

**La musicalidad en el relato breve panhispánico: un componente pragmático del discurso
literario**

Pedro Javier Casas Malagón

Universidad de La Sabana
Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas
Maestría en Lingüística Panhispánica
Chía
2021

La musicalidad en el relato breve panhispánico: un componente pragmático del discurso literario

Pedro Javier Casas Malagón

Director:

Ricardo Visbal Sierra

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Lingüística Panhispánica

Universidad de La Sabana
Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas
Maestría en Lingüística Panhispánica

Chía

2021

A Dios por todas sus bendiciones y milagros.

A la memoria de mi padre, presente siempre en mi vida y cuyo amor por los libros es la semilla de este sueño.

A mi madre, quien con su amor, sus palabras, sus risas y silencios, lo ha sido todo.

A mi hermano por su ayuda y apoyo incondicional.

A Pandora, aquella compañera permanente, que ha sabido recordarme cuándo hacer una pausa.

A todos aquellos, quienes en silencio han estado cerca.

Agradecimientos

Quiero iniciar estas palabras, expresando mi agradecimiento al profesor Juan Carlos Vergara Silva por brindarme la oportunidad de formar parte de esta *nuestra* maestría e introducirme en el apasionante mundo de la lingüística panhispánica.

De igual forma, quiero dar las gracias a mi director, el profesor Ricardo Visbal Sierra por su asesoría, las observaciones oportunas y las palabras de apoyo durante la realización de esta investigación. Asimismo, al profesor Javier Herrera Cardozo por su guía, atención y paciencia a lo largo de la etapa de formulación del trabajo.

No puedo dejar de recordar en estas líneas a los profesores Bogdan Piotrowski, Yan Martínez, Mariano Lozano, Ronald Forero, Alejandro Marín, Ángela Camargo y Mónica Montes, con quienes siento gratitud no solo por la dedicación y deseo de compartir su conocimiento, sino también por contagiarme el amor y pasión por la lingüística y las bellas letras.

A mis compañeros y condiscípulos Luis Gabriel Pineda Arteaga, Daniel Collazos Perdomo y Marcela Gil Bustos por su generosidad y colaboración.

Quiero manifestar, igualmente, mi gratitud a Andrea Gallo, secretario de la *Revista Filipina*, y al profesor Guillermo Gómez Rivera por su gestión, empeño y valiosa contribución al desarrollo de esta investigación.

Finalmente, agradezco al profesor Javier Rodrizales, coordinador de la Maestría en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño; y a los profesores Josefa Dorta de la Universidad de la Laguna, Miguel Mateo Ruiz de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Xose Padilla García de la Universidad de Alicante, Adrián Cabedo Nebot y Salvador Pons Bordería de la Universidad de Valencia, quienes estuvieron siempre dispuestos a atender mis inquietudes. Y, especialmente, al profesor Antonio Hidalgo Navarro de la Universidad de Valencia, miembro fundador del grupo de investigación Val.Es.Co. por su orientación, sugerencias y valiosas explicaciones.

Tabla de contenido

Resumen.....	8
Introducción	9
1. Problema	12
1.1. Planteamiento y formulación del problema	12
1.2. Justificación	13
1.3. Objetivos.....	14
1.3.1. Objetivo general.....	14
1.3.2. Objetivos específicos	15
2. Marco referencial	16
2.1. Antecedentes	16
2.1.1. Presencia de la musicalidad en obras narrativas	16
2.1.2. La fonoestilística.....	17
2.1.3. Pragmática y literatura	18
2.1.4. Prosodia y pragmática.....	19
2.1.5. Propuestas metodológicas del análisis entonativo	20
2.1.6. El texto escrito en la oralidad.....	20
2.2. Marco teórico	20
2.2.1. Musicalidad, lenguaje literario y lengua	20
2.2.2. Prosodia y entonación	22
2.2.3. Modelos teóricos de análisis entonativo	25
2.2.4. La lectura oral y el relato breve en un contexto panhispánico.....	34
2.2.5. Pragmática y actos de habla	36
3. Metodología	39
3.1. Diseño metodológico	39
3.1.1. Tipo de investigación.....	39
3.1.2. Población y muestra.....	40
3.1.3. Proceso metodológico.....	40
3.2. Corpus	44
3.2.1. Criterios generales de conformación y características.....	44
3.2.2. Corpus.....	45
3.2.3. Autores y relatos	46
4. Análisis e interpretación de resultados	52
4.1. Selección de los fragmentos.....	52
4.1.1. «El miedo», de Ramón María del Valle-Inclán	52
4.1.2. «Despedida», de Claudia Hernández	53
4.1.3. «La ciguapa», de Juan Emilio Bosch.....	54
4.1.4. «Un cuadro en la celda del condenado», de Jorge Verdugo Ponce	55
4.1.5. «El amigo Braulio», de Manuel González Prada.....	55
4.1.6. «Mascaritas», de Josefina Plá	56
4.1.7. «En provincia», de Augusto D'Halmar	57
4.1.8. «La lección», de Juan Tomás Ávila Laurel	58
4.1.9. «Por Dios y por España», de Guillermo Gómez Rivera	59

4.2.	Análisis de los fragmentos	60
4.2.1.	«El miedo», de Ramón María del Valle-Inclán	61
4.2.2.	«Despedida», de Claudia Hernández	77
4.2.3.	«La ciguapa», de Juan Emilio Bosch.....	86
4.2.4.	«Un cuadro en la celda del condenado», de Jorge Verdugo Ponce	94
4.2.5.	«El amigo Braulio», de Manuel González Prada.....	104
4.2.6.	«Mascaritas», de Josefina Plá	110
4.2.7.	«En provincia», de Augusto D'Halmar	118
4.2.8.	«La lección», de Juan Tomás Ávila Laurel	129
4.2.9.	«Por Dios y por España», de Guillermo Gómez Rivera	137
4.3.	Síntesis de los parámetros generales de los fragmentos analizados	149
5.	Conclusiones	158
	Referencias.....	164
	Anexos	174
	Anexo 1. Relatos breves	174
	Anexo 2. <i>Script Create_Table</i>	219
	Anexo 3. Convenciones de transcripción.....	222
	Anexo 4. Términos y signos de expresión musical.....	223
	Anexo 5. Estructura de carpetas y archivos de audio	226

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Sistema de unidades del grupo Val.Es.Co.</i>	29
Tabla 2. <i>Corpus</i>	46
Tabla 3. <i>Parámetros generales de los fragmentos analizados</i>	150
Tabla 4. <i>Parámetros generales de los fragmentos analizados (continuación)</i>	151
Tabla 5. <i>Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos</i>	154
Tabla 6. <i>Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)</i>	155
Tabla 7. <i>Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)</i>	156
Tabla 8. <i>Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)</i>	157
Tabla 9. <i>Convenciones de transcripción</i>	222
Tabla 10. <i>Signos de expresión musical-Matices</i>	223
Tabla 11. <i>Signos de expresión musical-Articulación</i>	224
Tabla 12. <i>Signos de expresión musical-Velocidad</i>	224
Tabla 13. <i>Signos de prolongación</i>	224
Tabla 14. <i>Otros términos musicales</i>	225

Lista de figuras

Figura 1. <i>Correspondencias funcionales entre los modelos AIF y AMH</i>	33
Figura 2. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 1-El miedo_España_M_D_V</i>	63
Figura 3. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 3 y 4-El miedo_España_M_D_V</i>	64
Figura 4. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 2-El miedo_España_M_D_V</i>	65
Figura 5. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 6-El miedo_España_M_D_V</i>	66
Figura 6. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 16-El miedo_España_M_D_V</i>	67
Figura 7. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 30-El miedo_España_M_D_V</i>	68
Figura 8. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 10-El miedo_España_M_D_V</i>	69
Figura 9. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 1-El miedo_España_M_N_V</i>	71
Figura 10. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 4-El miedo_España_M_N_V</i>	72
Figura 11. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Actos 10 y 11-El miedo_España_M_N_V</i> ..	73
Figura 12. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-El miedo_España_M_M_V</i>	75
Figura 13. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 4, 5 y 6-El miedo_España_M_M_V</i>	76
Figura 14. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 4-El miedo_España_M_M_V</i>	77
Figura 15. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 5-Despedida_El Salvador_M_N_V</i>	79
Figura 16. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 6, 7 y 8-Despedida_El Salvador_M_N_V</i>	80
Figura 17. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 9, 10 y 11-Despedida_El Salvador_M_N_V</i>	81
Figura 18. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. Acto 6-Despedida_El Salvador_M_N_V</i>	82

Figura 19. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-Despedida_El Salvador_M_M_V....	84
Figura 20. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 8-Despedida_El Salvador_M_M_V....	85
Figura 21. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V	88
Figura 22. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V...	90
Figura 23. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 5-La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V...	91
Figura 24. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Actos 1 y 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V.....	93
Figura 25. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V.....	95
Figura 26. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 3 y 4-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V.....	96
Figura 27. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 5 y 6-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V.....	97
Figura 28. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 7-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V.....	99
Figura 29. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 8-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V.....	100
Figura 30. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V.....	102
Figura 31. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 4-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V.....	103
Figura 32. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-El amigo Braulio_Perú_H_D_V....	105
Figura 33. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-El amigo Braulio_Perú_H_N_V....	107
Figura 34. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 2-El amigo Braulio_Perú_H_M_V... 109	109
Figura 35. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 10-Mascaritas_Paraguay_H_D_V... 111	111
Figura 36. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 30 y 31-Mascaritas_Paraguay_H_D_V	112
Figura 37. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-Mascaritas_Paraguay_H_N_V..... 114	114
Figura 38. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 10-Mascaritas_Paraguay_H_N_V.... 115	115
Figura 39. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-Mascaritas_Paraguay_H_M_V..... 117	117
Figura 40. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 9, 10 y 11-En provincia_Chile_H_D_V	120
Figura 41. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 24 y 25-En provincia_Chile_H_D_V.. 121	121
Figura 42. Curva preliminar de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V.....	124
Figura 43. Curva de F_0 estilizada y manipulada. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V..... 125	125
Figura 44. Curva final de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V	126
Figura 45. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Actos 1 y 2-En provincia_Chile_H_M_V.. 128	128
Figura 46. Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 2-La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V.....	130

Figura 47. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 7, 8, 9, 10 y 11-La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V</i>	132
Figura 48. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 12 y 13-La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V</i>	133
Figura 49. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V</i>	135
Figura 50. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 6, 7 y 8-La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V</i>	136
Figura 51. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 9 y 10-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V</i>	139
Figura 52. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 11-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V</i>	140
Figura 53. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 12, 13 y 14-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V</i>	141
Figura 54. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V</i>	143
Figura 55. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 4 y 5-Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V</i>	144
Figura 56. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 1, 2, 3 y 4-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V</i>	146
Figura 57. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 5, 6, 7 y 8-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V</i>	147
Figura 58. <i>Curva de F_0, intensidad y oscilograma. GE 16, 17 y 18-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V</i>	148
Figura 59. <i>Tasa media de elocución de los fragmentos analizados por tipo de secuencia</i>	152
Figura 60. <i>Nivel tonal de los fragmentos analizados por relato</i>	153

Resumen

El objetivo de esta monografía es describir la relación entre los parámetros fonéticos de la entonación, como materialización de la musicalidad presente en relatos breves de autores panhispánicos llevados al plano de la oralidad, y su valor pragmático.

De acuerdo con su finalidad, el trabajo se enmarca en las investigaciones de tipo descriptivo, según el contexto en el cual se realiza es observacional y de acuerdo con su enfoque es de naturaleza cualitativa. En relación con las líneas de investigación de la maestría, este estudio se sitúa en los campos de la lingüística panhispánica y los estudios literarios y culturales panhispánicos.

Por otra parte, la población está constituida por relatos breves de autores panhispánicos de los siglos XIX y XX, y la muestra, de tipo no probabilístico, decisonal y de propósito intencional, se compone de textos leídos por narradores del mismo país de origen del autor, disponibles en formato de *podcast* o grabados *ad hoc* para el propósito de este trabajo.

El corpus está conformado por nueve relatos, correspondientes a las áreas lingüísticas de España, México y Centroamérica, Antillas, Caribe continental, Andina, Río de la Plata, Chile, Guinea Ecuatorial y Filipinas, cuya base es el *podcast Cuentos en red*, iniciativa de la Red de Centros Culturales de España. El análisis de los relatos se fundamentó en el método AIF (Análisis Interactivo Funcional) y las unidades del discurso coloquial del grupo Val.Es.Co. (Valencia Español Coloquial), y comprendió la selección de fragmentos por tipo de secuencia textual, la segmentación en grupos entonativos, subactos y actos, y la interpretación de las variaciones melódicas a partir de indicadores de naturaleza acústico-perceptiva.

En líneas generales, los resultados de la investigación muestran que los indicadores establecidos como criterios de análisis son susceptibles de ejercer variadas funciones, posibilitadas por la economía de la función expresiva del lenguaje, a la vez que están sometidas a múltiples interpretaciones en razón de la situación contextual, la cual guarda relación con el carácter del relato y la actitud del lector. En este sentido, la movilidad de la significación del texto, que señala Chartier, es también la movilidad de su musicalidad sujeta a la impronta de nuestra voz.

Palabras clave: musicalidad, prosodia y entonación, lectura oral, relato breve, pragmática, panhispanismo.

Introducción

... Una biblioteca es una especie de gabinete mágico. En ese gabinete están encantados los mejores espíritus de la humanidad, pero esperan nuestra palabra para salir de su mudez [...] Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros (1979, p. 22).

Estas palabras de Borges, que inician con una cita a Emerson, aluden a esa voz que representa la identidad del autor, pero también aluden a esa voz latente en el texto escrito y que espera ser restituida en su paso a la oralidad, una oralidad en la cual la entonación no es una simple metáfora, sino la vía real de acercamiento a la musicalidad que subyace en él.

Justamente, la musicalidad aquí referida está ligada, por un lado, a las particularidades físicas de la voz y los rasgos prosódicos propios de la lengua y variedad dialectal del lector en voz alta y, por otro lado, está vinculada al acto mismo de la lectura. Así como cada interpretación musical no es repetible, más allá de las indicaciones señaladas en la partitura mediante signos, símbolos, incluso palabras (Carra, 1998), cada lectura lo es también. De este modo, el texto, en un sentido metafórico, funge como partitura, de manera que lo allí escrito se lee para ser oído (Frenk, 1997, pp. 41-44). Esta musicalidad, en el lenguaje literario, tiene como referente natural la poesía, dado su carácter rítmico, que deriva de la métrica y la rima. Sin embargo, en un texto narrativo, los signos de puntuación y todas las formas de registrar admiraciones, suspensiones e interrogaciones, sumadas a la sonoridad inherente a las palabras y su disposición en estructuras sintácticas marcan el ritmo, su expresividad y son su base melódica (Patiño, 2005), aun cuando esta ha sido subestimada.

