparado» (Irizarry, 1971: 78). Este remordimiento, que arrastra hasta el fin del relato y del que no consigue librarse, solo termina de evidenciar lo que preludiaban los dolorosos recuerdos de su niñez: la alienación del sujeto Pedro Santolalla.

<sup>1</sup> En alemán, el tratado lleva el título *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, publicado en 1874. En este trabajo se cita la edición adaptada ortográficamente al alemán contemporáneo. V. Nietzsche (2000).

<sup>2</sup> Cf. la traducción con los tres pasajes en *ibíd.*: «[...] der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks» (97); «die plastische Kraft [...], jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen» (100); «Das, was eine solche Natur nicht bezwingt, weiß sie zu vergessen; es ist nicht mehr da, der Horizont ist geschlossen und ganz, und nichts vermag daran zu erinnern, daß es noch jenseits desselben Menschen, Leidenschaften, Lehren, Zwecke gibt» (*ibíd.*).

<sup>3</sup> La primera edición de esta colección de relatos fue publicada en Buenos Aires en 1949. En la segunda edición de 1962, Ayala añade el relato *La vida por la opinión*.

## 2. SOBRE LA ESTRUCTURA TEMPORAL

El desarrollo interior del protagonista Pedro Santolalla queda reflejado en la organización del relato. Llama la atención el complejo ordenamiento de las cuatro partes: mientras las dos primeras tratan las experiencias y los recuerdos antes del homicidio de Rubielos, la tercera y la cuarta parte se ocupan de los mismos aspectos, pero tras la muerte del miliciano.

La primera parte abarca el presente narrativo, empezando *in medias res* con la excursión de Santolalla a una viña próxima a su destacamento, en la que acabará produciéndose el homicidio, y finalizando con la retirada del cadáver hediondo de Rubielos.

La segunda parte presenta los diversos recuerdos de Santolalla de camino a la viña: primero los meses previos, en Madrid y en Toledo, y la salida de Santolalla hacia el frente aragonés, y luego los recuerdos de su infancia, sobre todo la acalorada discusión entre padre y abuelo sobre el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y el episodio del maltrato de la lavandera por su marido. Esta segunda parte representa una analepsis frente a los acontecimientos de la primera, ya que se relata lo que sucedió antes del homicidio del miliciano. Dentro de la segunda parte, se repite esta estructura de progresiva retrospección: cada recuerdo evoca un acontecimiento más lejano.

Con el comienzo de la tercera parte se provoca una cesura en el relato. Santolalla aún está en el campamento, pero ahora los recuerdos pasan por el tamiz de la muerte del miliciano. Se alternan el examen de conciencia en el presente con dos recuerdos. El primero es la muerte de su perra Chispa, que también proviene de su infancia, pero es posterior a la pelea de padre y abuelo; en la segunda parte aún «se veía jugando con su perra Chispa» (Ayala, 2010: 110). El segundo recuerdo es el «episodio Rodríguez», sobre las humillaciones a las que le somete su vecino.

La cuarta parte sigue la estructura compleja de las anteriores. Al igual que la primera, comienza *in medias res* con el despertar del ya ex-teniente una mañana de 1941. Por tanto, representa un salto temporal de unos dos años respecto al final de la tercera parte. Sin embargo, al final del primer párrafo se interrumpe el orden cronológico para recapitular lo sucedido entre su vuelta del frente y el momento presente. Se retoma el presente de la acción repitiendo la orden que Santolalla se da a sí mismo a principio del capítulo: «¡De hoy no pasa!» (125, 128), para presentar los acontecimientos de manera secuenciada hasta el final de la visita en casa de la familia Rubielos. La conversación con la madre de Rubielos, con una actitud de frialdad y recelo por parte de ella, cierra el relato con un potente clímax que aniquila toda expectativa de reparación de Santolalla.

La estructura temporal del relato es quiástica<sup>4</sup>. Mientras las partes periféricas (I y IV) se ocupan del presente de Santolalla, las centrales (II y III) lo hacen de su pasado. Este, sin embargo, conforma el eje gravitacional del relato, no solo por los «vastos panoramas retrospectivos» (Ellis, 1964: 103) que ocupan los capítulos centrales. La conmoción por la muerte del miliciano causa una cesura y un cambio de tono en la mitad del relato: si los recuerdos de la segunda parte aún son percibidos por el teniente con cierta distancia, al no tratarse de sucesos en los que estuviese implicado de manera directa, los de la tercera parte sí aparecen bajo la sombra del muerto: el olor del cadáver le recuerda a su perra muerta, y la ira e inquietud que siente en el frente le traen a la memoria el «episodio Rodríguez». También la parte final, ya en el presente de Toledo, solo está motivada por el amargo recuerdo del ahora profesor. El intento de aliviar su conciencia compensando a la familia de su víctima fracasa, y así queda condenado al remordimiento y, en consecuencia, a una constante resurrección del episodio.

### 3. SOBRE LA RELACIÓN ENTRE NARRADOR Y PROTAGONISTA

Un rasgo técnico destacado es la perspectiva fija del protagonista Pedro Santolalla. Se aprecia desde el párrafo inicial, empleando expresiones sensitivas que establecen al teniente como sujeto perceptor: «oyó [...] a sus espaldas», «paseaba la vista por el campo», «bajándola de nuevo, descansó la mirada» (Ayala, 2010: 103). El aspecto más destacado, sin embargo, es la inclusión de los pensamientos, las opiniones y las valoraciones del protagonista, que en su mayoría suceden en su fuero interno. Para la representación de la vida interior del teniente, Ayala escinde la entidad narradora de la entidad perceptora, esto es, el narrador no forma parte de la acción, se trata de la perspectiva exclusiva de Santolalla<sup>5</sup>. Los pensamientos de Santolalla se presentan de diferente manera. En general, se observa la intervención del narrador, que recurre con frecuencia al resumen libre, tanto de procesos mentales como de diálogos, como se ve en estos ejemplos:

Él no lo olvidó; pensó olvidarlo, pero no pudo. (107)

No quería confesárselo; pero se daba cuenta de que, a pesar de estar lejos de su familia [...], él, aquí, en este paisaje desconocido y entre gentes que nada le importaban, volvía a revivir la feliz despreocupación de la niñez. (109)

<sup>4</sup> En la retórica, el quiasmo se refiere a la «[o]rdenación cruzada de los miembros constituyentes de dos unidades sintácticas que se organizan en secuencias paralelas, de forma que en la segunda se invierta el orden de la primera» (Estébanez Calderón, 1999: 895). Aquí, este principio se aplica a la ordenación de los capítulos según el tiempo narrado en cada uno de ellos.

<sup>5</sup> Genette (1972: 203) distingue entre la perspectiva como «quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative», siendo esta el «mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif» y el narrador como instancia que enuncia el relato.

A esta idea, una oleada de confuso resentimiento contra el recio anciano, tan poseído de sí mismo, le montó a la cara con rubores donde no hubieran sido discernibles la indignación y la vergüenza. (115)

Santolalla le contó a su madre la aventura con el miliciano; se decidió a contársela; estaba ansioso por contársela. Comenzó el relato como quien, sin darle mayor importancia, refiere una peripecia curiosa acentuando más bien en ella los aspectos de azar y de riesgo. (127)

En ciertos pasajes, en particular durante su examen de conciencia en el campamento, sus pensamientos se presentan en estilo indirecto libre, incluyendo las particularidades retóricas del idiolecto de Santolalla, pero aplicando las modificaciones lingüísticas características del estilo indirecto. Además, se intercalan citas literales de sus pensamientos en estilo directo. Se alternan con fluidez los estilos indirecto libre, indirecto y directo, como se observa en este pasaje:

Cuando eso era obra ajena, a él lo dejaba perplejo, estupefacto, lo dejaba agarrotado de indignación; siendo propia, todavía encontraba disculpas [resumen del narrador], y se decía: “en todo caso, era un enemigo...” [estilo directo] Era un pobre chico —eso es lo que era—, tal vez un simple recluta que andaba por ahí casualmente [estilo indirecto libre], “divirtiéndose, como yo, en coger uvas; una criatura tan inerte bajo el cañón de mi pistola como los heridos que en el hospital de Toledo gritarían: ‘¡No, no!’ bajo las gúntas de los moros. Y yo disparé mi pistola, dos veces, lo derribé, lo dejé muerto, y me volví tan satisfecho de mi heroicidad” [estilo directo]. (120)

Las intervenciones de terceros, sea en comentarios o en conversaciones, por lo general se reproducen en estilo directo, como la breve conversación con Molina sobre su traslado o la conversación con el abuelo y la madre del miliciano al final del relato (cf. 124-125 y 129-134).

A pesar de tratarse de un narrador heterodiegético<sup>6</sup>, sobre todo, el amplio léxico valorativo, es coherente con la de Santolalla, y refleja los cambiantes estados de ánimo del protagonista. Este interés por el punto de vista del individuo, ligado a unas circunstancias personales y sociales específicas, es una constante en la narrativa de Ayala<sup>7</sup>. A primera vista, resulta anómala la distinción entre narrador y personaje en este relato. Debido a la perspectiva fija de Santolalla, no resultaría chocante que este se presentase como narrador autodiegético<sup>8</sup>, plasmando sus impresiones a lo largo del transcurso de los hechos, por ejemplo, en forma de las entradas de un diario, o con distancia temporal, en un escrito que recogiese *a posteriori* el total de la acción. En *El Tajo*, sin embargo, se escinden narrador y personaje, y en este aspecto se

<sup>6</sup> El narrador heterodiegético no forma parte de la acción, esto es, existe fuera del universo narrado.

<sup>7</sup> Cf. el capítulo «Perspectiva y punto de vista» en Irizarry (1971: 189-208).

<sup>8</sup> El narrador autodiegético es a la vez protagonista de la acción y narrador de la misma, o sea, de sus propias experiencias.

distingue de los restantes relatos de la colección, incluyendo *La vida por la opinión*, cuento incorporado en la segunda edición<sup>9</sup>, en los cuales se encuentra exclusivamente la narración autodiegética. De hecho, el relato no solo representa una anomalía dentro de la colección, sino también en la obra narrativa de Ayala, cuyos relatos a menudo se plantean como «la fingida autobiografía de una persona» (Irizarry, 1971: 194). La investigadora dilucida las razones de esta preferencia por el relato autodiegético:

El empleo de la primera persona es una de las técnicas literarias que mejor consiguen impresionar con una concreción de vida humana singular. La primera persona establece en seguida un tono de confesor y de confesado que crea una sensación de intimidad entre el personaje ficticio y el lector. Aun cuando no se trate de un narrador, el “yo” puede afirmarse en los diálogos y monólogos de los personajes. (195)

La clave de esta particular constelación narrativa se halla en las circunstancias concretas del personaje. *El Tajo* es el único relato que trata la experiencia directa de la Guerra Civil; mientras *El mensaje* trata la época anterior, *El regreso*, *La cabeza del cordero* y *La vida por la opinión* están ambientadas en la posguerra.

Estos otros cuatro relatos comparten, por su narración en primera persona, pero también por su contenido, una forma dialógica con un lector presupuesto, con función de confesión o de testimonio. *El mensaje* posee una doble dimensión comunicacional: por un lado, el relato en sí, que se presenta como testimonio del viajante Roque, por el otro su acción, que consiste en una larga conversación entre él y su primo Severiano, al que visita en su pueblo, y que a su vez le cuenta la historia de un manuscrito misterioso. En *El regreso*, un hombre retorna nueve años después a Galicia del exilio en Argentina, convencido de que no corre peligro de ser perseguido. Una vez de vuelta en Santiago de Compostela y reunido con su tía, esta le cuenta que su amigo Abeledo le había querido apresar. Buscando confrontarle y no dando con él, termina topándose con su hermana en una visita al prostíbulo en el que la mujer se ha visto forzada a trabajar tras la guerra. Ella es la que revela el destino del odiado Abeledo, que ha muerto en la guerra. *La cabeza del cordero*, narrada por el turista José Torres, tiene estructura dialógica similar a *El mensaje*. En un viaje a Marruecos, conoce a unos parientes lejanos, que lo invitan a cenar. A lo largo de la conversación, Torres va comprometiéndose, hasta que admite ante sus familiares su papel en el fatal paradero de sus tíos. Orringer señala que la forma en que progresa la revelación de los detalles «es casi lo inversa de la de “El tajo” [sic]. Porque si el problema de Santolalla se nos presenta casi en seguida y narrado en tercera persona, el de Torres no se transparenta hasta el final, cuando ya no puede evitarlo el protagonista-narrador» (Orringer,

9 Cf. la declaración de Ayala en Hiriart (2010b: 259-260).

1974: 55). Por último, *La vida por la opinión* trata de las historias de un joven maestro y de un profesor de secundaria de Sevilla. Estas quedan recogidas por un Ayala ficticio, que, a modo de entrevista, recoge los testimonios de los recién exiliados tras su llegada a Río de Janeiro.

Al contrario que los demás personajes de la colección, Santolalla no ocupa el rol de narrador, esto es, no cuenta su propia historia, excepto a su madre. Además de esto, es el único protagonista que experimenta la guerra como soldado. A pesar de que la muerte de Rubielos aparezca como evento mínimo en el contexto global de la guerra, y que el propio Santolalla tilda con sarcasmo de «heroicidad» (Ayala, 2010: 120), el episodio sí tiene un impacto transformador en el protagonista. El sentimiento de culpa le causa un bloqueo emocional que le impide articular su confesión ante la familia de la víctima. Por tanto, no resulta acertado contentarse con afirmar que «la distinción entre los puntos de vista del autor y del protagonista carece de importancia. Todo esto contribuye a dar vida al relato» (Ellis, 1964: 116). El narrador cumple la función de canal expresivo de la vida interior de Santolalla. No solo informa de la propia circunstancia factual del homicidio, algo que también Santolalla cuenta a su madre, sino que se ocupa de articular el complejo y contradictorio proceso psicoafectivo del protagonista, que se encuentra atrapado en sus recuerdos. Al contrario que en los demás relatos de la colección, si no fuese por la intervención del impersonal narrador heterodiegético, la historia íntegra de Santolalla quedaría inexpressada.

Ayala no solo muestra un hecho que podría juzgarse desafortunado y accidental, sino que lo despoja de toda posible significación contextual (la guerra, la animosidad individual, la equivocación sobre la conducta ajena) para enraizarlo tanto en la mente del personaje como en la reflexión del lector. No se trata de un relato épico, sino la construcción de una conciencia y de una conducta individuales.

#### 4. SOBRE LA CULPA LEGAL Y LA CULPA MORAL

Una de las cuestiones centrales de *El Tajo* es la culpa de Santolalla, una cuestión de cierta complejidad. Este tema se considerará bajo tres aspectos: primero, el moral en cuanto a la valoración de terceros; en segundo lugar, el jurídico y, por último, el moral en cuanto a la autoevaluación del protagonista.

La muerte de Anastasio López Rubielos sucede bajo circunstancias de guerra atípicas. El principio del cuento caracteriza la inacción bélica que distingue al frente de Aragón, que queda subrayada a nivel léxico:

[...] era siempre lo mismo. Tiempo y tiempo llevaban sesteando allí: el frente de Aragón no se movía, no recibía refuerzos, ni órdenes: parecía olvidado. La guerra avanzaba por otras regiones; por allí, nada, en aquel sector, nunca hubo nada. (Ayala, 2010: 103)

Esta isotopía léxica de la ausencia se traduce en un ambiente de aburrimiento generalizado, en el que Santolalla baja a un viñedo colindante, explicitándose en el plano de la acción el giro de *estar a por uvas*. Este estado de abstracción de Santolalla coincide con el encuentro casual con un miliciano, que coge a ambos de improviso. De nuevo, se reconoce una similar densidad léxica, que ahora acentúa el carácter sorpresivo del encuentro:

Distraído, canturreando, silboteando, avanzaba, la cabeza baja, pisando los pámpanos secos, los sarmientos, sobre la tierra dura, y arrancando, aquí una uva, más allá otra, entre las más granadas, cuando de pronto —“¡Hostia!”—, muy cerca, ahí mismo, vio alzarse un bulto ante sus ojos. Era —¿cómo no lo había divisado antes?— un miliciano que se incorporaba; por suerte, medio de espaldas y fusil en banderola. Santolalla, en el sobresalto, tuvo tiempo justo de sacar su pistola y apuntarla. Se volvió el miliciano, y ya lo tenía encañonado. Acertó a decir: “¡No, no!”, con una mueca rara sobre la sorprendida placidez del semblante, y ya se doblaba, ambas manos en el vientre; ya se desplomaba de bruces... (103)

Este pasaje retrata la situación inmediatamente previa y el homicidio en sí, que se presenta como un acto reflejo de Santolalla. En favor de esta lectura habla, en primer lugar, la diferencia entre la instancia narrativa, impersonal y heterodiegética, y la perceptiva, el propio Santolalla, analizada en las líneas anteriores. La instancia narradora representa la sensación de sorpresa del protagonista ante el encuentro, además de su inconsciencia al disparar, precisamente por la omisión de formulación alguna que indicase su expresa voluntad de hacerlo. En lugar de eso, se metonimiza el acto reflejo de Santolalla con la inmediata consecuencia para el Rubielos agonizante («y ya se doblaba» etc.), cerrada por unos puntos suspensivos que plasman la sorpresa del tirador por sus propios actos. En este pasaje se ilustra la ambivalencia en la actuación de Santolalla, que dispara al enemigo en una situación específica de sorpresa, no motivado por el deseo de causarle una baja al bando enemigo, sino por el de protegerse.

Los compañeros del frente no encuentran tacha en el episodio. Si bien no celebran la muerte del miliciano como acto heroico, sí lo consideran como una necesidad bélica: «Nadie, nadie había hallado nada de vituperable en su conducta; todos la habían encontrado naturalísima, y hasta digna de loa...» (123). Con el paso del tiempo, se instala una indiferencia, que culmina en el olvido generalizado. La única excepción a esta tónica viene del personaje de Iribarne, que se burla de Santolalla, reprochándole en broma ser el causante del mal olor del cadáver,



cuando Santolalla se enfada «cada vez que a algún caballero oficial se le escapa una pluma» (118-119). Iribarne, sin embargo, busca provocar a Santolalla contrastando el homicidio del miliciano con lo que considera una actitud presuntuosa. No está motivado por la impresión emocional que le pudiese haber causado la muerte de miliciano, y menos por un deseo de hacer justicia, sino por un resentimiento personal.

El segundo aspecto es el de la culpa jurídica: llama la atención, por su ausencia, la omisión de toda acción legal. Considerando las circunstancias, es discutible la culpabilidad de Santolalla. Lo que sí resulta evidente es que el disparo de Santolalla causa la muerte de Rubielos, constituyendo una forma de homicidio. Ya en el frente, su superior, el capitán Molina, no trata el suceso como un delito, omitiendo redactar siquiera un parte del incidente. En este sentido resultan significativas las instrucciones de Molina cuando le entrega el «retrato de tu paisano» a Santolalla: «Lo guardas como recuerdo, lo tiras, o haz lo que te dé la gana con él» (106), desentendiéndose de toda implicación con el asunto. La impunidad del protagonista se termina de evidenciar tras el fin de la guerra, período en el cual retoma su vida previa al conflicto, asumiendo un puesto de profesor en Toledo (cf. 114, 127-128). Su nuevo cargo, sin embargo, no se debe entender como compensación por la muerte del miliciano, sino como producto de las medidas de reocupación de los puestos vacantes tras la depuración de maestros y profesores de todos los niveles educativos a nivel nacional, que comenzó ya en los territorios ocupados durante la guerra y entró en una segunda fase en la posguerra<sup>10</sup>. La no persecución de Santolalla representa, por tanto, un ejemplo literario paradigmático de la exención general de culpa, a modo de *tabula rasa*, de la que goza todo aquel perteneciente al bando victorioso.

En cuanto a las circunstancias externas, por tanto, la muerte del miliciano no tiene consecuencias significativas para Santolalla. Más allá de los puntos discutidos anteriormente, Santolalla no tiene que temer la venganza de familiares, ya que su identidad les queda oculta; incluso en su visita a los familiares restantes de Rubielos se enfrenta a un anciano y una «pobre mujer, como cualquier otra [...] abismada» (Ayala, 2010: 132).

En cambio, el tercer aspecto de culpa es el que domina el tono y el desarrollo del relato: el sentimiento de culpa de Santolalla. Esta dimensión de la culpa, de carácter afectivo, a la vez se origina en y queda limitada al propio protagonista, operando con total independencia de factores externos<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Sobre el desarrollo concreto de la purga de maestros en Toledo, v. Jiménez de la Cruz (2003).

<sup>11</sup> Baumeister, Stilwell y Heatherton (1994) definen la sensación de culpa como «subjective feeling state», «an unpleasant emotional state associated with possible objections to his or her actions, inaction, circumstances or intentions» (245).

#### 4.1. Sobre el sentimiento de culpa del protagonista

La acción se centra en el desarrollo afectivo y la reflexión moral del individuo Santolalla sobre el homicidio de Rubielos. En los momentos posteriores a la muerte de Rubielos, el protagonista sí encuentra una particular forma de lidiar con lo sucedido, uniéndose en sus pensamientos al cinismo de sus compañeros, comparando la supuesta expresión de «presumido» que Rubielos exhibe en el carnet con «la misma cara alelada» (Ayala, 2010: 105) que muestra al ser disparado. La degradación de su víctima no se reduce al desprecio de lo que deduce que es el carácter de Rubielos al mirar su foto, sino que se extiende a aspectos políticos y sociales, condensada en la sarcástica pregunta retórica «¿Cuál sería el oficio de aquel comeúvas?» (*ibíd.*). Se trata del gesto inicial de constatar la diferencia del otro por medio de la burla, que pronto se revela como débil intento de aplacar los propios remordimientos<sup>12</sup>.

El cambio de actitud del protagonista frente a sus acciones a la vez significa el giro trágico del relato. Así, la muerte del miliciano adquiere el valor de *hamartia* (ἁμαρτία) según se concibe en la *Poética* de Aristóteles<sup>13</sup>: no se trata de un acto de maldad, sino causado por un error del protagonista, en este caso, al verse sorprendido por el miliciano en la viña y dispararle, temiendo que el otro pueda actuar de la misma manera. Lo que contrasta con la involuntariedad son las consecuencias nefandas que este tiene para el protagonista.

Con el paso del tiempo, esta pregunta adquiere un genuino valor de incógnita, convirtiéndose en el enigma que atormentará al teniente. Ya con esta pregunta, Santolalla admite de manera inconsciente una parcial identidad con Rubielos: también él es un comeúvas, y de la misma manera le podría haber sobrevenido la muerte. La inacción, junto a la peste del cadáver en descomposición y el carnet del muerto, permiten que Santolalla se forme una noción de la identidad y singularidad de su víctima. En este ambiente de quietud, comienza la característica negociación del protagonista consigo mismo y sus actos. Desde la débil confirmación burocrática de haberle causado «una baja al enemigo», acaba juzgando que ha matado a Rubielos «no combatiendo, sino como se mata a un conejo en el campo» (Ayala, 2010: 119). Esta denominación de Rubielos como gazapo, introducida por su capitán, se

<sup>12</sup> Baumeister, Stilwell y Heatherton (1994) ven estrategias de este tipo como formas de evitar el sentimiento de culpa, «to reduce fellow feeling with one's victims (e.g., by dehumanizing them). In essence, one denies that any communal relationship exists between victim and transgressor. To regard a sufferer as an outgroup member with whom one has no social ties removes any danger that one's transgression will break social bonds and minimizes the basis for empathetic distress (because people sympathize with similar others)» (258).

<sup>13</sup> Aristóteles destaca la importancia de presentar a personajes moralmente ambiguos para que la acción resulte verosímil y el público se identifique con los personajes: «Y se halla en tal caso el [personaje] que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro [...]». V. Aristóteles (1974: 170 [1453a]). También Santolalla se caracteriza por su ambigüedad moral, como se verá a lo largo de este trabajo.

refiere en un primer nivel a la indefensión de la víctima en el momento del disparo. El motivo del conejo, sin embargo, contiene dimensiones interpretativas adicionales. El comportamiento que se asocia al conejo cazado es en movimiento, escapando en campo abierto, intentando evadir los tiros del cazador. Esto contrasta con el distraído deambular del miliciano por las viñas. Sin embargo, esta paradoja ya se da en la Ilustración, en la fábula de *Los dos conejos* de Tomás de Iriarte. Los protagonistas discuten de forma baladí sobre si sus perseguidores son podencos o galgos, hasta que sucede lo inevitable: «llegando los perros, / pillan descuidados / a mis dos conejos» (Iriarte, s.f., «Los dos conejos»). De la misma manera, tanto Rubielos como Santolalla, entregados a su ensimismamiento, pierden la noción del terreno hostil que transitan; por ende, la muerte de uno a manos del otro aparece como mera contingencia, que también podría haber sucedido a la inversa.

La casualidad se presenta como fuerza que provoca un cambio radical en la vida del personaje. Este se ve forzado en el momento a actuar, pero tiene que lidiar con consecuencias durante el resto de su vida. Este es un rasgo poético que Ayala explica en su «Proemio»:

Ahora, todos los personajes, inocentes-culpables o culpables-inocentes, llevan sobre su conciencia el peso del pecado, caminan en su vida oprimidos por ese destino que deben soportar, que sienten merecido y que, sin embargo, les ha caído encima desde el cielo, sin responsabilidad específica de su parte. (Ayala, 2010: 68)

Pero la imagen de Rubielos como conejo revela un adicional valor simbólico. Prominente en la literatura infantil europea de comienzos del siglo XX, el conejo queda asociado a diversas formas de la convivencia pacífica, como símbolo de la solidaridad en el *Mümmelmann* (1909) de Hermann Löns<sup>14</sup>, de la cohesión familiar en *The Tale of Peter Rabbit* (1901) de Beatrix Potter<sup>15</sup> e incluso como personaje alegórico de la paz en *Le Roman du Lièvre* (1903) de Francis Jammé. La idea de Rubielos como conejo adquiere así una nueva dimensión interpretativa: la muerte del miliciano termina con la paz interior de Santolalla que, si antes del incidente había llevado la guerra «como una de tantas incomodidades que la vida tiene», ahora la vive como «insufrible a todo punto» (Ayala, 2010: 116). La guerra, hasta el momento paradójicamente pacífica, se torna violenta de forma repentina, sin poder el teniente anticiparlo.

<sup>14</sup> En esta fábula se narran las peripecias del conejo Haanrich Mümmelmann, un viejo conejo cojo. A la llegada de una partida de caza, primero avisa y luego salva de los cazadores a varios de sus compañeros, arriesgando su propia piel. A medianoche, los doscientos miembros del clan conejil de Knubbendorf («Knubbendorfer Hasensippe») danzan en un inmenso círculo en su honor. V. Löns (2004: 22).

<sup>15</sup> El cuento infantil gira en torno a Peter Rabbit, hijo díscolo de Mrs. Rabbit. Esta le advierte de entrar en el huerto de Mr. McGregor, cuya mujer metió a su padre de Peter en un pastel. Peter ignora su advertencia, y colándose en el huerto, se harta a comer. Es descubierto por Mr. McGregor, y tras una serie de escapadas y aventuras consigue volver a su madriguera, extenuado y enfermo. Viendo su estado, su madre lo acuesta y le da manzanilla para que se recupere. Cf. Potter (2002).

#### 4.2. *Sobre la culpa como consecuencia de un suceso sobrevenido*

El propio Ayala achaca, en el «Proemio», este estado emocional de Santolalla a una serie de cualidades del protagonista: en primer lugar, su «carácter blando, solitario, soñador», además de computar en la ecuación su estatus social de «burgués cultivado, capaz de análisis finos y de sentimientos generosos», un punto al que se volverá en el transcurso de este escrito, y finalizando su diagnóstico con la incapacidad del protagonista de «superar el abismo abierto a sus pies por la discordia entre los hombres» (Ayala, 2010: 69). Esta ambigua constatación hay que entenderla como el enfrentamiento del individuo con un conflicto colectivo a escala nacional que lo supera, la guerra, y que de manera puntual le obliga a actuar, aunque sea en contra de sus convicciones<sup>16</sup>. Esta impotencia de Santolalla no se limita a la muerte del miliciano, también se manifiesta antes de su estancia en el frente aragonés, al tener que sacar a su abuelo, general jubilado y simpatizante del bando sublevado, del Toledo sitiado por el ejército republicano. Por un lado, están las exigencias de la madre («Aunque sea por la fuerza, hijo, lo sacas de allí y te lo traes»), en el lado opuesto, el fanatismo del «abuelo, exaltado, viejo y terco» (Ayala, 2010: 108). El conflicto de intereses resulta representativo de las dinámicas familiares en situaciones de guerra, pero también del mínimo margen de acción que el individuo tiene en estos casos. Así, el reproche contra el abuelo, «a no ser por aquel estúpido capricho, estarían todos corriendo la misma suerte, apoyándose unos a otros, como Dios manda» (115), resulta igual de absurdo que el empeñamiento de este de permanecer en Toledo; sobre todo considerando que Santolalla llega a estos juicios en el frente de Aragón, donde se entrega a pasatiempos como caminar por las viñas y «revivir la feliz despreocupación de la niñez» (119). Sin embargo, la relativa hipocresía del teniente no anula su impotencia como individuo.

De la misma manera en la que Santolalla tiene un reducido margen de acción durante la guerra, tampoco posee la capacidad de prever su desarrollo. Por tanto, aunque con el paso del tiempo en el frente resulta comprensible que sienta cargo de conciencia por la larga separación de su familia, «por el cálculo idiota de que Madrid caería en seguida» (124), esto no hace más que subrayar la nula influencia que él como individuo tiene sobre el curso global de la guerra. Dicho esto, Orringer atribuye excesivo poder de intervención y responsabilidad a Santolalla, objetando que su movilización le lleva a «abandonar a sus padres en peligro de muerte», o que es incapaz de «inducir a su abuelo,

<sup>16</sup> Orringer (1974: 53) formula los actos de Santolalla en términos de cautividad: «El teniente mata, pues, por reflejo, prisionero de sus instintos y de una situación histórica». También Mermall (1983: 43) destaca «la dimensión moral del hombre, condenado a vivir la carga de un momento histórico determinado».

tradicionalista, a que volviera al seno de la familia»; pero se contradice al retratar a Santolalla como sujeto pasivo, aceptando sin resistencia la influencia del abuelo, que «le hizo destinar a una unidad nacionalista en el tranquilo frente aragonés» (Orringer, 1974: 53)<sup>17</sup>. Según ilustra este pasaje, la guerra no solo significa un enfrentamiento entre los mismos miembros de los ejércitos, sino también los efectos sobre la población general, y cómo el comportamiento de civiles, al igual que el del ejército, puede llegar a conllevar peligro para terceros.

Ante una situación existencial de tamaña gravedad, llama la atención que Ayala presente el examen de conciencia de Santolalla como una falta: tras la retirada del cadáver en descomposición, el incidente se convierte para Santolalla en «el tema de aquella guerra interminable, sin otra variación» (Ayala, 2010: 119). Aislándose de sus compañeros, rumia sus pensamientos, emboscado tras una novela de Sherlock Holmes, referencia literaria que no resulta casual. El teniente se convierte en el esperpento del detective literario por antonomasia: el caso es un homicidio, la víctima es Rubielos, Santolalla es tanto autor del delito como juez moral. Al contrario que el detective inglés, no tiene pruebas positivas en las que apoyarse para dirimir la cuestión; en lugar de ello, se sume en una serie de cavilaciones erráticas y contrafácticos de orden moral, oscilando entre la exculpación y la más severa incriminación:

Dos balas a la barriga... En defensa de la propia vida, por supuesto... Pero ¡qué defensa!; bien sabía que no era así. [...] lo había matado a mansalva, lo había asesinado, sencillamente, ni más ni menos que los moros aquellos que, al entrar en Toledo, degollaban a los heridos. [...] Casi era para él un consuelo pensar que había obrado, en el fondo, a impulso del miedo; que su heroicidad había sido, literalmente, un acto de cobardía... (120-121)

Por supuesto —se repetía—, que si él hubiera podido me mata a mí; era un enemigo. He cumplido, me he limitado a cumplir mi estricto deber, y nada más. (123)

En esta negociación que representa el proceso de desmejora psíquica y emocional, sin embargo, Santolalla destila una verdad moral. Si su inicial reacción consistía en degradar al «comeúvas», sus cavilaciones le llevan a reconocer que ha «asesinado a un semejante, a un hombre ni peor ni mejor que yo; a un muchacho que, como yo, quería comerse un racimo de uvas» (121). En su fuero interno, el teniente admite la igualdad y, por ende, la humanidad del muerto<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> En cambio, Rodríguez-Alcalá (1959) considera el abrazo entre Santolalla y su padre como una sinécdoque, valorando la escena con cierta retórica tremendista como «representativa de temores y angustias de infinitas familias de una nación entregada al frenesí fratricida» (299).