Este trabajo busca responder cómo la entonación, interpretación lingüística de la melodía del habla, se constituye en expresión de la musicalidad latente en los relatos breves de autores panhispánicos llevados al plano de la oralidad; una musicalidad que el escritor estampa en su texto, no solo con un simple sentido estético que busca la eufonía, sino como reflejo de una intencionalidad. Para ello, el punto de partida es la lectura oralizada de relatos breves de autores panhispánicos de nueve diferentes áreas lingüísticas: España, México y Centroamérica, Antillas, Caribe continental, Andina, Río de la Plata, Chile, Guinea Ecuatorial y Filipinas, los cuales son examinados mediante un proceso metodológico de naturaleza acústica, perceptiva y pragmática,

basado en el método Análisis Interactivo Funcional (AIF), el cual parte de las categorías y el sistema de unidades del discurso oral del grupo Val.Es.Co. (Valencia Español Coloquial). El análisis incluye la selección de fragmentos por tipo de secuencia textual: descriptiva, narrativa y monólogo interior; la segmentación en grupos entonativos y unidades monológicas; y la interpretación de los perfiles melódicos, a partir del establecimiento de indicadores fónico-perceptivos y su confrontación con el fragmento escrito.

La investigación es descrita en este documento a lo largo de cinco capítulos. El primero de ellos comprende el planteamiento del problema, su justificación y la formulación de los objetivos a partir de la pregunta de investigación, inicio y eje de este trabajo.

El segundo capítulo reúne los trabajos que se constituyen en antecedentes y que corresponden a la aproximación a una de las dimensiones particulares que el tema objeto de este trabajo comprende, tales como la presencia musical en obras narrativas, la fonoestilística, la relación entre pragmática, literatura y prosodia y el texto escrito en el plano de la oralidad. Asimismo, se incluyen los temas que componen el fundamento teórico en el que se apoya la investigación. Entre ellos, revisten especial importancia las propuestas entorno al análisis entonativo, puesto que son la base del proceso metodológico empleado.

El tercer capítulo presenta, en primer lugar, el diseño metodológico, en el cual se expone el tipo de investigación, las características de la población y muestra, y el proceso metodológico, sus etapas y criterios, el cual se fundamentó en el método AIF y el modelo Val.Es.Co., como se indicó anteriormente. En segundo lugar, la constitución del corpus y, finalmente, una síntesis de los autores y de los relatos breves que lo conforman.

El capítulo cuarto corresponde al análisis e interpretación de los resultados, el cual incluye la selección de los fragmentos por tipo de secuencia textual y el análisis, propiamente, que, a su vez, está conformado por la segmentación en grupos entonativos y unidades monológicas, y por la interpretación de los perfiles melódicos centrado en actos y grupos de entonación particulares, en razón de los rasgos comunes o singularidades que reflejan.

El capítulo final comprende las conclusiones. En él se tocan aspectos de importancia en relación con el proceso metodológico, su puesta en práctica y los resultados. Adicionalmente, se incluyen algunas sugerencias para futuros trabajos de investigación en torno al estudio de la entonación leída.

Finalmente, se incorporan como anexos la totalidad de los relatos en su extensión completa, el código del *script* utilizado para la identificación preliminar de las fronteras de grupos entonativos, las convenciones utilizadas en la segmentación y, por último, algunos términos relacionados con la expresión musical, así como la estructura de carpetas del archivo comprimido que reúne los archivos de audio correspondientes a los fragmentos seleccionados y analizados.

1. Problema

1.1. Planteamiento y formulación del problema

La música y la literatura son dos manifestaciones artísticas que, en virtud de su naturaleza, en apariencia no guardan relación, pero, en realidad, mantienen un estrecho vínculo de complicidad.

En la sociedad griega antigua, la música era una pieza fundamental y su presencia en la literatura no era ajena. Así, los primeros versos de la lírica, ligados a ceremonias y festividades, nacieron destinados al canto, acompañados en ocasiones por el arpa y la lira (Pérez y Sobradillo, 2006). Por su parte, rétores clásicos propusieron llevar modelos poéticos a los textos en prosa, recogiendo sin duda toda una tradición rítmica en la escritura. Es el caso de Demetrio de Falero (348-282 a.C.), a quien se le atribuye el tratado *Sobre el estilo*, en el cual: «Estudia el valor de los distintos ritmos que, como en el verso, también se encuentran presentes en la prosa» (Hernández y García, s.f.).

Ahora bien, la música cobra vida en sus constituyentes esenciales: la melodía, la armonía y el ritmo. En ellos se hacen patentes sus particularidades, su carácter, en otras palabras, la musicalidad; una musicalidad cuya realidad en el lenguaje literario tiene como referente natural la poesía y el ritmo como uno de sus pilares (RAE y ASALE, 2011, pp. 444-445, § 10.2c).

En contraste con el texto poético, la presencia de musicalidad en el texto narrativo ha sido subestimada, pese a las marcas de su existencia en él y aun cuando escritores como Paz (1972) han reconocido esa realidad al señalar: «En el fondo de toda prosa circula, más o menos adelgazada por las exigencias del discurso, la invisible corriente rítmica» (p. 68) o han manifestado la importancia de esta en sus propias composiciones, como es el caso de Cortázar, quien afirma: «Para mí las frases tienen un “swing” como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento» (Maire, 2013, p. 41).

Aun cuando la lírica ha sido el género sobre el cual se han centrado, principalmente, las investigaciones en torno a los rasgos de la musicalidad en la literatura, la narrativa ha sido objeto de aproximaciones, si bien aisladas, en las cuales el ritmo es el constituyente motivador de dicho análisis, no solo desde el punto de vista de la isocronía silábica o acentual, sino como la sensación perceptiva de regularidad temporal suscitada por recursos literarios como la anáfora, las

reiteraciones de palabras, aliteraciones y onomatopeyas (González, 2008), que, sumados a formas del discurso, posibilitan la construcción de una atmósfera musical.

Ese acercamiento a la musicalidad en la narrativa, sin embargo, ha descuidado uno de los elementos fundamentales de la música: la melodía, materializada en la entonación como resultado de llevar el texto escrito a la oralidad, mediante la lectura en voz alta. De este modo, al dotar de sonoridad a la escritura, su naturaleza *afónica* transita hacia la musicalidad, apoyada en el uso de las pausas vacías propias de la puntuación, los alargamientos silábicos o el uso de exclamaciones; una señal de la existencia en el texto de elementos musicales como los silencios, los signos de prolongación o los matices de intensidad, entre otros.

Esta alternativa de análisis pone de manifiesto un enfoque ausente en el género narrativo y, a la vez, una dimensión distinta de la musicalidad que allí subyace, que se aparta de su concepción ornamental y meramente accesorio, para ser tratada como un componente pragmático del discurso literario.

En virtud de lo expuesto, cabe preguntarse: ¿De qué modo la entonación como interpretación lingüística de la melodía del habla es expresión de la musicalidad latente en los relatos breves de autores panhispánicos llevados al plano de la oralidad?

1.2. Justificación

«El crédito otorgado a lo escrito, para bien o para mal, al igual que sus conquistas en todas las áreas de la experiencia social no pueden separarse de su revés: a saber, una duradera nostalgia por su oralidad perdida», señala Chartier (2008, p. 44). Ese revés es, en realidad, la nostalgia por su musicalidad, aquella que el escritor estampa en su texto, cuyo instrumento es nuestra voz y su vehículo, el habla.

Este trabajo plantea una alternativa al abordaje de los estudios literarios en el género narrativo, a partir del análisis lingüístico de relatos breves llevados al plano de la oralidad, centrado en los niveles fonético y pragmático en que el aspecto estilístico está naturalmente presente. A propósito, Martín (citado por Garcés, 2000) afirma que: «la investigación fonológica-fonética es una de las más importantes del análisis estilístico, porque descubre las secretas fuentes ideales de la melodía literaria, de la música de la palabra escrita, sus connotaciones, sus intenciones, sus efectos catárticos» (p. 78).

En este sentido, la entonación, como interpretación lingüística de la melodía del habla, es el elemento constitutivo de la musicalidad a la que atañe esta investigación y eje del análisis propuesto, que incorpora el enfoque panhispánico como un factor aglutinador que elimina el carácter fragmentario de las investigaciones previamente realizadas y permite, además, observar cómo la musicalidad inmersa en el texto y su intencionalidad se ven afectadas por la subjetividad interpretativa del lector, en la que el relato breve se constituye en base interesante de exploración, no solo porque: «ofrece a lo largo de sus páginas la expresividad y el vigor del que a veces carecen obras de mayor extensión y aparente enjundia» (Vázquez, 2014. p. 17), sino porque al abordar su estudio en un contexto panhispánico emergen las semejanzas y disimilitudes que en medio de la diversidad nos dan identidad en torno a una misma lengua.

Ahora bien, el estudio de la entonación se ha convertido en un tema central de la fonética y la fonología, suscitado, entre otros, por la incorporación de nuevos enfoques y aplicaciones relacionadas con las tecnologías del habla, como apunta Hidalgo (2019). Sin embargo, la entonación en la lectura oralizada como expresión de la musicalidad que subyace en el texto no solo con un sentido meramente estético, sino como reflejo de una intencionalidad que se sirve de las posibilidades expresivas de la voz, es un aspecto poco estudiado en lengua española.

Por otra parte, el proceso metodológico propuesto incorpora modelos que, si bien nacieron en torno al habla coloquial, su carácter pragmático y su organización en unidades puede extenderse a registros más formales: orales y escritos, como es el caso de este trabajo. Asimismo, la utilización de este sistema de unidades permite reconocer los límites de análisis y comparar la estructura de la sintaxis oracional y coloquial, que en el caso particular de los actos y subactos se constituyen en los «dos ojos del puente entre la gramática y la pragmática» (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 14). Por tanto, la metodología planteada se convierte en base para posteriores estudios entonativos de este tipo.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Describir la relación entre los parámetros fonéticos de la entonación, como materialización de la musicalidad presente en relatos breves de autores panhispánicos en el plano de la oralidad, y su valor pragmático.

1.3.2. Objetivos específicos

1.3.2.1. Determinar los criterios e indicadores fonéticos asociados a la entonación, reflejo de la musicalidad presente en relatos breves de autores panhispánicos llevados a la oralidad.

1.3.2.2. Interpretar el modo en que la entonación, a través de los indicadores fonéticos presentes en la lectura oralizada de relatos breves panhispánicos, se relaciona con la intención comunicativa del autor.

1.3.2.3. Reconocer los diferentes valores intencionales que un mismo rasgo entonativo puede expresar en función de los indicadores fonéticos establecidos.

2. Marco referencial

2.1. Antecedentes

Los estudios aquí referidos y que se constituyen en antecedentes de esta investigación se presentan desde la perspectiva con la cual fueron abordados, la cual corresponde a un acercamiento por separado a alguna de las dimensiones particulares que el tema objeto de este trabajo comprende: el valor pragmático de la musicalidad implícita en los relatos breves, materializada en la entonación a través de su oralización. Estos aspectos son la presencia musical en obras narrativas, la fonostilística, la relación entre pragmática, literatura y prosodia, propuestas metodológicas en torno al estudio de la entonación y, finalmente, el texto escrito en el plano de la oralidad.

2.1.1. Presencia de la musicalidad en obras narrativas

Al respecto, Fernández (1997), en *El ritmo de la prosa de Luis Mateo Díez*, indaga en la musicalidad intuita en la obra de este autor español, por medio del análisis de los elementos rítmicos, el contenido y tempo del narrador. Para ello, se centra en los fragmentos iniciales de los capítulos de los escritos: *Apócrifo del clavel y la espina* (1977), *La fuente de la edad* (1986) y *El expediente del naufrago* (1992), al considerar como supuesto, que en estos segmentos hay mayor regularidad y prolijidad.

A partir de una visión literaria en *Emoción y música en “Silvio en el Rosedal” de Ribeyro*, Penuel (2002) reflexiona acerca de la presencia musical recreada en la estructura en tres movimientos de este cuento escrito por Julio Ramón Ribeyro en 1976, la existencia de un aire melancólico que evoca una clase de música lejana y la alusión explícita a la música en sí misma.

La influencia musical es el tema tratado por Przystalska (2003) en su artículo *Escritores hispanoamericanos y su música*, en el cual aborda el universo músico-literario a través de autores como Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes, entre otros, cuyas obras han sido permeadas por el folclore y la cultura musical presente en los ritmos antillanos, el bolero, el tango o el jazz. Muestra de ello son *Los pasos perdidos* (1953), de Carpentier; *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera; *El perseguidor* (1959), de Cortázar; *El hombre de la esquina rosada* (1927), de Borges; e *Instinto de Inez* (2001), de Fuentes.

La musicalidad en la obra de Juan Rulfo ha sido objeto de diversos escritos: *El sonido en Rulfo* (Estrada, 1989), «Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela» (Estrada, 1990), «Pedro Páramo: los rumores del sonido», en el cual González (2008) profundiza en la presencia de musicalidad en el ritmo narrativo generado por la anáfora, el ritmo sintáctico-semántico producido por la reiteración de las palabras y aliteraciones, los juegos sonoros del lenguaje en las onomatopeyas, las metáforas sonoras, la imitación del hablar popular, como manifestación de la variedad lingüística, y la referencia directa e indirecta a la música.

Una aproximación interesante es la efectuada por Zhang (2017) en «La música en las obras de Pablo Montoya y Ge Fei», donde examina la musicalidad desde tres perspectivas: la música como tema central en las obras literarias de estos dos autores, la narración musical y la musicalidad en chino y en español, acudiendo a las teorías de las escalas musicales de China y Occidente.

Con respecto a la organización del texto, Mlôch (2017), en *La estructura musical de Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, analiza la obra del autor cubano desde su estructura y semejanzas con formas musicales como la obertura, la suite, la fuga, la sonata y el rondó, partiendo de las constantes alusiones al mundo de la música. A propósito, el propio Carpentier declara lo siguiente:

Durante mi viaje al Territorio Amazonas (en 1947), durante el cual me vino la idea de escribir *Los pasos perdidos* —historia de la momentánea *resurrección* de un hombre muerto para su propio espíritu—, un tema me persiguió durante varios días, a todas horas, sin que yo recordara en qué partitura podía hallarse.

De vuelta a Caracas, buscando en mi biblioteca encontré lo que buscaba: era el segundo motivo de la *Segunda sinfonía* de Mahler... Y esa sinfonía se titula, muy precisamente, *Resurrección*... Desde entonces el tema ha quedado, para mí, unido a la novela escrita como un elemento inseparable del contexto (1987, p. 139).

2.1.2. La fonoestilística

La fonoestilística, entendida como «el análisis de fenómenos suprasegmentales motivados expresivamente» (Hidalgo, 2019 p. 247), ha sido otra de las líneas de aproximación, si bien su visión se ha orientado hacia el lenguaje poético, principalmente.

Garcés (2000), a partir de su trabajo para optar al título de Máster en Lingüística Hispánica: *Apuntes para un análisis fonostilístico del texto poético* (Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas), publica una serie de artículos en la revista *Islas*, de los cuales se destaca «Consideraciones sobre el análisis fonostilístico como eficaz método de pragmática textual», en el que hace una revisión de los referentes teóricos, autores y obras fundamentales para el estudio y aplicación de esta disciplina. Su investigación se constituyó en base para la realización de otros trabajos de grado en la misma universidad, que centraron su análisis en autores y obras particulares. Es el caso de *Análisis fonostilístico del poema “Eternidad”, de Dulce María Loynaz* (Chávez, 2010) y *Propuesta de análisis fonostilístico del poema “Preciosa y el aire”, de Federico García Lorca* (Garcés, 2011), cuya metodología incluye el análisis tradicional de la rima, el acento, la entonación, la pausa y el valor expresivo de vocales y consonantes, que complementa con la utilización del *software* de procesamiento de voz ECAH (Estación Computarizada de Análisis del Habla).

Carrera (2017), en su disertación académica para optar al título de Licenciatura Lingüística Aplicada con mención en Traducción: *Análisis fonostilístico del cuento corto poético The Insect God escrito por Edward Gorey* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), plantea alternativas de traducción al español que permitan preservar su valor artístico, con base en los marcadores de estilo fonológico, prosódico, léxico, sintáctico y estilístico.

2.1.3. Pragmática y literatura

Los siguientes son algunos de los trabajos que analizan el componente pragmático presente en los textos literarios:

En «Análisis pragmático integral de un microcuento de Borges», Llanos (2009), a través del análisis de «El adivino» (1936), busca articular los tres principales enfoques de la pragmática: la pragmática de la comunicación, la pragmática del lenguaje y la pragmática trascendental, junto a la ética del discurso.

«La pragmática en un cuento de Antonio Pereira» es un artículo en el cual Gutiérrez (2010) hace un análisis de «El sedentario», en el que de acuerdo con el principio de cooperación literaria y las máximas de cantidad, cualidad, relación y modo postuladas por Grice (1975), estructura su comentario en aspectos como el autor y narrador, el tema y el personaje, la cohesión textual y el final.

En su trabajo de grado *Análisis pragmaestilístico de las novelas El corazón de Voltaire y El silencio de Galileo, de Luis López Nieves* (Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas), Pérez (2014) plantea como objetivo la descripción de los recursos que caracterizan, desde un enfoque estilístico y pragmático, las novelas escritas por el autor puertorriqueño en 2005 y 2009, respectivamente, a través de la metodología utilizada, el léxico como estrategia comunicativa, el uso de elementos deícticos y el análisis de los enunciados imperativos e interrogativos.

2.1.4. Prosodia y pragmática

Este trabajo de investigación parte de la relación existente entre la entonación y la naturaleza musical del habla. Por tanto, algunos de los trabajos considerados como referente orientan su estudio al nexo entre la entonación como elemento suprasegmental y la intención comunicativa del hablante. De esta manera, en el marco del *Estudio comparativo de la entonación y del acento en zonas fronterizas del español*, planteado con el objetivo de establecer relaciones prosódicas entre Canarias, Cuba, Venezuela, Colombia y San Antonio de Texas, Dorta (2008), en «La focalización prosódica: funcionalidad en los niveles lingüístico y pragmático», analiza la focalización desde diferentes perspectivas, en particular la correlación entre focalización prosódica y sintáctica respecto del interés del acto comunicativo del hablante y su interlocutor. Asimismo, en *Funciones de la entonación: entonación y pragmática* (Dorta, en prensa), enfatiza el uso de la entonación como un recurso formal que, sumado a su función lingüística o sociolingüística, permite desde una perspectiva pragmática acentuar los contenidos informativos.

Escandell, en el artículo «Prosodia y pragmática» (2011), examina el estatuto lingüístico estructural y sistemático de algunos patrones prosódicos que transmiten información sobre las intenciones comunicativas o las actitudes del hablante. Este trabajo forma parte de del proyecto *Semántica Procedimental y Contenido Explícito II* (SPYCE II).

Por su parte, Estebas (2016) en «Una entonación de cuento», describe las características entonativas presentes en la narración no leída de un cuento basado en un relato literario de autor desconocido, partiendo de las diferencias entre el habla natural y la narración oral.

Bejarano (2019), en su trabajo de grado para optar al título de Magíster en Lingüística *Características acústicas de la producción y percepción del foco estrecho en el español de Bogotá, Colombia* (Instituto Caro y Cuervo), describe la producción y la percepción del foco estrecho en enunciados declarativos del español de Bogotá, en función de los rangos de frecuencia

fundamental, la velocidad de cambio en el movimiento de la curva melódica y la duración e intensidad de los segmentos focalizados.

2.1.5. Propuestas metodológicas del análisis entonativo

Aun cuando las investigaciones respecto a la entonación antes citadas se adscriben a modelos clásicos de análisis, en el terreno de las propuestas metodológicas son importantes los trabajos desarrollados por Cantero en torno al Análisis Melódico del Habla, entre ellos: «Análisis melódico del habla: principios teóricos y procedimiento» (1999), «Análisis melódico del habla: complejidad y entonación en el discurso» (2011) y «Análisis prosódico del habla: más allá de la melodía» (2019). De igual modo, el método Análisis Interactivo Funcional expuesto por Hidalgo en diferentes artículos y compendiado en *Sistema y uso de la entonación en español hablado. Aproximación interactivo-funcional* (2019), y los trabajos del grupo de investigación Val.Es.Co. (Valencia Español Coloquial) en relación con las unidades del discurso oral.

2.1.6. El texto escrito en la oralidad

Por último, desde la perspectiva de la oralidad y el tránsito del texto escrito a este plano, Vallorani (2011), en su trabajo de grado para optar al título de Máster en Estudios Literarios *La oralidad tecnológica-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro* (Universidad de Alicante), se centra en el audiolibro como instrumento y evolución de la tradición oral, medio de transmisión cultural y complemento, resaltando la importancia del lector en la comunicación literaria y la concreción de las funciones del lenguaje.

2.2. Marco teórico

Los conceptos a continuación, si bien son presentados de forma independiente, no son compartimentos estancos, por el contrario, están mutuamente relacionados y es ese vínculo, precisamente, el que se expone en el desarrollo de los mismos.

2.2.1. Musicalidad, lenguaje literario y lengua

La musicalidad es definida en el *Diccionario de la lengua española (DLE)* como la «cualidad de musical» (RAE, s.f., definición 1). Dicho de otro modo, la musicalidad se manifiesta

en la presencia misma de los elementos constitutivos de la música: la melodía, la armonía y el ritmo (Cordantonopolus, 2002); pero, por otra parte, musicalidad «es también la expresión de un sentido de armonía, de belleza, de balance y respeto» (Perret, 2005, p. 19). En este sentido, como atributo, la musicalidad no es exclusiva de las manifestaciones musicales *per se*. Walter Pater, a propósito, apuntaba: «... todas las artes tienden a la condición de la música...», a lo cual Ospina añade: «... y que por supuesto la literatura quiere ser música» (2008, p. 154).

Así pues, retomando lo expuesto en el planteamiento del problema, aun cuando la existencia de la musicalidad en el lenguaje literario remite primariamente a la poesía, que apoyada en la rima y la métrica hacen del ritmo su cimiento (RAE y ASALE, 2011, pp. 444-445, § 10.2c), en un texto narrativo, el autor, en función de su estilo y las posibilidades lingüísticas que le ofrece la lengua, estructura su escrito y apela a aspectos prosodématicos con los cuales le confiere un cariz rítmico y expresivo. Es en ese cúmulo de sonoridades que subyacen a la elección de determinadas palabras o a la preferencia por una forma sintáctica en particular, donde la *cualidad de musical* se hace latente, y cumple no solo una función estética, responde a una intencionalidad, como sostiene Patiño (2005, pp. 65-67). De esta forma, en su paso a la oralidad, esa musicalidad silenciosa en el texto escrito toma forma en la musicalidad misma del habla, que de hecho es una particularidad de las lenguas. Navarro Tomás, en el acto de su recepción académica, declaraba:

La trama habitual y ordinaria de las inflexiones del tono, de la fuerza espiratoria y del compás de la elocución, completa el efecto de los sonidos en lo que se refiere a la expresividad de la forma fonética de las palabras o, como se ha dicho, a la magia evocativa de su esencia musical (1935, p. 15).

Navarro Tomás, el teórico del verso, además agrega:

La entonación castellana no se compone de escalas, arpeggios ni ligaduras, sino de notas prolongadas, relativamente uniformes, acordadas entre sí por intervalos regulares. El orden y compás de estos movimientos y la pureza y sobriedad de estas líneas dan al acento castellano su pausada armonía y su señorial distinción (1935, p. 26).

Un indicativo de la musicalidad de las lenguas es, justamente, el ritmo, entendido como la sensación perceptiva producida por la disposición de elementos prominentes en intervalos

regulares de tiempo. Esta organización acompañada es reconocida según el número de acentos y la duración de las sílabas acentuadas e inacentuadas (RAE y ASALE, 2011, p. 356, § 9.1c), de modo tal que las lenguas son clasificadas, de forma general, en silábicas o acentuales. El español es considerado, en principio, una lengua de isocronía silábica, aun cuando no hay consenso al respecto. Navarro Tomás (1922) propuso un patrón rítmico acentual, a partir del análisis del poema *Sonatina*, de Rubén Darío. Por el contrario, Gili Gaya (1940) consideró el español como una lengua tendiente a la isocronía silábica, postura validada por Delattre (1966) y Olsen (1972). Posteriormente, Pointon (1980), Borzone de Manrique y Signorini (1983), al igual que Navarro Tomás, vinculan el español con el ritmo acentual, en función de la longitud de las sílabas acentuadas. Toledo (1988), si bien reconoce una tendencia acentual, piensa en el español como una lengua de ritmo libre. Al decir de Mora y Asuaje, la diversidad de opiniones se debe a «la existencia [...] de un esquema rítmico altamente susceptible de sufrir cambios, no solo en la duración de los segmentos que constituyen sílabas, sino en otros parámetros acústicos como la frecuencia fundamental o la intensidad» (2009, pp. 63-64). A lo expuesto, hay que añadir una particularidad y es el carácter llano del español; aun cuando es una lengua de acento parcialmente libre, su acentuación no marcada es grave (RAE y ASALE, 2011, pp. 358-362, § 9.1g, § 9.1o).

«Así pues, esa música que enmarca nuestras palabras y que es producida a través de las cualidades de nuestra voz [...] Esos rasgos constituyen los aspectos prosódicos de nuestra lengua [y son los responsables], en gran medida, de dar el significado a los mensajes que transmitimos [que, en el caso de este trabajo, son fruto del tránsito de lo escrito a lo oral y la intencionalidad misma de su autor]» (Mora y Asuaje, 2009, p. 18).

2.2.2. Prosodia y entonación

Prosodia y entonación son dos conceptos que mantienen, en cierto modo, una suerte de representación mutua, la cual conduce a su utilización indistinta. Sin embargo, su vínculo, en realidad, está dado por una relación de inclusión y pertenencia.

2.2.2.1. La prosodia. «El término prosodia proviene del griego *prosôidia*, que combina *pros*, preposición que indica en dirección hacia, y *ôidê* canto. Es decir, hacia el canto o canto acorde con». Las primeras referencias a este término, como señalan Mora y Asuaje (2009), remiten a la *República*, de Platón (III. v. 399 y ss.); en ella, Platón, «a través de la intervención de Sócrates,

[...] la define asociada con variaciones en el tono de la voz, estableciendo una preclara analogía entre el habla y la música, sobre todo en lo concerniente a las escalas y los tonos» (p. 17).

Como disciplina lingüística, la prosodia se ocupa del estudio de los elementos fónicos suprasegmentales como el acento, el ritmo y la entonación, los cuales tienen efecto en los sonidos del habla (RAE y ASALE, 2011, p. 25, § 2.2b); elementos a los cuales el hablante recurre para destacar un contenido específico de su discurso, y que se manifiesta en la elevación de la curva melódica o en el cambio en la velocidad de elocución dado por la ralentización de la frase, la palabra o la sílaba que desea subrayar (Mora y Asuaje, 2009, pp. 27-31). La prosodia, pues, cumple una función determinante en la organización e interpretación del discurso y su contexto, en la comunicación de afectos y actitudes, así como en la transmisión de información sociolingüística y dialectal (Mora y Asuaje, 2009, p. 22; Hidalgo, 2019, p. 120).

Por tradición, el análisis de la prosodia se ha centrado en la entonación, que «entendida como la interpretación lingüística de la melodía del habla, es el elemento prosódico más relevante de la lengua, porque forma parte inequívocamente del código lingüístico, distinguiendo unidades enunciativas que van más allá de la palabra» (Cantero, 2019, p. 485).

En este trabajo, el análisis de la entonación se constituye, justamente, en la vía de acercamiento a la musicalidad latente en el relato breve y realizada en la oralidad.

2.2.2.2. La entonación.

Es el movimiento melódico con el que se pronuncian los enunciados y fonéticamente constituye la suma de un conjunto de variaciones en el tono, la duración y la intensidad del sonido. Desde el punto de vista fonológico, expresa contenidos gramaticales, sistemáticos, a los que hay que sumar en cada acto de comunicación valores pragmáticos de carácter paragramatical o afectivo (RAE y ASALE, 2011, pp. 435-436, § 10.1a).