<sup>18</sup> En su certero análisis de los nombres del teniente y del miliciano, Skyrme les atribuye un íntimo lazo existencial. Relaciona a Santolalla con Santa Eulalia de Mérida (292-304) y a Anastasio Rodríguez Rubielos con Anastasio de Lérida (c. 263-305), que fueron martirizados en el

Sin embargo, la admisión interna del daño que ha causado no encuentra eco en sus compañeros. La brevísima discusión con su superior, el capitán Molina, revela un trasfondo oculto que solo se trasluce por alusión. Santolalla procura encontrar un alivio moral a la muerte del miliciano, tratando de averiguar datos sobre el destino de los prisioneros republicanos, preguntando «como por curiosidad» (123). Tras una reacción inicial de vacilación, «le había mirado un momento», el capitán responde: «Pues... ¡no lo sé! ¿Por qué? Eso dependerá» (*ibíd.*). Esta oración contiene tres enunciados clave: la vehemente negación de cualquier conocimiento, la suspicaz indagación acerca del interés de su interlocutor y la propia respuesta, que en esencia es una evasiva. Se sugiere, pues, que Molina le está ocultando algo, sea el conocimiento de algún crimen de guerra o incluso la participación en actividades de este tipo; un similar desentendimiento del resto de los compañeros se trasluce en la ostensiva indiferencia que muestran ante el incidente: «¡si aquello no era problema para nadie!» (*ibíd.*). Santolalla se topa con un muro del silencio tras el cual se oculta la auténtica magnitud del potencial destructivo de la guerra. En el transcurso de esta no solo ha habido un gran número de muertos y damnificados, sino también un sinfín de perpetradores, auspiciados por un clima de miedo e intimidación, pero también de la complicidad tácita y de intercambio de favores.

#### 4.3. *Sobre la incapacidad del protagonista de mitigar su sentimiento de culpa*

A pesar de las circunstancias discutidas, el comportamiento de Santolalla tras la guerra resta autenticidad a su arrepentimiento, al cual no sigue una verdadera toma de acción, sino que aparece como una flagelación masoquista en privado.

Recién finalizada la guerra, se reúne con su familia en el piso de la hermana. A pesar de percibir un distanciamiento emocional con su padre<sup>19</sup> y con su abuelo, y a pesar de encontrarse a su madre avejentada, esta de inmediato percibe el nuevo estado de conciencia de su hijo, «[...] estás cambiado, cambiado» (Ayala, 2010: 126), y se lo lleva a un aparte para que tengan ocasión de hablar a solas. Santolalla, sintiéndose bloqueado en el frente, encuentra una confidente apta para

---

transcurso de la persecución iniciada por el emperador Diocleciano. Así, en el caso de Santolalla y Rubielos, «[a]lthough circumstances of birth, education, profession, and political affiliation make them social and military adversaries, their names reveal them to be spiritual brothers». V. Skyrme (1981: 98).

<sup>19</sup> Skyrme pone de relieve cómo el distanciamiento entre padre e hijo queda representado por medio de la cosificación de ambos personajes: «Despite the length and closeness of their embrace, this is no longer a meeting between father and son but the impersonal counter of two entities metonymically represented by a uniform and the lenses of a pair of eyeglasses. The latent lack of affinity between the two, suggested in Santolalla's childhood wish to see his father "convencido" [en la presente edición p. 112] by his aggressive grandfather, has deteriorated into permanent estrangement [...]» Skyrme (1981: 96).

su confesión. Téngase en cuenta el clímax de urgencia al expresarse el protagonista: «Santolalla le contó a su madre la aventura con el miliciano; se decidió a contársela; estaba ansioso por contársela» (127). La madre, abrumada, secunda a Santolalla en su propósito de «acercarse a la familia y ofrecerle discreta reparación» (*ibíd.*). Esta formulación revela la ambigüedad de las intenciones del protagonista, en las que se difumina la escala de prioridades: mientras el extenuado en apariencia busca aliviar el agravio contra la familia, también prima el sentido de autopreservación. El acto de supuesta reparación no debe hacerse público, sino suceder de forma confidencial. Por tanto, se puede interpretar la conversación entre madre e hijo como un acuerdo de reparación a medias, motivado por pura conveniencia.

Este pasaje ilustra el deseo de individuos y familiares de recobrar una relativa armonía y reordenar sus vidas tras la guerra, sea al precio de recortar e incluso ignorar responsabilidades en favor de los propios intereses. Se puede argumentar, por un lado, que incluso entre los leales al bando ganador se advierte un miedo tácito, pero persistente, a posibles represalias. Del lado contrario, sin embargo, está la larga procrastinación del encuentro con la familia que Santolalla se ha propuesto. El protagonista antepone sus intereses personales a la tarea, escudándose en la necesidad de apoyar a su familia: «Pero, claro está, antes que nada debió ocuparse de su propia familia, y también, ¡caramba!, de sí mismo», «Mas, antes de llevarlo a cabo, tuvo que proveer a su propia vida» (cf. 126, 127).

Especialmente áspera resulta la ironía contenida en la perspectiva profesional de Santolalla. Tras la guerra, recibe su colocación de profesor, oficio que lo convierte en ejemplo de conducta para los jóvenes; no por casualidad lo es de geografía. La intrínseca paradoja entre las exigencias éticas de la docencia y el comportamiento de Santolalla, tanto el homicidio del miliciano como la larga posposición de su anhelada reparación, se pueden leer como comentario de Ayala sobre la hipocresía de los funcionarios en la España de la posguerra, conscientes de los acontecimientos de la guerra y de su implicación en ella, pero guardando la debida fidelidad al nuevo régimen político; en palabras de Santolalla, la «[v]aliente lección de geografía» (128) impartida tras la guerra.

Durante el encuentro con los familiares de Rubielos, un muy deteriorado abuelo y una madre a expensas de una situación que la supera, el titubeo que Santolalla muestra ante su madre se materializa. Tras presentarse como compañero del frente de Rubielos e informar a ambos de su muerte accidental por «la mala pata de una bala perdida, quién sabe cómo...» (130), averigua sobre la muerte de los demás familiares, sucedidas bajo circunstancias todavía más deshumanizadoras,

lamentando la madre «ya hubieran querido morir así su padre y su otro hermano: con el fusil empuñado, luchando» (131). Desde su punto de vista, es a ellos, sobre los que no queda claro si han muerto por tortura o ejecución, a los que han «matado como a un conejo» (*ibíd.*), reflejando la madre de Rubielos con inconsciente y amarga ironía lo que Santolalla opina de la forma en que dio muerte a su hijo. En silencio y «desmadejado, con la cabeza baja» (*ibíd.*), el exteniente escucha estas palabras. Un pasaje significativo de este final del relato consiste, más allá de la interacción con la madre, en el desfavorable contraste entre su ideación de lo que sería el encuentro con la familia y lo que está sucediendo:

Esto era miserable, y estaba muy lejos de las escenas generosas, llenas de patetismo, que tanta [sic] veces se había complacido en imaginar con grandes variantes, sí, pero siempre en forma tan conmovedora que, al final, se sorprendía a sí mismo, indefectiblemente, con lágrimas en los ojos. Llorar, implorar perdón, arrodillarse ante ellos (unos “ellos” que nada se parecían a “éstos”), quienes, por supuesto, se apresuraban a levantarlo y confortarlo, sin dejarle que les besara las manos —escenas hermosas y patéticas... Pero, ¡Señor!, ahora, en lugar de eso, se veía aquí, señorito bien portado delante de un viejo estúpido y de una mujer abatida y desconfiada, que miraba con rencor; y se disponía a ofrecerles una limosna en pago de haberles matado a aquel muchachote cuyo retrato, cuyos papeles, exhibía aún en su mano como credencial de amistad y gaje de piadosa camaradería. (133)

El paroxismo interior de Santolalla condensa sus sentimientos encontrados y actos contradictorios. Si bien es cierto que la madre de Rubielos primero rechaza con rotundidad su ofrecimiento de dinero y luego el del carnet sindical del hijo, no consiste en esto el fracaso personal de Santolalla. Su abatimiento, según muestra este pasaje, se debe a su propia actitud y comportamiento con respecto a la situación de careo misma, que además él ha creado. El fracaso fundamental de Santolalla, como el personaje reconoce *in situ*, se debe a su incapacidad de confesar el homicidio de Rubielos ante su familia, ante la imposibilidad de pedir perdón a la propia víctima. Baumeister, Stilwell y Heatherton destacan los efectos positivos de la confesión para mitigar la sensación de culpa del agresor, sobre todo la tranquilidad de conciencia y general mejoría de salud, recalcando que la confesión conforma la base para cualquier gesto de reparación<sup>20</sup>. Santolalla tiene la voluntad de ofrecer una ayuda económica a la familia, que a todas luces lo necesita, pero no está dispuesto a revelar su verdadera implicación en la muerte de Rubielos. De ahí que su ofrecimiento le resulte un falso gesto de caridad.

En último término, queda a oscuras qué motiva a Santolalla a ocultar su papel verdadero en los acontecimientos; sí queda claro el grave

<sup>20</sup> V. Baumeister/Stilwell/Heatherton (1994: 257): «Guilt also appears to stimulate another in-



conflicto de conciencia que su sentimiento de culpa le causa, pero también la incomodidad que siente ante la presencia de los familiares de Rubielos<sup>21</sup>. Téngase en cuenta la incomodidad de Santolalla, racionalizando que la visita es fútil, tanto antes: «Era, lo sabía, una bobada («soy un bicho raro»): no había quien tuviera semejantes escrúpulos; pero... ¡qué importaba!» (128) como durante la visita: «Es estúpido que yo siga aquí. Y si quisiera, en cualquier momento podría irme: un paso, y ya estoy en la calle, en la esquina» (130). Orringer (1974), en cambio, alega que Santolalla, compadeciéndose del estado lamentable de la madre y el abuelo de Rubielos, con su particular versión de los hechos «humaniza aquella muerte, la reviste de una dignidad que en realidad no ha tenido» (54). Aparentemente, esto concuerda con la impresión que el relato de la madre causa en el protagonista. Viendo lo irremediable de la aniquilación anímica de la familia, Santolalla busca una forma benévola de presentar una muerte más terrible por su absurdidad que por efectiva crueldad. Sin embargo, la argumentación de Orringer supone una tacha adicional de su comportamiento, ya que el protagonista adoptaría una posición de superioridad moral sobre la madre de Rubielos, decidiendo por cuenta propia qué versión de los hechos le puede resultar más consoladora a la madre.

No resulta suficiente justificar el fracaso de Santolalla, como el de los demás protagonistas de la colección de *La cabeza del cordero*, «porque, sintiéndose responsables, carecen de medios en un ambiente refractario a la mejora moral» (Orringer, 1974: 52), aunque las circunstancias de la guerra hayan provocado la situación. Por eso, aunque Ellis (1964) juzgue adecuadamente «el carácter desesperado de la situación», en cambio, desatina al categorizar que este pasaje «[r]efleja la voluntad insistente, por parte de Santolalla, de hacer algo para combatir el problema del extrañamiento en todo su alcance: las continuas decepciones sufridas en su intento y la desconsoladora falta de fe en todo esfuerzo que a consecuencia de esas decepciones se producen» (116). Mientras el desaliento de Santolalla sí es genuino, no lo son sus esfuerzos de supuesta reparación, ya que prima la voluntad de compensación económica por encima de la búsqueda del perdón, descubriéndose como atajo moral más que gesto conciliatorio.

El fracaso personal de Santolalla también se refleja en la estructura del relato: al comienzo, el homicidio del miliciano motiva el sentimiento

---

terpersonal behavior pattern, namely confession [...]. Confession has a variety of positive effects, including increased calm and improved health in the confessor [...]. Interpersonally, confession is a means of acknowledging one's debt to another person and, one hopes, accepting the necessity of repairing any damage to the relationship».

<sup>21</sup> Baumeister/Stilwell/Heatherton (1994) observan que uno de los *antisocial effects* del sentimiento de culpa es el deseo de evitar a los afectados: «The main antisocial consequence that we would find is a tendency for transgressors to want to avoid direct contact with their victims. These authors suggested that guilty people suffer an inner conflict; that is, they want to help someone to expiate the guilt, but they are also reluctant to face the victims» (258).

de culpa de Santolalla; esto a su vez mueve la acción en la primera mitad; en la segunda mitad, se añade su deseo de redimirse ante la familia de Rubielos, por lo que la resolución del conflicto radicaría en su búsqueda de perdón, más allá de si esta tiene éxito. En las postrimerías del relato, sin embargo, Santolalla, por una resistencia interior, no consigue comunicar su verdadero propósito, sea por falta de coraje o un falso sentido de la compasión. El rechazo de la madre tan solo representa una coda amarga, ya que no permite al protagonista llevar a cabo su maltrecho sucedáneo de reparación.

Por ello, sorprenden los duros juicios sobre el comportamiento de la madre de Rubielos. Ellis (1964) tilda su rechazo simplemente como «la recelosa negativa de la familia de Rubielos a conservar su carnet» (116), mientras que Orringer (1974) considera que «[e]l odio y rencor con que ella le mira [a Santolalla] quita valor a toda palabra consoladora», tachando su comportamiento de «particularismo intransigente» (54). Hiriart concede, en su comentario sobre el final del relato, la incapacidad de la madre de aceptar el carnet, aclarando que «[p]or supuesto, guardar en la casa un documento de esa índole era sumamente comprometido» (nota 63 en Ayala, 2010: 134). Más allá del peligro que conlleva conservar un documento sindical, cabe resaltar una motivación clave en cuanto al rechazo no solo del carnet, sino de toda asociación con Santolalla. En una primera lectura, el comportamiento de la madre parece motivado por un mecanismo de defensa para velar su aflicción por la noticia de la muerte de Anastasio, que ha corrido el mismo destino que su marido y su otro hijo. Sin embargo, el comportamiento de la madre también está condicionado por la aparición repentina de Santolalla, el cual, de modo inverosímil, se presenta como compañero del frente de Rubielos. La suspicacia que le causa el buen aspecto de Santolalla, la achaca, ante este, a sus posibles contactos: «—Amigos habrá tenido —reflexionó ella, consultando la apariencia de Santolalla, su traje, sus manos» (131). En consecuencia, Orringer (1974) ve el origen de esta desconfianza en la diferencia social y la probable pertenencia del exteniente al bando opuesto, ya que «la óptica a que la historia tiene acomodada la visión [de la madre de Rubielos] ha difuminado el perfil del individuo, haciéndole indiscernible de su bloque sociopolítico» (54-55). La razón tácita de su suspicacia, sin embargo, no es la pertenencia de Santolalla a un estrato acomodado o siquiera al bando sublevado, sino su potencial pertenencia a la policía secreta. Téngase en cuenta la dura represión, comenzando durante la guerra, contra todo elemento considerado opositor al régimen franquista, además de la fundación de la Brigada de Investigación Social (BSI) en 1941, año en el que sucede el encuentro<sup>22</sup>. Desde este punto de vista, resulta coherente que, frente a Santolalla, le reproche sus posibles amistades.

<sup>22</sup> En *El regreso*, el protagonista averigua de boca de María Jesús, la hermana de su antiguo amigo Manuel Abeledo murió en la guerra, y que este «[...] apenas comenzada la guerra, cuando

De esta forma, no cuestiona la pertenencia de Santolalla al bando republicano, y tampoco le da pie a suponer que ella de hecho lo toma por un agente. Fingiendo ignorancia, ella se protege a sí misma y al abuelo, su único familiar vivo: de ahí que, a pesar de la excitación del abuelo, tampoco acepte el dinero, y menos el carnet sindical de su hijo.

La conversación con la madre de Rubielos representa el equivalente al brevísimo intercambio con el capitán Molina en el frente. Por un lado, Santolalla busca con cada interlocutor una manera de expiar su culpa: de Molina se espera un alivio en forma del recuento de las atrocidades que sufren los prisioneros republicanos tras las filas, de la madre de Rubielos que esta acepte una compensación económica a los (inconfesos) daños causados. La reacción de ambos interlocutores es de suspicacia: ninguno de los dos se fía de las motivaciones del protagonista; mientras Molina le responde con evasivas, la madre de la víctima rechaza todo ofrecimiento. Sin embargo, el muro de silencio que impide a Santolalla cualquier tipo de comunicación también está condicionado por la opacidad ante sus interlocutores: no es capaz de verbalizar su angustia ante su superior, y tampoco de confesar su homicidio ante la madre del muerto. Molina y la madre de Rubielos se encuentran, sin embargo, en lados opuestos, no solo con respecto al bando al que se adhirieron, o se adhirieron sus hijos, en caso de la mujer, sino en cuanto a su rol en el acto de agresión: si inicialmente, Santolalla desea dialogar con el perpetrador, luego se ve en la situación de intentar convencer a una víctima. Sin embargo, una particular *omertà* rige el comportamiento del vencedor, que protege sus privilegios, pero también el del vencido, que procura limitar daños.

## 5. SOBRE LA MEMORIA Y LA ALIENACIÓN

Pero *El Tajo* no se limita a la historia del Santolalla teniente y profesor, sino también la de su yo infantil. Como ya se ha mencionado en el apartado sobre la estructura, cuatro episodios evocados adquieren especial protagonismo: en la segunda parte, la discusión entre padre y abuelo a raíz del desarrollo de la Primera Guerra Mundial y el maltrato de la lavandera por su marido; en la tercera, las circunstancias de la muerte de su perra Chispa y el «episodio Rodríguez». Los recuerdos de la segunda parte preceden al encuentro con el miliciano, mientras que los de la tercera los evoca Santolalla con motivo de su reflexión sobre su actuación en torno a la muerte del miliciano. Todos estos recuerdos representan situaciones de impotencia en la infancia

---

todavía no era aquello sino subversión, él había desaparecido de casa durante cuatro días [...], y que luego empezó a hacer tan sólo apariciones breves, en las que hablaba con apresurado énfasis y nebulosamente de tareas, de responsabilidades, de misiones a cumplir [...], que estaba metido de lleno en la obra de “depuración” y “limpieza”» (Ayala, 2010: 179).

del protagonista y prefiguran la alienación, que se concretará con el homicidio de Rubielos, un suceso contingente en su vida actual.

La asociación entre memoria y alienación se establece ya en el frente. Los compañeros del frente procuran aliviar la inacción del presente por medio de la ociosidad, para lo que «se [pasan] jugando al tute las horas muertas» (Ayala, 2010: 103), Santolalla adopta el método del ejercicio físico, dándose a los paseos por los campos colindantes. Su búsqueda de intimidad le obliga a aislarse de ellos, y aun «[p]rocurando no disonar demasiado», «no [consigue] evitar que lo [consideren] como un tipo raro» (108), y es en esta soledad en la que el teniente se entrega a su memoria. Los recuerdos que le llegan antes de su encuentro con el miliciano lo sitúan en un rol de observador y le consuelan de la preocupación por su familia en Madrid. Aunque no le conciernen de un modo directo, sí se cristaliza el tema común: el del enfrentamiento.

En el primer episodio, se retrata una cena que es escenario de la discusión entre su padre y su abuelo materno sobre el desarrollo de la Primera Guerra Mundial. El conflicto bélico se reproduce en miniatura en la hostil dialéctica de yerno, aliadófilo, y suegro, por aquel entonces coronel y germanófilo, que siempre consigue que su interlocutor pierda la compostura. Santolalla simpatiza con su abuelo, recordándose como «germanófilo furibundo, como la mayoría de los otros chicos» y admirando la condición de militar de su abuelo. La simpatía por el abuelo, y la incompreensión de la postura del padre, «a quien hubiera deseado ver convencido» (112), moverán al Santolalla adulto a alistarse al bando sublevado. Las mujeres de la familia, por su parte, se inhiben en los conflictos de los hombres adultos. La madre, aunque en privado simpatiza con la postura de su marido por su rechazo de «las atrocidades cometidas por Alemania [...] de las que los periódicos [reosan]» (*ibíd.*), explica a su hijo que el padre le debe respeto al abuelo, pese a las salidas de tono de este. Su hermana Isabel, en cambio, lejos de entusiasmarse como Santolalla, se retira de la situación, ya que «a ella la [abruma] las discusiones domésticas» (*ibíd.*). Se cristalizan en este pasaje las diversas actitudes ante las situaciones de conflicto: la pugnacidad del abuelo, la vehemente indignación del padre, los frágiles intentos conciliatorios de la madre, la infantil crueldad de Santolalla y la separación de su hermana. En esta situación de enfrentamiento, ni actores ni espectadores encuentran los medios para superar su distanciamiento, cuando no lo azuzan a propósito.

Con el ánimo «todo sublevado» (113), se acerca, en el segundo recuerdo, Santolalla a su madre, contándole la paliza que la lavandera ha recibido, en público, de su marido. Mientras el episodio anterior trata una discusión sobre un asunto hasta cierto punto abstracto para los comensales, ya que España no participó a nivel militar en esta guerra,

este está dedicado a los sucesos cotidianos y domésticos. Su madre, que al contrario que el padre posee el tacto para «proporcionarle a él, inocente, una adecuada vía de acceso hacia la realidad», le adoctrina en cuanto al comportamiento violento, «por desgracia, demasiado habitual entre esa gente pobre e inculta» (113-114). El clasismo transmitido por la madre con suavidad también se refleja en su actuación paternalista para con la lavandera y su marido, al cual llama la atención, pero no toma más iniciativa que esta, contemporizando con el *statu quo*. El Santolalla niño se recrimina su solidaridad hacia la lavandera, y no acepta que esta exculpe al marido que la maltrata, «[convirtiendo] de golpe en desprecio su ira vindicativa» (114). El niño, en su fuero interior, condena la debilidad de la lavandera, y considera aberrante que ella, la víctima, defienda al agresor; es incapaz de comprender las circunstancias adversas de la mujer, que, cara al público, complican una separación del marido. Este rechazo a la debilidad lo dirige, ya adulto, contra sí mismo: poco antes de visitar a la familia de Rubielos, Santolalla se recrimina sus remordimientos, emulando a su yo infantil. Durante la visita, sin embargo, se comporta, como la lavandera, de modo autodegradante: «Esto era miserable» (133), solo que en este caso el protegido no es un tercero, sino él mismo<sup>23</sup>.

Mientras Santolalla se siente atormentado por su persistente mala conciencia, en su entorno, por contraste, se instala un rápido y deseado olvido de «aquel incidente que a todos pareció nimio» (107). En la compañía, el incidente solo pervive en las bromas de Iribarne. Este personaje, una especie de donaire esperpéntico, es el único con una actitud de marcado humorismo. Su visión deshumanizadora del enemigo se condensa en la pregunta burlona «¿Para qué lo mató, mi teniente?», que no indaga la causa, sino la finalidad, y a su vez propone que «lo [pondría] de esclavo a engrasar las botas de los oficiales» (v. 118, 119). Se pervierte la ética del humor negro, no buscando denunciar el acto sobre el que se bromea y así dignificar a la víctima, sino usar la broma como arma arrojada contra aquel por el cual ya de antemano se siente cierta animadversión.

En la tercera parte, los recuerdos de la infancia, como ya se ha señalado más arriba, pasan por el tamiz de la muerte del miliciano. Tras el homicidio cometido por él, los episodios recordados lo colocan en el rol, no ya de observador, sino de afectado e incluso de víctima, mostrándose entonces los mismos como episodios traumáticos.

<sup>23</sup> Skyrme (1981: 107) considera esto «a sign of the ambivalence of Santolalla's personality. He possesses the potentiality for inflicting on others or on himself the pain he himself suffers. This trait explains why, in the Rita episode, his initial "ira vindicativa" towards the husband suddenly turns to "desprecio" [en la presente edición p. 114] for the abused woman when he overhears her complaints, apologies, and expressions of resignation. Directed towards himself, as in the scene with the Rubielos [aquí en pp. 132-133], Santolalla's intolerance of weakness expresses itself in cynicism».

El primer recuerdo queda evocado por el penetrante olor del cadáver del miliciano; este le trae a la memoria el episodio de su perra *Chispa*, que desaparece para que luego el niño Santolalla se la encuentre deslomada en un callejón, «horrible entre una nube de moscas; el hedor no le dejó acercarse» (118). De nuevo se hace referencia a un animal, con una particular concepción del perro, que, víctima de una cacería («lo habían acorralado allí unos grandullones»), queda degollado como una presa. Este similar efecto de extrañeza lo causa la imagen del conejo que designa a Rubielos. Los animales literarios de Ayala se comportan de manera contraria a lo que se espera de ellos: el perro, animal de caza, es víctima de una cacería, al igual que el gazapo, animal asustadizo y ágil, que no huye. La complicidad entre perro y niño es un motivo recurrente en la obra de Ayala, que está íntimamente ligado a la muerte del animal y la subsecuente pena del niño<sup>24</sup>. Más allá del afectivo, la muerte del perro simboliza los aspectos más destructivos de la condición humana, según Rodríguez-Alcalá (1959), «un arbitrio simbólico del novelista para expresar su repulsión o protesta ante la indignidad o humillación del hombre, siempre víctima del hombre» (299). El episodio de la muerte de *Chispa*, perpetrada por autores desconocidos, pero de una brutalidad descarnada, anticipa los crímenes venideros, en los albores de y durante la guerra.

El silencio del compañero de colegio muestra similitudes con el silencio del capitán Molina. Pero mientras la actitud del capitán refleja la de ciertos sectores del ejército, la del compañero se corresponde con la actitud de muchos testigos de estos crímenes, motivados por simpatía política con los agresores, que se queda manifiesta en el desentendimiento del compañero y sus evasivas en cuanto a si realmente supo del suceso de oídas o si fue testigo de la escena. O, al igual que en el caso del capitán, incluso podría aludirse a su posible implicación en la muerte de la perra, como se sugiere por los epítetos con los que se tilda su comportamiento: «lo observaba con ojo malicioso», «con muchas vueltas mentirosas, le contó una historia», «Empezó con evasivas, con tonterías, y por último dijo que todo habían sido suposiciones» (Ayala, 2010: 117, 118). Además, el chico, como único personaje, queda en el anonimato, nombrado como «un compañero» (117), solidificando el valor metafórico del episodio.

<sup>24</sup> Por nombrar solo un ejemplo, en el relato *Dulces recuerdos*, el yo narrador relata un episodio de niño con Barbián, el perro de su tío. Este se convierte en cómplice del niño en un atracón de dulces, traídos a la casa del tío por motivo de su cumpleaños. El perro se erige en símbolo de la fidelidad abnegada, como se lamenta el narrador, no sin un punto de ironía, muchos años después de la muerte de la mascota: «¡Pobre Barbián mío, viejo compañero de andanzas! Tú fuiste, no hay duda, mi mejor amigo, el único que me daba entera confianza, el único con quien yo me encontraba a mis anchas» (Ayala, 2006: 26). Téngase en cuenta que la obra citada se titula *Vida de perros*, una colección de textos breves y fragmentos sobre este animal que el propio autor compiló antes de su centésimo aniversario. Entre ellos también se encuentra *El Tajo*.

Si la muerte de la perra aparece como acto gratuito de crueldad, el «episodio Rodríguez», como lo tilda Santolalla, la hostilidad del chico contra Santolalla se basa en la desigualdad social. Ambos se perciben en términos de lo que valoran como la pobreza o buena posición del otro: Santolalla recuerda a Rodríguez «parado en el portal de su casucha miserable [...] rechoncho, más bajo que él, sucias las piernotas», mientras que Rodríguez le lanza heces echándole en cara su posición de «señoritingo». La asimetría encuentra incluso reflejo en la indumentaria: Rodríguez lleva «una gorra de visera encima del rapado melón», mientras Santolalla se pasea con «su sombrerito de niño» (121-122).

El eco del episodio del maltrato de la lavandera se hace evidente: al contrario que esta, Santolalla no quiere tolerar a la larga las chicanas de «aquel odioso bruto» (121). Tras innumerables acosos, se colma la paciencia del protagonista al recibir una salva de excrementos. La imagen del protagonista manchado por la hez, en un primer plano, metonimiza su humillación de ser ensuciado, haciéndole partícipe de la bajeza de su vecino; pero también lo ensucia, haciéndole experimentar la falta de higiene, la precaria situación social de Rodríguez. Al querer enfrentarse Santolalla a su vecino, termina malparado, recibiendo un puntapié en las partes íntimas. Tras este último ultraje, literalmente castrante, siente la atávica necesidad de vengarse, queriendo «traerlo a casa, atarlo a una columna del patio y, ahí, dispararle un tiro con el pesado revólver del abuelo» (122). Sin embargo, estas fantasías violentas de Santolalla son interrumpidas por el recuerdo reciente de Rubielos: se han hecho realidad de modo trágico con la muerte del miliciano. Lo que el protagonista percibe como su propia canallería, evoca en él el humillante recuerdo de Rodríguez, colocándose en un mismo plano moral con este, atribuyéndose lo que en su momento tomó por pura mala intención. De ahí que no pueda disfrutar de su ideación, perdonándole la vida a Rodríguez, ya que es incapaz de justificar ante sí la muerte de Rubielos como una inversión de la agresión social, como si vengara la humillación del uno con la muerte del otro<sup>25</sup>. La equiparación con Rodríguez no sirve a Santolalla para sentirse justificado ante el homicidio de Rubielos; pero sí funciona en un sentido negativo para hacer que el protagonista se sienta como un agresor, no solo culpable de una muerte, sino obrando con mala intención.

De ahí el trastorno de Santolalla: los encuentros con Rodríguez, junto al episodio de la lavandera, le habían transmitido la certidumbre de que él, perteneciente a la clase media, también superaba a los menos favorecidos en lo moral. Esta ligazón de los planos social y afectivo, se torna en su contra con la muerte de Rubielos, acto en el cual, al

<sup>25</sup> Skyrme (1981: 97-98) destaca, en el plano lingüístico, «the phonetic and rhythmic similarity between *Rodríguez* and *Rubielos*».

contrario que con los ultrajes o las humillaciones, no se puede siquiera aspirar a reparar el daño. Adquiere un valor trágico la seguridad con la que Santolalla confirma que «[n]unca podría ser amigo, amigo de veras, de ningún Rodríguez» (121), ya que ahora ya no se trata de una enemistad, sino de la desaparición de su contrincante.

## 6. CONCLUSIÓN

En *Die Entfremdung des Subjekts (La alienación del sujeto)*, Wollenhaupt (2018) distingue entre los dos significados del concepto de subjetividad. Por un lado, representa los aspectos negativos de involuntariedad en la formación del ser humano, «lo sometido, que reduce a la persona, producto de un proceso de preparación, a ser la derivación de una estructura». Del otro lado lo ve «como una entidad idéntica consigo misma, como un sujeto autónomo con capacidad de influencia, intencional»<sup>26</sup>. Santolalla, según su forma de pensar y comportarse, oscila entre estas dos definiciones. Por un lado, no se percibe como sujeto autónomo, sino como dominado por voluntades ajenas. Su individualidad la percibe como discordante con la opinión mayoritaria, actitud condensada en su autopercepción como «tipo raro» o incluso «bicho raro» (cf. 108, 123, 124, 128). Por el otro, su misma conciencia y arrepentimiento, y la enajenación que por ellos va permeando su existencia, son prueba de su condición de ente autónomo y, hasta cierto punto, librepensador.

Los recuerdos de su infancia y de las experiencias previas durante la guerra crean una sinergia con el recuerdo reciente del miliciano muerto. Víctima de la violencia social de su entorno, el trauma del agredido se convierte en el trauma del agresor. Por su contenido, los recuerdos anulan el presente del personaje y le impiden concebirse en el futuro. Su rumia sobre lo sucedido e inmutable de modo inevitable le causa una alienación de su entorno, pero también de sí mismo. Los recuerdos de su infancia muestran que esta enajenación no comienza con el homicidio involuntario del miliciano, sino que se va desarrollando desde la más tierna infancia. Desde su propia percepción, Santolalla es víctima de las circunstancias. Carácter inadaptado y sensible, se encuentra de forma involuntaria en situaciones de conflicto, e igualmente involuntario resulta el homicidio. No se trata del resultado de un impulso sanguinario, sino de un acto perpetrado al ser cogido desprevenido. Su falta de control en la situación, hasta cierto punto,

<sup>26</sup> Cf. la traducción con Wollenthaupt (2018: 99): «Der Begriff der menschlichen Subjektivität ist doppelsinnig. Zum einen ist sie das Unterworfene, das den Menschen, als Ergebnis eines Zu-richtungsprozesses, auf das Abgeleitetsein aus einer Struktur reduziert. Auf der anderen Seite wird das Subjekt aber auch als ein Mit-sich-selbst-Identisches verstanden, als ein autonomes und wirkmächtiges bzw. intentionales Subjekt».



atenúa la responsabilidad moral el crimen<sup>27</sup>. Desde un punto de vista externo, Santolalla es incapaz de trascender su propio bloqueo emocional. Fuerza el encuentro con la familia de Rubielos, con el fin de confesar su rol en la muerte del miliciano, pero no encuentra la fuerza, sea moral o anímica, para llevarlo a cabo; lo único que tiene que ofrecer es una compensación económica. A lo largo del relato hay suficientes indicios de esta tendencia acomodaticia del protagonista con sus propias circunstancias; a fin de cuentas, al término de la guerra, pertenece al bando vencedor, y no quiere arriesgar su posición de relativo confort por asistir a la familia de su víctima.

Nietzsche, en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, preconiza a un superhombre modélico que sabe discernir entre lo que debe olvidar o internalizar con el fin de incrementar su vigor vital. Esta fuerza plástica no la tienen todas las personas:

Hay personas que tienen tan poca de este tipo de fuerza, que por un único acontecimiento, por un único dolor, muchas veces incluso por una única suave injusticia, se desangran de manera incurable como si fuese un pequeño rasguño; del otro lado hay aquellos, a los que los atropellos más salvajes y cruentos e incluso los propios actos de maldad los dejan tan impertérritos, que mientras suceden o poco después alcanzan un aceptable bienestar y una especie de conciencia tranquila.<sup>28</sup>

El suceso que lastra la conciencia de Santolalla no es de poca entidad: le ha quitado la vida a otro hombre. Sus debates consigo mismo, sin embargo, no le mueven a una búsqueda plena de perdón, mientras que su intento de reparación económica falla por la inevitable suspicacia de la madre de Rubielos. En el trasfondo, mientras tanto, rondan los episodios traumáticos de su niñez. Se da un conflicto en el personaje entre un sentimiento ambivalente, entre culpa y vergüenza, que lo lastra desde su infancia, y, en su presente, su incapacidad para aceptar la plena responsabilidad de su acción en la guerra. No es capaz, como el superhombre de Nietzsche, a desechar toda cuestión moral y sobreponerse a su propia conciencia, pero tampoco a obrar de acuerdo con lo que concluye que sería correcto. En última instancia, el protagonista está dispuesto a permanecer en un limbo, a convivir con la irremediable escisión moral, dejándose aliviar por las explicaciones ambientales, por el rechazo de la madre a su ofrecimiento y por el conjunto de explicaciones de su pasado que actúan en su decisión.

<sup>27</sup> Tras su análisis de los nombres de Santolalla y Anastasio, Skyrme (1981: 98) concluye de modo taxativo: «Despite the social, intellectual, and politico-military differences between the two, therefore, Santolalla is as much a victim as Anastasio».

<sup>28</sup> Cf. con Nietzsche (2000: 100): «Es gibt Menschen, die diese Kraft so wenig besitzen, daß sie oft an einem einzigen Erlebnis, an einem einzigen Schmerz, oft zumal an einem einzigen zarten Unrecht, wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten; es gibt auf der anderen Seite solche, denen die wildesten und schauerlichsten Lebensunfälle und selbst Taten der eigenen Bosheit so wenig anhaben, daß sie es mitten darin oder kurz darauf zu einem leidlichen Wohlfinden und zu einer Art ruhigen Gewissens bringen».

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- AYALA, FRANCISCO (2006), *Vida de perros*, Madrid, Alianza.
- (2010<sup>7</sup>), *La cabeza del cordero*, ed. Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra.
- BAUMEISTER, ROY F., ARLENE M. STILLWELL & TODD F. HEATHERTON (1994), «Guilt: An Interpersonal Approach», *Psychological Bulletin*, CXV (2), pp. 243-267. Disponible en: <https://oce.ovid.com/article/00006823-199403000-00005/HTML>. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- ELLIS, KEITH (1964), *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- HIRIART, ROSARIO (2010a), «Introducción», en Francisco Ayala, *La cabeza del cordero*, Madrid, Cátedra, pp. 11-53.
- (2010b), «Conversación con el autor», en Francisco Ayala, *La cabeza del cordero*, Madrid, Cátedra, pp. 251-274.
- IRIARTE, TOMÁS DE (s. f.), *Fábulas literarias*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabulas-literarias--0/html/fedea2ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htmlmenteI\\_11\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabulas-literarias--0/html/fedea2ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htmlmenteI_11_). [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- IRIZARRY, ESTELLE (1971), *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ DE LA CRUZ, ÁNGEL INOCENTE (2003): *La depuración de los maestros en el franquismo. El caso de Toledo*, Olías de Rey, Yelmo.
- LÖNS, HERMANN (2004), *Mümmelmann. Bilder von Willi Glasauer*, Berlín, Aufbau-Verlag.
- MERMALL, THOMAS (1983), «El texto icónico: La alegoría de la realidad del otro en los relatos de Francisco Ayala», *Hispanic Review*, LI (1), pp. 43-61. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/472309>. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2000), *Unzeitgemäße Betrachtungen. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow*, Fráncfort del Meno/Leipzig, Insel Verlag.

- ORRINGER, Nelson R. (1974), «Responsabilidad y evasión en *La cabeza del cordero* de Francisco Ayala», *Hispanófila*, 52, pp. 51-60. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43807574>. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- POTTER, Beatrix (2002), *The Tale of Peter Rabbit*, Londres, Frederick Warne & Co.
- RAYMOND SKYRME (1981), «The Divided Self: The Language of Scission in “El tajo” of Francisco Ayala», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI (1), pp. 91-109. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27762137>. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo (1959), «Metaforismo, “criaturalismo” y sátira en la obra novelística de Francisco Ayala», *Revista Hispánica Moderna*, XXV (4), pp. 291-303. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30202386>. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2021].
- WOLLENHAUPT, Jonas (2018), *Die Entfremdung des Subjekts. Zur kritischen Theorie des Subjekts nach Pierre Bourdieu und Alfred Lorenzer*, Bielefeld, transcript.



## La narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea

JOAN ANTONI FORCADELL  
*Universitat Autònoma de Barcelona*  
joanantoniforcadell@gmail.com

---

**Resumen:** Este artículo propone una lectura de la narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la tradición de la sátira menipea lucianesca como género o modalizador discursivo, sostenida en las intertextualidades rastreables en los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Se pone especial énfasis en lugares comunes y motivos como el *somnium*, los flujos entre el más acá y el más allá, la transmigración de las almas, la ridiculización de doctrinas filosóficas y teorías científicas, el diálogo entre muertos y la sátira de tipos sociales como médicos, boticarios, sabios herejes y supersticiosos, pasteleros y despenseros.

**Palabras clave:** José Fernández Bremón; Francisco de Quevedo; sátira menipea; narrativa breve

### The brief narrative of José Fernández Bremón in the light of Menippean satire

**Abstract:** This article proposes a reading on the short narrative production of José Fernández Bremón in the light of the tradition of Lucian Menippean satire as a genre or discursive modalizer, sustained in the intertextualities traceable in *Sueños*, by Francisco de Quevedo. Special emphasis is made on commonplaces and motifs such as the *somnium*, the flows between this side and the hereafter, the transmigration of souls, nonsense philosophical doctrines and scientific theories, the dialogue between the dead and the satire of social types such as doctors, apothecaries, heretical and superstitious sages, pastry chefs and housekeepers.

**Keywords:** José Fernández Bremón; Francisco de Quevedo; Menippean satire; short story


La cuentística de José Fernández Bremón (1839-1910), escritor y periodista, plantea como rasgo esencial un encaje controvertido de los flujos entre este mundo y el de más allá. En el marco de una desatención teórica generalizada, algunas aproximaciones puntuales al tema han señalado la afluencia de multitud de elementos temáticos, estructurales, formales y estéticos de distintos géneros y tradiciones en su prosa; a veces, aglutinados de manera aparentemente lúdica, con un afán de mera exploración de las potencialidades literarias del cuento. En su vertebración discursiva, en cambio, se advierten ciertas líneas maestras que deben matizar esta visión, y que el propio escritor contribuyó a alimentar: el conreo de la sátira costumbrista, política e intelectual, el componente humorístico y paródico, y una transgresión sobre el plano de la realidad que siempre confiere la enmarcación del relato, en sus distintas modulaciones. Recogiendo el testigo de Frye y Batjín, que vieron en la sátira menipea «un género que ayudará a explicar el desarrollo de la narración contemporánea» (Valdés, 2006: 190), y con la que la prosa de este autor presenta abundantes nexos, planteamos aquí una revisión de su narrativa breve desde la óptica de la sátira menipea, que debería aportar luz y sistematicidad a futuras incursiones teóricas en su producción.

Con este objetivo, a continuación se trabaja sobre una selección limitada a los cuentos disponibles en ediciones modernas, entre los que se incluyen los antologados por Rebeca Martín en *Un crimen científico y otros cuentos*<sup>1</sup> y en *El crimen de ayer y otros cuentos* (2012)<sup>2</sup>, a la vez que los que se hallan en el repositorio digital de la plataforma *Ganso y Pulpo*, a saber: «La jaula del mundo», «El romance del astrólogo», «Los microbios», «El dios Obstáculo» y «Exposición de cabezas». A su vez, el corpus se contrasta con las siguientes obras quevedianas: *El sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado*, *el Sueño del infierno*, *El mundo por de dentro* y *el Sueño de la muerte*, a través de las cuales se analizará la pervivencia de ciertos lugares comunes y motivos como el sueño, el contacto entre mundos, el diálogo entre muertos y la sátira de tipos sociales como médicos, boticarios, sabios herejes y supersticiosos, pasteleros y despenseros; sin olvidar otros motivos más próximos a la sátira menipea clásica, como la transmigración de las almas o el cuestionamiento y ridiculización de doctrinas filosóficas y científicas.

<sup>1</sup> Se toman en consideración de esta antología los siguientes títulos: «Los rayos Z», «El diablo en un bolsillo», «Sor Andrea y Fray Andrés», «Las dos cocinas», «A pan y agua», «El crimen de ayer», «En San Isidro», «Los bolsillos de los muertos», «El hijo del sordomudo», «El último mono», «El paraíso de los animales», «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», «Hombres y animales», «Vestir al desnudo», «El terror sanitario», «Besos y bofetones», «El libro de los sueños» y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas».

<sup>2</sup> En relación con esta selección, se han escogido los cuentos que siguen: «Un crimen científico», «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», «Monsieur Dansant, médico aerópata», «Gestas o el idioma de los monos», «Siete historias en una», «Pensar a voces», «Una fuga de diablos», «El cordón de seda. Un cuento chino» y «El tonel de cerveza».

---



La lectura contrastiva de las obras del corpus no nos permite tomar como válidas las mismas categorías analíticas para ambos escritores. Para medir el grado de adscripción de José Fernández Bremón a los postulados menipeos, hay que incidir en especial sobre la problemática delimitación teórica de la sátira menipea, aspecto sobre el que se han venido perfilando opiniones dispares. En primer término, su caracterización como género frente a una restricción modal. Ruiz Pérez (2017) ha abundado en el controvertido encaje del concepto dentro de la definición de género según la preceptiva clásica y en el marco de las definiciones más recientes, decantándose por considerarlo «un espacio discursivo no formalizado de manera cerrada, con un catálogo de rasgos inamovibles, los cuales se alternan o combinan con otros distintos» (15). Cascales también ha señalado la inconveniencia de caracterizar la menipea como género (Llera, 1999), a raíz de la disparidad y heterogeneidad formal que presentan sus modelos. Se trata de un juicio de consenso de parte de algunos discursos críticos, que la definen como una *modalidad*, puesto que «cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolo» (2). Este rasgo no sería equiparable a la concepción de *modo* en el sentido aristotélico sostenida por Hempfer como forma de representación; Schwartz (1985) la rechaza por cuanto restringe las formas de enunciación posibles a la narrativa y la dramática, que en ocasiones se alternan, y al margen de su formalización en prosa y verso, una de las restricciones impuestas por parte de la crítica. En este sentido, la investigadora aboga por superar el debate en favor de un «análisis del discurso satírico» (214).

En términos opuestos, Valdés (2006) la aborda como género, admitiendo que entre las obras que conforman su canon gran parte de sus elementos constitutivos no tienden a ser exclusivos ni insoslayables. Habría que ver, de este modo, tendencias generales con un funcionamiento orgánico más que rasgos de exigida concurrencia, en consonancia con la naturaleza proteica del género, es decir, en virtud de su aprehensión «como una evolución, un proceso dinámico, en el que el género va haciéndose, transformándose» (197). La línea trazable desde la propuesta lucianesca hasta la quevediana es palpable a primera vista en el tono, la abundancia de diálogos, la tendencia a la acumulación y, en parte, en el desfile de personajes en sarta, así como en los giros lingüísticos y determinadas valoraciones éticas. Sobre la base de la afirmación de que en el contexto áureo lo central «es la realización de la crítica satírica a través de la fantasía» (Valdés, 2016: 224), en esencia la sátira menipea tendría lugar cuando, a través del humor, una situación insólita vehicula lo satírico en la ficción. Pero esta postura requiere de matizaciones profundas desde una óptica estructural y formal.

Podrían plantearse ciertas objeciones a la caracterización genérica en estos términos del cuento. En consonancia con lo que apuntan Llera (1999) y Ruiz Pérez (2017), la narrativa breve, aun dando lugar en muchas ocasiones a la hibridación y a la difuminación de sus límites, presenta convenciones de notable fijación que no permitirían más que el recorrido de la menipea como modalizadora discursiva; lo que se presenta en los *Sueños* de Quevedo como rasgos comunes es tan solo apuntado, divisado en ciertos fragmentos de la obra de Bremón, esencialmente ecléctica. En aras de evitar caer en reduccionismos que limiten el estudio comparativo entre ambos, y a riesgo de formulaciones taxativas, se debería optar por el tratamiento de la sátira menipea como ámbito discursivo predominante, aunque no exclusivo, que atraviesa la escritura bremoniana, y del que toma elementos que, si no por influjo directo, sí que se presentan como una clara revisión de una tradición compartida. No se puede dejar de precisar, sin embargo, que la propuesta de Valdés (2006) acaba identificando género con tradición compartida entre las obras de un determinado corpus, y que puede, en efecto, discurrir por múltiples cauces sin que estos sean determinantes en la identificación genérica.

Otro de los puntales de la teoría de la sátira menipea en que confluyen ambas producciones es la unión de contrarios hasta el oxímoron, llevada a la saturación de contenidos, temas, ideas, estéticas, opciones éticas, discursos, personajes, situaciones o fórmulas lingüísticas. No cabe ver formalmente en la prosimetría un rasgo imprescindible, como la considerara Relihan (Valdés, 2006). Entre los contrarios conciliados textualmente, la imbricación de lo cómico en los discursos elevados o serios ocupa un lugar fundamental; esto no implica inapelablemente la sátira de discursos intelectuales de base científica o filosófica, como sería más propio de los modelos lucianescos, sino que da paso a formas de ridiculización de tipos sociales, a la censura moral y a la sátira política, aunque, como indica Valdés (2006), en los referentes clásicos esta vertiente también se explora. Ludismo y moralización se modulan de forma distinta, siempre en función del propósito autoral: mientras que en el infierno de Quevedo, según Llera (1999), «el satírico lanza la risa de exclusión» (4), expresión última de la humillación ante la irreversibilidad de la condena, en determinados cuentos de Fernández Bremón no se cierra por completo la veda de la regeneración moral, y en otros, el ludismo se impone al componente moralizante (Martín, 2012). Convenimos con Schwartz (1985) en ver que la invectiva se cierra usualmente en Quevedo, más que en individualidades, en tipos, en representantes generales de clases, apreciación que sirve, con matices, para el caso de Fernández Bremón.

Asimismo, también coadyuva la tesis de una tradición compartida el tratamiento de la diatriba epistemológica entre verdad y apariencia,



que frecuentemente se cifra en la inversión de las relaciones dentro del binomio realidad-fantasía: lo fantástico se convierte en depositario o desenmascarador de verdades ocultas en una realidad engañosa. Schwartz (1985) sostiene que los discursos a este efecto se mueven en la paradoja de proponer una «afirmación de verdad universal» al tiempo que se inscriben en una «enunciación ficcional [...] mediante la cual se ejerce un fuerte control sobre el receptor» (226). Con todo, para Bajtín, la virtud de la fantasía no consistiría tanto en ser encarnación o revelación directa de la verdad como en su búsqueda, en el descubrimiento del funcionamiento de sus mecanismos y sus límites (Llera, 1999). Bajo este prisma, resultan reveladoras las formulaciones en la órbita del escepticismo que se dan en la sátira menipea, observables en *El mundo por de dentro*, que Valdés (2016) sintetiza como «la incapacidad del narrador [...] de acceder por sus solos sentidos y raciocinio a la verdad y al conocimiento» (242). Para este objeto, precisa de la figura alegórica del Desengaño como astrolabio en el mar de las apariencias.

Estos principios alcanzan el nivel de articuladores discursivos de la narrativa breve de Fernández Bremón (Martín 2008, 2009, 2012; Jové, 2001) mediante la revisión paródica de ciertos motivos que derivan en una reformulación de lo fantástico por medio del escepticismo: lo que pasa inicialmente por presentar una ruptura o un desafío a las reglas que rigen el funcionamiento de la realidad se descubre finalmente como una deformación explicable científicamente mediante principios físicos, biológicos o tecnológicos. Así, por ejemplo, la mutación repentina del sexo de una monja de clausura en «Sor Andrea y Fray Andrés», que se presenta inicialmente como un suceso sobrenatural y aberrante obra del demonio, de la mano de un médico se acaba revelando como un «error disculpable y legítimo [...] en la apreciación del sexo [...] porque la Naturaleza engañó con apariencias anormales» (Bremón, 2012: 42), es decir, como el producto de una alteración hormonal en la pubertad. Con ello, Fernández Bremón muestra su adhesión a los principios del positivismo comtiano, que se sirve del racionalismo científicista para poner al descubierto los sistemas de creencias y supersticiones (Jové, 2001). Planteamientos de este estilo, que representan un subgrupo dentro de su narrativa, se encuadran en la clasificación de Roas (2000) bajo el marbete de «lo pseudofantástico grotesco» (665). A modo de inversión paródica de los modelos menipeos, el desenmascaramiento de la verdad se produce aquí precisamente cuando se ha hecho efectiva la anulación de lo fantástico, para acabar vehiculando el acceso a una realidad que se rige por principios racionales y empíricos.

Ahora bien, no puede afirmarse ni mucho menos el predominio de lo pseudofantástico en su cuentística; los articuladores últimos que cohesionan el conjunto de su producción son, por un lado, una burla

transversal, las más de las veces satirizante, y por el otro, la introducción del elemento extraordinario. Con base en el corpus escogido, y a modo de reformulación de la clasificación ofrecida por Martín (2006), se puede afirmar que las formas que toma lo insólito en su prosa son las siguientes: lo fantástico<sup>3</sup>, encauzado mediante el contacto entre mundos con difuntos o diablos, la mitología, la fábula, la vivencia onírica, la metempsicosis y el diálogo con animales; lo pseudofantástico<sup>4</sup>, por las mismas vías que la categoría anterior; la ciencia-ficción<sup>5</sup>, al límite y muchas veces confundida voluntariamente con lo fantástico y en concomitancia con motivos utópicos y distópicos<sup>6</sup>; y por último, una categoría heterogénea en que aparece lo extraordinario rayano con el absurdo, sin que ello acarree un alejamiento del pacto de la verosimilitud, posibilitado por soluciones pseudocientíficas. A partir de la revisión de los rasgos esenciales trazados por Valdés (2006), aquí se considerará dentro del ámbito de la sátira menipea cada uno de los relatos en los que coexista una mezcla de lo cómico y lo serio, y una ridiculización ética de tipos o de discursos intelectuales. El marco deberá ser el de una situación que ponga en tensión los límites de la comprensión racional de la realidad desde un modelo de mundo actual en el momento de la enunciación, sin que ello comprometa la verosimilitud, criterio no restrictivo a lo fantástico.

La relación entre la *imitatio* y el componente histórico del discurso es determinante en la sátira menipea (Ruiz Pérez, 2017), que produce constantes actualizaciones de la relación enunciado-enunciación. Schwartz (1993) analiza este aspecto en línea con los postulados de la teoría semiótica de los modelos de mundo, que explicaría parte de las transformaciones que experimenta el género desde sus muestras originales hasta formulaciones como la de Fernández Bremón: mientras que sus rasgos constitutivos se mantendrían inalterables, sus realizaciones concretas a lo largo del tiempo serían el reflejo tanto de «los códigos o lenguajes artísticos, culturales, que están disponibles en la cultura a la que pertenecen» (76), como del contexto político y social, así como de aspectos ideológicos o elementos autobiográficos. Como observa Llera (1999) leyendo a Bajtín, «una de las señas de identidad de lo jocosero [...] es que tematiza la actualidad y no existe distanciamiento ni épico ni trágico» (7). Según este crítico, la menipea se opondría a

<sup>3</sup> Entran dentro de este grupo «Los rayos Z», «Las dos cocinas», «El hijo del sordomudo», «El último mono», «El paraíso de los animales», «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», «El libro de los sueños», «Siete historias en una», «Los microbios», «El dios Obstáculo» y «Exposición de cabezas».

<sup>4</sup> Representado en «Sor Andrea y Fray Andrés», «A pan y agua», «San Isidro», «Los bolsillos de los muertos», «Hombres y animales», «Una fuga de diablos» y «El tonel de cerveza».

<sup>5</sup> Tal es el caso de «Vestir al desnudo», «El terror sanitario», «Besos y bofetones», «Un crimen científico» y «Monsieur Dansant, médico aerópata».

<sup>6</sup> Presente en «El crimen de ayer», «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», «Gestas o el idioma de los monos», «Pensar a voces», «El cordón de seda. Un cuento chino», «La jaula del mundo» y «El romance del astrólogo».

otras modalidades satíricas en las que gran parte de estudios han visto que la represión burlesca de vicios se logra en un espacio autónomo de relaciones maniqueas, cuyos conflictos y aprendizajes tendrían una traslación universalizante. La *imitatio*, por todo ello, se teje en la sátira menipea a través de la resemantización (Schwartz 1993: 87) de los modelos de base, aplicando reconceptualizaciones a una realidad cambiante en toda su complejidad.

Sin entrar en un catálogo de modelos y deudas ya perfectamente delimitados (Valdés, 2006, 2016; Blanco, 1998; Schwartz, 1993), es de interés la apreciación de Schwartz (1995), que constata en Quevedo un punto de inflexión en el desarrollo histórico de la menipea dentro de las tensiones entre imitación e innovación/actualización: ambivalentemente, constituye un ejemplo de primer orden de reelaboración de los modelos precedentes, a la vez que se erige como objeto de profusa imitación, hasta los límites del desgaste paródico a lo largo de los siglos posteriores. Ninguno de los escasos estudios sobre la materia ha advertido la operatividad del estudio de Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea, ni en contraste con los *Sueños* de Quevedo. La apreciación de algunos de sus rasgos definitorios, como la aglutinación propia de la *satura* más clásica presente en sus narraciones, se ha resuelto mediante nociones descriptivas como las de «piezas híbridas» que «escapan a todo intento de encorsetamiento para adentrarse en el ámbito de la mezcolanza grotesca» a las que se refiere Martín (2008<sup>a</sup>: 21); las potencialidades analíticas que ofrece la sátira menipea deslucen su funcionalidad. La «disparidad» que se ha visto, si bien Jové (2001) la califica de «solo aparente» (124), se sitúa en una línea muy distinta de la de Poe, Hoffmann, Bécquer con sus *Leyendas*, Patocki o Irving, algunas de sus deudas más comúnmente señaladas. Hay que contar, además, con la presión ejercida por los gustos lectores, que sería especialmente acuciante en prensa, y a los que se habría visto forzado a amoldarse en más de una ocasión.

Desde análisis independientes, tanto Valdés (2016) como Martín (2008a) coinciden en la percepción de que el ámbito estético e intelectual del discurso de Quevedo y Fernández Bremón, respectivamente, han acusado incomprensión y descuido crítico, frecuentemente ladeados por el análisis del componente lúdico y humorístico. Ciertamente es que cualquier revisión global de la narrativa breve de José Fernández Bremón debe toparse con su compleja adscripción estética, propiciada, además, por esta archicitada declaración de principios:

No soy romántico, ni clásico, ni modernista, ni boreal, ni pertenezco a escuela alguna. Comprendo que en la evolución de los tiempos turnen en el gobierno literario todas las escuelas; pero me parecerá el período de mayor ilustración aquel en que no domine escuela alguna y tengan libertad de cultivo todos los géneros. Cuando eso sucede no se agosta ningún talento,

porque todos tienen facilidad de producción; en cambio la tiranía de los sistemas esteriliza las facultades de los que no se adaptan a ese medio ambiente. (1904: 8-9, *apud.* Martín, 2012: 10-11)

Pero su eclecticismo deriva en una propuesta literaria sólida y coherente, que lejos de quedarse en la mera exploración festiva, supone, del mismo modo que los *Sueños* y tomando las palabras de Valdés (2016), un «verdadero reto estético» (229) en el que, también como en Quevedo, se halla una «perfección y coherencia estética entre propósito, contenidos y estilo de la sátira» (230). Todo ello sin menoscabo del deleite puramente estético en detrimento de la sátira, que también tiene lugar puntualmente cuando Fernández Bremón es consciente de haber topado con un motivo ingenioso no explorado (Martín, 2008a).

Valdés (2016) ve una «ambición intelectual [...] máxima» (250) en la propuesta quevediana. En cauces similares discurre la narrativa bremoniana, que entraña un afán gnoseológico fácilmente identificable con el cuestionamiento de las creencias y de determinados discursos intelectuales inherente a los diálogos lucianescos; en opinión de Ruiz Pérez (2017), una deuda de la narrativa moderna con Luciano que es producto de la renovación ejercida por la acción de la sátira menipea, y que opera como un «problema de orden interno para el relato» (23). Martín (2008a) ha abundado, a este efecto, en la problematización en sus cuentos de los avances científico-técnicos, de los discursos de las diferentes ramas del saber y de sus representantes, los científicos y los sabios, cuando estos incurrían en excesos y extravagancias, aunque desde otro marco teórico. Proyecta una tradición muy distinta en la figura recurrente del sabio o el doctor, que contempla como un trasunto del *mad doctor*, el «científico extravagante, amoral y peligroso» (Martín, 2008b: 162), de tintes fáusticos, pero como reelaboración paródica y satírica. Si en ocasiones esta figura es la portadora del discurso racional que cauteriza ciertas derivadas supersticiosas, representa otras veces un peligro por su empecinamiento en doctrinas pseudocientíficas o amorales para el autor. La hipnosis, el magnetismo o el darwinismo son corrientes de las que abominó en prensa (Martín, 2009: 409), y que no salen mejor paradas en sus relatos: «para Fernández Bremón, tan poco científico es el espiritismo como el evolucionismo, tan burdas las prácticas hipnóticas como los estudios sobre el origen animal del hombre» (Martín, 2012: 17-18), máxime tomando en consideración su declarado catolicismo. A lo largo de nuestro análisis trataremos de demostrar que, además de este modelo, la propuesta de Fernández Bremón comparte numerosos vínculos con los lugares comunes vertidos acerca de médicos, boticarios y sabios herejes en la tradición lucianesca, presentes en los *Sueños* de Quevedo.

Comparten también una marcada preferencia estética por lo grotesco y las imágenes deshumanizantes, en cuyo tratamiento cabe pensar

de nuevo en una tradición compartida, que cristaliza en el marbete *realismo grotesco* acuñado por Artal (2012). Mediante una sistematización de la imaginería grotesca de Quevedo y Rabelais a partir de los presupuestos teóricos de Bajtín, esta estudiosa delimita un sistema orgánico de imágenes unidas por la técnica del rebajamiento en la producción quevediana. Con ellas, se subvierten las jerarquías valorativas de los cánones clásicos en términos de polaridad positiva y negativa de lo corporal con respecto de lo inmaterial o espiritual. De este modo, se consigue una transgresión de la concepción clásica, que «presenta un cuerpo rigurosamente cerrado y delimitado» (87), ampliando el abanico de realidades corporales posibles como materia literaria, y enfrentándolas a la transformación a través tanto de su maximización —incluyendo formas expansivas y fecundadoras—, como de su minimización —con la deficiencia, la limitación o la fragmentación corporal—. La declaración estética de Vulcano en «Los rayos Z» es una prueba de la alineación de Fernández Bremón con estos principios, y constituye, en opinión de Martín (2012), una verdadera «poética de lo grotesco» (22): «Entiendo que hay tres clases, ¡oh, Febo!, en cuanto alumbras: lo bello, lo indiferente y lo deforme, y todo constituye una armonía. Si suprimes la fealdad, quedará perpetuada por esa dislocación del todo, hoy perfecto, mañana cojo como yo. Ni tendrá valor lo hermoso si falta el contraste que da su estimación» (Fernández Bremón, 2012: 31).

Los flujos ideológicos que confluyen tanto en el corpus escogido de Fernández Bremón como en Quevedo determinan de pleno el sentido y propósito de parte de sus sátiras menipeas. Ya Valdés (2013) se hacía eco de la transformación que experimentan las de este último por efecto de la censura externa y de la autocensura: a partir de *El mundo por de dentro* tiene lugar una sustitución de la previa cristianización del género, sobre el sustrato de las refundiciones humanistas y renacentistas, por una preferencia por referentes alegóricos. Especialmente a partir del *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos* —no incluidas en este análisis—, esta evolución presenta dos correlatos adicionales: el de la sofisticación de las formas, puesto que las agudezas mediante figuras de pensamiento lógicas van perdiendo protagonismo al tiempo que «se desarrollan las virtudes miméticas de la narración» (Blanco, 1998: 156); y el correlato político, con el paso de una sátira de menor alcance social y popular a una invectiva individualizada cercana al panfletarismo, como sucede con *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*.

La impronta ideológica de las narraciones de Fernández Bremón es igualmente marcada. Caso de peculiares sugerencias es el que suscita la confrontación entre esta última sátira menipea y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», una de las muestras más logradas del cuentista. Al margen de particularidades argumentales, en ambos la parodia

de aspectos fisiológicos vehicula la sátira de discursos médicos, que es un correlato material de alegatos políticos ridiculizados, con la testa como denominador común. En la obra de Quevedo, los procesos observados por Vesalio en la cabeza de Richelieu, en palabras de Valdés (2013), «adquieren un valor alegórico [...] además de ser un análisis de la política francesa reciente» (256), efecto que se consigue con el viaje a un espacio infernal, la cabeza, que acota la fantasía. Así pues, detalla Fernández Rivera (2003) que convergen «la teoría de los humores» hipocrática «y la teoría del estado como un cuerpo político», con efectos análogos: «ambas proclaman que la salud del cuerpo físico y la prosperidad del cuerpo político dependen del mantenimiento del equilibrio natural» (218).