La entonación, como afirma Quilis, es «el vehículo lingüístico ideal para transmitir las más diversas informaciones, que en el proceso de comunicación van tremendamente mezcladas, pero que el oyente descodifica automáticamente...» (1980, p. 443). En este sentido, la entonación ejerce distintas funciones de acuerdo con la actitud del hablante frente al mensaje que enuncia. Quilis distingue tres niveles de estudio de la entonación en los que estas funciones tienen cabida: a) el nivel lingüístico; b) el nivel sociolingüístico; y, c) el nivel expresivo. En el nivel lingüístico se

concreta la función distintiva, que permite diferenciar entre modalidades entonativas; la función integradora, que constituye secuencias de palabras en enunciados; y la función delimitadora o demarcativa, la cual deslinda y segmenta el *continuum* discursivo por razones fisiológicas, de comprensión u otros motivos lingüísticos. Por su parte, el nivel sociolingüístico comunica dos tipos de información: la inherente al propio hablante y la relacionada con el grupo al que este pertenece. Finalmente, el nivel expresivo, que hace posible la incorporación y diferenciación de matices en el significado del enunciado (Quilis, 1980).

Derivada de la tradición gramatical, la *Nueva gramática de la lengua española (NGLE)*, reconoce las funciones distintiva y demarcativa de la entonación, a las que suma la función focalizadora, cuyo papel es jerarquizar la información contenida en el enunciado (RAE y ASALE, 2011, p. 439, § 10.1i). Por su parte, propuestas como el Análisis Melódico del Habla, de Cantero (1999, 2011, 2019), y el Análisis Interactivo Funcional, de Hidalgo (2019), aun cuando establecen otros niveles de análisis de la entonación, incorporan, en principio, estas mismas funciones y las conectan con las funciones del lenguaje.

La entonación se evidencia en tres niveles: a) un nivel fonético vinculado a la variabilidad de la frecuencia fundamental (F_0), duración e intensidad; b) un nivel fonológico que atañe a las unidades melódicas con valor distintivo; y, c) un nivel semántico-pragmático que realza los efectos de significación de las variaciones de entonación (Mora y Asuaje, 2009, p. 77). En relación con el nivel fonético, la frecuencia fundamental (F_0) corresponde a la frecuencia base de vibración de los pliegues vocales durante de la fonación, su unidad de medida es el hercio (Hz), su correlato perceptivo es la altura tonal y su variación constituye la curva melódica (RAE y ASALE, 2011, pp. 34, 42, § 2.4d, § 2.5b). La duración alude a la velocidad del habla, permite establecer la diferencia local entre unidades alargadas o comprimidas e informa al ritmo; es medida en milisegundos (ms) (Mora y Asuaje, 2009, pp. 32-33). Y, la intensidad, que hace referencia al correlato perceptivo de la fuerza con la que las cuerdas vocales actúan en la emisión de la voz y la cual proporciona al sonido producido su potencia; su unidad de medida es el decibel (dB) (Mora y Asuaje, 2009, p. 33).

El estudio de la entonación se realiza a partir de la curva melódica, curva entonativa, curva de F_0 o perfil melódico, y la unidad base para su análisis es el grupo fónico, también denominado grupo de entonación, grupo melódico, grupo tonal, frase prosódica y frase entonativa. El grupo de entonación o grupo entonativo, como se designará en adelante, se define como un «dominio

prosódico que se percibe como autónomo y está delimitado por pausas, en unos casos, o por inflexiones melódicas, en otros, y suele ser una parte por sí misma significativa dentro del enunciado» (RAE y ASALE, 2011, p. 439, § 10.1j). Cuando la curva melódica adopta formas características recurrentes, se denomina patrón melódico, el cual es configurado a su vez por los acentos tonales determinados por el movimiento ascendente o descendente de la curva que marca un contraste respecto del perfil entonativo y el tonema final, que comprende los segmentos tonales desde de la última sílaba tónica (RAE y ASALE, 2011, p. 443, § 10.1ñ, § 10.1o, § 10.1p).

Desde las primeras décadas del siglo XX, como comenta Hidalgo, se ha suscitado la cuestión sobre la perspectiva de descripción más adecuada de los hechos entonativos, dada o no su naturaleza sistemática (2019, p. 33). Al respecto, el análisis de la entonación ha tomado dos direcciones: las aproximaciones de base fonética y de base fonológica, cuyas principales propuestas se revisan en el siguiente apartado.

2.2.3. Modelos teóricos de análisis entonativo

Los enfoques de carácter fonético y fonológico, referidos previamente, han originado el desarrollado de diferentes esquemas teóricos de análisis de la entonación, que han seguido, en ese sentido, la línea de dos escuelas: la escuela británica con el análisis por configuraciones, y la escuela americana con el análisis por niveles.

2.2.3.1. Propuestas de base fonética: Escuela británica. En esta tradición se inscriben autores como Jones (1909), Palmer (1922) y Armstrong y Ward (1926), quienes centraron sus investigaciones en torno a la enseñanza de lengua inglesa; su trabajo destaca por la descripción de las curvas melódicas y su estructura. En la segunda mitad del siglo XX, siguiendo esta misma línea, cabe mencionar a O'Connor y Arnold (1961), Crystal (1969), Cruttenden (1986) y Bolinger (1986, 1989) (Mateo, 2010, pp. 5-6).

Con base también en la caracterización fonética de la entonación, 't Hart, Collier y Cohen (1990), pertenecientes a la denominada escuela holandesa, plantean un modelo que se apoya en la capacidad del oyente para reconocer sistemáticamente la realización de determinadas curvas melódicas: el modelo IPO (*Institute for Perception Research*). Su propuesta incorpora la estilización de las curvas de entonación mediante la selección de las variaciones de tono que se consideran significativas (Mateo, 2010, p. 6).

En el ámbito de la lengua española, Navarro Tomás es un referente con su *Manual de entonación española* (1944), en el cual brinda «una representación esquemática del funcionamiento melódico del español», al proponer la distinción de las modalidades enunciativas y describir sus particularidades entonativas. (Flórez, 1945, p. 387). Si bien su propuesta comparte algunos aspectos del análisis por configuraciones, una de las mayores diferencias es la importancia que el autor da a la inflexión final, la que considera incluso suficiente (Hidalgo, 2014, p. 4).

En esta escuela se apunta el modelo Análisis Interactivo Funcional (AIF), concebido por Hidalgo (2019), el cual se expone en detalle, posteriormente, puesto que se constituye en la base metodológica de este trabajo.

2.2.3.2. Propuestas de base fonológica: Escuela americana. Bajo esta escuela surgen dos vertientes. La primera de ellas, adscrita al estructuralismo norteamericano, se centra en el nivel fonológico de la entonación y en su análisis formal. Entre sus representantes están Wells (1945), Pike (1945) y Trager y Smith (1951), quienes llevaron a cabo la descripción de la curva melódica con base en niveles tonales, tipos de acento y junturas (Hidalgo, 2019, p. 39).

En la segunda vertiente, de origen generativista, emerge el modelo Métrico Autosegmental propuesto por Pierrehumbert (1980, 1987), cuyo propósito es la identificación de los elementos tonales contrastivos de las lenguas, a partir de la representación de sus variaciones tonales en dos niveles: H (*High*) y L (*Low*). Para contribuir a este objetivo, en los años 90, se desarrolló el sistema de transcripción ToBI (*Tone and Break Indices*) para el inglés (Silverman *et al.*, 1992; Beckman y Hirschberg, 1994), y posteriormente para otras lenguas, incluido el español: Sp_ToBI (Beckman *et al.*, 2002; Prieto y Roseano (Eds.), 2010) (Hidalgo, 2019, p. 42; Mateo, 2010, p. 7). A propósito, la *NGLE* emplea este tipo de notación en los perfiles melódicos que presenta en el volumen de fonética y fonología.

Por otra parte, el modelo de Aix-en Provence (Hirst *et al.*, 2000), de tendencia igualmente generativista, propone cuatro niveles de análisis: a) nivel fonológico profundo; b) nivel fonológico superficial; c) nivel fónico o fonético; y, d) nivel físico. Para ello, sigue un proceso de estilización de las curvas melódicas, mediante el algoritmo MOMEL (*Modeling Melody*), y su codificación simbólica con el sistema de notación INTSINT (*International Transcription System for Intonation*) (Mora y Asuaje, 2009, pp. 92-93; Hidalgo, 2019, p. 64).

Con relación al habla española, destacan los trabajos de Quilis (1975, 1981, 1993), quien sobre la base de los trabajos de Daneš (1960) presenta lo que denomina configuración de niveles, planteamiento que permite explicar las unidades de entonación y su función en la lengua española, y en el que la fijación de dichos niveles, a diferencia del modelo clásico, está subordinada a las curvas melódicas (Mora y Asuaje, 2009, pp. 81-84; Hidalgo, 2019, p. 45). Cabe mencionar, igualmente, la aplicación del modelo Aix-en Provence al español de Venezuela propuesto por Mora (1996), y del modelo Métrico Autosegmental, por Sosa (1999), quien analizó las variantes dialectales de Buenos Aires, Lima, Bogotá, Caracas, La Habana, San Juan de Puerto Rico y Ciudad de México, a la par de las variedades peninsulares de Madrid, Barcelona, Pamplona y Sevilla (Mora y Asuaje, 2009, pp. 87, 94). De igual forma, la utilización de este mismo modelo con la propuesta de Dorta (2013) en el marco del *Estudio comparativo de la entonación y del acento en zonas fronterizas del español*.

En este contexto, destaca el modelo Análisis Melódico del Habla (AMH) propuesto por Cantero (1999), cuyo objetivo es proporcionar un método formal de análisis acústico de la entonación con base en tres niveles o perspectivas: prelingüístico, lingüístico y paralingüístico. El modelo se basa en el concepto de jerarquía fónica, esto es, la agrupación de los sonidos en bloques por medio de fenómenos suprasegmentales como el acento y la entonación. (Cantero, 2011). Su puesta en práctica consta de tres etapas: a) la identificación de las unidades melódicas de los enunciados en un corpus de habla espontánea; b) el desarrollo de una fase acústica, con la determinación de los valores de frecuencia fundamental (F_0) relevantes y la estandarización de la curva melódica; y, c) una fase de percepción, durante la que se valida el análisis e interpretación de los datos (Cantero, 2011). Aun cuando su esencia es acústica-perceptiva, es caracterizado como un modelo de base fonológica (Hidalgo, 2019, p. 12).

2.2.3.3. El modelo del grupo Val.Es.Co. y las unidades del discurso oral. El establecimiento de las unidades de análisis es una etapa previa e indispensable para el estudio de cualquier disciplina, puesto que supone reconocer sus objetivos y límites. Asimismo, permite, por un lado, situar los fenómenos lingüísticos discursivos en contextos de estudio diferentes, y, por otro, evitar la casuística y la descripción aislada (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 14).

La propuesta de segmentación del discurso del grupo Val.Es.Co. es un sistema asentado en criterios pragmáticos que, si bien está orientado al análisis de la conversación coloquial, puede ser

aplicado a discursos no conversacionales y textos escritos. Distingue dos niveles: el nivel monológico y el nivel dialógico, los cuales están constituidos por ocho unidades conversacionales: discurso, diálogo, intercambio, alternancia de turno, intervención, turno, acto y subacto, inscritos, a su vez, en tres dimensiones: social, estructural e informativa.

En el marco de esta propuesta, «una conversación se define como un conjunto sucesivo y alternante, [no predeterminado], de turnos de habla ocupados por diferentes hablantes» (p. 17). De esta manera, la frontera entre lo monológico y lo dialógico está dada por el cambio de interlocutor, que se corresponde con la intervención, y que en el caso de comportar una contribución positiva al desarrollo de la conversación se constituye en turno. Por consiguiente, todo turno implica una intervención, pero no toda intervención supone un turno. Intervención y turno son las unidades monológicas máximas en sus dimensiones estructural y social, respectivamente (2014, pp. 17-26).

En este mismo sentido, pero en el nivel dialógico, el desarrollo de la conversación está asociado, en lo estructural, al intercambio: unión de dos intervenciones sucesivas de diferentes interlocutores, y, en lo social, a la alternancia de turno: combinación de dos turnos subsiguientes, emitidos por hablantes distintos. El conjunto de intercambios continuados configura, a su vez, uno de los constituyentes superiores de la conversación: el diálogo, que junto con el discurso: unidad delimitada por un cambio en el contexto interactivo particular, se sitúan en un punto intermedio entre las dimensiones estructural y social (2014, pp. 25-37).

En el nivel monológico, el acto y el subacto son sus unidades constitutivas mínimas. De acuerdo con Pons Bordería (2016), el acto es definido como:

Unidad estructural monológica, jerárquicamente inferior a la intervención, de la que es su constituyente inmediato. Todo acto se constituye primariamente como la unión de una forma lógica o proposicional más una serie de subacto adyacentes asociados a la misma. Este criterio se matiza secundariamente con la adición de dos criterios: prosódico (presencia de un grupo entonativo completo), y pragmático (posesión de fuerza ilocutiva propia). En su ámbito prototípico (la conversación coloquial), el acto prototípico posee las propiedades de aislabilidad e independencia (p. 556).

El subacto, por su parte, es la «unidad monológica estructural, constituyente inmediato del acto, caracterizada por constituir un segmento informativo identificable, habitualmente, mediante marcas semánticas y prosódicas» (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 55). Con relación a su contenido

proposicional, se reconocen dos clases: a) el subacto sustantivo (SS), de sustancia semántica, que de acuerdo con su función puede ser de tipo director (SSD), portador de la fuerza ilocutiva del acto; o de tipo subordinado (SSS), dependiente del SSD; y, b) el subacto adyacente, el cual según la información aportada se divide en subacto adyacente textual (SAT), asociado a la organización y distribución del flujo de habla; subacto adyacente interpersonal (SAI), vinculado a la interacción entre interlocutores; y el subacto adyacente modalizador (SAM), relacionado con la actitud del hablante frente al mensaje enunciado (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 62; Pons Bordería, 2016, pp. 554-555).

La Tabla 1, a continuación, presenta la estructura jerárquica y relacional de este sistema de unidades en sus diferentes niveles y dimensiones:

Tabla 1.

Sistema de unidades del grupo Val.Es.Co.