Lo fantástico no tiene cabida en el relato de Fernández Bremón; no al menos del modo en que lo interpreta Roas (2000). La semblanza biográfica de una entidad humana de dos cabezas en un solo tronco mediatiza una serie de conflictos psicológicos acerca de la continuidad cuerpo-alma en un cuerpo escindido en dos identidades o sujetos irreconciliables. En medio, un médico se mueve entre el deseo de emparentar a su hija con Miguel-Ángel para dar continuidad a una supuesta raza superior, y el de diseccionarlo para estudiar su funcionamiento anatómico. Fernández Rivera (2003) señala la identidad histórica cirujano-verdugo, una dualidad que se cifra en la figura de don Trigémimo, que en aras de obtener su sujeto experimental induce a la locura a una de las dos cabezas, que acaba suicidándose, con la consiguiente muerte de la otra. Más allá de una mera sátira de tipos, para Martín (2006) el relato se presta a una lectura en clave alegórica; una sátira política en la línea, por otro lado, de lo que ya ocurría con la macrocefalia de Riquín, el hijo de Isidora Rufete en *La desheredada*, como parto metafórico de la Restauración borbónica:

El conflicto de identidad va dirigido, pues, a ilustrar la pugna de una España bicéfala. [...] No parece casual que de los dos hermanos sea Miguel —personaje cargado de connotaciones negativas: a diferencia de Ángel es poco reflexivo, fiero, de mal carácter y tendencias suicidas— el republicano, dada la tendencia monárquica de Fernández Bremón. [...] Solo, parece plantear Fernández Bremón, hay una vía posible: el regreso de los Borbones a la Corona; de ahí que el republicano Miguel, al ahorcar a su hermano carlista, se aniquile a sí mismo. (369-370)



Sin lugar a duda, el tipo social que es objeto de una sátira de mayor recorrido en sendas producciones es el del médico, en el que pueden englobarse el sabio, el científico, el boticario, el dentista o incluso el barbero. Se recaban múltiples referencias a ello a lo largo de *El sueño del juicio final*, *El Sueño del infierno* y *El Sueño de la muerte*, que reformulan

insistentemente tópicos similares: el médico como practicante de malas artes en beneficio propio, que, en alianza con los boticarios, obtiene rédito del empeoramiento de la salud de sus pacientes, para quienes no representa más que un verdugo. Las agudezas quevedianas giran en torno a planteamientos en la siguiente línea:

A un lado estaban juntas las Desgracias, Peste y Pesadumbres dando voces contra los médicos. Decía la Peste que ella había herídoslos, pero que ellos los habían despachado; las Pesadumbres, que no habían muerto ninguno sin ayuda de los doctores; y las Desgracias, que todos los que habían enterrado habían ido por entrambos. (Quevedo, 1991: 107)

Las personificaciones alegóricas de los distintos males que aquejan al hombre protestan porque no pueden cumplir con su cometido como quisieran puesto que sus funciones están siendo usurpadas.

La exploración del motivo por parte de Fernández Bremón (2012) se despliega en multitud de modulaciones de sumo interés, en especial, a través de las posibilidades que abre el campo de la ciencia-ficción. Llevado a su paroxismo más delirante, en «El terror sanitario» se proclama la «revolución higiénica [...] al grito de “¡Mueran los enfermos y abajo el arte de curar!”» (141). Esta narración plantea una institucionalización de la sospecha en torno a los médicos, que se hace aquí explícita por la vía de la eugenesia, que implica la exterminación grotesca y normalizada de cualquier enfermo, mediatizada por una racionalización de la barbarie que, en perspectiva histórica, resulta sobrecogedora: «El horno está a la temperatura de 1.500 grados, hay una montaña rusa y en la cima un volquete almohadillado, donde colocamos al paciente. Rueda el aparato, siente el enfermo un grato cosquilleo, cae en las llamas y pasa al estado gaseoso sin sentido» (Fernández Bremón, 2012: 145). Prácticas o aplicaciones erróneas y desviadas de los conocimientos científicos, que pueden dar paso a las más variadas distopías, colman las páginas de estos cuentos. Así, en «Besos y bofetones», los avances de la técnica se pervierten de forma absurda mediante la creación de un artilugio invisible que cunde el pánico puesto que propina indistintamente, como su título indica, besos y bofetones; su acción se acaba descubriendo tras lo que parecía ser en un principio un infortunio sobrenatural. La sátira de los progresos científicos se combina con la sátira política, con el lamento final del presidente del Consejo de Ministros, que exclama al conocer la noticia de la destrucción del aparato: «¡Qué máquina de gobernar hemos perdido!» (Fernández Bremón, 2012: 154).

Con la presentación de personajes en sarta que representan distintas modalidades de la locura, a cuál más imaginativa que la anterior, el cuento «Siete historias en una» se encuadra también en el ámbito de la sátira menipea. Desfilan en él representantes de distintos oficios que,

dentro de su desatino, trasladan una visión tipista, si se quiere, más realista todavía, de las ocupaciones que parodian. En la línea quevedesca, nuevamente se concibe al sanitario como un matasanos que ha heredado de su formación teórica de base una serie de directrices por las que prescinde del método científico:

—Caballero, yo soy un médico arrepentido. Mi historia nada tiene de notable; he aplicado los medicamentos indicados en los libros, y he tenido el disgusto de que se me muriesen mis mejores parroquianos. Pongo a Dios por testigo de que no ensayé en ellos ningún medicamento, ni inventé la píldora más inofensiva. Solo he aplicado el método oficial, sin separarme de los libros de texto ni un momento; pero al ver caer ante mí tantos inocentes, llegué a dudar si era un licenciado en medicina y cirugía o una bomba que estallaba en la alcoba del enfermo. (Fernández Bremón, 2008: 118)

Una imagen similar se dibuja en «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», donde se hace explícita la sátira de los discursos médicos hipocráticos y de la hirudoterapia a través del rechazo por parte del nigromante Don Enrique de Villena de un médico que, pese a ser «físico aprobado», es paradójicamente «hombre sin letras e incapaz de escribir una mala carta» (Fernández Bremón, 2008: 38). Tan poca base científica parecen tener, según se expone a lo largo de distintos cuentos, determinadas prácticas poco fiables, supersticiosas o no suficientemente actualizadas, como determinadas teorías en boga. La darwinista se imprime como marca de agua en «Gestas o el idioma de los monos», donde se plantea la aplicación del método científico al lenguaje para lograr la comunicación con Gestas, un orangután que se llega a formar en la escritura y que traspone, en contacto con los humanos, el derecho al reino animal. Don Crisóstomo ofrece la explicación racional de la instrucción del mono en esta sátira netamente pseudocientífica en que la parodia del evolucionismo tiene simultáneamente una deriva política: la traslación de los paradigmas europeos de la Ilustración y los derechos animales a la civilización africana de origen del animal trae consigo inevitablemente la revolución. Esta ficción se orienta claramente hacia la validación de las tesis más conservadoras de Fernández Bremón, que no censura tanto el programa liberal o el republicano como su acatamiento acrítico, que se hace visible en esta declaración: «me he convencido de que son ingobernables los pueblos que copian servilmente y sin criterio. Prefiero un país salvaje con costumbres propias, a una nación cuyo carácter, cuyas revoluciones y cuyas leyes son imitadas por otros pueblos» (Fernández Bremón 2008: 111). Otras muestras reseñables con desenlaces similares en la estela de la parodia de la teoría del origen de las especies son «El último mono» y «El cordón de seda. Un cuento chino».

En clara deuda con el prototipo del *mad doctor* decimonónico, en «Un crimen científico», el doctor Ojeda, nombre parlante, se sirve del



desarrollo de las técnicas de trasplante ocular entre animales y personas para fines perversos. Un avance *a priori* positivo deriva en prácticas experimentales tiránicas, expuestas en términos de justicia: «no se trata de dejar a nadie ciego, sino de un reparto equitativo de ojos entre uno que tenga dos y otra que no tiene ninguno» (18). En el fondo, y a pesar de todo, hay más un desafío personal, una exploración prometeica de los límites del conocimiento más allá de las atribuciones humanas, que una labor sincera de servicio a la humanidad.

De un modo parecido, «Monsieur Dansant, médico aerópata» narra las peripecias de un científico que desarrolla terapias de aire como cura de todas las enfermedades posibles. La declaración del narrador nos brinda la nota ética: «Todo el que pretende pasar por sabio, busca un país en donde no se le conozca» (63). Así debe hacerlo Dansant, que se traslada a Inglaterra, adonde exporta su método. Este se desglosa en una panoplia de tratamientos de aire que tienen lugar en un edificio diseñado con un intrincado sistema de conductos y sistemas de aclimatación y ventilación con los que pretende remedar todas las disciplinas médicas posibles, hasta la amputación: «En mi casa hay de todo, caballero. Le amputaremos lo que guste; tengo aires que cortan» (Fernández Bremón, 2008: 71). El aerópata se suma a la lista de milagreros bremonianos cuando, acuciado por el descrédito, intenta fingir la resurrección de un muerto, intento vano con el que toda su falsedad queda expuesta en sociedad y que lo convierte en un farsante más, representante de una doctrina falsa que empeora la salud de sus pacientes y que busca únicamente el beneficio propio.

El vituperio de la erudición y de la ostentación del saber de los falsos sabios también está bien presente en *El mundo por de dentro*, donde es el mismo narrador en primera persona el que recibe la reprensión del Desengaño, que le recrimina que se plaña «después de haber hecho ostentación vana de tus estudios y mostrándote docto y teólogo, cuando era menester mostrarte prudente» (Quevedo, 1991: 292); su osadía y su ceguera intelectual son las que le impiden formular un juicio cabal sobre lo que le rodea.

Otro de los oficios que es objeto de sátira en el *Sueño del infierno* y cuya práctica trae asociada una condena irremisible es el de despensero, que había empleado al mismo Judas, y que se asocia con el hurto y la traición. Hay aquí otra línea de continuidad en José Fernández Bremón, cuyo despensero por excelencia discurre por las líneas de «Una fuga de diablos», uno de los relatos de lo pseudofantástico grotesco en el que aparecen también muchas de las convenciones genéricas de la sátira menipea. Se narra cómo los monjes de un convento empiezan a manifestar conductas propias de posesiones demoníacas tras servírseles, por equivocación, «el vino del pintor, en cuya tinaja se sospecha

que ha fermentado en otro tiempo una legión entera de diablos» (2008: 163), los que, según cuenta la leyenda, se escaparon milagrosamente de un cuadro del monasterio. Durante el proceso de depuración de responsabilidades a raíz del escándalo, se descubre que el despensero, que previamente había bebido de ese vino de manera pecaminosa y a escondidas para experimentar ese contacto con el otro mundo, habría asimismo suministrado ese vino a sus hermanos. Llega en este punto el desengaño: su estado de conciencia alterado se acaba descubriendo motivado no por interferencia infernal, sino por la reacción química que produjo con el vino el cadáver en descomposición del antiguo pintor del monasterio, abuelo del despensero, tras caer en estado de embriaguez en la barrica bebiendo junto a este monje, el cual le habría conducido a la muerte por envidia. Una confesión epistolar del difunto padre Anacleto pronunciada por el abad ante todo el claustro acaba revelando el trasfondo empírico de lo sucedido.

Acerca de la ingesta involuntaria de porciones de cuerpos humanos, uno de los tipos con los que se emparenta este despensero en Quevedo (1991) es el de los pasteleros, a los que se acusa en repetidas ocasiones a lo largo de *El sueño del Juicio Final* (117), *El alguacil endemoniado* (151), *el Sueño del infierno* (195) y *el Sueño de la muerte* (347-361) de servir mixturas en las que se aglutinan todo tipo de seres vivos —«se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé» (117)— y desperdicios —«habéis hecho comer a los hombres caspa» (194)—. En el último de los sueños aludidos aparece incluso el nigromante Don Enrique de Villena, protagonista de uno de los cuentos de Fernández Bremón, «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», hecho gigote, es decir, en la reducción grotesca del cuerpo a su mínima expresión (Artal, 2012). Cabe ver una reelaboración satírica del tipo del pastelero en la cocinera Juana de Agraz de «Las dos cocinas», con quien se casa el diablo para infiltrarse en un convento y descubrir así el secreto de los prodigiosos guisos de sor Clara de Jesús. Asegura este que «los que vivimos en el fuego somos los inventores del arte de cocina» (Fernández Bremón, 2012: 54), hasta tal punto que declara que el mejor plato que ha inventado son los «Niños sin bautizar, en salsa negra, comidos en pecado mortal el Viernes Santo» (55). El relato recupera además el motivo de la metempsicosis, con la transformación de la cocinera en cangrejo, estado en el que logra alcanzar la cocina del recinto religioso, pero por el que más tarde la fagocita su marido, transformado en peregrino exhausto, cuando se le sirve el caldo de cangrejo cocinado con agua bendita.

El nigromante constituye también una de las modalidades del falso sabio, o del sabio errado, gran parte de las veces por la creencia en supersticiones, como ocurre con los practicantes herejes de artes adivinatorias y mágicas, como astrólogos, alquimistas, augures, geománticos

o quirománticos, así como con los eruditos paganos presentes en el *Sueño del infierno*. Una de las contrafiguras que encajan en este perfil, entre otras muchas planteadas por Fernández Bremón, es la del médium del relato «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)». No se le desmienten las artes oscuras en su viaje a través del tiempo para esclarecer sus antecedentes familiares, pero sin duda se le desacredita, por un lado, emparentándolo con moros y judíos, y por el otro, con la evocación del progenitor primigenio, un «enorme orangután» (121), habida cuenta de la insistentemente denostada teoría darwinista por parte del autor.

En la órbita del contacto entre mundos, y en concreto del diálogo con difuntos que se establece en los *Sueños* de Quevedo, Fernández Bremón plantea en más de una ocasión inversiones paródicas del motivo sustentadas en una ruptura de la fantasía, del hecho milagroso. Prueba de ello la dan, por ejemplo, la resurrección fingida en «Monsieur Dansant, médico aerópata», o la farsa, organizada en connivencia con diferentes individuos, alrededor de la supuesta muerte y resurrección del lego Roque en «A pan y agua», el cual figura en este episodio porque quiere devenir santo, pero es incapaz de mortificarse y ayunar; descubre, sin embargo, que como «espíritu» puede campar a sus anchas de noche por la cocina del monasterio y saciar su apetito sin tener que rendir cuentas ante nadie. Asimismo, «En San Isidro», encabezado por la declaración por parte del narrador en primera persona de que «Yo creo en los milagros y lo maravilloso» (Fernández Bremón, 2012: 84), plantea el tema del doble con un personaje parecido a un difunto que pasa por tal hasta que la instancia narrativa revela la confusión. Una situación similar se narra en «Los bolsillos de los muertos», relato en el que Pedro Chapa, conserje de un cementerio, entabla un diálogo con lo que se presenta al principio como un coronel redivivo, que se descubre enterrado en vida, y que resuelve, de mutuo acuerdo con el sepulturero, volver a ser enterrado y suicidarse con un revolver que tiene a mano, pues «estoy mejor aquí que en mi casa», y ya que «he pagado el nicho [...] tengo el derecho de ocuparle [*sic*]» (92).

Se rastrean muestras adicionales de deshumanización grotesca con efectos cómicos y satíricos en dos cuentos que plantean situaciones muy similares, «El crimen de ayer» y en «El romance del astrólogo», que guardan parentesco hasta cierto punto con los rasgos asociados a malos poetas y autores de comedias del modo en que se retratan en el *Sueño de la muerte*. En el último relato, por ejemplo, un bachiller acuerda con el carnicero Roque, asesino confeso de un astrólogo, entregarlo a la justicia con la promesa de escribirle un romance sobre su muerte, condición que acepta de buen grado el delatado, que manifiesta paradójicamente que «tengo ganas de contar la victoria a todo el mundo y oír tus versos [...]. ¡Si estoy viendo mis piernas colgadas de un poste,

como patas de carnero!» (Fernández Bremón, 2012: 75). De un modo similar, en el primer cuento, un periodista de sucesos precisado de una historia que contar le formula esta petición cordial a un amigo:

Ya sabes que no deseo tu muerte, pero como al fin y al cabo la vida es corta y miserable y pudieras persistir en la idea de poner punto y final a la tuya, sin que esto sea inducirte al suicidio, vengo a rogarte que, sin continuas decidido a morir, lo hagas esta misma noche en mi presencia, para darme un asunto dramático y conmovedor con que impresionar mañana a los lectores. (Fernández Bremón, 2012: 78)

Solo una parte de las ficciones de Quevedo inscritas en el marbete de la menipea tiene enmarcación onírica. Considerando las relaciones de permeabilidad entre el sustrato teórico y la formalización literaria, Gómez Trueba (1999) señala que los *Sueños* de Quevedo son a efectos temáticos y estructurales un ejemplo paradigmático de aplicación, perfeccionamiento y reelaboración de la tradición del *somnium* literario, que entiende como un género en sí. Si bien esta categorización no procede para el caso —el sueño es aquí uno más de los recursos que posibilitan la fantasía—, ya el mismo exordio del *Sueño de la muerte* ejemplifica alguna de sus convenciones más extendidas como modalidad de la sátira menipea. Ocurre con la descripción del proceso fisiológico por el que «desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 1991: 312); el narrador se convierte en espectador e interlocutor a lo largo de una serie de escenas que lo trasladan a otro mundo, en este caso el de los difuntos, por el que lo conduce una guía, la personificación alegórica de la muerte.

Hay líneas inequívocas de continuidad con esta tradición en cuatro sueños narrados por José Fernández Bremón. Como evidencia de deuda más estrecha con la menipea según su formalización en Quevedo, en «El dios Obstáculo» se da paso a una satirización desenfadada de costumbres y de tipos sociales mediante Obstáculo —una especie de duende causante de que los objetos se extravíen y se rompan en el día a día—, que se instituye en guía del soñador, el cual se cuestiona la veracidad de su experiencia: «¿sucedió o forma parte de mi sueño? No lo sé; pero me apresuro a escribirlo, porque empieza a evaporarse como sucede a todo lo soñado» (Fernández Bremón, 2017: 2).

No puede ser casual la referencia al Apocalipsis reseñable en «Los microbios», donde queda de manifiesto el influjo quevediano, y más en concreto, de *El sueño del Juicio Final*. En este ejemplo, además, la sátira de los discursos y avances médicos se eleva a instancias estructurales del relato mediante un sueño que introduce una ridiculización de la galvanización, una práctica, según se deduce, acientífica por cuanto no

está fundada en principios fisiológicos. El narrador del sueño declara en el exordio que el impacto de la lectura de *La electricidad y la cólera*, que desarrollaba «la idea de aplicar aquel fluido como preservativo para destruir con su uso diario los microbios de aquella enfermedad» (Fernández Bremón, 2017: 1), es el que motiva la ficción. El *somnium* se abre con una escena de guerra parecida a «las visiones del Apocalipsis» en las que se describen las infecciones como acometidas bélicas:

Los microbios, en ejércitos interminables y en orden de batalla estaban ante mí: unos tenían figura de letras o signos ortográficos, otros parecían troncos retorcidos, herramientas, reptiles, garfios y antiparras; iban los unos armados de mangas filtradoras de venenos; otros de taladros y ganzúas, de picos de águila y garras de león. (2)

Las situaciones, presentadas de forma consecutiva y atropellada, sin prácticamente transiciones, describen las consecuencias sociales de la aplicación de la galvanización en medicina —al mismo narrador lo ata un médico a un pararrayos—: la desaparición de las enfermedades y el miedo a la muerte con la cronificación de la vejez, que hace recordar «los felices tiempos en los que padecía cólera, rabia y tisis galopante» (8), y en última instancia, la exterminación de las futuras generaciones, puesto que una de las secuelas de la galvanización es la esterilización masculina.

Tanto este relato como «El tonel de cerveza» sitúan en plano de igualdad el principio de explotación de la agudeza, que amplifican narrativamente, y la crítica satírica de los discursos científicos. Pero la omisión en el exordio de la explicación de las causas del sueño en este último cuento, que solo se revela como tal al final, mediatiza una narración fantástica por otros cauces. Germán y Esteban, compañeros de estudio y amigos íntimos, pasan una velada bebiendo cerveza y discutiendo sobre distintos temas, entre los que surge una vez más el consabido tópico: «La salud pública es un atentado contra la propiedad de los médicos» (Fernández Bremón, 2008: 189). De súbito, Germán advierte que su corazón ha cesado de latir, y que tras varios minutos se mantiene inerte. El diagnóstico rigurosamente fisiológico de su amigo, en el que ambos coinciden, es desesperanzador: «para mí eres un cadáver» (190). Ante la evidencia, Germán determina que quiere ser eutanasiado a manos de su amigo en aras del progreso y para que se investigue «el fenómeno de la insensibilidad, y que mi esqueleto, colocado en tu despacho, te recuerde este pobre amigo» (191). De nuevo, se vuelve sobre la idea de que Esteban «no podía lógicamente negar a su amigo el favor de asesinarle, es decir, de hacer por él lo que haría el día de mañana por el peor de sus clientes» (191). Ahora bien, lo que parecía en un principio un hecho insólito, pasada la embriaguez se descubre una vez más como un hecho explicable de forma racional: Germán llevaba un libro entre la ropa que le impedía notar su pulso,

pero su muerte vuelve ahora la situación irreversible. Finalmente, en el epílogo se revela la naturaleza onírica de lo narrado, y se constata, como es común en gran parte de los sueños literarios, la dificultad «de separar de su imaginación lo real de lo soñado», misión tan fútil como intentar «marcar los límites que hay entre la razón y la locura» (196).

«El libro de los sueños», para finalizar, es el caso en el que algunas de las convenciones delimitadas por Gómez Trueba (1999) se prestan a más elementos de innovación y que más se alejan estructuralmente de un sueño al uso como *El sueño del Juicio Final* quevediano. La estructura interna separa una primera sección en la que una serie de expertos diserta teóricamente acerca de la naturaleza y causas de los sueños, de una segunda que presenta retazos dispersos del diario de una mujer que ha ido anotando sus vivencias oníricas de manera discontinua y con descripciones en el linde del surrealismo. La propuesta estética que se despliega se sustenta en una suerte de poética previa, que desarrolla en los siguientes términos:

Los sueños se producen con lógica, y si hay en ellos mutaciones y transformaciones rápidas, las hay también en el pensamiento del que discurre despierto y que pasa vertiginosamente de los recuerdos a la realidad, y de unas materias a otras, eslabonándolos con un hilo invisible. Los sueños son la representación corpórea de pensamientos íntimos, tan natural y plástica que tenemos conciencia de existir dentro de ellos mismos. (Fernández Bremón, 2012: 171)

Concorre aquí también, aunque de forma marginal, la figura del médico inepto y negligente, que en uno de los sueños de la narradora del diario le extrae las tripas por obra de un diagnóstico erróneo, tras confundirlas con una serpiente.

La propuesta bremoniana presenta formas adicionales de acceso a lo fantástico en la estela de la menipea clásica. Una de las variantes exploradas por el cuentista es la metempsicosis, colindante en algunos casos con la fábula, con ciertas derivadas de interés que evidencian la actualización de motivos. Así, «El paraíso de los animales» satiriza el tipo del hipnotizador, una suerte de brujo o nigromante moderno con el distintivo de actuar movido por ambiciones científicas; lo encarna Don Heliodoro, que se propone averiguar de qué modo las especies animales conceptualizan el paraíso. No ensaya tránsitos corporales al uso, sino transformaciones en el «ser moral» (Fernández Bremón, 2012: 110), que prueba en un principio en sí mismo, pero que, cuando las reproduce el narrador en la anomia, acarrea desastrosas consecuencias por su uso indebido. Al querer contrastar el efecto de sus poderes en una mente iletrada, la del joven aldeano Perico, lo convierte en cerdo, estado en el que deviene un ser sumamente feliz. Fernández Bremón juega con los efectos psicológicos de los cambios físicos para poner el

broche a la historia con una doble lectura en clave política: el narrador se jacta de haber realizado no solamente «un descubrimiento sino un negocio enorme [...] ¿Cómo no se ha de asociar el capital a un negocio que consiste en contratar hombres por poco precio y convertirlos en ganado?» (115). Camino hacia una mercantilización sin escrúpulos del cuerpo de las clases trabajadoras, la transformación en animales aniquila cualquier vestigio de humanidad y acaba de raíz con los principios ilustrados.

Lo que en el anterior cuento se plantea como un hecho consumado, tan solo se apunta en «Hombres y animales». Se cierne alrededor de una condesa la sospecha de que practica la hechicería en ceremonias privadas transformando a sus invitados en animales, y a la inversa, lo que motiva la acusación ante la justicia de Pedro Muérdago, que asegura ser un lobo de nacimiento sometido a las prácticas de la condesa, y que es de inmediato tratado desde instancias oficiales como un loco. La narración se cierra dejando la veda de la intriga abierta: «No vi nada, lo confieso, pero pareciome oír con el restallido de los látigos y el choque de los cascos, las voces de todos los animales de la tierra» (Fernández Bremón, 2012: 131).

Todavía es más evidente la relación que se establece en «Exposición de cabezas». Don Caralimpio asegura estar dotado de una «doble vista» que le confiere la capacidad de conocer las vidas anteriores en estado animal de la gente. Elocuentemente, al modo de una fábula, los animales que proyecta prefiguran el comportamiento y los rasgos morales de los individuos, y como sucediera con el tránsito al infierno en Quevedo, el acceso a la fantasía en este caso se cifra también en el conocido binomio realidad-apariencia: «Vosotros veis a los hombres tales como son en apariencia; yo como son en realidad, bajo el influjo de los hábitos contraídos en su última encarnación. Todos los que en ella fueron plantas o animales, los veo adornados de la última cabeza que tuvieron» (Fernández Bremón, 2018: 2). Con ello, la transmigración de las almas asegura el recto juicio sobre un desfile de personajes en sarta que se satirizan a través del diálogo. Entre ellos, se identifican cocodrilos con mendigos, poetas románticos con cipreses, dueñas refinadas con serpientes, sabios con melones —«pasa por un cerebro privilegiado y en vez de sesos tiene pipas» (4)—, senadores con cerdos o académicos con «animales trepadores» (4). Pero los desvaríos de Don Caralimpio no ofrecen lugar a duda para sus interlocutores, los cuales toman a chanza el asunto al principio, y que suponen más tarde propiciados por su consumo efectivo de más de cincuenta dosis de café diarias, que alterarían su percepción de la realidad.

Asimismo, aunque con matices, se identifica la pervivencia de la misma tradición en «El hijo del sordomudo», donde una criatura

asalvajada hace de puente entre la sociedad humana y la canina, con la que es capaz de comunicarse en su mismo idioma y con la que se mimetiza. Ello sirve para tejer una sátira costumbrista desde la insólita perspectiva de la superioridad en la escala evolutiva de los perros, para quienes el ser humano «es un infeliz nacido para dar de comer al perro y está muy atrasado». Se establece una extraordinaria inversión paródica por la que la especie se cree libre, aun cuando se presenta tanto o más subordinada a jerarquías sociales, puesto que «es trabajador y quiere progresar, como se comprende al verle encorvarse haciendo cortesías, y al fin recibirá su recompensa» (99).



Parece evidente que una lectura de la obra de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea, ya sea como género o como modalización discursiva, aporta claves de lectura fundamentales sobre cuestiones no resolubles a partir de otras tradiciones. La lectura contrastiva con los *Sueños y discursos* de Quevedo sirve para afirmarnos sobre esta idea, pues comparte, desde una perspectiva similar, entre otros motivos, gran parte de los tipos sociales satirizados. El recorrido a través de los distintos cuentos del corpus seleccionado, además, pone de manifiesto la necesaria superación del requisito de la fantasía: mientras existan rasgos compartidos en cuanto al componente satírico y humorístico, este ámbito puede ensancharse para abrazar la ciencia-ficción y ciertas derivadas de lo insólito, siempre en la medida en que estos permitan el acceso a un plano en el que la verdad quede al descubierto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAL MAILLIE, S. (2012): *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*, Barañáin, Universidad de Navarra.
- BLANCO, M. (1998): «Del infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola*, 2, pp. 155-193.
- CACHO, R. (2004): «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus*, 88, pp. 61-72.
- FERNÁNDEZ RIVERA, E. (2003): «La grotesca interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique*, I (105), pp. 215-229.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, J. (2008): *Un crimen científico y otros cuentos*, ed. R. Martín, Madrid, Lengua de Trapo.
- (2012): *El crimen de ayer y otros cuentos*, ed. R. Martín, Sevilla, Renacimiento.



- (2017a): *El dios Obstáculo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2017b): *Los microbios*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018a): *La jaula del mundo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018b): *Exposición de Cabezas*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018c): *El romance del astrólogo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999): *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra.
- JOVÉ, J. (2001): «Fantasía y humor en los cuentos de José Fernández Bremón», *Scriptura*, 16, pp. 119-132.
- LLERA, J. A. (1999): «Prolegómenos para una teoría de la sátira», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, pp. 281-293.
- MARTÍN, R. (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa española contemporánea*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2008a): «La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve», en M. Amores y R. Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 153-172.
- (ed.) (2008b): *Un crimen científico y otros cuentos*, Madrid, Lengua de Trapo.
- (2009): «Entre locos, milagreros y reencarnados. El universo narrativo de José Fernández Bremón», en López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (coords.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 404-416.
- QUEVEDO Villegas, F. (1991): *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.

- ROAS, D. (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- RUIZ PÉREZ, P. (2017): «Prefacio. Sátira menipea y linaje narrativo: una lectura actualitzada», en P. Darnis, E. Canonica, P. Ruiz Pérez, y A. Vian (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a «Don Quijote»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 13-28.
- SCHWARTZ, L. (1985): «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de “El crotalon” y los “Sueños” de Quevedo», *Lexis*, IX (2), pp. 209-227.
- (1993): «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los “Diálogos” de Bartolomé Leonardo de Argensola», en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (vol. 1)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 75-94.
- VALDÉS, R. (2006): «Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea en su Siglo de Oro». En C. Vaíllo y R. Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 179-207.
- (2013): «El otro mundo de las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en C. Esteve (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 239-262.
- (2016): «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20, pp. 221-270.

## El sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca

JUAN ARROYO MARTÍN  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
juan.arroyom@estudiante.uam.es

---

**Resumen:** Este trabajo pretende caracterizar el concepto del sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, mediante el análisis de varios poemas y símbolos recurrentes a lo largo del poemario. Se observa, también, la disposición dicotómica de los elementos que pueblan la obra, agrupándose, en suma, bajo la pareja de contrarios conformada por Nueva York y el espacio natural. Se aborda, por una parte, el sacrificio que la metrópoli lleva a cabo de la naturaleza y, por consiguiente, de los elementos rechazados por la moral y el orden neoyorquino (e.g. sacralidad, homoerotismo, feminidad o lenguaje poético). Por otro lado, sin embargo, se atiende al sacrificio de la voz lírica por parte del ambiente natural. Este acto se realiza en pos de restaurar, a partir de la palabra poética, la naturaleza y el mundo telúrico que entraña, destruidos previamente por Nueva York.

**Palabras clave:** Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, sacrificio, naturaleza, homoerotismo, feminidad, masculinidad.

### The sacrifice in *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca

**Abstract:** This essay aims to characterize the concept of sacrifice in *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca, through the analysis of several poems and recurrent symbols appearing throughout the book. Also, the dichotomic arrangement of the elements that fill the work is observed. These elements are grouped under the pair of opposites conformed by New York and the natural space. On the one hand, it deals with the sacrifice of nature by the metropolis and, therefore, the sacrifice of the elements rejected by the moral and the order of New York (e.g. sacredness, homoeroticism, femininity or poetic language). On the other hand, however, it takes into account the sacrifice of the lyric voice carried out by the natural environment. This act is performed to restore, by the means of the poetic word, the nature and the teluric world that the nature constitutes, previously destroyed by New York.

**Keywords:** Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, sacrifice, nature, homoeroticism, femininity, masculinity.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es caracterizar, brevemente, el concepto del sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Desde la perspectiva de este análisis, el sacrificio lorquiano, como sucede con varios de los símbolos que vertebran su obra, adquiere diversas connotaciones según el contexto poético en el que se insertan. De este modo, resultaría extremadamente útil atender no solo a cada composición poética, sino también a su disposición estructural. No obstante, debido a la complejidad y a la extensión que requeriría dicha tarea, nos limitamos, en este estudio, a aproximarnos al sacrificio mediante el análisis de varios poemas y la relación entre estos.

En primer lugar, antes de observar el concepto del sacrificio, trataremos varios aspectos teóricos de la palabra poética lorquiana, así como su relación –dicotómica, cabe señalar– con los diversos elementos líricos que pueblan la obra. Posteriormente, a partir de la lista de binomios que se plantean a lo largo del poemario, agrupados bajo la oposición conformada por Nueva York y el plano natural y poético, ahondaremos en el sacrificio lorquiano y en sus diferentes significaciones.

Finalmente, para concluir esta breve introducción, debemos apuntar que empleamos la edición de Andrew A. Anderson (García Lorca, 2020), publicada en Galaxia Gutenberg, a la hora de referirnos a los poemas de la obra. Con el fin de no entorpecer la lectura, evitamos añadir la referencia bibliográfica de los versos de *Poeta en Nueva York* que ya hayan sido citados previamente. De modo similar, en los pasajes donde confluyan varias referencias de un mismo poema, no señalamos la pertenencia de los versos a dicho poema, citado con anterioridad. Solo con la aparición de versos de una composición diferente mencionamos los poemas a los que corresponden.

En la conferencia «Teoría y juego del duende», Lorca trata de describir el concepto de duende y su manifestación en las artes. Así, expresa Lorca:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (2007b: párrafo 32)

Cabe subrayar el interés de Lorca tanto por el binomio vida / muerte como por ese «presente exacto», que el arte y, en nuestro caso, la poesía, pretende atrapar en su propia conformación. Como observamos, dicho momento a aprehender es un instante, el paso entre la vida y la muerte –que se palpa, de manera explícita, en la naturaleza y el

desarrollo de las artes enumeradas por Lorca-. La imposibilidad de contener no el instante en sí mismo, sino la emoción suscitada por dicho momento, es una experiencia que enraíza con diversas fuentes de la tradición literaria. Recuerda, sin ir más lejos, a la inefabilidad mística y la cortedad del decir. El propio Lorca, al margen de las alusiones directas a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa, se refiere al duende como un «no sé qué de una auténtica emoción» (2007b: párrafo 31). Remite, sobremanera, al verso «un no sé qué que quedan balbuziendo [sic]» (De la Cruz, 2015: 250), del *Cántico* del carmelita, único modo que halla para expresar la visión y forma del amado, que resulta inefable. Tal como formula José Ángel Valente sobre la escritura del místico: «Lo indecible busca el decir [...]. Lo amorfo busca la forma [...], donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo» (2008: 87).

La poesía se constituye como un lugar de encuentros entre la palabra y el sentido que la trasciende, el cual no se puede enunciar si no es mediante el uso de ese «lenguaje segundo». Tanto en el caso de la mística como en *Poeta en Nueva York*, se produce un proceso de superación del lenguaje, al que Valente tildó de instrumental<sup>1</sup> y al que Lorca, en su conferencia «Imaginación, inspiración y evasión», vincula con la razón: «Alegrémonos [...] de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento» (2007a: párrafo 32). Este rechazo de la razón responde, sin embargo, al repudio de una visión normativa del mundo, unida a los ejes de poder. Como iremos comprobando a lo largo del trabajo, se produce una denuncia sistemática del poder que Nueva York representa con sus diferentes manifestaciones. Como comenta Anthony L. Geist (2015), en *Poeta en Nueva York* no solo observamos las crisis personal y social de la voz poética, sino que asistimos constantemente a «una crisis del lenguaje poético» (549). La palabra poética trata, pues, de albergar un sentido universal que transgreda el lenguaje del discurso institucional, perteneciente a un sector dominante de la sociedad. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*, Lorca justifica la escritura del libro, en cierto modo, debido a «la impresión de que aquel inmenso mundo [Nueva York] no tiene raíz» (2007c: párrafo 11).

Frente a esta ciudad de «intención fría, enemiga de misterio» (García Lorca, 2007c: párrafo 10), Lorca pretende engendrar, como hemos explicado sucintamente, una poesía que ahonde en tal misterio, en las raíces que la metrópoli parece haberse arrancado a sí misma y en los límites del lenguaje, que será desprovisto de lógica racional, pero no de «lógica lírica» (2007c). Como apuntaremos más adelante, la obra de Lorca crea relaciones dicotómicas, dentro de su complejidad poética,

<sup>1</sup> «La palabra poética es al que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (2008: 302).

con Nueva York. Por ahora, detengámonos en la idea del misterio, que mencionó Lorca en una de sus citas. Valente, en un ensayo dedicado al granadino, comenta:

Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten del espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican. (2008: 124)

Algunos críticos lo han denominado «panteísmo», como recoge Helgueta Manso (2015: 193). En este trabajo no nos interesa la denominación con la que nos refiramos a ese misterio que, sin embargo, vertebra toda la obra de Lorca. El duende, concepto con el que comenzamos este trabajo, es el generador de dicho misterio. Como comenta el propio Lorca, «el duende no llega si no ve posibilidad de muerte» (2007b: párrafo 46). Retomando el puente que intentamos trazar con la mística, donde se precisa de «una salida, un salirse o sobresalirse del alma» (Valente, 2008: 320) o éxtasis, para dar paso a la unión espiritual, cabe destacar que, por consiguiente, no resulta extraño que la poesía mística reproduzca este mismo acto. Así, en el *Cántico* tiene lugar la desposesión de la voz poética: la amada ha de salir de la casa y encaminarse en busca del amado, en un viaje que puede albergar múltiples peligros. Sin pretender extendernos innecesariamente, lo que se está originando es, efectivamente, una aproximación a la muerte, que acabará deviniendo en la unión con el amado y, con ella, en una vida de mayor gozo. El erotismo, es decir, el deseo por lo otro, ajeno y exterior a los límites que conforman la identidad del *yo*, y la desposesión y muerte, que permiten generar la ruptura de dichos límites, quedan enlazados.

En la obra de Lorca, el misterio que él mismo menciona se produce por la lucha de la vida y de la muerte; de lo erótico, que insufla toda la obra del poeta, y de la presencia de la finitud, que se abre a lo eterno. Tal como recoge Bataille, «lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [...]: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos» (2007: introducción [versión electrónica]). En el discurso místico, «el eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (Valente, 2008: 295). De este modo, Virginia Trueba Mira, al unir el pensamiento de María Zambrano con la obra de Lorca, explica que Zambrano subraya «la “sacralidad” de la poesía lorquiana» (2012: 253). Lo sagrado y lo erótico se confunden, en cuanto que ambos suponen, en última instancia, la unión con lo otro y ambos generan un estado de totalidad, al igual que «la muerte lleva a negar la duración de la individualidad» (Bataille, 2007: introducción [versión electrónica]). En la poesía lorquiana, donde se ha apuntado, como comentamos, la existencia de cierto panteísmo, el ser humano

tiende a fundirse con los elementos naturales, eróticos y mortíferos al mismo tiempo, generándose en ella el espacio de lo sagrado.

Frente a la naturaleza, la desposesión<sup>2</sup>, pues, del *yo* poético conlleva un necesario alejamiento del mundo urbano y de la identidad, racional y delimitada, que en este se tiende a formar. Este acto de separación supone un sacrificio del *yo* individual, en pos de retornar al origen, a un estado donde se efectúe ese combate entre la vida y la muerte. En este sentido, tras haberse referido a la poesía mística, Bataille determina que «la poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad» (2007: introducción [versión electrónica]). El duende lorquiano «ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles» (2007b: párrafo 51). Herida, la del duende y la poesía, que implica necesariamente una escritura hacia el pasado; una búsqueda del sentido mediante la aproximación, cautelosa y nunca absoluta, al origen, al estadio del no-ser individual. Así, Lorca requiere una mirada que permita acercarse a este sentido originario, anterior al discurso del pragmatismo y del poder, de la identidad: «Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos» (2007b: párrafo 28).

La referencia a la figura del niño como creador del sentido y, por ende, de una realidad que, aunque poética, resulta nueva (lo que ya supone una denuncia hacia el mundo físico), no debe pasar inadvertida. Podemos aducir el pasaje «De las tres metamorfosis», de *Así habló Zaratustra*, obra cuya influencia ha sido estudiada en *Poeta en Nueva York*: «Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comenzar, un juego, una rueda automotriz, un primer movimiento, un santo decir-sí» (Nietzsche, 2018: 155). Frente al símbolo del camello, que Nietzsche relaciona, en el mismo fragmento, con las cargas y discursos impuestos por la sociedad, solo el niño, en su no saber y su cercanía a la naturaleza, puede constituirse como creador. Observemos el poema «1910 (*Intermedio*)» (García Lorca, 2020: 166):

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
no vieron enterrar a los muertos,  
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,  
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,  
el hocico del toro, la seta venenosa

<sup>2</sup> Según determina Valente, «el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser» (2008: 322).

y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones  
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,  
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,  
en los tejados del amor con gemidos y frescas manos,  
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.  
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.  
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.  
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas  
cuando buscan su curso encuentran su vacío.  
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente  
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

La composición encierra, en sus estrofas segunda y tercera, un tiempo que remite al pasado y a la visión que tuvieron «aquellos ojos míos de mil novecientos diez». Frente a los elementos que «no vieron», en la primera estrofa, los seres enumerados de la segunda y tercera estrofa componen un paisaje que resulta indescriptible, salvo para el lenguaje poético. La segunda estrofa, pues, se articula en torno al adjetivo *incomprensible*. Todo el poema, cabe señalar, parece desarrollarse como un árbol que se extiende, en la primera estrofa, hacia la luz, como explicaremos posteriormente.

Nótese la vinculación de la luz con la razón y, por consiguiente, con ese lenguaje contra el que combate la palabra poética. De este modo, la primera estrofa está conformada por cuatro cláusulas de sentido, correspondientes a cuatro versos bien diferenciados. Cada uno remite a elementos que se relacionan con el dolor y la angustia del *yo* poético, en una realidad que, contrariamente a lo que desearía, es capaz de comprender, por lo que conoce su inmutabilidad. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*, Lorca reconoce, respecto a la muerte que acecha en Nueva York, una «muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más» (2007c: párrafo 30), que «sentía un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos» (2007c: párrafo 29).

La primera estrofa no solo muestra imágenes de una realidad hostil (el entierro de los muertos, «la feria de ceniza» de los amantes que, en recuerdo de las albas tradicionales, se separan tras la noche y el temor que genera el orden, demasiado caótico, de Nueva York), sino también un paisaje que engarza con la muerte, real e inmutable, que Lorca percibe en Nueva York. La estrofa, además, se encuentra consumida por la luz. El tercer verso, que sitúa la estrofa en «la madrugada»,



presenta un escenario de pesar para la voz poética. Si el fuego pasional domina en la noche, es la madrugada, la luz del día de Nueva York y su sociedad, donde se recogen los restos del amor. La noche es el ambiente propicio para el deseo «maldito, oscuro, homosexual y, finalmente, vencido por la sexualidad heteronormativa» (Llera, 2018: 19). Sexualidad planteada como la única opción admitida en la urbe neoyorquina y, por tanto, relacionada con este tipo de luz, vacía y sin verdadera capacidad de iluminar el deseo poético.

Como se lee en el poema «La aurora»: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cielo / y un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas. / La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras / buscando entre las aristas / nardos de angustia dibujada» (García Lorca, 2020: 209). La paloma, según Ynduráin, cuyas palabras transcribimos a partir de Matas Caballero (1999 / 2000), presenta una «dulzura amorosa [...], tanto en la tradición bíblica como en la clásica pues está consagrada a Venus y, desde entonces se asocia siempre al amor» (372). En la obra de Lorca, como recoge José Antonio Llera, la paloma se convierte en un símbolo ambiguo, ya que siendo «símbolo del Espíritu Santo, es el ave de Venus, emblema de un amor lascivo» (2018: 25). No obstante, el amor oscuro que la paloma representa, que tiende a poseer una polaridad positiva a ojos del lector, adquiere en «La aurora» connotaciones totalmente negativas: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cielo / y un huracán de negras palomas». La aurora, el origen y la luz de Nueva York se encuentran imbuidos de un carácter antierótico y enemigo del misterio que reivindica Lorca. Volveremos, más adelante, sobre esta cuestión.

Asimismo, retornando a «1910 (*Intermedio*)», esta contraposición de noche/día también guarda una lectura ontológica, predominante en el poema. Para los místicos, la noche, al igual que el agua, «contiene y engendra el alba, así las aguas oscuras contienen y engendran la transparencia de las aguas» (Valente, 2008: 310). La noche, la desposesión del *yo*, son el lugar «que debe atravesar el alma a modo de purificación para poder gozar de la unión con Dios» (Bailo, 2014: 237). En el poema de Lorca, para quien ya hemos comentado, sucintamente, que el duende surge en la lucha de la vida y la muerte, la noche va a imperar en el resto de las estrofas. El abandono del día, de la realidad y de sus imposiciones sociales conlleva el regreso, según mencionamos, al origen mediante la memoria, hecho que solo puede realizarse a través de la poesía (y que genera la propia poesía). «Hecho poético» (2007a: párrafo 32), como Lorca denomina al surgimiento de la poesía. La segunda y tercera estrofa, pues, muestran el paisaje que sí contemplaron los «ojos míos de mil novecientos diez».

Como se aprecia, es un mundo plagado de misterio. Nada parece poseer un significado más allá de sí mismo ni ser explicable mediante elementos ajenos al poema y, sin embargo, las estrofas transmiten una sensación de sobrecogimiento ante la incomprensibilidad de imágenes que resultan, al mismo tiempo, amenazantes y cautivadores. Es la luna, la «luna incomprensible», que atormenta al niño «de mil novecientos diez», el símbolo que aporta este significado, poético e irracional (entendido como un sentido contrario a las palabras instrumentales que comentábamos). La luz que, retomando la comparación árbol/poema, se encuentra en las ramas o en la cima de la composición (las zonas visibles para el ojo), se opone a la noche, que conforma el escenario profundo, subterráneo y telúrico, no visible mediante el ojo racional ni descifrable por su lenguaje. La visión, para finalizar el breve comentario de este poema, ha de tornarse ceguera en la mística, si se pretende alcanzar a contemplar aquello que está más allá del plano físico: «El alma ha de cerrar o no poner los ojos en todas estas formas ininteligibles o sensibles y ha de ponerlos en Dios, mediante la fe» (Mancho Duque, 1982: 178).

Lorca, sin embargo, trastoca los sentidos habituales de la visión del otro. Quien no pudo ver fue el *yo* de «mil novecientos diez», ya que sus ojos no se abrían a la razón que expone la primera estrofa, sino a la incomprensibilidad del sentido (y, por consiguiente, a la posibilidad de la infinitud del significado) que entraña esa «luna incomprensible». En efecto, como apuntaba Anthony L. Geist (2015), en *Poeta en Nueva York* asistimos desde el inicio a varios procesos de crisis. Tanto el conflicto ontológico, personal y amoroso, como la crisis del lenguaje poético, se hallan imbricados con la denuncia que genera la creación del propio lenguaje poético<sup>3</sup>.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, a través del poema «1910 (*Intermedio*)» observamos la raíz de «sacralidad» que envuelve la poesía lorquiana. Mediante «una luna incomprensible», la voz poética genera un espacio de misterio, donde elementos como «el hocico del toro, la seta venenosa», «el negro duro de las botellas», «el seno traspasado de Santa Rosa dormida» o «un jardín donde los gatos se comían a las ranas» generan un contraste por el que la voz poética actual, en su mirada desde los ojos del niño, se abre a la reinterpretación de los signos del pasado. Sin ahondar en su significado, cabe destacar que, en la hostilidad y erotismo de algunas imágenes, el lugar destruido del «desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos» presenta una sensación de unidad. Se trata del lugar «donde el sueño tropezaba con su realidad».

3 En este sentido, pronuncia Valente: «Solo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora, lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad» (2008: 78).

Según comenta Virginia Trueba Mira, en el ensayo ya citado, Zambrano afirma que la lírica lorquiana está recorrida por un «sueño creador» (2012: 253), que es «el espacio de la memoria y de la experiencia que pide ser sacado del silencio, por eso el sueño puede ser creador cuando, suspendido el “yo”, implica el despertar a zonas más profundas de realidad» (Trueba Mira, 2012: 253). El tiempo pasado –en el caso de este poema, la infancia–, el origen donde el sueño y la realidad del individuo son una sola unidad (que inspira el poema), es el lugar sagrado, de plenitud de la voz poética al que volver mediante el propio poema. En su artículo, Anthony L. Geist señala:

Una buena parte de la poesía de *Poeta en Nueva York* transmite un sentimiento de pérdida: el amor perdido [...], la amistad perdida [...], el orden social perdido [...]. La razón última de este sentimiento de pérdida parece derivar, sin embargo, de un fuerte sentimiento personal de pérdida de la niñez y de la inocencia. Lorca recuerda el pasado como un Paraíso irrecuperable, que apenas vislumbra la memoria. (2015: 551)

Paraíso irrecuperable, apenas recordado y que, sin embargo, es creador de una nueva realidad poética mediante sus signos. ¿«Sueño creador» (*apud* Trueba Mira, 2012: 253) que genere un espacio redentor de la destrucción ocasionada por la realidad externa al poema? Por ahora, recordemos los versos finales de «1910 (*Intermedio*)»: «Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!».



Observemos el concepto de desnudez, negado en los últimos versos del poema. Para Mancho-Duque, la desnudez «supone estado carencial, pero no referido a las cosas, sino al deseo o apetito de poseerlas» (Mancho, 1982: 229). El desnudo corresponde al momento de la nocturnidad, de la «luna incomprensible», donde se puede generar el sentido poético, frente al día de Nueva York. La noche es «sustancia primordial, en la que reina el silencio, y la noche en cuanto elemento genésico propicio para el nacimiento del lenguaje» (Helgueta Manso, 2015: 195). Según comenta Bataille, frente al «mundo del trabajo» (2007: capítulo II [versión electrónica]) o «mundo profano» (2007: capítulo V [versión electrónica]), que es la esfera social, regida por las normas, el «mundo sagrado» (2007: capítulo V [versión electrónica]) se presenta como campo opuesto al mundo del trabajo. El mundo sagrado, pues, constituido como transgresión del orden establecido en el mundo profano, se vincula directamente con el erotismo y, con ello, con la muerte, como ya comentamos. Mencionamos el poema «Grito hacia Roma», donde se lee: «El amor está en las carnes desgarradas por la sed» (García Lorca, 2020: 264).

Por otra parte, en «1910 (*Intermedio*)», la última estrofa retorna, del ambiente de la nocturnidad y de la infancia, a la sociedad neoyorquina (mundo del trabajo o profano) que rodea y oprime a la voz poética. Obsesionados con la eliminación de la sexualidad que rige el mundo reivindicado por Lorca (mundo sagrado), los habitantes de Nueva York aparecerán continuamente vestidos. Se repudia una desnudez que, aparte de pertenecer a la esfera de lo íntimo y de lo sexual, también se corresponde, como aseveraba Mancho-Duque, con la idea de desposesión propia de una poesía que rechaza el lenguaje de la metrópoli. De este modo, en el poema «Crucifixión», composición que concluye «Vuelta a la ciudad», séptima parte del poemario, encontramos cinco estrofas. Sin ánimo de detenernos excesivamente, debemos reparar en la segunda estrofa donde se observa, de forma explícita, la crucifixión que da título al poema: «¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina! / ¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!» (García Lorca, 2020: 257; versos 16-17). La crucifixión –el sacrificio– no parece, sin embargo, un mero castigo. Con unas connotaciones próximas al acto bíblico, se produce un sacrificio individual<sup>4</sup> que, sin embargo, comprende una dimensión universal («¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!»).

La crucifixión pretende redimir el mundo gobernado por «los fariseos», espacio cuyas connotaciones, ligadas a la representación que a estos se atribuye en la Biblia, puede vincularse al «mundo profano», a la sociedad de la norma, a la ortodoxia y al poder de Nueva York, la ciudad de «la muerte sin esperanza» (2007c: párrafo 30). Nótese la dicotomía *eros-thanatos* propia, como apuntamos previamente, de las imágenes lorquianas. La espina, ligada a la rosa, símbolo del amor y la poesía y, también, de la proximidad de la muerte, perfora el hueso, yendo más allá del desnudo, del *yo* total. El castigo, sin embargo, es impuesto desde fuera. Todo ello tiene repercusiones en los planetas, en el cosmos, la totalidad o lo sacro (frente a la ortodoxia de los fariseos y del «templo» que se destruirá en el verso 28), que mueren oxidados ante la angustia insalvable del amor sacrificado por el poder. Pero «nadie volvía la cabeza» (verso 18), así que «el cielo pudo desnudarse» (verso 18). De nuevo, se produce la aparición de la desnudez, en oposición al «sastre especialista en púrpura» (verso 10), que «había encerrado a las tres santas mujeres / y les enseñaba una calavera por [los] vidrios de la ventana» (versos 11-12).

Las dicotomías comienzan a aparecer en el poema. Los fariseos, victimarios y contrarios a la desnudez, frente al sacrificio –¿de quién?– y al desnudo de la desposesión y del cuerpo. Un nuevo par se añade al proseguir con la lectura: «Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo

<sup>4</sup> Aunque pudiese pensarse que es la voz poética quien encarna el papel de víctima, lo cierto es que el poema parece jugar con la indeterminación.

desnudarse / entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: / «Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche» (versos 18-20). Quien habla, verdaderamente, no es la gran voz. De acuerdo con el pasaje bíblico del sacrificio, sin pretender realizar una lectura del poema a través de la Biblia, Cristo clama a Dios con un grito. La respuesta, de igual forma, no fue en palabras: «El velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron» (Reina Valera, 1960, Mateo 27: 51). El silencio enraíza con la concepción del lenguaje poético que hemos descrito: frente a las palabras instrumentales de la razón, la poesía surge de un silencio asumido, que es «no solo marco mítico, sino también espacio de la creación» (Helgueta Manso, 2015: 195). Comenta López Castro:

Hacia esa oscura luz del fondo desciende la poesía de Lorca, conteniéndose en la suspensión de un silencio y abriendo un vacío en el que el poema precisamente puede manifestarse [...]. La palabra, asistida por la música, recobra sus orígenes, su identidad primera y perdida. Voz abismática, canto sagrado, palabra inicial. (2009: 101)

Por ahora, no importa a quién pertenezca «la gran voz». Solo debe advertirse su sacralidad (puesto que de ella surge la palabra poética) y su vinculación con la naturaleza: los fariseos, los poderosos, los únicos que tienen voz (victimarios y ajenos a la subalternidad de los sacrificados), relacionan «la gran voz» no con un dios, sino con la «maldita vaca»<sup>5</sup>. Como sucede en otros poemas de *Poeta en Nueva York*, la naturaleza y, en concreto, la vaca, son enemigos directos de lo que representa la ciudad. Así, en «Danza de la muerte» (García Lorca, 2020: 193-196), se augura «que ya las cobras silbarán por los últimos pisos. / Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas. / Que ya la bolsa será una pirámide de musgo. / Que ya vendrán lianas después de los fusiles / y muy pronto, muy pronto, muy pronto. / ¡Ay Wall Street!» (versos 80-95).

Por otra parte, en «New York (*Oficina y denuncia*)» (García Lorca, 2020: 251-253), frente al sacrificio de los animales para sustentar a las gentes de Nueva York («Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato», versos 1-2; «Todos los días se matan en *New York* / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos, / dos mil palomas<sup>6</sup> para el gusto de los agonizantes / [...] que dejan los cielos hechos añicos», versos 16-23), la voz poética declara: «[...] yo denuncio, / yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agnías, / que borran los programas de la selva, / y me ofrezco a ser comido

<sup>5</sup> Mencionamos brevemente la vinculación de la vaca con la luna, relación que trataremos posteriormente.

<sup>6</sup> La paloma, símbolo, como comentamos, del amor lascivo, carnal y, desde la perspectiva del mundo del trabajo / profano o de la moral burguesa (donde se incluye la heteronormatividad), símbolo de lo «amoral». Obsérvese, en este sentido, frente al orden sexual que impone Nueva York, los versos de este mismo poema: «Debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero» (versos 3-4).

por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenen el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite» (versos 64-71). La voz poética, pues, se entrega libremente a su sacrificio –en contraste con el sacrificio al que Nueva York somete a la naturaleza<sup>7</sup>–, ya que con «la muerte del Yo, de su entrega en favor del otro; solo así tiene lugar la fractura en el Mismo que podrá abrir a la transcendencia» (Peinado Elliot, 2003: 360).

El sacrificio por la naturaleza, la integración en el todo, supone la donación de vida a través de la muerte. En este caso, donación de vida al cosmos o al universo panteísta (dominante en poemarios anteriores de Lorca) que es destruido, sistemáticamente, por una Nueva York hambrienta de su propio beneficio (movimiento totalmente contrario a la desposesión y al sacrificio que hemos comentado). En este sentido, Mircea Eliade señala la recurrencia del mito del sacrificio primordial en numerosas culturas: «En efecto, a partir de un cierto tipo de cultura, el mito cosmogónico explica la creación por la muerte de un Gigante [...]: sus órganos dan origen a las diferentes regiones cósmicas» (2018: 45). De este «sacrificio primordial» (Eliade, 2018: 45), «dependen los sacrificios de construcción» (Eliade, 2018: 46), que son aquellos que engendran o fundan un nuevo mundo, en conexión con lo sagrado. Según Bataille:

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo [...] lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelado a quienes prestan atención [...] a la muerte de un ser discontinuo. (2007: capítulo VII [versión electrónica])

El sacrificio, en «New York (*Oficina y denuncia*)», del *yo* poético redime, por un lado, esa naturaleza devastada por Nueva York, observable en este mismo poema, en «Danza de la muerte» o incluso en «Vaca» (García Lorca, 2020: 226), entre otros. Por otra parte, mediante su sacrificio en pos de lo sagrado, se confecciona el lugar propicio para el surgimiento de la palabra poética. Así, retomando el poema «Crucifixión», el sacrificio de quien sufre «la espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas» (verso 17), despierta a la vaca que «tiene las tetas llenas de leche» (20). A este respecto, manifiesta Eliade, en relación con los ritos de aproximación a lo sagrado de diferentes culturas antiguas, que «el acceso a la vida espiritual comporta siempre la muerte a la condición profana, seguida de un nuevo nacimiento» (2018: 147). Nuevo nacimiento, pues, que resulta concomitante con la

<sup>7</sup> Lo que denominamos «naturaleza», no obstante, comporta un conjunto de significaciones demasiado extenso como para contenerlo en una sola palabra. Hace mención, en el sentido del trabajo que venimos desarrollando, a todo el mundo del que proviene Lorca (y sus poemarios anteriores), donde los elementos telúricos, del misterio, de la agonía y el deseo campaban libremente, frente a la sociedad neoyorquina que, ahora, los reprime. Desarrollaremos esta cuestión más adelante. Por ahora, emplearemos *naturaleza* como reducción del sentido, con el fin de aligerar la lectura.

necesidad de regresar al origen para producir la palabra poética, que, como comentamos, es contraria al discurso del poder.

Solo los fariseos, habitantes del mundo profano, expresan el despertar de la vaca, solo el poder posee la voz, pero es la palabra poética, que surge como otra «gran voz», como un grito o «protolenguaje que se transforma en canto» (Helgueta Manso, 2015: 204), la palabra que, en la formulación de aquello que no quiere (ni puede) decir el poder, lo desarticula. Los fariseos, ante la lluvia «que bajaba por las calles decidida a mojar el co[razón] / mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores» (versos 22-23), exclaman: «Esa maldita vaca / tiene las tetas llenas de perdigones» (versos 25-26), «pero la sangre mojó sus pies y los espíritus inmundos / estrellaban ampollas de laguna sobre las paredes del templo» (versos 28-29).

Puede concluirse, respecto al poema, que al primer sacrificio, realizado por el poder en aras de sus intereses, le sigue una aceptación por parte de la víctima, que se produce con la palabra poética. Finalmente, con la conversión del sacrificio del poder en sacrificio aceptado por el sujeto, acaece un advenimiento de la «gran voz», la naturaleza o el misterio, del que habla Lorca. Así, frente al «sastre» que encerraba y «enseñaba una calavera por [los] vidrios de la ventana» a «las tres santas mujeres» (versos 10-12), «la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla» (verso 42). La polilla, pues, insecto que metamorfosea, como la mariposa (presente en otros poemas de *Poeta en Nueva York*), es un ser evolutivo, que sufre el sacrificio de la larva en el capullo. La polilla, sin embargo, se opone al «sastre especialista en púrpura», por su color apagado, no llamativo, y su voracidad –conocida popularmente– hacia las prendas de ropa.

Por último, siguiendo con la intertextualidad bíblica, el verso de «las tres santas mujeres» podría aludir, por una parte, a María Magdalena y María la madre de Jacobo, que asistieron al sepulcro de Cristo tras su resurrección al tercer día. El número tres, como puede intuirse, enfatizaría –mediante una sutil metáfora– el carácter sagrado de las mujeres que asistieron a la resurrección. De esta manera, la calavera que el sastre (quien tapa afanosamente el desnudo) muestra a las mujeres recluidas, símbolo de esa «muerte sin esperanza» (2007c: párrafo 30) de Nueva York, es devorada por las polillas que surgen, tras la crucifixión, de la naturaleza sacrificada por la metrópoli. La palabra poética trae, por ende, el tiempo del desnudo, de la entrega al amor oscuro y la angustia de lo sagrado.



Recapitulando, es posible diferenciar dos grupos de elementos dicotómicos a lo largo de *Poeta en Nueva York*. Podemos agruparlos,

a modo de sinécdoque, bajo la ciudad de Nueva York, con todas las implicaciones negativas que posee, y la naturaleza doblegada a la que nos hemos referido. De esta forma, Nueva York representa la cuna del capitalismo y del orden burgués, de la racionalidad, la ortodoxia protestante («Una moral protestante, que yo, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios» [García Lorca, 2007c: párrafo 29]) y, además, de una mirada heteronormativa imperante en la sociedad. La naturaleza de Lorca encarna el extremo contrario. En *Poeta en Nueva York*, frente al «mundo de aristas que ven todos los ojos» («Navidad en el Hudson», verso 7), de la bolsa y el dinero («Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre», en «El rey de Harlem» [versos 37-38]; «a veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños», en «La aurora» [versos 9-10]) y, en suma, en oposición a la deshumanización de las personas («Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma / [...]. Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales / y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día», en «Cementerio judío» [versos 15-19]), la naturaleza de Lorca representa, a grandes rasgos, el proceso de humanización, mediante la reivindicación del deseo, la vida y la muerte: «Yo amé mucho tiempo a un niño / que tenía una plumilla en la lengua / y vivimos cien años dentro de un cuchillo» («Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», versos 16-18); «Quiero llorar diciendo mi nombre, / rosa, niño y abeto a la orilla de este lago, / para decir mi verdad de hombre de sangre» («Poema doble del lago Eden», versos 36-38).

No obstante, no hay que entender la humanización proporcionada por la naturaleza como algo necesariamente positivo. Si la persona se restituye como humano, como sujeto deseante, es para constituirse como ser trágico. El ser que rechaza la ciudad abraza el reino de una naturaleza cíclica, basada en los continuos movimientos de vida y muerte que ya hemos mencionado. La salida de la ciudad, en el verano de 1929, y su llegada al campo americano, está plagada de muerte, como se observa en la sección V: «En la cabaña del *farmer* (*Campo de Newburgh*)». En este sentido, no es de extrañar que el paisaje natural lorquiano, en general, esté dominado por la influencia de la luna, símbolo recurrente en poemarios anteriores. Dicho elemento posee numerosas significaciones. Debido a la falta de espacio, destacamos únicamente «su carácter de divinidad sacrosanta que exige implacablemente el sacrificio de vidas humanas en la plenitud de su floración» (Correa, 1957: 1083).

La naturaleza, pues, es un espacio de sacrificio, sacrificio de sus elementos en pos de propiciar la perpetuación de todos los seres que la integran: «Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra, / que da sus frutos para todos» («Grito hacia Roma [*Desde la torre de*



*Chrysler Building*]], versos 73-74). Sacrificio individual, en la palabra poética, para abrir ante el lector un sentido mayor que las posibilidades albergadas por el lenguaje instrumental y racional. Nueva York, en cambio, sacrifica, como dijimos, en aras de Nueva York, representada por una multitud, una turba de seres que se devoran a sí mismos sin esperanza de renovación. Un ejemplo de ello lo constituye «Paisaje de la multitud que vomita» (García Lorca, 2020: 195-198): «La mujer gorda, enemiga de la luna, / corría por las calles y los pisos deshabitados, / y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma» (versos 5-6); «Son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena. / Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que nos empujan en la garganta» (versos 13-14).