Nivel	Dimensiones		
	Estructural	Social	Informativa
Dialógico	discurso		
	diálogo		
	intercambio	alternancia de turno	
Monológico	intervención	turno	
	acto		subacto

Fuente: Grupo Val.Es.Co. (2014, p. 16).

Ahora bien, el proceso de segmentación del discurso oral y la demarcación de sus linderos prosódicos exige contar con una unidad base, que en este modelo es el grupo entonativo, previamente descrito en el apartado destinado a la entonación. Aun cuando es claro que sus límites están señalados por pausas, en unos casos, o por inflexiones melódicas, en otros, su reconocimiento requiere precisar ciertos criterios. En este sentido, Cabedo (2009) define un algoritmo de tipo probabilístico: MESTEL (Modelo Estadístico para la Selección de Términos Entonativos Ligados), el cual lleva a una fórmula que permite determinar la probabilidad de que una frontera melódica se constituya en linde de grupo entonativo, a partir de fenómenos acústicos como la inflexión melódica, la duración del segmento entonativo, el reajuste tonal y la longitud del vacío de F_0 posterior a este segmento. La fórmula se describe a continuación (Hidalgo, 2019, pp. 71-72):

$$p = \frac{1}{1 + e^{[cp - (cd \cdot d) - (cr \cdot r) - (ci \cdot i) - (cv \cdot v)]}}, \quad (1)$$

donde: p es la probabilidad de que una frontera melódica se constituya en límite de grupo entonativo; e (número de Euler o constante de Napier): 2,71; cp (constante establecida por la prueba estadística): 4,97; cd (constante de duración): 1,88; cr (constante de reajuste): 0,004; ci (constante de inflexión): 0,01; cv (constante de vacío de F_0): 17,7; d (duración del segmento entonativo); r (reajuste tonal); i (inflexión melódica); y, v (vacío de F_0 posterior al segmento).

De igual forma, Hidalgo (2019, p. 72), con base en los trabajos de Cabedo (2009, 2011), propone el siguiente procedimiento de naturaleza acústica:

1. Se marca frontera cuando hay una pausa mayor o igual a 300 ms.
2. En caso de ausencia de pausa, se marca frontera si: a) la duración de la sílaba final es, al menos, el doble de la media y no se trata de una vacilación o de un alargamiento silábico que no cierra periodo con sentido completo; o, b) el reajuste tonal entre palabras o la inflexión tonal silábica dentro de la misma palabra es mayor o igual a tres semitonos ($\approx 18\%$ de variación tonal).

Aun cuando el reconocimiento de los actos está determinado, principalmente, por sus características, hay formas lingüísticas indicativas de su existencia, los denominados índices lingüísticos segmentales e índices lingüísticos suprasegmentales. En el primero de ellos, se incluyen: a) proformas y adverbios como *sí*, *no*, *eso*, *así*, etc.; b) verbos que hacen explícita la fuerza ilocutiva; c) elementos fóricos; d) el estilo directo; y, e) partículas discursivas como conectores argumentativos y metadiscursivos, modalizadores, marcadores del control del contacto, conjunciones, etc. En relación con los índices lingüísticos suprasegmentales, Hidalgo manifiesta lo siguiente:

La prosodia es en ocasiones un recurso demarcativo determinante para segmentar un discurso en actos. Es preciso prestar atención a marcas prosódicas como la pausa, la presencia de una curva melódica completa o al empleo de una entonación final marcada en los enunciados aseverativos (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 49).

Por su parte, las pautas de identificación de los subactos se clasifican en prosódicas y semántico-informativas. Desde el punto de vista prosódico, los subactos se corresponden con grupos de entonación, teniendo en cuenta la adecuación segmentación a partir de la puesta en práctica del proceso antes indicado y la distinción entre grupos con entidad lingüística y grupos con entidad fisiológica (Hidalgo, 2019, pp. 72-73).

En la perspectiva semántico-informativa, el criterio de reconocimiento se relaciona con el tipo de información aportada y, por tanto, el tipo de subacto: información proposicional primaria de tipo narrativo, descriptivo, argumentativo (subacto sustantivo director); información secundaria como causa, condición, consecuencia (subacto sustantivo subordinado); o información extraproposicional (subacto adyacente) (Grupo Val.Es.Co., 2014, p. 59).

En cuanto a las posibilidades estructurales del grupo entonativo (GE) en el nivel monológico y su relación con el acto y el subacto, Hidalgo señala que un grupo entonativo puede, por una parte, equipararse a un acto, dado que encaja con un valor comunicativo, semántico e ilocutivo; por otra, incorporar elementos cognitivamente aislados, de modo que reúne dos o más subactos; asimismo, no tener valor comunicativo, semántico e ilocutivo, razón por la que varios grupos entonativos pueden constituir un acto o finalmente, quedar truncado y así, el grupo de entonación se considera como residuo (2019, pp. 76-77). En suma: a) 1 GE = 1 acto; b) 1 GE = 2, 3, . . . , n subactos); c) 1 acto = 2, 3, . . . , n GE; o, d) 1 GE = R.

2.2.3.4. El Análisis Interactivo Funcional (AIF). Este modelo, presentado de manera minuciosa en Hidalgo (2019), tiene como propósito «realizar un análisis pragmático del discurso hablado, a partir de un [examen] acústico pormenorizado. [Para ello, apela a] las categorías, las unidades y los métodos de [estudio] del discurso coloquial del grupo Val.Es.Co., en su proyección prosódica» (p. 9). De este modo, considera la relación recíproca de interacción que se establece entre emisor y receptor, lo que lleva a diferenciar en dicha estructura dos niveles: el nivel monológico y el nivel dialógico, cuyas funciones se distribuyen, a su vez, en dos ejes de relaciones lingüísticas y funcionales: el eje sintagmático, que examina las unidades entonativas *in praesentia*, y el eje paradigmático, que las estudia *in absentia*.

En el nivel monológico, al interior de cada intervención, su unidad estructural máxima, la prosodia permite delimitar grupos de entonación, organizados a partir del encadenamiento y superposición de patrones melódicos locales. De esta manera, en el eje sintagmático se distinguen

dos funciones: la función demarcativa, que establece la frontera lingüística entre actos; y la función integradora, que establece la articulación de subactos dentro de un acto. Estas funciones guardan relación con la perspectiva de la entonación prelingüística del modelo AMH (Hidalgo, 2019, pp. 93-94).

Como «proyección de las funciones monológicas sintagmáticas» (2019, p. 100), Hidalgo propone lo que denomina el corolario de Principios Prosódicos Estructurales de las unidades conversacionales en el nivel monológico (PPE), las cuales dan cuenta del sistematismo de la segmentación en este nivel: a) Principio de declinación entonativa (PDE), el cual se manifiesta como la disminución gradual de la altura tonal en los puntos de ataque y fin de grupos entonativos sucesivos respecto del grupo que le antecede; b) Principio de jerarquía (PJ), asociado al principio de recursividad (PR), que establece un orden estructural entre los movimientos tonales, los grupos entonativos y las frases entonativas mayores, que, a su vez, pueden ser constitutivas de una frase entonativa mayor de nivel superior; y, c) Principio de integración (PI), unido a una regla de dominancia fonética (RD), el cual señala que la entonación puede funcionar como un mecanismo de enlace entre unidades sucesivas de habla y permite incorporarlas en una unidad superior: el enunciado (2019, pp. 96-101). La observancia general de este corolario determina la posibilidad de reconocimiento de patrones entonativos, en tanto que su incumplimiento al interior de un acto requiere una explicación pragmática.

En el eje paradigmático del nivel monológico, se identifican dos funciones, cuyo equivalente en el modelo AMH es el de la entonación lingüística: la función modal primaria (FMP), de carácter distintivo y objetivo, asociada a las funciones representativa y apelativa del lenguaje, que posibilita la distinción de valores modales como la afirmación, interrogación y volición; y la función modal secundaria (FMS), de índole subjetiva, relacionada con la función expresiva del lenguaje, cuya descripción requiere la contextualización del mensaje (Hidalgo, 2019, pp. 90-103).

Por otra parte, en el nivel dialógico, operan, de igual modo, un conjunto de funciones, «que condicionan la construcción interactiva del discurso» (Hidalgo, 2019, p. 104). Así, en el plano sintagmático, la topicalización, que en el modelo AMH se asemeja a la entonación paralingüística de foco, y el proceso de organización de sucesión de turnos, son aspectos en los cuales la entonación participa y en los que la altura tonal es un índice claro de su manifestación, junto con el ritmo elocutivo. Al respecto del ámbito paradigmático, la entonación tiene la facultad de

«modificar la naturaleza ilocutiva de los enunciados determinando la interpretación pragmática del oyente» (Gil, 2007, p. 370). En él tienen cabida manifestaciones como el humor, la ironía, la cortesía o descortesía que, si bien no están ceñidas al código lingüístico, forman parte de la competencia sociocultural del hablante, y que desde el punto de vista prosódico están asociadas a variaciones apreciables en la intensidad o en la velocidad de emisión de los enunciados (Hidalgo, 2019, pp. 105-107). Vale anotar que «los elementos prosódicos con valor pragmático obedecen a un uso consciente o intencional por parte del emisor» (Hidalgo, 2019, p. 244).

El paralelismo con el modelo AMH, que se ha anotado en algunos aspectos, obedece al enfoque integrador que propone Hidalgo, el cual se asienta en «los puntos comunes entre los dos modelos descriptivos que, aunque diferentes en su metodología, resultan afines por sus objetivos» (Hidalgo, 2019, p. 109).

La Figura 1 presenta de manera esquemática la distribución de las funciones entonativas del modelo AIF en sus diferentes niveles y ejes, y su correspondencia con el modelo AMH.

Figura 1.

Correspondencias funcionales entre los modelos AIF y AMH

Funciones entonativas			
Eje sintagmático		Eje paradigmático	
Nivel monológico	Nivel dialógico	Nivel monológico	Nivel dialógico
Entonación prelingüística	Entonación paralingüística de foco	Entonación lingüística	Entonación paralingüística
Función demarcativa Función integradora Unidad estructural: acto/subacto	Topicalizaciones Unidad estructural: intervención Regulación de la alternancia de turnos Unidad estructural: intercambio	FMP (-énfasis) FMS (+énfasis) Unidad estructural: acto	Entonación y humor Entonación e ironía Entonación y (des)cortesía Entonación emocional Unidad estructural: intercambio

Fuente: Adaptado de Hidalgo (2019, p. 109).

2.2.4. La lectura oral y el relato breve en un contexto panhispánico

Ese extraño arte de San Ambrosio atestiguado con asombro por San Agustín, ese acto de leer enmarcado por un silencio cómplice, que inmortalizó Chardin en su *Le philosophe lisant* (1734), es la imagen modélica de la lectura que hoy se practica y, que ha dejado atrás una voz que, con su cadencia, pausas e inflexiones, establecía una manera distinta de experimentar la lectura (Montes, 2000).

La musicalidad que aborda este trabajo es esa que en *De música*, San Agustín enseña a descubrir con la lectura (Guirao, 2005, p. 9). Una lectura oral, cuya voz y musicalidad fue extinguiéndose en el siglo XVI, pero cuyo deseo de pervivencia buscó un camino en la misma escritura, como señala Chartier:

Comprender de qué modo las páginas mudas han podido capturar y retener algo de la palabra viva es una pregunta que [...] querría plantear al confrontar los proyectos de reforma de la ortografía, tan numerosos en la Europa del siglo XVI, las prácticas de tipógrafos y correctores, y, en ciertos casos por lo demás raros, los juegos con la puntuación queridos por los propios autores (2008, p. 44).

El principio ortográfico en la España de los siglos XVI y XVII, vinculado al pensamiento de Nebrija (1992): «que assi tenemos de escribir como pronunciamos: et pronunciar como escribimos...» (p. 129), es, justamente, testimonio de ese anhelo (Frenk, 1997, p. 39).

Así pues, en un sentido metafórico, el texto funge como partitura, de modo tal que lo allí escrito se lee para ser oído (Frenk, 1997, pp. 41-44). Por consiguiente, en situación de lectura oral, el habla se integra a lo visual, y la puntuación, además de preservar la cohesión y permitir la comprensión, se convierte en un marcador del tempo, que posibilita la segmentación visual del flujo continuo del texto y crea en torno suyo una estructura melódica y rítmica, materializada en la entonación (Mora y Asuaje, 2009).

Ahora bien, esta lectura no debe atender solo a la consecución de una adecuada oralización, ya que, como señala Galera (1998): «sin comprensión no hay lector y sin dicha comprensión no es posible una correcta lectura en voz alta...» (p. 117). En realidad, la lectura oral, en el caso que nos ocupa, precisa de un lector que no se limite a descifrar el código escrito y el valor fónico de estos signos, sino de un intérprete que traslade al lector oyente su interiorización del autor y la obra. De

este modo, estableciendo un paralelo con la interpretación musical, si bien la lectura en voz alta incorpora, de manera ineludible, la percepción personal que el lector tiene del texto, los hechos allí narrados, que adquieren vitalidad en sus personajes, permanecen inalterables. Así, la obra literaria, en sí misma, es siempre reconocible, aun cuando la contribución del lector suscite variadas sensaciones en el oyente (Carra, 1998).

En este sentido, la entonación utilizada por el lector en voz alta se constituye en un aspecto fundamental de la lectura, en virtud de la consecuente impresión auditiva que las variaciones tonales producen en el lector-oyente. El tono de la voz, aun cuando está ligado a la fisiología y a la constitución física del hablante, se asocia a ciertos calificativos (Larrea, 2014): los niveles tonales agudos se relacionan con estados emocionales exaltados como la alegría, la tensión, el enojo; los niveles tonales graves con la tristeza, la calma, la dulzura; y los niveles tonales medios con estados anímicos neutros. Este nivel tonal medio en el plano acústico, de acuerdo con el Protocolo de Evaluación del Comportamiento Vocal (PECV), corresponde a valores de F_0 que oscilan entre 200 Hz y 250 Hz para las mujeres y entre 100 Hz y 153 Hz para los hombres (Moreno *et al.*, 2010).