Reparemos en los últimos versos transcritos. En «Amantes asesinados por una perdiz» (García Lorca, 2020: 240-242), Lorca pronuncia: «Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana<sup>8</sup>». Podemos observar, a partir de imágenes como la de la manzana, la reaparición de símbolos, en diferentes poemas, que conectan las distintas crisis del poemario. Las manzanas, relacionadas con el amor oscuro, el amor que expulsa al niño del paraíso –la primera herida–, son destruidas, en «Grito hacia Roma (*Desde la torre de Chrysler Building*)», por los elementos de Nueva York, impeliendo la garganta, la voz poética. El *yo* lírico se encuentra «sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes» («Paisaje de la multitud que vomita», versos 36-39). No solo la naturaleza se ve sacrificada por Nueva York. La propia voz poética, como elemento natural, es un ser arrojado al infierno que, opuesto al paraíso de la infancia, al amor o a la poesía, es conformado por las calles de Nueva York (Geist, 2015).

Con el fin de concluir la caracterización, general, del sacrificio en Lorca, cabe reparar en la mención al caballo que acabamos de transcribir. Antes, no obstante, recordemos el poema «Crucifixión», donde lo sagrado era esa «gran voz» proveniente de una vaca, ser que, llevado al plano cosmogónico, revertía el sacrificio animal que ejecutaba Nueva York, como se vio en «New York (*Oficina y denuncia*)». La vaca, el animal o la naturaleza, todos son redimidos no por la llegada real de un niño negro que «anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga», como se lee en «Oda a Walt Whitman» (García Lorca, 2020: 266-270, versos 136-137), sino por la palabra que blande –reforzando la imagen filosa de la espiga– dicho reino. La voz poética, en «New York (*Oficina y denuncia*)», anhela que la vaca devorada lo devore, a su vez, para propiciar la salvación del mundo destruido por Nueva York. En

<sup>8</sup> Seguimos la interpretación sobre el desengaño amoroso que inspira el poema, a raíz de que Emilio Aledrén abandonase a Lorca por Eleanor Dove (Llera, 2018), lo cual es uno de los motivos principales del surgimiento de la crisis personal que ya comentamos.

«Oda a Walt Whitman», se vale de la figura de un poeta –nada menos– para levantar la voz contra los «enemigos sin sueño / del Amor que reparte coronas de alegría» (versos 103-104).

La «vigorosa y franca homosexualidad de Walt Whitman» (Geist, 2015: 562) y su poesía<sup>9</sup> son tomadas por Lorca, pues, para denunciar a quienes tratan de acallarlas, no «contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada; / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero» (versos 93-96). Sin embargo, ¿qué tiene todo esto que ver con el símbolo del caballo, cuyo análisis anticipamos, o con el sacrificio en sí mismo? Carlos Feal asevera, en su estudio sobre *Bodas de Sangre*, que Lorca, en esta obra, «parece subrayar el dominio de las fuerzas femeninas o maternas, ante quienes los hombres se sacrifican» (1984: 287). La luna se erige como elemento cíclico, sacrificador y, al mismo tiempo, identificado «con el concepto de fecundidad» (Correas, 1957: 1065). Juan Eduardo Cirlot destaca una imagen de la luna donde «está representada como un disco plateado sobre el que aparece un perfil femenino» (2016: 293). En *Bodas de Sangre*, mismamente, la mendiga es heraldo del astro. Este símbolo posee, como resulta evidente, una caracterización femenina que es observable en la obra de Lorca. Así, el reino defendido por Lorca es un reino dominado por el misterio y lo sagrado, que emanan del símbolo lunar.

Nueva York, en cambio, está dominada por la luz. Una luz, como aludimos en el breve análisis de «1910 (*Intermedio*)», que es negativa, carente del calor propio de la luz mística. Es la aurora, «el alba mentida de New York» (en «New York [*Oficina y denuncia*]», verso 9), con «cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas» (en «La aurora»); de la «ciudad sin sueño» (García Lorca, 2020: 204-205), que no duerme, ya que es un acto ligado a la noche; y alba de los muchachos, americanos y rubios, «quienes beben el whisky de plata junto a los volcanes / y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso» (en «El rey de Harlem», versos 41-42). Es el reino del sol<sup>10</sup>, que tiende a ser asimilado al «reducto cósmico de la fuerza masculina, y la Luna de la femenina» (Cirlot, 2016: 422). A las dicotomías planteadas, pues, habría que añadir la pareja de opuestos: sol – masculinidad / luna – feminidad. La masculinidad que, perteneciente a Nueva York, es «la masculinidad *hegemónica* [cursiva del autor], la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder, que ha llegado a ser la norma» (Kimmel, 1997: 51).

De este nuevo binomio, sobre el cual se podrían desarrollar extensos

<sup>9</sup> Afirma Lorca: «Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina; es decir, lo sabía Walt Whitman que buscaba en ella soledades» (2007c: párrafo 32). Se atisba la proximidad entre Lorca y Whitman al reivindicar la soledad, contraria al revuelo inherente a Nueva York.

<sup>10</sup> Nótese la relación del sol con «los blancos del oro», en «Oda a Walt Whitman» (verso 136).

análisis, debemos señalar la presencia, ya mencionada, por otro lado, de la heteronormatividad. Si la masculinidad fue descrita por Kimmel como identidad «que nace de la renuncia a lo femenino, no de la afirmación directa de lo masculino, lo cual deja a la identidad de género masculino tenue y frágil» (1997: 53), «el deseo homoerótico es desechado como deseo femenino, en cuanto es el deseo por otros hombres» (Kimmel, 1997: 56). La homofobia, entonces:

Es el esfuerzo por suprimir ese deseo, para purificar todas las relaciones con otros hombres [...], y para asegurar que nadie pueda alguna vez confundirlo con un homosexual [...]. El miedo de verse como un afeminado domina las definiciones culturales de virilidad. (Kimmel, 1997: 56-57)

La sociedad, en *Poeta en Nueva York*, se halla dominada por el sol neoyorquino, que sacrifica la naturaleza, lo telúrico y lo femenino en pos de su propio ensalzamiento. El amor homoerótico es, en el poemario, repudiado por parte de la norma de la ciudad, debido a que es percibido como un rasgo abyecto, de lo femenino, ajeno a la virilidad que, sin embargo, no es rechazada a nivel conceptual en *Poeta en Nueva York*. El caballo, símbolo cuya interpretación –por fin– retomamos, supone no solo la pasión desbocada (atributo, por otra parte, vinculado tradicionalmente al fuego y, por ende, a la luz), sino «el elemento móvil y obligatoriamente trágico de un país estático. Movilidad defensiva porque el tiempo de la jaca es limitado y el de la muerte infinito» (Cirre, 1985: 163). Al margen de la mención al país (el trabajo citado gira en torno al jinete andaluz del *Cante jondo*), lo cierto es que el caballo, aparte de ser un símbolo en *Poeta en Nueva York* de carácter masculino, se constituye como el animal que se dirige, inexorablemente, hacia la muerte. En *Bodas de Sangre*, por ejemplo, a Leonardo, juguete del hado, se le reprocha que vaya «a matar al animal con tanta carrera» (García Lorca, 2017: 121) al ir a ver a la Novia. La muerte del caballo, en muchos poemas, se vincula, de un modo u otro, con la figura de la luna. Destacan, en este sentido, las primeras estrofas de «Crucifixión»:

La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos.  
Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida  
proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto.

La sangre bajaba por el monte y los ángeles la buscaban,  
pero los cálices eran de viento y al fin llenaban los zapatos.  
[...]

Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos.

Posteriormente, se nombrará a la vaca de «tetas llenas de leche» (verso 20). Este verso evoca, en cierta medida, a «Rueda y fábula de los tres amigos» (García Lorca, 2017: 167-169), donde se lee que «Diana es dura / pero a veces tiene los pechos nublados. / Puede la piedra

blanca latir en la sangre del ciervo / y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo» (versos 55-58). La luna, en sus formas creciente y menguante recuerdan a las astas de algunos animales. En la imagen de la vaca que los fariseos odian y temen puede verse la luna. El poema, pues, adquiere otro estrato de sentido. Aparte del sacrificio individual en pos de salvar la naturaleza devastada por los fariseos –y la sacralidad y la palabra que se recuperan con la destrucción del templo–, la misma naturaleza, esta vez en forma de luna, se convierte en elemento sacrificador. La luna, por tanto, desempeña todos los papeles del sacrificio: víctima, victimaria y espectadora redimida por la catarsis. No solo existen las perspectivas del sacrificio de la voz poética por la vaca, en «New York (*Oficina y denuncia*)», y de la destrucción de la vaca por y para la ciudad de Nueva York. En «Crucifixión», es la vaca, en forma de luna, quien lleva a cabo el sacrificio que acaba con el templo y los fariseos y, al mismo tiempo, es quien realiza «la salvación de nuestra vida» (verso 30): «Porque la luna lavó con agua / las quemaduras de los caballos» (versos 31-32).

Nos interesa, ahora bien, centrarnos en la imagen del sacrificio de la luna, la vaca o sus diversas significaciones, por parte de Nueva York. Para ello, tratemos de unir los planteamientos expuestos sobre la masculinidad con la idea del sacrificio. Según la influencia que Llera (2018) establece entre varios diálogos griegos, entre ellos *El banquete*, y la obra de Lorca, transcribimos, a partir de su estudio, el siguiente fragmento de *El banquete* sobre el amor y la teoría del andrógino:

Cuantos, por el contrario, son sección de varón, persiguen a los varones y mientras son jóvenes, al ser rodajas de varón, aman a los hombres y se alegran de acostarse y abrazarse; estos son los mejores de entre los jóvenes y adolescentes, ya que son los más viriles por naturaleza. Algunos dicen que son unos desvergonzados, pero se equivocan. Pues no hacen esto por desvergüenza, sino por audacia, hombría y masculinidad, abrazando lo que es similar a ellos. (*apud* Llera, 2018: 29)

Aparecen, durante todo *Poeta en Nueva York*, imágenes que incitan a pensar en la pérdida de «lo femenino», según indica el pensamiento inherente a la ciudad poética de Nueva York, por parte de los hombres que la habitan. Ya mencionamos el papel redentor y denunciante que, en última instancia, tiene la poesía, puesto que en ella revive la palabra poética masticada por la vaca asesinada en «New York (*Oficina y denuncia*)». De esta manera, en «Oda a Walt Whitman», se combate no «contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada; / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero; / [...] ni contra los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio» (versos 93-100). Estas figuras, resguardadas bajo la silueta de Walt Whitman, son atacadas, en tanto que lo es el poeta, por los «maricas de las ciudades, / de carne tumefacta y pensamiento

inmundo. / Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño / del amor que reparte coronas de alegrías» (versos 101-104). De igual modo, en «Danza de la muerte», se muestra a quienes bailan al son del mascarón, que «son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos, / [...] los que beben en el banco lágrimas de niña muerta» (versos 65-68).

En «Poema doble del lago Eden», el *yo* lírico echa en falta el mundo perdido: «Voz antigua, / ignorante de los densos jugos amargos, / [...] voz de mi abierto costado / cuando todas las rosas manaban de mi lengua / y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo». Posteriormente, enuncia: «Quiero llorar porque me da la gana, / como lloran los niños del último banco, / porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado. / [...] para decir mi verdad de hombre de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo» (versos 32- 39). La voz poética se declara «un pulso herido», ¿herido por quién?, ¿por qué? Acaso por la «luna incomprensible», por la visión de lo sagrado y la inevitable separación, al entrar de lleno en ese mundo del trabajo o pagano, que imprime en el *yo* «la burla y la sugestión del vocablo». Independientemente, la poesía se presenta como un modo de regresar al origen del que hablamos, mediante la muerte y la aceptación de la luna o vaca que –sacrificada por Nueva York– exige, a su vez, un sacrificio redentor.

Atendamos unas últimas palabras de Valente, respecto al carácter de la poesía, que se conectan con lo expuesto anteriormente: «El hombre ha pagado durísimamente todo eso porque al matar desde niño la parte femenina que hay en él se ha castrado, ha eliminado los factores de imaginación y sensibilidad que puedan ir contra su varonía» (2018: entrevista 41, por Nuria Fernández Quesada). La escritura, necesitada de sensibilidad y de la tremenda lógica lírica que reivindicaba Lorca, está ligada, en *Poeta a Nueva York*, a ese deseo por restaurar las crisis, por conectar con lo sagrado y telúrico, anterior a Nueva York. Ajena al pensamiento racional del pragmatismo de la urbe, la palabra poética es sacrificada, como la naturaleza, la homosexualidad o aquello que denote feminidad, entre otros elementos, por parte del mundo del trabajo.

El *yo* lírico, o los símbolos que surgen de su voz, sufren el sacrificio necesario para redimir la palabra poética. De nuevo en «Crucifixión», si la luna abría la primera herida de los caballos, es ella misma, tras el sacrificio aceptado que ya comentamos, la que «lavó con agua / las quemaduras de los caballos / y no la niña viva que callaron en la arena» (versos 31-32). Contrarios a la voz denunciante de la poesía, se encuentran los hombres neoyorquinos que condenan la homosexualidad, que devoran a la vaca, la luna, y «beben en el banco

lágrimas de niña muerta». Así, en cierto modo, como lo indica la «Oda a Walt Whitman», el «Adán de sangre, Macho / hombre solo en el mar», no se encuentra en la metrópoli sacrificadora y opresiva, sino en la poesía que redima y conecte al hombre con sus raíces.

## CONCLUSIÓN

Recapitulando, en este trabajo hemos tratado de aportar una caracterización del significado del sacrificio que puede observarse en *Poeta en Nueva York*. Hemos distinguido entre las dos esferas que rigen la obra: el mundo de la metrópoli, deshumanizado, urbano y regido por una moral burguesa –con especial atención a la heterosexualidad normativa–; y el reino del misterio que reivindica Lorca, dominado por la naturaleza y las fuerzas telúricas, que conecta al ser humano con el cosmos. El sacrificio varía según la víctima y el victimario. Nueva York tiende a sacrificar a todo aquello ajeno a su norma, que se corresponde con el mundo de Lorca. De esta manera, la naturaleza aparece como un elemento destruido y doblegado al interés del capitalismo neoyorquino. Sin embargo, se subvierte el sacrificio primero y urbano mediante la palabra poética que, debido a su deseo por conectar con lo sagrado (donde se hallan el misterio y la sexualidad rechazados por la razón y la moral), atenta contra el lenguaje racional, de la instrumentalidad.

El mundo de la naturaleza, de la «luna incomprensible» o de la vaca cósmica, solo puede ser redimido mediante la palabra poética, que surge únicamente a partir del abandono, por parte del *yo* lírico, de su mirada racional. Aceptar «los ojos de niño» (2007b: párrafo 28) que señalaba Lorca. El sacrificio del *yo*, la desposesión que comentábamos, son formas de volver al origen, a la niñez, que es el estadio anterior a la herida («un pulso herido»...) infligida por el mundo que rechaza la poesía y su misterio. La resurrección de la vaca cósmica, de la luna, solo puede realizarse con el sacrificio del *yo* en pos de tales elementos, forma de integración, total, con ese mundo telúrico.

Por último, para observar esta perspectiva del sacrificio, hemos atendido al reflejo de la masculinidad en el poemario. Frente a la destrucción de lo femenino que la masculinidad hegemónica exige, *Poeta en Nueva York* se encuentra plagado de imágenes que remiten, de manera positiva o negativa, a la muerte de ese «lado femenino» que entraña la poesía. Esta feminidad, pues, no es sino un conjunto de rasgos rechazados por una mirada que, perteneciente al poder, es completamente masculina. La identidad de esta masculinidad hegemónica, como tratamos de mostrar, se forma a partir de la reivindicación de lo que no se es, es decir, que se constituye sobre el sacrificio de lo que, por contraste, inhibiría el «carácter masculino». Así, el libro, como se ha estudiado,

se articula en torno a pares de elementos dicotómicos, que responden a la denuncia de la moral que representa, poéticamente, Nueva York. En este sentido, la masculinidad, que obliga a la heterosexualidad, al pragmatismo y al rechazo de lo natural y sensitivo, es combatido por todo aquello excluido del discurso hegemónico, a través de una poesía que, conformando mediante su propio acto de engendramiento el primer acto de denuncia, augura «la llegada del reino de la espiga».

## BIBLIOGRAFÍA

- BAILO, Florencia (2014): «La noche en San Juan de la Cruz, símbolo de la desnudez espiritual y camino hacia la libertad de espíritu», *Teoliteraria*, IV, 7, pp. 230-238. Disponible en línea: <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2014v4n7p230-238>.
- BATAILLE, George (2007 [1957]): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores [edición electrónica].
- CIRLOT, Juan Eduardo (2016): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CIRRE, José Francisco (1985): «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil, *Federico García Lorca: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 153-167.
- CORREA, Gustavo (1957): «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Post Modern Language Association*, LXXII, 5, pp. 1060-1084. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/460379>.
- CRUZ, San Juan de la (2015): *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- ELIADE, Mircea (2018): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Austral.
- FEAL, Carlos (1984): «El sacrificio de la hombría en *Bodas de Sangre*», *Modern Language Notes*, XCIX, 2, pp. 270-287. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/2906188>.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017): *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- (2007a): «Imaginación, inspiración y evasión». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.
- (2007b): «Teoría y juego del duende». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.
- (2007c): «Un poeta en Nueva York». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.

- (2020): *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GEIST, Anthony L. (2015): «Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II: *Homenaje a García Lorca. La poesía*, 435-436, pp. 547-566.
- HELGUETA MANSO, Javier (2015): «El poeta que escuchaba (en) la noche: silencio y despertar del lenguaje en el *Poema del Cante Jondo*», 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 5, pp. 189-207.
- KIMMEL, Michael S. (1997): «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», trad. Oriana Jiménez, en Teresa Valdés y José Olavarría, *Masculinidad / es: poder y crisis*, 24, Chile, Isis Internacional, Ediciones de las mujeres.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2009): «Lorca y la nostalgia del regreso al origen», *Revista Garoza*, 9, pp. 89-102.
- LLERA, José Antonio (2018): *Donde meriendan muerte los borrachos: lecturas de Poeta en Nueva York*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1982): *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz: Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MATAS CABALLERO, Juan (2000): «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*», *Contextos*, 33-36, pp. 361-386.
- NIETZSCHE, Friedrich (2018): *Así habló Zaratustra*, ed. y trad. Luis A. Acosta, Madrid, Cátedra.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2003): «La alteridad en Eliot y Valente: en torno a "Little Gidding" y *El fulgor*», *Revista de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 349-390.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2012): «Una muerte de luz que me consume», *Bulletin Hispanique*, CXIV, 1, pp. 243-261. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1610>.
- VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recop. e intr. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2018): *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.



## Un acercamiento a la prosodia de los marcadores del discurso en el aula de ELE

MARÍA UCEDA LEAL  
*Universidad de Sevilla*  
marucelea97@hotmail.com

---

**Resumen:** Este trabajo tiene como fin poner de relieve la importancia que tienen los marcadores discursivos en el aula de ELE. Dichas unidades tienen escasa cabida en los manuales y gramáticas en este ámbito de enseñanza del español, a pesar de su gran importancia a la hora de (des)codificar los mensajes y formular e interpretar pragmáticamente los enunciados. Atendiendo a la pragmagramática, realizamos una propuesta de mejora en la enseñanza de la prosodia de los marcadores discursivos e insertamos una secuencia de actividades para que el alumnado adquiera ese conocimiento que le permitirá integrarse en la cultura lingüística hispánica y adecuarse a las producciones orales, tanto en la inmediatez como en la distancia comunicativa.

**Palabras clave:** Marcadores discursivos, ELE, Oralidad, Entonación, Rasgos suprasegmentales.

### An approach to the prosody of discourse markers in the ELE classroom

**Abstract:** This essay intends to emphasize the importance of discourse markers in the ELE classroom. These units have little place in manuals and grammars in this area of Spanish teaching, despite their great importance when it comes to (dis)coding messages and pragmatically formulate and interpret statements. Taking this pragmatical grammar into account, an improvement in the teaching of the prosody of discursive markers has been proposed. Moreover, this has been inserted a sequence of activities so that students acquire that knowledge that will allow them to integrate into the Hispanic linguistic culture and adapt to oral statements, in both their immediate and distant forms.

**Keywords:** Discourse markers, ELE, Orality, Intonation, Suprasegmental features.

## 1. INTRODUCCIÓN

**E**n este trabajo se aborda la tarea de la enseñanza de los marcadores discursivos (en adelante MD) en el aula de ELE, centrándonos en la producción oral. Como muestra la bibliografía referente a estos elementos, es muy complejo plantear cómo presentarlos a los alumnos y qué material se debe utilizar, pues ni siquiera existe una definición clara del concepto de MD. Hay una gran variedad de perspectivas teóricas, además de que no pertenecen a una categoría gramatical concreta, sino que provienen de adjetivos, verbos, interjecciones, etc., pero todas ellas desempeñan una función pragmática. Como puede pensarse, todo esto dificulta el aprendizaje.

No existe tal consenso en el campo de investigación que se aplica (los enfoques teóricos sobre marcadores son muy diversos). No tenemos una doctrina gramatical sentada, como ocurre en otras categorías. Y [...] estas unidades aportan un contenido procedimental. Se basan en implicaturas con las que guían las interpretaciones del receptor (Martín Zorraquino/Portolés Lázaro; Pons Bordería, etc.) y anclan lo dicho a las coordenadas subjetivas de la enunciación (hablante-oyente). (Fuentes *et al.*, 2020: 969)

De esta manera, dependiendo de la función que desempeñen estas unidades en la oración en la que se inserten, podremos o no considerarlas MD<sup>1</sup>; su aprendizaje permite al estudiante de español la (des)-codificación de los mensajes en cuestión.

Poco a poco se va abandonando la visión prescriptivista y se va atendiendo a la perspectiva pragmática en la enseñanza de ELE, pero lo cierto es que los MD siguen sin conseguir su merecido tratamiento en este ámbito. Así lo manifiestan López Vázquez y Otero Doval (2010: 669): «los marcadores del discurso, parte fundamental del discurso en español, siguen teniendo una presencia muy escasa, cuando no inexistente, en las aulas». A pesar de que hace ya algunos años de esta cita, Torre Torre (2016: 386) señala, algún tiempo más tarde, que, pese a las transformaciones que ha sufrido la enseñanza de lenguas extranjeras, los marcadores han conseguido un espacio en el aula de ELE; con todo, «siguen cometiéndose, a [su] entender, algunos errores en su tratamiento que continúan siendo obstáculo para su correcta enseñanza». Más recientemente y en esta misma línea, Nogales Yáñez (2019: 60) apunta que «en la actualidad, el panorama ha cambiado mucho. Los marcadores tienen una presencia mayor en los manuales de ELE», pero siempre aparecen en ejercicios de carácter escrito donde opera más la traducción de los mismos que la propia reflexión, «que es lo que propiciaría el entendimiento y la consecuente adquisición de estas partículas» (Nogales Yáñez, 2019: 61).

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, la diferencia entre *El helado está bueno / Bueno, vámonos* o *Mira ese pájaro / Mira, no me parece bien lo que estás haciendo*.

Siempre se ha atendido a su posición y, aunque, a veces, se hace referencia a la entonación, en escasas ocasiones se han propuesto actividades en las que lo prosódico<sup>2</sup> ocupe el centro de interés, y mucho menos teniendo presente la polifuncionalidad del MD. El objetivo de nuestra propuesta de mejora es poner de relieve cómo en secuencias discursivas bastante cortas los MD pueden aparecer desempeñando esas funciones, posiciones y entonación distintas.

El enfoque pragmático del estudio del lenguaje reconoce que, al hablar, no sólo hacemos algo, como es el acto de hablar, sino que, además del uso de la lengua como un acto específico, también se contribuye directamente a la interacción social, en cuanto que el habla se intercambia y supone una alternancia de turnos entre los distintos hablantes. [...] hablar es intercambiar. (Álvarez Angulo, 2001: 18-19)

Sabiendo que estas unidades empiezan a introducirse en los niveles B2-C1 del MCER, creemos que lo importante está en explicar teóricamente que no solo son elementos que no pertenecen a la estructura oracional, sino que van más allá de ella; pertenecen a la macroestructura y, por ello, hay que darles un tratamiento especial.

Al estudiar estas unidades de la lengua, consideradas por muchos “marginales”, no en sentido peyorativo, sino en tanto situadas “al margen” del enunciado, nos damos cuenta de que, en el discurso, no desempeñan una función sintáctica propiamente dicha, pues exceden los límites de la oración: no solo enlazan oraciones, sino cualquier tipo de unidad, incluso intervenciones de distintos hablantes. (Montañez Mesas, 2009: 5)

Emplear con los estudiantes un repertorio de marcadores como una mera lista que deben memorizar o actividades escritas no ayudará a la adquisición, sino que incluso dificultará su aprendizaje. Pensamos que es necesario explicitar que hay MD que se dan prototípicamente en la oralidad y otros en la escritura, como señala Montolío (2001), pero que no siempre estos dos ámbitos de la comunicación se diferencian por el medio en que aparezcan (si es fónico o gráfico), sino más bien por cómo se conciba la situación (de inmediatez o de distancia comunicativa), según los parámetros de Koch y Oesterreicher (2007 [1990])<sup>3</sup>.

Las actividades que se proponen están previstas para un grupo reducido de alumnos de un nivel B2 en adelante (MCER), de diferentes edades y nacionalidades. Resaltamos la posibilidad de que el profesor vaya introduciendo, en los niveles más inferiores, los MD sin una explicación previa, a no ser que algún alumno la exija. Siendo conscientes de la complejidad incluso para los hablantes nativos, no haremos

<sup>2</sup> Vid., por ejemplo, Martín Butragueño (2006), Dorta y Domínguez García (2003), Hidalgo Navarro (2015, 2016 y 2017).

<sup>3</sup> No se explicarían los parámetros porque los estudiantes de ELE no pretenden ser especialistas de la lengua española.

distinción terminológica entre conector y operador<sup>4</sup>, por lo menos en los primeros acercamientos, con el fin de reducir lo máximo posible su dificultad en cuanto al tratamiento.

## 2. MARCO TEÓRICO

En la enseñanza de L2 siempre se ha prestado más atención a la gramática y al vocabulario. Poco a poco se han ido introduciendo «expresiones usuales, refranes, cultura acerca de las costumbres del país, etc.» (Candón Sánchez, 2000: 149), siendo conscientes de la importancia de la enseñanza del registro coloquial, que ayuda al estudiante a comprender las conversaciones reales de los hablantes nativos, más aún si están en una situación de inmersión lingüística.

Por tanto, se pone de manifiesto la necesidad de atender a ciertos elementos que hasta ahora no se habían tenido en cuenta: los MD, que, entre otras funciones, ayudan a la estructura de la conversación. «Si no se incluye el registro coloquial en la enseñanza del español, si no se incluye la pragmática, dejamos a los alumnos con grandes lagunas tanto desde su punto de vista de hablante como de oyente» (Candón Sánchez, 2000: 151).

Así pues, podemos establecer un diálogo entre lo dicho por Candón Sánchez y López Vázquez y Otero Doval, respectivamente:

-Cuando nos acercamos a otra lengua lo que buscamos es poder comunicarnos en esa lengua y todos sabemos que si sólo aprendemos gramática, nuestra capacidad se ve limitada. (Candón Sánchez, 2000: 151)

-Los fallos gramaticales son fácilmente reconocibles por el receptor, mientras que algunos de los errores pragmáticos suelen asociarse a una falta de cortesía o de educación por parte del hablante. De hecho, el desconocimiento de los recursos pragmáticos de cualquier lengua provoca malentendidos y alimenta los estereotipos de los extranjeros. (López Vázquez y Otero Doval, 2010: 671)

En la misma línea encontramos la idea de Messias Nogueira da Silva sobre la importancia de aprender estas unidades:

Las inferencias que su oyente consigue sacar de su discurso serán lingüística y pragmáticamente adecuadas, con lo cual el aprendiz se alejará de situaciones comunicativas problemáticas que suelen ser causadas por malinterpretaciones al no compartir el mismo código lingüístico de un hablante nativo y, desde luego, interactuará con mayor convicción con cualquier hablante de la misma lengua que estudia, sea nativo o no. (Messias Nogueira da Silva, 2016: 34)

<sup>4</sup> Fuentes *et al.* (2020) apuestan por diferenciar entre conector y operador porque consideran que ayuda a reconocer diferentes funciones pragmáticas.

En cuanto a los manuales, incluso ya dentro del enfoque comunicativo, no se hace referencia a estas unidades si no es relacionándolas con marcas que ayudan a reconocer el tiempo y el modo verbal. Albelda Marco (2005: 112) apunta como ejemplo de esto que cuando se emplea el operador modal<sup>5</sup> *a lo mejor*, el verbo siempre se conjuga en indicativo, «mientras que las formas *quizás* y *tal vez* pueden ir seguidas de indicativo o subjuntivo». Es decir, se sigue anteponiendo la sintaxis oracional. Parece que «el manual más preciso y completo respecto a la enseñanza y práctica de las partículas discursivas es el método *Sueña* en sus cuatro niveles, aunque solo el último (*Sueña* 4) incide de manera más minuciosa en sus diversos aspectos» (Albelda Marco, 2005: 112).

Por otro lado, si nos centramos en las definiciones que se han dado en torno al concepto de MD, podemos encontrar:

1. La definición que aportan Martín Zorraquino y Portolés (1999), quienes aparte de incidir en el hecho de que hay marcadores que se adecuan más a la lengua escrita y otros más característicos de la oralidad, resaltan su falta de cometido sintáctico y su papel como guías de inferencia:

Los marcadores del discurso son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación. (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4057; Portolés, 2001: 25-26)<sup>6</sup>

Con anterioridad al trabajo escrito conjuntamente con Portolés, en un artículo en el que consideraba los MD como elementos periféricos, que se ubican por encima de la oración como constructo abstracto, María Antonia Martín Zorraquino había ofrecido la siguiente definición:

El término *marcador del discurso* no identifica, como hemos tratado de mostrar, a una sola clase de palabras (pretender establecer una relación biunívoca entre el término *marcador del discurso* y una categoría gramatical determinada es algo así como intentar ajustar el término *deíctico* –“los deícticos”- a una sola clase de palabras). Con *marcador del discurso* se apunta a un concepto “pragmático” o “enunciativo”: la integración de las *unidades de predicación* (las *oraciones*, las entidades equivalentes a ellas, o bien algunos de sus miembros) en el discurso. (Martín Zorraquino, 1998: 26)

Más tarde, apunta que

existe un acuerdo generalizado, consolidado, de que los marcadores del discurso no se identifican con una sola clase de palabras, sino con una categoría funcional (de naturaleza esencialmente semántico-pragmática), [por

<sup>5</sup> Según Fuentes Rodríguez (2009: 26).

<sup>6</sup> Se trata de la misma definición que ya aportó Portolés (1998) y que se reproduce en (4).

lo que] los signos que se integran bajo la etiqueta indicada pueden variar notablemente. (Martín Zorraquino, 2010: 93-94)

En su artículo «El tratamiento lexicográfico de los marcadores del discurso y la enseñanza de E/LE», señala que cabe la posibilidad de distinguir entre dos tipos de clasificación:

una perspectiva onomasiológica, desde la que se establecen funciones pragmáticas, relacionadas con “actos de habla” u operaciones ilocutivas diversas (explicación, refutación, corrección, etc.) [...] y una perspectiva semasiológica, que parte de la caracterización morfosintáctica, semántica y pragmática de cada marcador tratando de relacionarlo con aquellos con los que puede alternar en el discurso, con el fin de crear pequeños grupos funcionalmente equivalentes que permitan determinar, con mejores garantías, las regularidades del comportamiento lingüístico de las unidades acotadas. [...] Baste decir ahora (1) que las dos son legítimas, aunque me parece más prudente y segura la segunda; (2) que las dos se complementan y (3) que, en fin, hasta la fecha, las dos resultan insuficientes, porque, aunque son muchas ya las partículas discursivas estudiadas, las clasificaciones aportadas no son exhaustivas. (Martín Zorraquino, 2005: 54)

2. La consideración de Briz (1998) y Pons Bordería (1998, 2000), centrada en la conversación coloquial, aporta una visión que va más allá de la anterior. Para ellos, los MD, además de desempeñar un papel relevante en la argumentación, también sirven, por ejemplo, para la reformulación conversacional.
3. La idea de Fuentes Rodríguez (2009), que incide en el hecho de que son unidades que deben considerarse en un nivel supraoracional y establece una distinción entre conectores y operadores discursivos<sup>7</sup> dependiendo de la función pragmática que ejerzan dentro del enunciado. Además, Fuentes destaca que los MD poseen características sintácticas propias.

Estamos ante unidades que actúan más allá de la oración, en el nivel discursivo, entre enunciados o intervenciones en el diálogo. [...] Tenemos que enfocarlos desde una sintaxis del texto. Además, en su descripción se pretende aunar los factores internos con los externos que intervienen en el acto de hablar. (Fuentes, 2009: 10)

4. La propuesta de José Portolés, que es la que más nos interesa para este enfoque:

Son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación. (Portolés, 1998: 25-26)

<sup>7</sup> Vid. Fuentes Rodríguez (2003).

A partir de esta última definición, y teniendo presente el tipo de análisis suprasegmental que se lleva a cabo en este trabajo, es interesante aunar la clasificación que hace Messias Nogueira da Silva<sup>8</sup> (2016), quien distingue entre los marcadores extralingüísticos, relacionados con la kinésica y el lenguaje no verbal, de los lingüísticos, relacionados con la prosodia y los elementos verbales, con la propuesta de las macrofunciones de López Serena y Borreguero Zuloaga (2010) en la que se distinguen, por un lado, la macrofunción interaccional, que se da en la oralidad o en la mimesis de la oralidad y que la desempeñan los MD para la toma de turno de habla, su mantenimiento, el control de la recepción de la información, llamar la atención y ceder el turno; por otro lado, la macrofunción metadiscursiva, desempeñada por los MD que estructuran la información y ordenan el discurso, y, por último, la macrofunción cognitiva o semántico-pragmática, desempeñada por los MD que desempeñan funciones lógico-argumentativas, inferencial y modalizadora de la enunciación.

Por otro lado, cada vez son más numerosos los autores que dedican sus estudios al análisis del componente prosódico de los MD (Romera y Elordieta, 2002; Martín Butragueño, 2003; Dorta y Domínguez, 2004; Martínez Hernández, 2015, entre otros), puesto que entienden que «la realización prosódica de ciertos marcadores discursivos puede ser determinante para su interpretación precisa en contexto» (Hidalgo Navarro, 2017: 35). Cada MD posee unos rasgos entonativos propios, asociados a la función que desempeña en cada enunciado y la intención que muestre el hablante. Además, la función que desempeñen también dependerá de la posición que ocupen en el *dictum* y el tipo de acto de habla al que acompañen<sup>9</sup>.

Otro aspecto que el profesorado debe tener en cuenta es si debe basarse «en el método de aprendizaje deductivo o inductivo» (Messias Nogueira da Silva, 2016: 35). Aseguramos que deben tenerse en cuenta las dos vías en la enseñanza de estas unidades, por su complejidad. El acercamiento a las funciones podría llevarse a cabo a través de un acercamiento deductivo, pero la explicación de cuándo y cómo debe utilizarse cada unidad debe seguir, pensamos, la vía inductiva. El problema está en superar la semántica procedimental de los MD. Además, como apunta Montañez Mesas (2009), su tratamiento es todavía más complejo si tenemos en cuenta que

<sup>8</sup> En palabras de este autor, los marcadores lingüísticos «son de dos naturalezas: verbales y prosódicos. Los verbales son lexicalizados, como *bueno, vaya, a ver*, etc., y se presentan ora como elementos simples (*vale, mira*), ora como compuestos o complejos (*ya después, así pues*); o no lexicalizados (paralingüísticos), como *ahn ahn, jah?, ¿mmh?* Los de naturaleza prosódica son la pausa (...), alargamientos fónicos (*bueeno*), pronunciación enfática (*BUEno*), cambios de ritmo y tonos de voz, etc. Los extralingüísticos son la mirada, la risa, los movimientos de cabeza, la postura, la gesticulación, etc.» (Messias Nogueira da Silva, 2016: 30).

<sup>9</sup> Un ejemplo de esto puede leerse en el trabajo de fin de máster titulado *El marcador discursivo bueno en La lucha por la vida de Pío Baroja. Funciones, posiciones y esquemas constructivos* (Uceda Leal, 2022). Este trabajo será publicado, con ciertas modificaciones, próximamente.

los MD constituyen unidades de significado procedimental y, desde el punto de vista lexicográfico, pueden ser univerbales o pluriverbales. Esto hace que su aparición en un diccionario general no sea sistemática, ni tampoco su definición que suele ser, más bien, una descripción metalingüística. (Montañez Mesas, 2009: 1)

Al igual que se manifiesta en la cita, en los diccionarios de ELE tampoco se tienen en cuenta los distintos valores que presentan los MD (López Vázquez y Otero Doval, 2010). En ellos se dan descripciones vagas e imprecisas que no ayudan al estudiante a obtener la información que se requiere. Esto nos hace retomar la idea que propuso María Moliner en su *Diccionario de uso del español* (DUE, 1966/1967: IX): «el conocimiento del uso del idioma [llega] a ese punto en que el diccionario bilingüe puede y debe ser substituido por un diccionario en el propio idioma que se aprende». De esta manera, siguiendo la metodología de Marta Albelda, consideramos oportuno recurrir al *Diccionario de partículas discursivas del español*<sup>10</sup> a la hora de elaborar actividades en las que el alumnado tenga que realizar consultas en los diccionarios. ¿Por qué este diccionario? Por cómo caracteriza cada partícula:

Definición y ejemplo prototípico, sonidos, más ejemplos, fórmulas conversacionales que se documentan a partir de la partícula de origen, estructuras diferentes en las que tal forma no es partícula, otros usos, partículas semejantes, posición, prosodia y puntuación, registro, sintaxis y variantes menos frecuentes. (Albelda, 2005: 113)

Aunque en las investigaciones sobre MD se tenga en cuenta la propuesta del grupo Val.Es.Co.<sup>11</sup> a la hora de hablar sobre las posiciones, debemos tener presente que a un estudiante de ELE no le interesan las teorizaciones científicas, por lo que no entraremos a explicar las unidades (actos y subactos) propuestas para indicar la posición en la que se inserta el MD, sino que siempre hablaremos de intervención como unidad dialógica para referirnos a la producción oral de cada interlocutor.

### 3. PROPUESTA DE MEJORA: UNA SECUENCIA DE ACTIVIDADES QUE ATIENDE A LA PROSODIA DE LOS MD

Teniendo siempre presente la variación concepcional<sup>12</sup> inmediatez-distancia comunicativa en la oralidad, se plantean las siguientes actividades<sup>13</sup>. No se proponen como una unidad didáctica para llevarlas a cabo durante una sesión única y completa, sino que el profesor

<sup>10</sup> Briz, Pons y Portolés (2008).

<sup>11</sup> Vid. Albelda Marco *et al.* (2014).

<sup>12</sup> Me refiero a lo propuesto por Koch y Oesterreicher (1990 [2007]): la variación concepcional vs. la variación medial.

<sup>13</sup> Se evitan ejercicios que consistan en rellenar huecos porque, como señala Portolés (1998b:



puede atender a ellas en el momento en que necesite introducir cualquier matiz en el aula. Siempre se pueden adaptar al nivel requerido, incluso es posible proponer otras nuevas. Estas actividades solo son una sugerencia de lo que podría trabajarse en la clase de ELE atendiendo a la significación del MD dada por la prosodia y la posición de la unidad que estamos estudiando.

Obviamente, los estudiantes podrán acudir al profesor cuando se les plantee una duda, pero la idea es que desarrollen en pareja o en grupo la capacidad de resolver los problemas, ayudándose entre ellos. Si lo necesitan, pueden incluso recurrir a un compañero de otro grupo, siendo la ayuda del profesor el último recurso. El hecho de que el profesor tenga que intervenir no supondría, ni mucho menos, el fracaso del grupo; simplemente se trata de hacerles ver que ellos son capaces de resolver lo que se les plantea. El profesor irá pasando por cada grupo para observar cómo están trabajando para verificar que las actividades que ha planteado están teniendo éxito o si suponen un rechazo, por su dificultad, en el alumnado. Como los MD son polifuncionales, cuando se dé el caso de que puedan funcionar de dos o más formas distintas, el profesor debe ejemplificar por qué y en qué medida se está dando esa multiplicidad de funciones. Incluso debe mostrar ejemplos individualizados de cada una de las funciones, por separado, para hacerles ver a los alumnos qué matiz determina cada una de las funciones.

Las actividades están pensadas para sesiones de 90 minutos. En el caso de que otro profesor necesite las actividades para una sesión de diferente duración, puede ajustar la extensión de la actividad, siempre teniendo presentes las necesidades de su alumnado.

### 3.1. Actividad 1: *¿Te gusta/conoces?*

El profesor puede plantear cualquier tema de interés para el alumnado. En este caso, pongamos como ejemplo concreto el flamenco<sup>14</sup>: si conocen a cantaores/as, bailaores/as, guitarristas..., si han asistido a algún espectáculo/cuadro flamenco, si les gusta o no... Cuando el profesor responda a las intervenciones de los alumnos, irá introduciendo, en la medida de lo posible y de una forma natural, los MD de contacto, los de réplica, los que muestran acuerdo o desacuerdo, los de cambio de tópico, etc.<sup>15</sup> Así los alumnos irán teniendo contacto indirecto con estas unidades.

---

70), puede darse el caso de que el resultado que se obtenga sea gramatical, pero pragmáticamente incorrecto. Por lo tanto, dificulta más que esclarece.

<sup>14</sup> Así podemos trabajar también la cultura de la zona geográfica en la que se inserte el alumnado.

<sup>15</sup> Para ver la tabla de las macrofunciones y las funciones que se les han otorgado a los distintos MD, el profesor puede acudir a este enlace: [https://drive.google.com/drive/folders/14LWmkhDI31a7YU2bBu4IID5\\_EyGU0Z0s](https://drive.google.com/drive/folders/14LWmkhDI31a7YU2bBu4IID5_EyGU0Z0s).

Puede llevarse un PowerPoint para ayudar tanto a los alumnos como al profesor a exponer las ideas. La actividad tendrá una duración de 10 minutos.

### 3.2. *Actividad 2: observa las diferencias*

El objetivo de esta actividad es mostrar la polifuncionalidad de los MD. Para ello es necesario que el profesor, o bien encuentre material que demuestre esa polifuncionalidad teniendo en cuenta su prosodia, o bien se grabe a sí mismo produciendo un mismo MD con las distintas funciones que podría desempeñar. Con la ayuda del *Praat*<sup>16</sup>, se presentará al alumnado las diferencias en la intensidad, acento y melodía de una misma unidad, que se verán, sobre todo, en la curva melódica (cómo fluctúa y cuál es su cadencia). Así, si no son capaces de percibirlo acústicamente, les resultará más fácil y podrán comprobar que existen diferencias reales en la entonación, lo que conlleva una función distinta<sup>17</sup>. De la misma manera, les ayudará a reproducirlo, ya que podrán imitar las diferentes entonaciones, incluso utilizar ellos mismos el programa con el fin de grabarse y observar su propia producción.

Esta actividad durará unos 15-20 minutos, dependiendo del interés que muestren los alumnos.

### 3.3. *Actividad 3: dibuja la curva melódica*

Se mostrarán varias grabaciones en cada una de las cuales se inserta un MD. Los alumnos tendrán que dibujar la curva melódica que creen haber escuchado. Cuando se hayan trabajado todas las grabaciones y se haya debatido sobre qué forma presentaría cada una de ellas, con la ayuda del *Praat*, se corregirán y se resolverán las dudas. Esta actividad sirve para reforzar cómo se percibe lo dicho por otro interlocutor y analizar qué rasgos nos ayudan a identificar la fuerza ilocutiva en cada caso.

Para conseguir el objetivo de esta actividad, el profesor debe tener presente que las grabaciones que se les presenten a los alumnos deben ser exageradas en el sentido de que el espectrograma tiene que mostrar

<sup>16</sup> Se trata de un programa informático que está diseñado para realizar investigaciones fonéticas y que fue creado en la Universidad de Ámsterdam por Paul Boersman y David Weenink. Es completamente gratuito, está disponible para todos los sistemas operativos y se puede descargar a través de este enlace: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. Con este programa, los investigadores y cualquier persona que acceda a él pueden realizar un análisis acústico, editar y manipular las señales de audio, llevar a cabo una síntesis articulatoria, etc. En el ámbito de la enseñanza, ayudará a profundizar en la pronunciación del alumnado, un aspecto que todavía está muy desatendido en el aprendizaje de segundas lenguas. El uso de este programa en el aula conlleva una serie de ventajas, ya que le sirve de soporte visual, además de motivar al alumnado a observar su propio proceso de adquisición. Sugiero la lectura completa del trabajo de fin de máster *¿Estás en la onda? Aplicación de Praat a la enseñanza de la entonación* (Corominas Pérez, 2014).

<sup>17</sup> Así lo apuntan Briz e Hidalgo (1998: 130): «La diferente realización prosódica del conector puede favorecer una particular interpretación semántica o pragmática del mismo».

claramente la subida o bajada del tono, ya que, en realidad, lo que percibimos con nuestros oídos no se refleja exhaustivamente en la imagen que se genera. Una vez analizadas las grabaciones, se le comunicará al alumnado que las grabaciones están forzadas para que sea más fácil la identificación de los rasgos melódicos.

La actividad tendrá una duración de 15 minutos.

#### 3.4. Actividad 4: *¿Quién es quién?*

Se repartirán tarjetas en las que se muestran fragmentos de una conversación coloquial real, extraída del corpus Val.Es.Co. Por supuesto, los MD que queramos que se analicen irán marcados en cursiva. Una vez que les expliquemos qué significan las indicaciones que dan las flechas ( $\uparrow^{18}\downarrow^{19}\rightarrow^{20}$ ), los alumnos tendrán que valerse del *Diccionario de partículas discursivas del español*<sup>21</sup> para intentar reconocer qué acepción se ajusta más a la función que desempeña en ese contexto. Se verá gráficamente, en la tarjeta, la duplicación del MD y, entre paréntesis, el profesor añadirá la emocionalidad.

Al igual que la actividad anterior, nos llevará entre 15-20 minutos.

#### 3.5. Actividad 5: *el observatorio*

Esta actividad es muy similar a la anterior, pero con la dificultad de que ahora no podrán valerse del audio ni de las indicaciones sobre la emocionalidad. Tampoco aparecerán los MD en cursiva. Los alumnos tendrán que formular un ejemplo en el que el MD tenga la misma función. Otra posibilidad sería pedir a los alumnos que señalen o identifiquen la función o las posibles funciones<sup>22</sup>. Esta actividad es más compleja, por lo que deberá llevarse a clase cuando el profesor crea que sus alumnos presentan un dominio de las unidades.

Dependiendo del momento en que se lleve a cabo, se le puede dedicar entre 10-20 minutos.

#### 3.6. Actividad 6: *Juego de rol*

En grupos de 4-5 personas, tendrán que representar una escena en la que haya cambio de registro coloquial-formal (inmediatez-distancia comunicativa) con el objetivo de que utilicen en sus discursos MD

<sup>18</sup> Entonación ascendente.

<sup>19</sup> Entonación descendente.

<sup>20</sup> Alargamiento vocálico.

<sup>21</sup> Es un diccionario que permite una consulta sencilla tanto al profesorado como al alumnado por sus ejemplificaciones, audios y explicaciones con un lenguaje claro, sin artificios.

<sup>22</sup> Dependiendo del nivel en el que se encuentren los alumnos, podríamos implementar una de las dos posibilidades.

prototípicos de cada situación comunicativa<sup>23</sup>. Por ejemplo, podría darse una situación en la que representen que están en un bar y deciden ir a pedir información a una agencia de viajes. ¿Cómo serían sus intervenciones en cada una de las situaciones?

Esta actividad puede plantearse para que ocupe una sesión completa. El cambio de registro y cómo programar la conversación para que se pase de un registro a otro sin que sea demasiado brusco puede suponer dificultades en el alumnado. Por ello, pensamos que es mejor que lo preparen bien por grupos y que se represente, a modo de teatro, en una sesión dedicada exclusivamente al disfrute de las representaciones de los compañeros.

### 3.7. Actividad 7: ¡Qué guapo soy y qué funciones tengo!

Por parejas, se elegirá un MD de entre todos los que ofrece el profesor. Se trata de que preparen un breve diálogo en el que se inserte ese MD con todas las funciones distintas posibles que pueda presentar dependiendo de su posición y entonación. Todo ello se habrá explicado en sesiones anteriores, además de haber sido trabajado cuidadosamente, caso por caso.

La actividad conllevará 15 minutos en su elaboración más el tiempo que se necesite para la presentación en clase y la intervención del profesor para responder dudas.

Ejemplo:

—Tengo ganas de ir al cine.

—*Buenoo*→ ¡dilo otra vez! [RISAS].

— [RISAS] ¿Vamos?

—Bueno↑.

—No te enfades, si no te apetece...

—Que sí, que sí. Vamos. *Bueno*, mejor mañana, que es miércoles.

—Bueeno ↓.

## 4. CONCLUSIONES

Tras una revisión bibliográfica, tanto de teorizaciones sobre origen, tipos de palabras, posiciones..., como del ámbito de la enseñanza de ELE, podemos darnos cuenta de que en la mayoría de los artículos se

<sup>23</sup> El alumnado cuenta ya en ese momento con una tabla en la que se recogen los MD prototípicos de la oralidad y los prototípicos de la escritura.

pone de relieve la importancia de la prosodia atendiendo a un MD en concreto (Luis y García, 2003; Martín Butragueño, 2006; López Vázquez y Otero Doval, 2010; Tangué, 2015; Hidalgo Navarro, 2016; Torre Torre, 2016; Nogales Yáñez, 2019). Sin embargo, en este trabajo se ha perseguido, porque parece pertinente, hacer una abstracción y plantear cómo podrían enseñarse los MD desde un acercamiento a sus rasgos prosódicos. Creemos que no hace falta un análisis profundo de cada una de estas unidades, sino que basta, simplemente, con que los alumnos sean capaces de saber diferenciar entre situaciones de inmediatez y distancia comunicativa y valerse de ellos para expresar distintos valores, acercándose lo máximo posible a las interacciones de hablantes nativos, en este caso, del español. Se le otorga un mayor peso a la aparición de estas unidades en la conversación coloquial, puesto que ella favorece la presencia de MD con función interactiva o interpersonal<sup>24</sup>: aquellos que expresan el (des)acuerdo, los que reformulan, añaden argumentos, etc. A pesar de las dificultades que presenta la enseñanza y el aprendizaje de los MD, pensamos que el alumno aprehenderá las funciones que se han visto en clase de una manera casi inconsciente y, además, en el caso de que ya conociera el panorama funcional básico de un determinado MD, se dará cuenta de que también existen otros usos dependiendo de la entonación con que se emitan y el contexto en el que se inserten.

Un alumno extranjero puede adquirir cualquier nivel de forma óptima sin que se dé una situación de inmersión lingüística, aunque, obviamente, en este caso, su aprendizaje se desarrollará mucho más. Para ello, solo se necesita que el profesor atienda al desarrollo de la competencia comunicativa oral, poniendo el foco en lo pragmalingüístico.

La práctica de los MD se puede llevar a cabo en cualquier sesión a partir del momento en que el profesor ofrece la explicación, puesto que son elementos que estructuran el discurso y la conversación no es más que un conjunto de mensajes concatenados provenientes de diferentes interlocutores.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA MARCO, Marta (2005): «El tratamiento de las partículas discursivas en algunas gramáticas y manuales del español para extranjeros» en M.<sup>a</sup> A. Castillo, O. Cruz, J. M. García y J. P. Mora (coords.), *Las Gramáticas y los Diccionarios en la Enseñanza del español como segunda lengua: deseo y realidad. Actas del XV Congreso Internacional de la ASELE (Sevilla, 22-25 de septiembre de 2004)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 111-119.

<sup>24</sup> Esta terminología depende del investigador que se consulte.

- ALBELDA MARCO, Marta, Briz Gómez, Antonio, Cabedo Nebot, Adrián, Estellés Arguedas, María, González, Virginia, Hidalgo Navarro, Antonio, ... y Uclés Ramada, Gloria (2014): «Las unidades del discurso oral. La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial)», *Estudios de lingüística española*, 35, pp. 13-73.
- ÁLVAREZ ANGULO, Teodoro (2001): «El diálogo y la conversación en la enseñanza de la lengua», *Didáctica (Lengua y literatura)*, 13.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatolingüística*, Barcelona, Ariel.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio e Hidalgo Navarro, Antonio (1998): «Conectores pragmáticos y estructura de la conversación» en M.<sup>a</sup> A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán, *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco/Libros, pp. 121-142.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio, Pons Bordería, Salvador y Portolés Lázaro, José (coords.) (2008), *Diccionario de partículas discursivas del español* [Disponible en línea: [www.dpde.es](http://www.dpde.es)].
- CANDÓN SÁNCHEZ, María Teresa (2000): «Los conectores pragmáticos en la conversación coloquial: aplicación a la enseñanza del español como segunda lengua», *Nuevas perspectivas en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE (Cádiz, 22-25 de septiembre de 1999)*, vol. 1, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 149-156.
- COROMINAS PÉREZ, Sandra (2014): *¿Estás en la onda? Aplicación de Praat a la enseñanza de la entonación*, trabajo de fin de máster, Girona, Universitat de Girona [Disponible en línea: <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/10072>].
- DORTA LUIS, Josefa y Domínguez García, Noemí (2003): «Funciones discursivas y prosodia del marcador entonces», *Anuario de Letras*, 41, pp. 65-84.
- (2004): «La prosodia y las funciones de los marcadores del discurso» en M. Villayandre (ed.), *Actas del V Congreso de Lingüística General*, Madrid, Arco/Libros, pp. 757-771.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2003): «Operador/conector, un criterio para la sintaxis discursiva», *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 19 (1), pp. 61-85.
- (2009): *Diccionario de conectores y operadores del español*, Madrid, Arco/Libros.

- Padilla Herrada, María Soledad, Pérez Béjar, Víctor, Rovira Gili, Gemma y Vande Casteele, An (2020): «Investigación y docencia de los marcadores discursivos en el aula de ELE», *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 36 (3), pp. 967-993 [<https://doi.org/10.15581/008.36.3.967-93>].
- HIDALGO NAVARRO, Antonio (2015): «Prosodia y partículas discursivas: sobre las funciones de atenuación, intensificación como valores (des) corteses en los marcadores conversacionales», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 62, pp. 76-104 [<https://doi.org/10.5209/rev.CLAC.2015.v62.49499>].
- (2016): «Prosodia y (des) cortesía en los marcadores metadiscursivos de control de contacto: aspectos sociopragmáticos en el uso de *bueno, hombre, ¿eh?* y *¿sabes?*» en *Oralidad y análisis del discurso: homenaje a Luis Cortés Rodríguez*, Almería, Universidad de Almería, pp. 309-336.
- (2017): «Marcadores discursivos y prosodia: parámetros acústicos y especialización funcional de partículas atenuantes en español», *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, 44, pp. 35-70 [<https://doi.org/10.15304/verba.44.2637>].
- KOCH, Peter y Oesterreicher, Wulf (2007 [1990]): *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, trad. Araceli López Serena, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ SERENA, Araceli y Borreguero Zuloaga, Margarita (2010): «Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita», en Ó. Loureda Lamas y E. Acín Villa (coords.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 415-496.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Lucía y Otero Doval, Herminda (2010): «El Español académico: el marcador discursivo bueno y sus aplicaciones en la enseñanza de ELE» en A. Vera e I. Martínez (eds.), *El español en contextos específicos: enseñanza e investigación*, Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, pp. 669-682.
- MARTÍN BUTRAGUEÑO, Pedro (2003): «Hacia una descripción prosódica de los marcadores discursivos. Datos del español de México» en E. Herrera Zendejas y P. Martín Butragueño (eds.), *La tonía. Dimensiones fonéticas y fonológicas*, México, El Colegio de México, pp. 375-402.
- (2006): «Prosodia del marcador *bueno*», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 44, pp. 17-76.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia (1998): «Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical» en M.<sup>a</sup> A. Martín Zorraquino

- y E. Montolío Durán, (coords.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco/Libros, pp. 19-54.
- (2005): «El tratamiento lexicográfico de los marcadores del discurso y la enseñanza de ELE» en M.<sup>a</sup> A. Castillo, O. Cruz, J. M. García y J. P. Mora (coords.), *Las Gramáticas y los diccionarios en la Enseñanza del español como segunda lengua: deseo y realidad. Actas del XV Congreso Internacional de la ASELE (Sevilla, 22.25 de septiembre de 2004)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 53-70.
- (2010): «Los marcadores del discurso y su morfología» en Ó. Loureda Lamas y E. Acín Villa (coords.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 93-182.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Diana (2015): «La importancia del factor prosódico en el estudio de los marcadores discursivos: algunos problemas de su análisis acústico-melódico», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 62, pp. 105-124 [[https://doi.org/10.5209/rev\\_CLAC.2015.v62.49500](https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2015.v62.49500)].
- (2016): «Análisis pragmaprosódico del marcador discursivo *bueno*», *Verba: Anuario galego de filoloxía*, 43, pp. 77-106 [<https://doi.org/10.15304/verba.43.1888>].
- MCER = Consejo de Europa (2002), *El Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid, Anaya y Centro Virtual Cervantes [Disponible en línea: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/)].
- MESSIAS NOGUEIRA DA SILVA, Antonio (2016): «Los marcadores del discurso: perspectivas y desafíos relacionados con su enseñanza en las clases de español como lengua extranjera» en A. Lluch, C. Sáinz y J. Fernández (coords.), *Enseñanza y aprendizaje del español en Brasil: aspectos lingüísticos, discursivos e interculturales*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- MOLINER, María (1966-1967): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MONTAÑEZ MESAS, Marta Pilar (2009): «La posición discursiva: una propuesta para el estudio de los marcadores discursivos en la clase de E/LE», *Foro de profesores de E/LE*, 5, pp. 1-9.
- MONTOLÍO DURÁN, Estrella (2001): *Conectores de la lengua escrita*, Barcelona, Ariel.
- NOGALES YAÑEZ, María (2019): «La enseñanza de los fenómenos pragmatogramaticales en ELE: los casos de *bueno* y *hombre*», trabajo de fin de máster, Alcalá de Henares, Universidad



- de Alcalá [Disponible en línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/41575?locale-attribute=es>].
- PONS BORDERÍA, Salvador (1998): *Conexión y conectores. Estudio de su relación en el registro informal de la lengua*, Valencia, Universitat de València.
- (2000): «Los conectores» en A. Briz y Grupo Val.Es.Co., *Cómo se comenta un texto coloquial*, Barcelona, Ariel, pp. 193-220.
- PORTOLÉS LÁZARO, José (1998a): *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- (1998b): «Algunos comentarios sobre la enseñanza de los marcadores del discurso escrito a estudiantes de E/LE», *Carabela*, 46, pp. 63-74.
- (1999): «Los marcadores del discurso» en V. Demonte e I. Bosque (coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 4051-4214.
- (2001): *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- ROMERA CIRIA, Magdalena y Elordieta Alcibar, Gorka (2002): «Características prosódicas de la unidad funcional del discurso *entonces*. Implicaciones teóricas», *Oralia*, 5, pp. 247-264 [<https://doi.org/10.25115/oralia.v5i1.8450>].
- TANGHE, Sanne (2015): «Prosodia y polifuncionalidad de los marcadores *anda, vamos, vaya y venga*», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 62, pp. 125-147 [<https://doi.org/10.5209/rev-CLAC.2015.v62.49501>].
- TORRE TORRE, Aroa María (2016): «Una propuesta didáctica para la enseñanza de los marcadores discursivos *venga, vamos y anda* en la clase de ELE», *RedELE: revista electrónica de didáctica español lengua extranjera*, 16, pp. 382-424.
- UCEDA LEAL, María (2022): *El marcador discursivo bueno en La lucha por la vida de Pío Baroja. Funciones, posiciones y esquemas construccionales*, trabajo de fin de máster, Sevilla, Universidad de Sevilla [Disponible en línea: [https://drive.google.com/drive/folders/14IWmkhDI31a7YU2bBu4IID5\\_EyGU0Z0s](https://drive.google.com/drive/folders/14IWmkhDI31a7YU2bBu4IID5_EyGU0Z0s)].



## Making herstories visible through translation: female spanish authors and the Golden Age

ANTONIO JESÚS TINEDO RODRÍGUEZ  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*  
ajtinedo@flog.uned.es

---

**Abstract:** The literary canon has been traditionally governed by men and it is important to make the works of women visible in order to democratize the canon. The Spanish Golden Age is a blossoming period and there are well known male authors like Lope de Vega, but rarely do authors like Catalina Ramírez de Guzmán or Leonor de la Cueva Silva come to the mind of someone thinking about the Spanish Golden Age. Translation may play a key role to provide female authors with visibility in other languages. The main objective of this study is to translate into English three poems that were written during the Spanish Golden Age to provide them with more visibility. In short, it is important to promote the translation of literary works written by female authors because they have been historically silenced, and it is through translation that they can be made visible.

**Keywords:** canon; translation; Spanish Golden Age; herstories; gender studies

### Visibilizando la literatura escrita por mujeres a través de la traducción: autoras hispánicas del Siglo de Oro

**Resumen:** El canon literario ha estado tradicionalmente liderado por los hombres y es importante visibilizar las obras de las autoras para democratizar el canon. El Siglo de Oro español es un período floreciente y hay autores masculinos muy conocidos como Lope de Vega, pero pocas veces se le vienen a la mente a quien piensa en el Siglo de Oro español autoras como Catalina Ramírez de Guzmán o Leonor de la Cueva Silva. La traducción puede desempeñar un papel clave para dar visibilidad a las autoras en otros idiomas. El objetivo principal de este estudio es traducir al inglés tres poemas escritos en el Siglo de Oro español para darles mayor visibilidad. Como conclusión, es importante promover la traducción de obras literarias escritas por autoras mujeres porque históricamente han sido silenciadas y es a través de la traducción que se pueden visibilizar.

**Palabras clave:** canon; traducción: Siglos de Oro; *herstories*; estudios de género

## 1. TRANSLATION AND HERSTORIES: THE IMPORTANCE OF TRANSLATION TO MAKE HERSTORIES VISIBLE<sup>1</sup>

The Spanish literary canon is a patriarchal one because it is filled with the absences of female authors. Rarely have Spanish speakers heard about authors such as Leonor de la Cueva y Silva, Catalina Clara Ramírez de Guzmán or María de Zayas y Sotomayor. Olivares & Boyce (2012) elaborated a thorough compilation of poems that were written by eleven female authors in the Spanish Golden Age; this compilation was published in the form of an anthology titled *Tras el Espejo la Musa Escribe: Lírica Femenina de los Siglos de Oro*. The importance of this publication lies in the fact that there is still a substantial difference between female authors and male authors in the Spanish corpus. Besides, it is important to highlight that if Spanish female authors are invisible in their own culture, they are practically nonexistent in others.

Nonetheless, the masculinization of the canon is not a phenomenon that concerns Spanish literature in particular, but the whole universal literature, as Goodman (1996) discussed when she coined the term ‘firing the canon’. For Goodman (1996) it was crucial to restructure the literary canon by repairing the absences and the imposed silence of female authors. Riley & Pearce (2018) made interesting insights on the concept of canon since they focus on how the Victorian Era was clearly linked to the masculinisation of the literary canon because it was then when the idea of creating a corpus of great literature in romance languages gained importance. When we talk about great literature in the romance languages, which became national languages as a result of the Romantic nationalism, it is important to highlight that the classical canon was already dominated by men in the Medieval and Early Modern periods. The main problem, according to Riley & Pearce (2018) and Goodman (1996), was that the curators who decided the criteria for including literary works in the canon were men, and the vision of the canon was thus patriarchally biased. Bloom’s (1995) work titled *The Western Canon: The Books and the School of the Ages* is a representative example of how the traditional literary critic attacks schools of literary criticism which gained prominence in Academia such as feminist literary criticism, Marxist literary criticism or New Historicism by labelling them pejoratively as *The School of Resentment*.