El relato breve, corpus base de este trabajo, guarda, justamente, un potencial de oralización, que se debe no solo a su vínculo con la transmisión oral: a saber, su corta extensión y el papel desempeñado por el lector. Esta forma narrativa, que ha adoptado otras denominaciones como relato corto, cuento corto o cuento literario, aun cuando no hay consenso al respecto, «posee un estatuto artístico con leyes internas, [en cuyo] origen existe una intencionalidad artística, alejada de la condición de necesidad que justifica el relato folclórico» (Valcárcel, 1997, p. 21). Si bien no hay una definición única a la cual se ciña, ya que «es inútil querer encorsetarlo» como apunta Giardinelli (2012, p. 41), sus principales características, además de la brevedad ya mencionada, son la intensidad y la originalidad.

La concisión no es simplemente un rasgo asociado al número de palabras o de páginas, es una particularidad que, como manifiesta Vázquez (2014), le permite al autor no ahondar en lo sucedido antes o después, por el contrario, le exige «concreción en el tiempo» (p. 49), de manera tal que en el desarrollo de los acontecimientos «se refleje exclusivamente el momento, el presente, incluso lo transitorio y lo efímero» (p. 51). Al respecto, Hernáez afirma de manera escueta: «esta es la motivación principal del relato corto: un solo estímulo» (2011, p. 18).

Para Aronne-Amestoy (1989, p. 217) y Rohrberger (1989, p. 45), esta misma brevedad modela una textura compleja y hace que lo allí narrado adopte un carácter fragmentario, subjetivo y parcial, que lleva al lector a convertirse en cocreador de la construcción del significado del relato; ese significado que para Cortázar era lo importante en los relatos de Antón Chéjov y Katherine Mansfield (Vázquez, 2014, p. 17). El mismo Cortázar, a propósito de la relación entre escritor, lector y significado, explicaba que: «el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante, y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector» (Valcárcel, 1997, p. 27).

Así pues, el relato breve demanda un lector atento, cómplice del autor, que en el contexto de este trabajo es, además, en un sentido tanto literal como figurado, «un nuevo portador de voz» (Frenk, 1997, p. 44), Ahí radica el potencial de esta forma narrativa, que en un ámbito panhispánico se acrecienta, no solo por la multiplicidad de estilos y temáticas, sino porque la misma riqueza pluricultural que comporta revela en la lectura oral ese camino de semejanzas y diferencias, fruto de costumbres, tradiciones e influencias propias de nuestros pueblos y sus raíces, así como de otras culturas a lo largo de la historia, devela una identidad diversa enmarcada por una misma lengua.

2.2.5. Pragmática y actos de habla

Se suele llamar pragmática a la disciplina que analiza los fenómenos léxicos y gramaticales en función de las intenciones de los interlocutores y de su conocimiento de las circunstancias externas al contenido de los mensajes. Corresponde también a esta disciplina analizar las formas en que se transmiten y se interpretan las informaciones verbales no codificadas lingüísticamente, así como la posible pertinencia lingüística de otros datos, como los relativos a la identificación de los interlocutores o al momento y al lugar en que se emiten los mensajes (RAE y ASALE, 2009, p. 4, § 1.1e).

El componente pragmático al que remite este trabajo alude a la intención comunicativa del autor, proyectada en la fuerza ilocutiva que el lector introduce en la oralización del relato breve. Por tanto, parte de la relación que se establece entre autor, texto, lector y oyente.

Ahora bien, «los autores de obras literarias escriben para sus lectores, [...] porque desean hacerlos partícipes de algo» (Ramírez, 2015, p. 43). En ese sentido, la literatura puede ser considerada un acto de habla, de naturaleza particular, producto del pacto tácito estatuido entre el autor y el lector, en el cual obran dos valores: la verosimilitud y la ficcionalidad. En palabras de Manguel: «la verdad de la realidad como la verdad de la ficción dependen de nuestra voluntad como lectores» (2005, p. 46). De este modo, la ficcionalidad se constituye en «característica pragmática [esencial] del discurso literario» (Gutiérrez, 2020, p. 46).

El concepto de los actos de habla, planteado por Austin (1982), proporcionó el marco teórico de las relaciones entre significado, intención y acción resultante, las cuales se asocian con los actos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo, respectivamente. Dicho de otro modo, el acto locutivo se realiza por el hecho elemental de decir algo; el acto ilocutivo ocurre al decir algo; y el acto perlocutivo se sucede por haber dicho algo (Moya, 2009, pp. 235-236).

Para Searle (1994), quien continuó con el desarrollo de esta teoría, la razón para el estudio de los actos de habla radica en que «toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos». Además, considera que «la unidad de comunicación lingüística no es [...] el símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla» (p. 26). A diferencia de Austin, para él, no hay distinción entre actos locutivos e ilocutivos sino entre contenido proposicional y fuerza ilocutiva, de manera que un acto ilocutivo se representa como una función entre una fuerza ilocutiva y un contenido proposicional (Soler y Flecha, 2010).

En el contexto de este trabajo y bajo la perspectiva de los actos de habla, la oralización de un texto considera la intervención de tres diferentes actantes: el escritor, como productor del texto y emisor original de los enunciados; el lector en voz alta, receptor inicial e intérprete de estos; y el oyente, como receptor final y quien experimenta el efecto agregado de los mismos. De esta forma, el autor busca en el lector su intervención, y este, a su vez, hace lo propio en el oyente: hacerlo cómplice de la historia (Aldama, 2017).

Al hacer una analogía con la conversación coloquial en el marco del modelo AIF, base metodológica de esta investigación, «la entonación es determinante para la construcción de sentido [en la lectura oralizada], ello se debe a que los mecanismos prosódicos derivan del emisor [—escritor—, por medio del lector] y miran hacia el receptor [—oyente—]» (Hidalgo, 2019, p. 93). De modo tal que las necesidades contextuales que se derivan de este proceso se asocian en el eje

paradigmático del nivel monológico con la FMS y el reconocimiento de las unidades subacto y acto (Hidalgo, 2019, p. 102).

3. Metodología

A partir de la lectura en voz alta de textos literarios —relatos breves—, este trabajo de investigación busca describir la relación entre la intención comunicativa del autor y la musicalidad inherente a las marcas prosódicas estampadas por el lector. Por consiguiente, el proceso metodológico apuntó al estudio prosódico de los relatos oralizados, centrado en el análisis de la entonación, a través del reconocimiento o no de contornos melódicos de acuerdo con el contexto situacional comunicativo, en virtud de que los elementos prosódicos obedecen a un uso consciente o intencional por parte del lector, que actúa como portador de la voz del escritor.

3.1. Diseño metodológico

3.1.1. Tipo de investigación

De acuerdo con su finalidad, este trabajo se enmarca en las investigaciones de tipo descriptivo, puesto que intenta, precisamente, describir la correspondencia entre los elementos característicos de la entonación, como materialización de la musicalidad presente en relatos breves panhispánicos oralizados, y la intencionalidad del autor. Por otra parte, según el contexto en el cual se realiza, es observacional, porque el fenómeno es abordado tal cual se presenta. Y, de acuerdo con su dimensión temporal, es transversal, puesto que ofrece una perspectiva de su existencia y propósito en un momento determinado (Yuni y Urbano, 2014). Con respecto a su enfoque, el estudio es de naturaleza cualitativa, dado que busca comprender los fenómenos entonativos en un contexto no manipulado, para interpretar la realidad tal cual es observada (Cuenya y Ruetti, 2010; Sampieri, Fernández-Collado y Baptista, 2004).

En relación con las líneas de investigación de la maestría, este estudio se sitúa en los campos de la lingüística panhispánica y los estudios literarios y culturales panhispánicos. Esto, dado que el análisis lingüístico propuesto acude a los niveles fonético y pragmático, en el que la literatura escrita en el plano de la oralidad, como manifestación artística se constituye en reflejo de una sociedad y en expresión cultural con un enfoque panhispánico (Universidad de La Sabana, s.f.).

3.1.2. Población y muestra

La población está constituida por relatos breves de autores panhispánicos de los siglos XIX y XX. La muestra, de tipo no probabilístico, decisional y de propósito intencional, se compone de aquellos textos considerados representativos de escritores de las diferentes áreas lingüísticas y los cuales han sido llevados al plano de la oralidad por narradores de su misma zona —una obra por área lingüística—, disponibles en formato de *podcast* en sitios web de acceso público o grabados *ad hoc* para el propósito de este trabajo.

Cabe anotar que la muestra no es de naturaleza dialectológica, aun cuando los textos literarios que componen el corpus representan áreas lingüísticas particulares y en ese sentido son, en cierto modo, reflejo de la lengua.

3.1.3. Proceso metodológico

El proceso metodológico se fundamentó en el modelo de análisis entonativo AIF propuesto por Hidalgo (2019) y las unidades del discurso oral del grupo Val.Es.Co. (2014), particularmente las unidades constitutivas mínimas en el nivel monológico: subacto y acto, junto con los aportes de Cabedo (2009, 2011) respecto a la delimitación de grupos entonativos, la división de la conversación en actos y subactos de Pons Bordería (2016), y los indicadores perceptuales de Padilla (2020). En tal sentido, la base de este proceso metodológico es de naturaleza acústica, perceptiva y pragmática, y las fases que lo comprendieron son:

1. *Constitución del corpus*

- a) Elección de los relatos breves y conformación del corpus de trabajo, de acuerdo con los criterios definidos en el apartado 3.2.
- b) Recolección de la muestra
 - i. Descarga de los archivos de audio, en el caso de los relatos disponibles en formato de *podcast*.
 - ii. Grabación *ad hoc* de los relatos breves correspondientes a las áreas lingüísticas cuyas muestras no estaban disponibles en sitios web de acceso público, con base en los criterios definidos en el apartado 3.2.

2. *Adecuación de las muestras*

a) Segmentación de los relatos

«La prosa literaria de ficción no se limita al discurso lineal de una narración, sino que para su desarrollo introduce diferentes secuencias» (Rivero, 2017, p. 115); entre ellas la narración, la descripción, el monólogo interior y el diálogo. Dada la complejidad que comporta el examen acústico de un relato en su totalidad, y considerando que cada tipo de secuencia textual *per se* tiene un carácter, una intención y una expresividad distinta, el análisis se efectuó a partir de fragmentos correspondientes a cada tipo de secuencia, en particular: el narrativo, el descriptivo y el monólogo interior.

- i. Reconocimiento de secuencias. Para ello, se partió de los siguientes conceptos:
 - La secuencia narrativa «expone el entorno de lo que está pasando y, por consiguiente, lo que resulta cambiante a lo largo del relato» (Vázquez, 2014, p. 139).
 - La secuencia descriptiva «hace referencia a los objetos, a los paisajes, a las cosas que no cambian» (Vázquez, 2014, p. 139).
 - El monólogo interior expone la conciencia del personaje, el flujo de sus pensamientos.
- ii. Selección de secuencias. En el caso de los relatos que cuentan con más de un fragmento asociado a un tipo específico de secuencia, su elección estuvo dada por los siguientes criterios:
 - El fragmento no debe formar parte de los párrafos de inicio o fin del texto, preferiblemente, ya que se toma como supuesto que en ellos hay mayor cuidado en su construcción o en su lectura oral.
 - El fragmento debe constituir, en lo posible, un párrafo completo, de manera que en él se desarrolle una idea principal y en tal sentido sea autónomo.
 - Si el relato cuenta con varios narradores, los fragmentos deben corresponder a un mismo narrador.
 - En el caso de disponer de múltiples fragmentos, la elección es a juicio del investigador.

- b) Fragmentación de los archivos de audio, a partir de las secuencias seleccionadas. Para este fin se utilizó el programa de edición *Audacity*, versión 3.0.0. (Audacity, 2021).
- c) Etiquetado de los fragmentos. Los nombres se conformaron por la concatenación de los siguientes datos de cada relato y fragmento, separados por el signo ortográfico guion bajo (_):
- Título del relato.
 - País del autor.
 - Letra inicial del sexo del narrador: hombre (H), mujer (M).
 - Letra inicial del tipo de secuencia: narrativa (N), descriptiva (D), monólogo interior (M).

3. Edición de los archivos de audio

Los relatos breves disponibles en formato de *podcast* contienen usualmente música de fondo y efectos sonoros como ambientación. A fin de evitar que estos elementos ajenos a la voz del lector afectaran el análisis, fue necesario aislarlos y suprimirlos, en la medida de lo posible, o minimizarlos, para lo cual se utilizó la aplicación en línea del sitio web *splitter.ai*.

El archivo de audio resultante fue convertido a formato WAV (*Waveform audio file format*), mediante el programa de edición *Audacity*, versión 3.0.0., y se adicionó al nombre la letra «V» antecedida del signo ortográfico guion bajo (_), como indicación de que esta versión corresponde al fragmento con la voz del lector solamente.

Aun cuando el proceso de edición no fue requerido en las grabaciones *ad hoc*, el nombre de los fragmentos respectivos contiene la letra «V» antecedida del signo ortográfico guion bajo (_) por las razones ya expuestas.

4. Análisis de los fragmentos seleccionados

- a) Identificación y delimitación de los grupos de entonación con base en el algoritmo MESTEL, de Cabedo (2009, 2011) y los criterios establecidos por Hidalgo (2019). Para tal fin se siguió el siguiente procedimiento:

- i. Medición y registro de los valores de F_0 , intensidad y formantes cada 10 ms, mediante el *script Create_Table* (Anexo 2) escrito por Shirai (s.f.) para el programa de análisis acústico *Praat*. La versión utilizada de *Praat* fue 6.1.41 (Boersma y Weenink, 2021).
 - ii. Catalogación del inicio y fin de cada segmento fónico en *Excel*.
 - iii. Cálculo de la duración de los segmentos fónicos, vacíos de F_0 , reajustes tonales e inflexiones, mediante *Excel*.
 - iv. Cálculo de la probabilidad de frontera de grupo entonativo MESTEL, por medio de *Excel*.
 - v. Validación auditivo-perceptiva y cotejo con el oscilograma en *Audacity*.
- b) Segmentación en actos y subactos
- i. Distinción de los subactos, con base en la correspondencia con grupos de entonación con entidad lingüística.
 - ii. Reconocimiento de los actos, a partir de índices lingüísticos suprasegmentales como la pausa y su función delimitadora de unidades estructurales coherentes.
- c) Generación de las curvas de F_0 e intensidad en *Excel* a partir de los resultados obtenidos con el *script Create_Table*.
- d) Identificación de los siguientes elementos:
- i. Tipo de tonema final de cada grupo de entonación.
 - ii. Punto de ataque (F_0 de la primera vocal tónica) y punto final (F_0 de la última vocal tónica) de cada grupo de entonación, mediante *Praat*. En el caso de grupos de entonación conformados por solo una palabra acentuada, los puntos de ataque y final corresponden al primer y último valor de F_0 de dicho segmento fónico.
- e) Comprobación del corolario Principios prosódicos estructurales (PPE)
- i. Principio de declinación entonativa (PDE).
 - ii. Principio de jerarquía (PJ).
 - iii. Principio de recursividad (PR).

5. *Análisis e interpretación de resultados*

La descripción de la relación entre los parámetros fonéticos de la entonación, como materialización de la musicalidad presente en relatos breves de autores panhispánicos en el plano de la oralidad, y su valor pragmático, objetivo general de este trabajo, requiere la fijación de ciertos criterios e indicadores, como señala, justamente, el primer objetivo específico. Por tanto, el análisis e interpretación de los resultados se realizó a partir de identificadores de índole fónico-perceptiva, su confrontación con el fragmento escrito y su relación de semejanza con señales de expresión musical (Anexo 4). Estos indicadores son los siguientes:

- a) Nivel tonal: rango de la F_0 en un segmento fónico determinado, cuya referencia es el valor medio para hombres y mujeres de acuerdo con el PECV señalado en el apartado 2.2.4.
 - i. Nivel tonal medio: hombres (100 Hz-153 Hz), mujeres (200 Hz-250 Hz).
 - ii. Nivel tonal grave: hombres (< 100 Hz), mujeres (< 200 Hz).
 - iii. Nivel tonal agudo: hombres (> 153 Hz), mujeres (> 250 Hz).
- b) Énfasis: efecto producido por variaciones fónicas asociadas a cambios en el tono o la duración y relacionadas con la focalización.
- c) Intensidad: correlato perceptivo de la fuerza con que las cuerdas vocales actúan en la emisión de la voz.
- d) Velocidad de elocución: número de sílabas por segundo con que se emite un enunciado y cuyo cálculo incluye las pausas.
- e) Pausa: interrupción de la producción del habla.

3.2. Corpus

3.2.1. Criterios generales de conformación y características

Con el fin de atender, en lo posible, la variación lingüística propia del ámbito panhispánico, la estructuración del corpus se basó, por una parte, en de la distribución por áreas lingüísticas, de acuerdo con el criterio establecido en la *NGLE* y el *Diccionario panhispánico de dudas*, al cual se incorporó Guinea Ecuatorial. Y, por otra parte, se asentó en la elección de autores representativos de estas zonas, cuyas obras han sido oralizadas. En suma, las áreas lingüísticas son: España,

Estados Unidos, México y Centroamérica, Antillas, Caribe continental, Andina, Río de la Plata, Chile, Guinea Ecuatorial y Filipinas.

La propuesta de análisis se centró en el estudio de relatos breves leídos por lectores procedentes del mismo país del escritor, con lo cual se buscó contar con una versión oral del texto en la que el lector, al compartir las particularidades propias de la variante del autor, reflejara, en teoría, de una manera más cercana la intención comunicativa original.

En consonancia con lo anterior, la Red de Centros Culturales de España, perteneciente a la Agencia Española de Cooperación Internacional, hizo en 2020 la recopilación de veinte relatos de autores oriundos de diversos países de América, Europa y África, leídos por narradores, periodistas y escritores locales. Estos relatos están disponibles en el *podcast Cuentos en red*, del sitio web *iVoox*, y *Spotify*. Un aspecto a resaltar de esta iniciativa es la incorporación de obras originarias de una amplia variedad de países, lo que ofreció la posibilidad de incluir en el corpus obras y autores de lugares que, comúnmente, no han tenido mayor atención, con lo cual se brindó un espacio a la identidad lingüística y cultural de otros rincones del mundo panhispánico. Los relatos incluidos en *Cuentos en Red* provienen de autores de España, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, República Dominicana, Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile y Guinea Ecuatorial. Así pues, *Cuentos en Red* se constituyó en la base para la conformación del corpus de este trabajo.

Ahora bien, la selección de los autores, en el caso de zonas lingüísticas con más de un representante, respondió a dos criterios: a) países que, por lo general, no han tenido mayor visibilidad; y, b) escritoras.

Por otra parte, dado que *Cuentos en Red* no incluye autores de Estados Unidos, Caribe continental y Filipinas, la consecución de las muestras de estas zonas se llevó a cabo, en el caso de Caribe continental-Colombia y Filipinas, por medio de una grabación *ad hoc*. En cuanto a Estados Unidos, finalmente, no fue posible contar con una muestra que guardara las mismas características de las demás.

3.2.2. Corpus

La siguiente tabla relaciona los autores y obras seleccionadas, las cuales están organizadas por área lingüística y país (Tabla 2).

Tabla 2.*Corpus*

Área lingüística	País	Autor	Relato
España	España	Ramón M. ^a del Valle-Inclán (1866-1936)	«El miedo»
México y Centroamérica	El Salvador	Claudia Hernández (1975)	«Despedida»
Antillas	República Dominicana	Juan Emilio Bosch (1909-2001)	«La ciguapa»
Caribe continental	Colombia	Jorge Verdugo Ponce (1956-2016)	«Un cuadro en la celda del condenado»
Andina	Perú	Manuel González Prada (1844-1918)	«El amigo Braulio»
Río de la Plata	Paraguay	Josefina Plá (1903-1999)	«Mascaritas»
Chile	Chile	Augusto D'Halmar (1882-1950)	«En provincia»
Guinea Ecuatorial	Guinea Ecuatorial	Juan Tomás Ávila Laurel (1966)	«La lección»
Filipinas	Filipinas	Guillermo Gómez Rivera (1936)	«Por Dios y por España»

Fuente: Desarrollo propio.

3.2.3. Autores y relatos

3.2.3.1. Ramón María del Valle-Inclán: «El miedo». Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) es considerado uno de los principales escritores españoles de la Generación del 98, cuya obra literaria se enmarca en el modernismo y el decadentismo. Maestro de la sátira y el esperpento, escribió cuento, novela y teatro. Entre sus obras más representativas se incluyen la novela *Tirano Banderas* (1926) y las obras teatrales *Luces de Bohemia* (1920) y *Divinas Palabras* (1920). Fue director de la Real Academia Española, entre 1933 y 1935.

Su relato «El miedo» fue publicado por primera vez en 1902 en el periódico *El Imparcial* y a partir del siguiente año formó parte de *Jardín umbrío* y sus subsecuentes reimpressiones hasta 1920. «El miedo» es la rememoración de un episodio remoto en la vida de su protagonista, quien se ve obligado a encarar y probar la verdad de su valor y valentía (Díez, 2006).

La narradora es la artista multidisciplinar Julia de Castro, actriz de teatro y cine, cantante y artista visual (Cuentos en Red, 2020b).

3.2.3.2. Claudia Hernández: «Despedida». Claudia Hernández González (1975), periodista y licenciada en Comunicaciones y Relaciones Públicas, es una de las escritoras más representativas de El Salvador en el período de posguerra. Sus primeros relatos fueron publicados a finales de la década de 1990 en suplementos culturales como *Tres Mil* del diario *Co Latino* y en la revista *Hablemos* de *El Diario de Hoy*. Algunos de sus libros son *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2006), *De fronteras* (2007) y *La canción del mar* (2007). Ha recibido diferentes reconocimientos, entre ellos el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, en 1998; y el premio Anne Seghers, en 2004, concedido a autores jóvenes cuya obra artística contribuye al surgimiento de sociedades más justas y tolerantes (Aldana, González y Zepeda, 2015).

«Despedida», incluido en *Causas Naturales* (2013), es un relato en el que la figura animal se constituye, por un lado, en representación de la diferencia, la discriminación y la marginación en un entorno social dividido, y por otro, en reflejo de las relaciones inadecuadas, del apego afectivo y su consecuente miedo a la pérdida y al abandono.

Este relato es narrado por Emmety Pleitez, gestora cultural, actriz y comunicadora social (Cuentos en Red, 2020c).

3.2.3.3. Juan Emilio Bosch: «La ciguapa». Juan Emilio Bosch Gaviño (1909-2001), cuentista, novelista, ensayista y político. Es considerado uno de los precursores del criollismo y del sociorrealismo en Hispanoamérica. Sus cuentos abordan la problemática social y política de los campesinos dominicanos; entre ellos se destacan: «La Noche Buena de Encarnación Mendoza», «Luis Pie», «Los Maestros» y «El indio Manuel Sicuri». Escribió, además, sobre teoría cuentística: *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* (1958). Recibió el Premio Hernández Catá, en 1943 y el Premio Nacional de Literatura en su primera edición, en 1990 (Saba, s.f.).

Fue elegido presidente de la república en 1962 por el Partido Revolucionario Dominicano, depuesto por un golpe de estado en 1963, luego de siete meses de asumir la presidencia.

En «La Ciguapa», publicado originalmente en *Indios: apuntes históricos y leyendas* (1935), Bosch se acerca a este personaje mítico del folclor dominicano: una mujer de cabello largo y oscuro

que ronda lugares solitarios y tiene los pies hacia atrás. En él «inventa los orígenes del pasado» y «utiliza todo cuanto es mito y leyenda en lo narrativo» (Veloz, 2008, p. 9).

La narración es de la actriz y dramaturga María Castillo (Cuentos en Red, 2020f).

3.2.3.4. Jorge Verdugo Ponce: «Un cuadro en la celda del condenado». Jorge Verdugo Ponce (1956-2016) realizó estudios de filología e idiomas en la Universidad Nacional de Colombia, de maestría en literatura en la Universidad de Nariño y de doctorado en Literatura en la Universidad de Antioquia. Su vida docente se desarrolló, principalmente, en la Universidad de Nariño en el departamento de Humanidades y Filosofía, el Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericanas (CEILAT) y en la Maestría en Etnoliteratura. Asimismo, fue director del Taller de Escritores «Awasca», entre 1997 y 2009.

Entre sus obras se incluyen las novelas: *Memoria de las voces perdidas* (1987) y *Las cosas naturales* (2008); los libros de cuentos: *Cuentos Góticos* (1996) y *Contrasueños* (1997), y los poemas: «Luminosas praderas» y «De sur a norte» (1999). De igual forma, escribió acerca de la literatura en Nariño y el sur de Colombia: *La configuración del discurso de la crítica de la literatura en Nariño en el siglo XX* (2001), *Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX* (2004) y «Novela y contexto social en el sur de Colombia» (2013).

«Un cuadro en la celda del condenado» forma parte del libro *Contrasueños*, publicado por el Fondo Mixto de Cultura de Nariño. En él Verdugo construye una historia entorno al anhelo de libertad de un recluso, libertad a la que puede aferrarse solo en sus ensueños.

La narración está a cargo de Luis Gabriel Pineda, periodista y condiscípulo en la Maestría en Lingüística Panhispánica de la Universidad de La Sabana.

3.2.3.5. Manuel González Prada: «El amigo Braulio». Manuel González Prada (1844-1918) es reconocido como una de las figuras de mayor influencia en las letras y la política del Perú a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Su producción intelectual, que abarca, principalmente, la poesía, el artículo y el ensayo, refleja su compromiso con la realidad política de su tiempo.

Entre sus obras más importantes están *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908), compendio de conferencias, discursos y ensayos. *Páginas libres* se caracteriza por la utilización de una ortografía original y fonética, la cual es explicada en el artículo «Notas sobre el idioma».

Sus primeras obras poéticas fueron publicadas en periódicos como *El Comercio* y *El Correo del Perú*, e incluidas en el *Parnaso peruano*, editado por José Domingo Cortez, que, además, fueron recogidas, póstumamente, en *Baladas peruanas* (1935). *Anarquía* (1936) y *El tonel de Diógenes* (1945), obras póstumas también, son un recopilatorio de sus ensayos y obras inéditas en prosa.

«El amigo Braulio» es una anécdota autobiográfica de fecha desconocida, incluida en *El Tonel de Diógenes*, que trata del sueño de la creación literaria y de la crítica, muchas veces mal intencionada, que su realización comporta (Sánchez, 1976; Mead, 1947).

La lectura del relato está a cargo del actor Emanuel Soriano (Cuentos en Red, 2020a).

3.2.3.6. Josefina Plá: «Mascaritas». La obra de María Josefina Teodora Plá (1903-1999) no solo abarca la literatura en variados géneros como la poesía, el teatro, el cuento, el ensayo y la crítica; incursionó, también, en las artes plásticas como ceramista, grabadora y muralista. Aun cuando nació en España, su nombre y su obra están ligados a la cultura del Paraguay, donde se estableció desde 1927.

Sus cuentos «enraizados en la historia paraguaya, [...] indagan en el pensamiento del pueblo, [...] captan los ambientes locales, y penetran en la conducta del hombre de la sociedad paraguaya. [Asimismo, presentan a] la mujer [...] en su real dimensión humana y social» (Mateo del Pino, 1994, p. 281). Así pues, en «Mascaritas», como en gran parte de sus relatos, el protagonismo recae en la mujer y en su visión de la realidad frente al grado de indefensión en el que se encuentra, un entorno social, que Plá acentúa en el modo como se expresan sus personajes, un uso conjunto del español y el guaraní, las dos lenguas oficiales del Paraguay, «sin caer [con ello] en el criollismo o el bilingüismo radical» (Pérez Maricevich, 1949; citado por Mateo del Pino, 1994 p. 284).

La narración de «Mascaritas» al estilo del radioteatro clásico es de la actriz Ana Ivanova y el actor Silvio Rodas (Cuentos en Red, 2020e).

3.2.3.7. Augusto D'Halmar: «En provincia». Augusto Jorge Goemine Thomson, conocido como Augusto D'Halmar (1882-1950) se inició en las letras como periodista, se desempeñó como cónsul de Chile en Indostán y Puerto Eten, y también fue corresponsal de guerra para *La Nación* de Buenos Aires. En 1902 publica su primera novela *Juana Lucero*, de corte costumbrista, la cual recrea la vida en la ciudad de Santiago a principios del siglo XX. Su obra

literaria está influenciada por la doctrina social de Tolstói, el naturalismo de Zola, así como por autores como Daudet y Loti, entre otros. Justamente, su afinidad con el pensamiento de Tolstói lo impulsó a fundar la Colonia Tolstoyana, junto a Fernando Santiván, Julio Ortiz de Zárate, Rebolledo Correa y Canut de Bon (Orlandi y Ramírez, 1960).