The problem goes a step further because the literary canon is narrowly linked to education in two main aspects:

- As Woolf (1929) clearly stated in her essay *A Room of One’s Own*, it is crucial for someone who is willing to write to have

<sup>1</sup> Este trabajo se ha desarrollado en el marco de un contrato predoctoral UNED-Santander dentro del Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas de la UNED.

economic independence and a room of one's own. Historically, women have been deprived from both since they were confined to the domestic sphere, and they had their creativity nullified. Following this idea, Wright (2003) points out how in male representations of women such as the one of 'The Lady of Shalott' by Tennyson, there are specific symbols such as the web, the curse, and the tower that portray the deprivation of women from creativity. Besides, Stockstill (2012) analysed the poem from a feminist perspective and affirmed that the space in which the main action takes place, the tower, is oppressing. The importance of this lies in the fact that women have not had the same opportunities as men for writing because of their relegated social role in society and the literary field. Therefore, there are less pieces of work by women because they have not had the same access to the educational system as men, hence they did not have the same opportunities for writing.

- This problem is even more important in relation to education, for the lack of pieces of work by women had important consequences. On the one hand, women do not have the same amount of role models as men because they are underrepresented. On the other hand, this knowledge that is taught from generation to generation at school may implicitly convey the idea that women are not as good as writing as men. There is thus a need of revising and revisiting the literary canon in order to subvert the established canon by repairing its absences. Philological work is thus required because it is important to «rescue» the literary works by women which were left on the margins on purpose by a patriarchal model.

Translation becomes a relevant tool because it is important to make visible silenced voices in different cultures. In this regard, we should take into account that both translation and literature act as a counterpower (Díaz-Alarcón, 2021; Díaz-Alarcón *et al.*, 2020). Talaván (2017) defines translation as a science, but also as an art, and points out its historical importance, for it is at the very core of communication. Humanistic or literary translation has a peculiarity because the source text and the target text are both pieces of art which are being translated from one culture and one language into another culture and another language. The importance of translation lies in the fact that it can alter the canon by fostering a flux of texts from the margins to the centre, and from the periphery to the margins and the centre of other languages and other cultures (Even-Zohar, 1999). Therefore, translation has a key role when it comes to revising the canon since it can alter it by making texts accessible to speakers of other languages and cultures.

Barry (2017) summarises the tenets of feminist literary criticism and gives importance to aspects such as rethinking the canon, revaluing women's experiences, examining representations of women in literature or challenging representations of women based on the concept of the otherness. Van Flotow (2014) highlights the importance of recovering women's works 'lost' in the patriarchy; it is translation the science and the art that, together with literature, may help recover these lost and silenced works and make them visible.

Hence, *herstories* or the stories written by women can be made available for a wider audience by translating them into other languages. English is a language with more than a billion speakers, be them native or not (García-Macho, García-Page, Gómez-Manzano, & Cuesta-Martínez, 2017). Therefore, translating a literary work into English seems to provide that work with visibility because the potential number of readers is high.

This study aims at translating poems by Spanish female authors from the Golden Age in order to provide these poems with visibility, so that people who are interested in reading them but do not master the Spanish language may have access to them. That is how the relationship between feminism, canon and translation has been established, with the aim of making *herstories* visible for a wider audience. There are published translations of Spanish Golden Age poetry into English, the book titled *Spanish Poetry of the Golden Age, in Contemporary English Translations* edited by Tony Frazer (2008) being a representative example. Nonetheless, the poems in this book were written by male authors from the Renaissance and the Spanish Golden Age such as Quevedo, Góngora, Hurtado de Mendoza or Pérez de Montalbán. In contrast, it is interesting to consider that there are translations of the Spanish Golden Age female writers such as *Desengaños amorosos* by María de Zayas, which was translated into English by H. Patsy Boyer (1997). In this regard, the number of poems written by women which have been translated into English is inconsiderable in comparison with the number of poems by male authors which have been translated. It is closely linked to the issue of the canon.

## 2. FEMALE WRITING IN THE SPANISH GOLDEN AGE: TEXTS IN THE MARGINS

The importance of the cultural blossoming of the Spanish Golden Age has to do with historical and political facts that are linked to the process of colonization. In this context, colonization refers to the Spanish Empire and the colonization of territories in America, Africa and Asia. It is important to take into account that the Golden Age is

not an artistic movement itself. The concept of «Spanish Golden Age» is mostly related to literature and it is a period that traditionally covers the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, that is, the Renaissance and the Baroque. It is thus a period of artistic blossoming in which different artistic tendencies coexisted (Ruiz Torres, 2008).

There were prolific authors such as Tirso de Molina, Calderón de la Barca or Lope de Vega. Nonetheless, the voices of female writers are not usually represented in the literary canon despite having produced pieces of work of great quality. Barbeito-Carnero (1997) studied the factors that fostered women writing and she reached interesting conclusions, such as the following ones:

- Without herstories, history would only have been told by men.
- Their literary works showed they could be as good as men or better than men at writing.
- The cultural blossoming of the Golden Age fostered the participation of women in theatres, academies, and literary events. Men usually showed them their pieces of work hoping for women's approval. The women who men used to ask for advice were usually their relatives or friends.
- There were female authors with a high degree of determination who took an active part in the creation and in the diffusion of their literary works, whilst there was also another group of female writers with no literary aspirations who were brilliant at writing and who created valuable pieces of work. The works of both were brilliant, but it was really difficult that texts from both groups became part of the canon.

Then texts of female writers were usually left on the margins of the canon, in an invisible zone. Following Barry's (2017) tenets on feminist literary criticism it is crucial to revise the canon looking for female authors and their literary productions.

This study aims at making visible the poetry of female writers through the translation of sonnets by Leonor de la Cueva y Silva and Catalina Clara Ramírez de Guzmán. The choice of the corpus has to do with the tenets by Barry (2017) since the chosen sonnets show different experiences of women: the loss of a friend, sorority, heartbreak, and fear. When it comes to poetry, it is worth mentioning that female poets tend to be even more underrepresented than female novelists and playwrights such as María de Zayas or Ana Caro, that is why making female poets visible through translation is so important.

### 3. THE CHALLENGES OF TRANSLATING POETRY

Translating is a demanding task. Not only does it consist of transferring a source text into a target language. As Talaván (2017) affirms, poems are pieces of art, and thus, there are many cultural elements that should be taken into account when translating poetry, not to mention the particularities of poetry itself, together with the differences between languages from a phonetic outlook. Estebas Vilaplana (2014) focused on a key phonetic aspect, which is rhythm, and affirms that Spanish rhythm is a syllable-timed rhythm whilst English rhythm is stress-timed. Therefore, here we find an example of an element that will remain untranslated because of linguistic reasons which lie at the very core of both languages.

Many scholars have approached the issue of translating poetry, but Talaván's (2017) approach will be guiding this study. According to Talaván (2017, p. 100):

Poetry should be translated as it is ready by a competent reader, so that the feelings derived from the reading of the ST may be projected as precisely as possible into the TT. However, since part of the original effect, power and musicality will most likely remain untranslated, it is very common to see this type of translation in collections where the TT is accompanied by the original, so that the reader can have a reference of what each original poem sounded and looked like.

The translations are therefore displayed together with the source texts so that the reader can see the original version of the translated poem in a mirror-like disposition. As the languages involved are English and Spanish, it is important to bear the phonetic aspects in mind and take the differences regarding rhythm into account as a considerable part of the original effect, power and musicality will be unavoidably lost.

The classical approach of Lefevere (1975) is really important for the author when considering different methods of translating poems:

- a. Phonemic translation
- b. Literal translation
- c. Metrical translation
- d. Poetry into prose
- e. Rhymed translation
- f. Blank verse translation
- g. Interpretation approach



When choosing a particular method, it is important to reflect on the contents of the linguistic systems. The poems that are going to be translated belong to a specific period of time: the Golden Age. In Spanish literature it is a span of time that conventionally starts in 1492 and the conventional date to mark the end of this literary period is Calderón de la Barca's death in 1681. From a diachronic outlook, the Spanish language had specific features in that period different from the contemporary ones since languages evolve. The evolution of English since the Early Modern period has been more way more profound than the evolution of Spanish (Baugh & Cable, 2002).

The study of Shakespearian English by Abbott (2012) is a key element to make a decision, for its guidelines might help us create a target text with linguistic features from the period of time in which the source texts were originally written. This decision has been taken to preserve the distance from the Golden Age, since a translation in Present-Day English may not convey the feeling a reader experiments when reading a text which belongs to a well-known past period of time. Fernández's (1982) monograph on the History of English has also been a key element to understand the main linguistic features of the English language in that period of time. It has also been necessary to deepen on the evolution of the Spanish language during the Golden Age through the monograph by Quilis-Morales (2003). Understanding the original text is crucial for carrying out a translation, and since the language of the Golden Age is so different from Present-Day Spanish it is important to bear its features in mind when translating.

As Talaván (2017) stated, it is necessary to be a competent reader to carry out a translation; the problem arises when there is not a natural competent reader because the language state has changed and there are no longer readers nor speakers who use the language in the same way. Here lies the importance of exploring and researching the state of the language in which the source texts were written before translating. Some of the most important features of Golden Age Spanish that affect the corpus of chosen texts are the following ones, as per Quilis-Morales (2003, pp. 272-273):

- The demonstrative pronouns were «aqueste», «aquese», «aqueel», «estotro», «esotro», «aqueel otro», «aquestotro», «aquesotro» or «aquese otro», and their feminine and plural versions.
- There were augmentatives such as «-on», «-ote», «-azo», «-atón», «-etón», «-acho», «-ato», «-arrón».
- Examples of diminutive endings are «-ito», «-ico», «-illo», «-zillo», «-exo», «-ete», «-uelo», «-ino», «-axo», «-arro».

- The verb «haber» can be interpreted as both «tener» and «existir».
- There is a coexistence of forms such as «so/soy», «do/doy», «vo/voy», and «esto/estoy».
- There is also an alternance of verbal forms such as «cayo/caigo», «trayo/traigo», «huyo/huigo», or «oyo/oigo».
- Second conditionals followed the structure that can be read in the example: «que si non la quebrantás, que non ge la abriessen».
- Third conditionals required the «-ra/-se» form of the subjunctive. For example: «si ellos le viessen, no escapara».

Stylistics is thus an important element. Hayward (1937, pp. 689-695) deepened on the stylistic features of Castilian prose; prose and poetry shared some features like the following ones: ellipsis, asymmetry, Zeugma, a noun is used in two different functions, a relative pronoun is used in two different functions, a single preposition is used after two expressions which require different prepositions, a word is used with two different meanings, anacoluthon and haplology

The most relevant feature of Early Modern English that will be taken into account when carrying out the translation is that of the pronoun «you» (Table 1), following Abbott (2012):

**Table 1.** *Forms and features of the cases of «you».*

Form	Features
Thou	Nominative case, second person, singular (In Shakespearean English verbs after 'thou' usually ended in -t, -st, or -est)
Thee	Objective case, second person singular.
Thy	Genitive case. In case the word which follows 'thy' begins with a vocalic sound, we should use thine instead.
Thine	Genitive case. Apart from the aforementioned information, it is used when it acts as a possessive pronoun. Example: The mobile phone is thine.

By adding these features and complex subordination, the target text is expected to be provided with that sense of exoticism that brings a flavor of the Golden Age to the mind of the reader.

#### 4. TRANSLATION OF A SONNET BY LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA

As it has been mentioned before, Leonor de la Cueva y Silva is one of these great female writers whose voice was silenced because of the patriarchal model of the literary canon. Lauer & Sharon (2016) carried out a study about the life of this author, who was born in 1611 and married Beltrán Blásquez de Frías. Leonor de la Cueva y Silva died at the age of 94. Sharon D. Voros translated a theatre play by de la Cueva y Silva titled *La firmeza en la ausencia (Tried and True)* into English and it was premiered in Oklahoma on the 23<sup>rd</sup> November 2013 at Stage II Theatre, David Pasto being the stage manager.

The sonnet that has been chosen is the SONNET X<sup>2</sup>, which is about a lady who fell in love with a man who did not love her. The aim of making this poem visible is to examine the experiences of women and to foster the creation of «a literature of their own», as Elaine Showalter once said. Domínguez Caparrós (2011) emphasizes that the concern of the feminist literary criticism goes beyond a revision of the canon because gendered reading, feminist historiography, subversion, or the representation of the feelings of women in the arts were crucial elements from the point of view of the feminist literary criticism.

Following the literary theoretical framework established by Domínguez Caparrós (2019) and analysing the poem under that prism we may say that the diction of the poem is formal, and it is impregnated with negative connotations towards the attitude of the gallant. The poetic voice feels disillusion, anger, and pain, and this is perfectly conveyed in the tone of the poem. The syntax is complex and sometimes words do not stick to the logical word order of Golden Age Spanish, but as Quilis-Morales (2003) stated, several authors preserved classical influences in their compositions, and it is likely the case of de la Cueva y Silva. The enjambments provided the texts with the feeling of timeless pain experienced by the poetic voice and provoked by the betrayal of a beloved one.

The challenge of translating this poem (displayed in Table 2) lies in the fact that in the translation process it has been crucial to preserve the original tone and diction together with a sense of exoticism. The sense of exoticism has been portrayed through the use of forms and structures which were typical in Early Modern English or Shakespearean English.

<sup>2</sup> The poems belong to the anthology by Olivares *et al.* (2012) titled *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*.

**Table 2.** *Translation of Soneto X. Own translation.*

SONETO X	SONNET (X)
<i>Introduce una dama que, aficionada a un galán, se lo dio a entender, y no la correspondiendo, por estar prendado de otra, le hace este soneto despidiéndose de sus memorias.</i>	<i>It introduces a damsel who was aficionada to a gallant. She lead him to know so, but she was not loved in return, him being aficionado to another damsel. This sonnet was done bidding farewell from his memories.</i>
Alcindo, ya murió en tu desengaño	Alcindo, in thy disillusion already dieth
un verdadero amor, el más constante;	a true love, which was everlasting;
ya contrastó su fuerza de diamante	resisting its force of diamond
tu desprecio crüel para mi daño.	thy disdain was merciless to my pain.
Ya he conocido por mi mal tu engaño;	I already knew for my ailment thy deception;
ni sabes ser galán ni firme amante.	Thou don't know how to be gallant nor steady lover
Eres cual viento leve e inconstante,	Like soft and inconsistent breeze, thou are
y así pienso tratarte como a extraño.	and thereby thou may be a stranger to me.
Aunque alegres mis ojos te han mirado,	Albeit my joyful eyes once starreth at thee,
por pagarte en lo mismo que tú vendes,	for giving thee a taste of thine own medicine.
En su contento, como tú, fingido;	In its satisfaction, like thou, pretendeth
que pues tanto desprecias siendo amado	so much you despise being desireth
y un firme amor tan declarado ofendes,	that a steady declared love, thou offend,
tu memoria de hoy más cubra mi olvido.	today's memories may fill up my obscurity.

The translation will be analysed under the theoretical framework summarised by Talaván (2017). Firstly, the translation is oriented to the target text and to the target culture. Despite the awareness

of the fact that translating poetry between languages whose rhythmic patterns are completely different, the sense of the original has been kept as much as possible by opting out for the interpretative approach. The meter of the original has not been kept for the sake of preserving the original meaning as faithfully as possible. The enjambments have played a key role because they were kept in the translation and provided the target text with some similar features of the source text.

The semantics of the poem were a challenge because the author makes a constant use of polysemy in her attempt of being subtle in her rage. Therefore, my translation strategies aimed at compensating the possible loss by exploiting the English polysemy. Reformulation and compensation have been thus crucial techniques to carry out the translation. An interesting solution which is worth commenting is that «por pagarte en lo mismo que tú vendes» has been translated by the idiom «for giving thee a taste of thine own medicine» because in Present-Day Spanish the original idea evolved into this idiomatic expression: «pagar con la misma moneda».

However, to preserve the original Spanish roots of the poems, cultural substitutions have not been applied to the translation due to the fact that, for example, translating the name of Alcindo to an English common name of the 17<sup>th</sup> century may be confusing since the objective is to make Spanish female authors visible, in their context.

A gendered reading of the poem following the tenets of Goodman (1996) would imply going beyond the text. The text is not about a girl whose heart has been broken, it is about the lack of sensitivity of a man who was flirting with two women at the same time without giving much thought to the feelings of them. Following Domínguez-Caparrós (2011) and his approach to the hermeneutic of suspicion applied to the target text, we may think that the lady was not a friend, but the author, and that she had suffered because of the attitudes of the gallant. Nonetheless, the «lyric I» cannot be identified with the author due to the rhetorical network of *topoi* at work. There is thus an unavoidable distance between the author and the text as Alarcón-Bermejo (2021) affirms.

## 5. TRANSLATION OF TWO SONNETS BY CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN

Catalina Clara Ramírez de Guzmán is another important female writer of the Golden Age. Teijeiro Fuentes (2012) explains how Catalina Clara Ramírez de Guzmán depicts women from her hometown in her

poetic production by making use of Baroque topics. Following Barry (2017), the fact that a female author depicts women and the social and cultural atmosphere that surrounded them is of paramount importance due to the fact that it nurtures the canon with experiences and different representations of women voices.

The translation of these two sonnets by Catalina Ramírez de Guzmán aims at making herstories visible by focusing on two topics of interest: fear and sorority. The Sonnet III (displayed in Table 2) is about an existential fear experienced by the poetic voice. The fight between fear and life is perfectly depicted in this poem, which represents hope as the antagonist element of fear. The strategy of personalisation plays a crucial role in this sonnet because it provides strong emotions with human features. In a period in which women were not allowed to express their emotions freely nor in literature nor in their society, it is important to revise a text which focuses specifically on that aspect.

Regarding linguistic and translation strategies, the same approach that was followed in the translation of Leonor de la Cueva y Silva has been applied to the translation (Table 3) of these two sonnets by Catalina Ramírez de Guzmán.

**Table 3.** *Translation of Soneto III. Own translation.*

SONETO III	SONNET (III)
<i>Al temor</i>	<i>To Fear</i>
Deja vivir, Temor, a mi esperanza,	Let thee live, Fear, my hope
que apenas nace cuando a penas muere	barely is it born, when on sorrow it dies
Y si no ha de lograr, deja que espere,	Otherwise, let it be,
ya que está el bien del mal en la tardanza.	for in delay is the virtuous and the evil.
No tengo en sus promesas confianza,	Never do I trust thy promises
mas le agradezco que adularme quiere;	yet I mercy that thy wish of flattering me
no estorbes que me engañe si pudiere,	do not hinder thee from deceiving me if you may
Fingiendo que en mi mal habrá mudanza.	pretending there be evil in my lack of affect.

Si esperar la esperanza me entretiene,	Should waiting for hope keep me entertained
deja tan corto alivio a mi tormento	let a short relief to my pain
que por lisonja el gusto lo previene.	which for praising, taste guard against it.
No me niegues, Temor, tan corto aliento;	Do not deprive me, Fear, from such a short breath
ya sé que el concederte me conviene,	I am aware that awarding thee profits me,
que es seguir la esperanza asir el viento.	that grasping the breeze means keep on hope

The Sonnet IV (displayed in Table 4) focuses on sorority and on the mourning after the loss of a friend with whom the poetic voice has shared important experiences. Without the note at the beginning of the sonnet, it could be interpreted as a love poem. A gendered reading as conceived by Goodman (1996) may highlight the concept of sorority. The poetic voice feels a strong pain for the loss of her friend; to such an extent that the «lyric I» does not find meaning to life after the death of her friend.

**Table 4.** *Translation of Soneto IV. Own translation.*

SONETO IV	SONNET (IV)
<i>A la ausencia de una amiga, hablando con ella</i>	<i>To the absence of a friend, speaking to thee.</i>
Cuando quiero decirlo lo que siento,	Alas, I am longing to say thee what I feel,
siento que he de callaros lo que quiero;	I feel I should conceal what I long for;
que no explican amor tan verdadero.	never will the voices of breath be able to explain
Las voces que se forman de un aliento.	such a veritable love.
Si de dulces memorias me alimento,	Should I nurture from honeyed memories,
que enfermo del remedio considero,	I may sicken from the remedy,
Y con un accidente vivo y muero,	with an accident I live and die,

siendo el dolor alivio del tormento,	being the pain the relief of my agony.
¿qué importa que me mate vuestra ausencia	Shall it matter me dying from thy absence
si en el morir por vos halle la vida	when in dying for thee I find my life
y vivo de la muerte a la violencia?	and I live from death to violence?
Pues el remedio solo está en la herida;	For the remedy is within the wound;
mas, si no he de gozar vuestra asistencia,	never may I enjoy thy presence,
la piedad de que vivo es mi homicida.	the piety in which I live in is my homicide

The importance of these two poems lies in the representations of women's feelings and experiences. By translating poems written by women, not only do we make their works visible, but also their feelings and their experiences, which is crucial from a feminist outlook.

## CONCLUSIONS

It is of paramount importance to be aware of the social impact of the literary canon. The canon should represent the whole community of speakers; notwithstanding, the canon is masculinised and feminist literary criticism plays a crucial role when it comes to subverting this situation.

Goodman (1996) expressed the need to «fire the canon» in order to make it new and feminist. The tenets of Barry (2017) and Domínguez-Caparrós (2011) on feminist literary criticism have been crucial to explore the poems and to carry out the translation, for a close reading of the source text was essential to carry out the translation. As Talaván (2017) states, it is important to take into account the challenges of translating poetry when carrying out this task, and it is also essential to bear in mind that a literary text is a work of art. Therefore, the target text should evoke emotions within the readers, and these emotions should be similar to those of the source text.

The differences between the linguistic systems and the intention of preserving the distance from Spanish Golden Age language were an additional factor that made the translation task more challenging. Thanks to studies by Fernández (1982), Abbott (2012), Hayward (1937) and Estebas-Vilaplana (2014), the diachronic and phonetic aspects of the language have been thoroughly taken into account to preserve the emotions of the source text.



The translation of the sonnets by Leonor de la Cueva y Silva and Catalina Clara Ramírez de Guzmán aims at providing English readers with a few examples on how Spanish women wrote in the Golden Age and what topics were important for them. For the very case of male writers, *carpe diem* or *locus amoenus* tended to impregnate their poems. They also wrote about Petrarch's conception of love, being Garcilaso de la Vega's SONNET XXIII an illustrative example on how men portrayed women in their poetry. Notwithstanding, even though women also write about impossible love (SONNET X by Leonor de la Cueva y Silva), the tone and the diction are different. In her SONNET X, Leonor de la Cueva y Silva criticized the gallant for his actions whilst Garcilaso de la Vega, in his SONNET XXIII, idealized femininity from a patriarchal perspective. Topics may converge, but the way in which male and female authors approach a topic diverges.

The topics are transcendental because they explore the feelings of women and make them visible through writing. Barbeito-Carnero (1997) explained the different motivations of women who started writing in a historical context in which women were deprived from education and they were confined to the domestic sphere.

Even-Zohar's (1999) polysystem theory plays thus a crucial role, for it states that translation may bring the texts closer to the nucleus of the canon, for it makes the audience wider. It is this fluidity which allows texts to move from the periphery to the margins, and from the margins to the core of the literary canon.

Finally, it is important to rescue texts which were written by female authors and to translate them into other languages to provide them with the visibility they deserve since their voices and herstories have been silenced for centuries.

## REFERENCES

- ABBOTT, E. A. (2012): *A Shakespearian grammar: An attempt to illustrate some of the differences between Elizabethan and Modern English*, Miami, HardPress Publishing.
- ALARCÓN BERMEJO, J. I. (2021): «La figura de la autora en la obra de Clara Obligado: Diálogos entre "Salsa"(2002) y "Una casa lejos de casa. La escritura extranjera" (2020)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, IX (2), pp. 361-376.
- BARBEITO-CARNERO, I. (1997): «¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?», *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, pp. 183-193.

- BARRY, P. (2017): *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*, Manchester: Manchester University Press.
- BAUGH, A., & Cable, T. (2002): *A History of the English Language*, London, Routledge.
- BLOOM, H. (1995): *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Riverhead Books.
- DÍAZ-ALARCÓN, S. (2021): «Literatura como contrapoder: la construcción identitaria femenina en la obra de escritoras franco-magrebíes», *Anales de filología francesa*, pp. 619-643.
- S., Rodríguez-Muñoz, M. L., & Castillo-Bernal, P. (2020): «Visibilización de la literatura intercultural de autoras migrantes a través de la traducción», *International Journal for 21st Century Education*, VII (1). DOI:10.21071/ij21ce.v7i1.13075.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2011): *Teorías Literarias del Siglo XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- (2019): *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- ESTEBAS VILAPLANA, E. (2014): *Teach yourself english pronunciation: an interactive course for spanish speakers*, Madrid, UNED.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», In M. Iglesias Santos, *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 23-52.
- FERNÁNDEZ, F. (1982): *Historia de la lengua inglesa*, Madrid, Gredos.
- FRAZER, T. (2008): *Spanish Poetry of the Golden Age, in Contemporary English Translations*, Shearsman Books.
- GARCÍA-MACHO, M. L., García-Page, M., Gómez-Manzano, P., & Cuesta-Martínez, P. (2017): *Conocimientos básicos de lengua española*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- GOODMAN, L. (1996): *Literature and Gender*, Routledge.
- HAYWARD, K. (1937): *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAUER, R., & Sharon, D. (2016): «La firmeza en el ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: de profeminismo a *Speculum Principum*», *Bulletin of the Comediantes*, pp. 85-101.
- LEFEVERE, A. (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, New Jersey, Humanities Press Inc.

- OLIVARES, J., & Boyce, E. S. (2012): *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI.
- PATSY BOYER, H. (1997): *The Disenchantments of Love. A Translation of 'Desengaños amorosos'*, New York, State University of New York University Press.
- QUILIS MORALES, A. (2003): *Introducción a la historia de la lengua española*, Madrid, UNED.
- RILEY, C., & Pearce, L. (2018): *Feminism and Women's Writing. An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- RUIZ TORRES, P. (2008): *Reformismo e Ilustración*, Sabadell, EGEDSA.
- STOCKSTILL, H. J. (2012): «Gender Politics in Alfred, Lord Tennyson's THE LADY OF SHALOTT», *The Explicator*, LXX (1), pp. 13-16.
- TALAVÁN, N. (2017): *Translation as a Science and Translation as an Art. A Practical Approach*, Madrid, McGraw Hill Education/UNED.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (2012): «Catalina Clara Ramírez de Guzmán, la retratista de Llerena», *Revista de Estudios Extremeños*, pp. 113-128.
- VAN FLOTOW, L. (2014): *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, New York, Routledge.
- WOOLF, V. (1929 ): *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press.
- WRIGHT, J. (2003): «A Reflection on Fiction and Art in "The Lady of Shalott"», *Victorian Poetry*, XLI (2), pp. 287-290.



*Horacio Quiroga (2021): Cuentos seleccionados,*  
ed. Pedro Mármol Ávila y María Sánchez Cabrera,  
Madrid, Sial Pigmalión, 309 pp.  
ISBN: 978-84-18888-22-9

MERCEDES GARCÍA DE SARACHO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**H**oracio Quiroga ha recibido una atención desigual por parte de la crítica a lo largo de los años. En numerosas ocasiones, el análisis de sus textos se ha acompañado de alusiones a su biografía como fuente de legitimación para una interpretación dada y, como consecuencia, se ha reducido el interés literario de la obra quiroguiana a una fascinación por lo morboso de sus acontecimientos vitales. Si bien acudir a la vida del escritor puede resultar útil para encontrar datos de interés para la lectura de sus cuentos, dichos datos no van a ser el centro interpretativo en la edición de Mármol Ávila y Sánchez Cabrera.

Ya desde el título se aclara que el volumen tiene la intención de hacer llegar una selección de los cuentos de Quiroga que no pretende abarcar la totalidad de los mismos. Los editores afirman haber escogido «dieciocho cuentos que son, desde nuestra perspectiva, significativos de la trayectoria literaria de Horacio Quiroga» (p. 61), tanto por los temas tratados como por las pautas que daba el propio Quiroga con respecto a la escritura. La

introducción a estos cuentos hace un recorrido por lo que ha dicho la crítica sobre Quiroga con gran rigor y pensamiento crítico, cuestionando aquellos aspectos que consideraban matizables y aportando un punto de vista interesante respecto a temas no tan manidos dentro de la bibliografía sobre el autor. Además de un breve apunte biográfico, dan las claves interpretativas de la obra mientras sitúan la producción del escritor en un contexto histórico y literario concreto, señalando las influencias más notables del autor (modernismo, criollismo y autores como Poe, Maupassant o Kipling), así como el ejemplo que sentó para autores posteriores como Cortázar (de quien fue maestro) o de corrientes como la narrativa de la tierra.

De este modo, en la sección inicial del libro el lector encuentra un punto de apoyo para la correcta comprensión de los textos y para adentrarse en la bibliografía. Aunque se da cuenta de los temas predilectos (y hasta limitados) de Quiroga, se llama la atención sobre las inquietudes de corte social del autor, no siempre estudiadas

por la crítica: «se observa, en ocasiones, una deliberada exclusión de estos relatos del corpus quiroguiano considerado esencial» (p. 43). Los relatos, ambientados según el caso entre la civilización y la selva, quedan impregnados, por tanto, de problemas familiares, económicos y sociales que acaban siempre trágicamente. Como lector de autores decimonónicos no se olvida de incorporar el amor romántico en sus composiciones, tal y como llaman la atención Mármol Ávila y Sánchez Cabrera: «no introducimos ningún relato cuya diégesis se limite a asuntos sentimentales, sino que tratamos el amor como tema presente [...], sin restarle la importancia que tiene en el universo fatalista de Quiroga» (p. 53).

La información dedicada a la explicación de determinados cuentos es concisa y pertinente, nunca dejando al margen las dificultades textuales apreciables en fases creativas anteriores. El caso de «El almohadón de pluma» es un ejemplo de ello y en conjunto sirve para dar cuenta del proceso de maduración de los textos del autor y de su inclinación a la permanente corrección de obras ya publicadas. De hecho, el planteamiento que siguen ambos editores para acercarse a la trayectoria literaria de Quiroga tiene que ver con la «constante búsqueda de sí mismo como escritor que refleja, especialmente en el terreno del cuento. Siempre está a la zaga de una técnica más precisa» (p. 26).

En lo que respecta al cuerpo del texto, supone un acierto incorporar el primer lugar y fecha de publicación de los cuentos al pie, es un ejemplo más de la labor de investigación y cotejo de los editores. Las notas explicativas suelen tener que ver con la variedad del español de Horacio Quiroga, si bien en ocasiones resultan prescindibles y podrían haberse limitado a las absolutamente necesarias para la correcta comprensión del texto. Así, anotar palabras como «balaustrada» (p. 78), «incandescente» (p. 113), «a horcajadas» (p. 141) o «extracto» (p.159), entre otras, puede resultar innecesario. Algunas de estas cuestiones se podrían solucionar haciendo un aparato crítico al final, evitando así llamar al lector al pie de página con tanta recurrencia. Comprendo, sin embargo, que no es igual de cómodo ni depende siempre de los editores.

Por el contrario, y aunque se deja constancia de ello en la introducción, se prescinde de las notas literarias o contextuales que quizá podrían haber sido de utilidad. Me refiero a las influencias que pudo recibir de otros escritores, en ocasiones mencionadas al principio, si bien me faltaron algunos importantes en su producción (Jack London o Antón Chéjov, por mencionar alguno), lugares o símbolos que pudieran ser importantes para la interpretación de los relatos. No se entiende por qué se llevan a cabo determinadas anotaciones sobre animales y no sobre

personajes como Alicia y Jordán, de «El almohadón de pluma», cuyos nombres tienen un significado detrás que hubiera sido conveniente anotar, pues ya desde el comienzo del relato se anuncia el desenlace de este.

En definitiva, estas impresiones no son más que pequeños apuntes a una edición muy conseguida y cuidada que será de enorme utilidad para cualquiera que desee acercarse a los cuentos más emblemáticos de Horacio Quiroga.





## ESTADÍSTICAS

A fecha 22 de noviembre de 2022, Biblioteca de Babel ha recibido catorce artículos y una reseña durante el último año. Los artículos han sido sometidos a evaluación mediante doble par ciego por el Comité Científico y revisados por el Comité Editorial. De estos artículos, seis han sido rechazados, uno se encuentra actualmente en revisión y siete han sido publicados en este segundo volumen, junto con una reseña.

Recibidos (01/01/2022-22/11/2022)	14
Rechazados	6
En revisión	1
Aceptados (sin publicar)	0
Publicados en 2022 (Total)	7—7
Publicados en 2022 (UAM)	3
Publicados en 2022 (Externos nacionales)	3
Publicados en 2022 (Extranjeros)	1
Reseñas recibidas	1
Reseñas publicadas	1





UAM