Algunas de sus novelas son *La sombra del humo en el espejo* (1924), *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), *Mi otro yo* (1924), *La Mancha de Don Quijote* (1934). Entre sus libros de cuentos están *La lámpara en el molino* (1914), *Catita y otras narraciones* (1935); *Amor, cara y cruz* (1935) y *Cristián y yo* (1946). Augusto D'Halmar fue reconocido con el premio Atenea, en 1934 y el primer Premio Nacional de Literatura, en 1942.

«En provincia» pertenece al libro *La lámpara en el molino*. Este relato, que obtuvo el primer premio en el concurso de la revista española *La Estampa*, en 1930, aborda la infidelidad como una consecuencia natural de la soledad en un entorno enmarcado por la cotidianidad, una infidelidad que en la mirada retrospectiva de su protagonista es el anhelo trunco de una familia.

El narrador es el actor chileno de cine, teatro, televisión y doblaje: Alejandro Trejo (Cuentos en Red, 2020d).

3.2.3.8. Juan Tomás Ávila Laurel: «La lección». Juan Tomás Ávila Laurel (1966) es un novelista, cuentista, ensayista, poeta y dramaturgo ecuatoguineano que pertenece a la primera generación postcolonial. Su obra literaria «se caracteriza por un compromiso crítico con la realidad social y política de su país y con las desigualdades económicas» (Ávila, s.f.); realidad que se manifiesta en el mismo título de sus publicaciones.

Algunos de sus libros son *La carga* (1999), *El desmayo de Judas* (2001), *Nadie tiene buena fama en este país* (2002), *El fracaso de las sombras* (2004), *Visceras* (2006), *Cuentos crudos* (2007), *África ya dejó de mamar* (2008), *Arde el monte de noche* (2009), *Cuando a Guinea se iba por mar* (2019) y *Red burdel* (2020).

«La lección», uno de los cinco relatos que componen *Cuentos crudos*, aborda la problemática del agua potable y el alcantarillado en Elá Nguema, un barrio de Malabo, poniendo de manifiesto las dificultades que suponen su obtención en las circunstancias del día a día, en las que los niños y su inocencia son sus protagonistas.

La narración es de Exuperancia Bindang Nguere Mangué, animadora, actriz y gestora cultural (Cuentos en Red, 2020g).

3.2.3.9. Guillermo Gómez Rivera: «Por Dios y por España». Guillermo Gómez Rivera (1936) es considerado el principal autor filipino vivo en lengua española y defensor del aporte hispánico en la cultura filipina.

Su actividad literaria ha abarcado el teatro: *El Caserón* (1975); la poesía: *Con címbalos de caña* (2011) y *La Nueva Babilonia* (2018); la novela: *Quis ut Deus* (2015); el ensayo: *El conflicto de soberanía territorial sobre las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur* (1984) y la didáctica: *La literatura filipina y su relación al nacionalismo filipino* (1984) y *Español para todo el mundo* (2000). Asimismo, ha sido reconocido con el Premio Zóbel (1975), el Premio José Rizal de las Letras filipinas (2015) y el I Premio Antonio M. Abad (2020).

En el ámbito cultural se ha desempeñado como miembro de la Academia Filipina de la Lengua Española, asesor del Ballet Nacional de Filipinas, presidente de la Corporación Nacional de Profesores de Español y director de publicaciones como *El Debate* y *Nueva Era* (ASALE, s.f.; Gómez Rivera, 2020, Nota biográfica).

«Por Dios y por España», publicado originalmente en la *Revista Filipina* en 2018, es un relato que forma parte del libro *Vetusta Rúa. De dalagas, frailes e ilustrados*, I Premio Antonio M. Abad (2020), el cual incluye textos inéditos y relatos publicados en los años 60 y 70 en la revista *El Maestro*. En esta colección, Gómez Rivera «reivindica una narración de la historia de Filipinas que va más allá de un discurso histórico [...] Surge como una voz auténtica que reclama su derecho a una memoria positiva que refuerce las raíces de su identidad filipina...» (Editorial Hispano Árabe, s.f.). «Por Dios y por España» narra las circunstancias atípicas que rodearon la fundación del pueblo de Calinog por un misionero agustino y su sacristán, en la isla de Panay en los Bisayas Occidentales. El relato es narrado por su propio autor.

4. Análisis e interpretación de resultados

4.1. Selección de los fragmentos

Con base en los criterios fijados en el proceso metodológico, los fragmentos seleccionados por tipo de secuencia para cada relato breve se relacionan a continuación, indicando el párrafo al que corresponden dentro del relato.

Asimismo, el Anexo 1 reúne la totalidad de los relatos en su extensión completa, en los cuales han sido subrayados los fragmentos seleccionados para facilitar su reconocimiento.

4.1.1. «El miedo», de Ramón María del Valle-Inclán

a) Descriptivo:

La tribuna señorial estaba al lado del evangelio y comunicaba con la biblioteca. La capilla era húmeda, tenebrosa, resonante. Sobre el retablo campeaba el escudo concedido por ejecutorias de los Reyes Católicos al señor de Bradomín, Pedro Aguiar de Tor, llamado el Chivo y también el Viejo. Aquel caballero estaba enterrado a la derecha del altar. El sepulcro tenía la estatua orante de un guerrero. La lámpara del presbiterio alumbraba día y noche ante el retablo, labrado como joyel de reyes. Los áureos racimos de la vid evangélica parecían ofrecerse cargados del fruto. El santo tutelar era aquel piadoso Rey Mago que ofreció mirra al Niño Dios. Su túnica de seda bordada de oro brillaba con el resplandor devoto de un milagro oriental. La luz de la lámpara, entre las cadenas de plata, tenía tímido aleteo de pájaro prisionero como si se afanase por volar hacia el Santo (§ 3).

b) Narrativo:

Mi madre cerró el libro dando un suspiro, y de nuevo llamó a las niñas. Vi pasar sus sombras blancas a través del presbiterio y columbré que se arrodillaban a los lados de mi madre. La luz de la lámpara temblaba con un débil resplandor sobre las manos que volvían a sostener abierto el libro. En el silencio la voz leía piadosa y lenta. Las niñas escuchaban y adiviné sus cabelleras sueltas sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes, nazarenas. Habíame adormecido, y de pronto me sobresaltaron los gritos de mis hermanas. Miré y las vi en medio del presbiterio abrazadas a mi madre. Gritaban desprovistas. Mi madre las asió de la mano y huyeron las tres. Bajé presuroso. Iba a seguirlas y quedé sobrecogido de terror. En el sepulcro del guerrero se entrechocaban los huesos del esqueleto. Los cabellos se erizaron en mi frente. La capilla había

quedado en el mayor silencio, y oíase distintamente el hueco y medroso rodar de la calavera sobre su almohada de piedra (§ 5).

c) Monólogo interior:

Tuve miedo como no lo he tenido jamás, pero no quise que mi madre y mis hermanas me creyesen cobarde, y permanecí inmóvil en medio del presbiterio, con los ojos fijos en la puerta entreabierta (§ 5).

4.1.2. «Despedida», de Claudia Hernández

a) Narrativo:

Había estado observándome. Le parecía curioso que yo insistiera en usar suéter hasta en los días de calor y que no usara trucos para subirme el dobladillo de la falda, como hacía el resto. Por eso y por mi mal humor, al principio pensó que estaba siendo maltratada en casa o que me autoinfligía heridas y quería disimular las marcas, como hacía ella cuando se cortaba las venas el último fin de semana de cada mes. Después creyó que se trataba de una religión. Más tarde, de algo como la cicatriz de un accidente con agua hirviendo en casa o algún ácido en el laboratorio de la escuela. Hasta que, en un descuido mío, vio las pecas en mi cuerpo y reconoció en ellas las que había visto en su padre. Supo entonces que era cuestión de tiempo que me brotaran bigotes felinos y anduviera en cuatro patas (§ 3).

b) Monólogo interior:

Como no me quedaba mucho tiempo, fui a buscarlo a los lugares que frecuentaba. En caso de que no estuviera, le dejaría —con quien fuera— una nota de adiós antes de que mis manos fueran patas incapaces de asir un lápiz. Luego me iría a casa, lloraría un poco y comería mi primer bocado crudo. Para entonces ya estaba deseándolo. Y lo tenía asegurado. Sería una maquillista que caminaba siempre despreocupada a una hora en la que nunca había más gente en la calle. No tendría tiempo de correr. Mis pasos se habían vuelto tan ligeros en los últimos días que ni siquiera alertaban a los pájaros. La chica no tendría oportunidad. Se salvó gracias a que encontré en la heladería a una compañera de clases que ofreció ayudarme, y a que me fui con ella (§ 2).

4.1.3. «La ciguapa», de Juan Emilio Bosch

a) Descriptivo:

Guasiba: tu paso ondulado, tus piernas duras y cobrizas, tus manos oscuras, tus brazos llenos, tu pecho alzado, tus hombros rectos y sólidos, tu cuello recio; Guasiba: tu piel brillante y parda como la yagua seca, tu boca en relieve, tus dientes apretados, tu nariz curva y audaz, tus cejas negras y lisas, tu frente estrecha, tu pelo negro que robaba luz, tus ojos pequeños, bravos y precisos; Guasiba; el óvalo largo de tu cara, la curva violenta de tu barbilla, tus pómulos altos, tus orejas redondeadas como el guanacán (§ 1).

b) Narrativo:

Guasiba llegó enfermo, con mucho fuego en la piel y los ojos hinchados, al pie del Guaiguí. Guaiguí está allí cerca, hacia donde Guey duerme todos los días. Allá llegó él, encendido, antes de que los cocuyos alumbraran. Yo puedo señalar el lugar donde él durmió esa noche, pero no me atrevo a ir porque estoy viejo y cansado. Fue sí al tronco de una cuaba, el más hermoso de todos los que coronan el guagí. Del Guaiguí baja cantando el río de igual nombre. Allí, a orilla del río, durmió Guasiba. Un amacey echaba hojas sobre las aguas y perfumaba el aire. Guasiba olía el amacey y sentía sueño (§ 31).

Dos días y dos noches así estuvo, porque el calor del sol no le dio contento, sino cansancio (§ 32).

c) Monólogo interior:

¿Sabes dónde están ahora, Guasiba? Se fue comiendo todo eso la tierra húmeda y voraz, la negra tierra que orilla el Guaiguí. Yo sé dónde, Guasiba: bajo una piedra grande. Mucho tiempo ha estado cantando a tu vera el río que desciende al sao, mucho, bello macorix. Durante todo él no se ha cansado la tierra de morderte. Tú debes haberlo visto desde Coaibai, Macorix, Guasiba (§ 1).

4.1.4. «Un cuadro en la celda del condenado», de Jorge Verdugo Ponce

a) Descriptivo:

Cuando los rayos del sol alcanzaban el patio de la prisión, el reflejo que entraba por la claraboya de la celda daba sobre el cuadro, y por un curioso efecto, parecía que también ese lugar ilusorio se calentaba con su propio sol, convirtiéndose en una segunda ventana, abierta sobre inmensos campos libres. O se borraba en las noches envuelto por una oscuridad primitiva (§ 2).

b) Narrativo:

El recluso actual, con una condena tan larga que sin duda quedaría inconclusa a la fecha de su muerte, había aprendido a evadirse por esa tronera inadvertida para todos, desde los días, ya lejanos, de su proceso. Olvidaba su angustia imaginando largos paseos exploratorios por las montañas, o soñando otras vidas posibles a la orilla del lago. Hasta se construyó una cabaña desde la cual contemplaba el territorio encuadrado en la ventana, y a ella se trasladaba cuando quería dormir sintiendo el perezoso gotear de la lluvia (§ 3).

c) Monólogo interior:

¿Puede hablarse del porvenir en tales circunstancias? El paso se reconoce en los olvidos; el porvenir es solo una prolongación del presente. Pero los días apilados, son semanas, y las semanas meses, y los meses años, y al cabo de los años hay un término. A ese término nos aproximamos con pasos cada vez más lentos, con un cansancio que pesa cada vez más sobre los hombros y abruma el espinazo, con dolores sorprendidos cuyas causas nos esforzamos en disimular. La declinación es como una tendencia a la inmovilidad; por eso la mirada y la mano se demoran más sobre los objetos, con gesto tácito de caricia o despedida. Y un día cualquiera sentimos un golpe en el costado (§ 9).

4.1.5. «El amigo Braulio», de Manuel González Prada

a) Descriptivo:

Me dio la respuesta un coloso de cabellera crespa, color aceitunado, mirada inteligente, modales desembarazados y francos (§ 8).

En mangas de camisa, con un mandil azul, cubierto de sudor y manchado de tinta, se ocupaba en colar fajas y pegar direcciones (§ 9).

b) Narrativo:

Acudí al amigo Braulio, le conté lo sucedido y le enseñé todo mi cuaderno de versos para que me escogiera los menos malos; pero no logramos quedar de acuerdo: todas mis inspiraciones le parecían flojas, vulgares, indignas de ver la luz pública en un semanario donde colaboraban los primeros literatos de Lima. Imposible sacarle de la frase: “Todas están malas”. A escondidas del amigo Braulio, copié los versos que me parecieron los mejores y se los remití al director de *El Lima Ilustrado* (§ 42).

c) Monólogo interior:

Las palabras me consolaron, aunque venían de un chiflado. ¿Qué voz no suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza? (§ 31).

4.1.6. «Mascaritas», de Josefina Plá

a) Descriptivo:

La cama se alargaba pegada a la pared del fondo: de un clavo colgaba una lámpara de kerosén, prendida ya, porque anochecía. En el otro ángulo, frente a la puerta, una mesita y sobre ella un nicho antiguo, con rastros de dorados en sus viejas molduras: en él la imagen de la Virgen que fue de la abuela de Dionisia, pequeña imagen primorosa a la cual no faltaban ni los aritos de oro. La rodeaba profusión de flores de papel y de velitas en pequeños candeleros de latón. Dos sillas de carandal: la hamaca recogida sobre una escarpia; debajo de la pequeña ventana, ahora cerrada, el negro baúl, cuya tapa servía de repisa para varios botellines y una jarra de agua: en el lienzo donde se abría la puerta, una percha, y colgando de ella, cubiertas con un pedazo de limpia sábana, algunas ropas; el poncho de Felipe, unos vestidos, aquel tapado que hacía de Dionisia una mujer aparte en una vecindad en que ninguna llevaba sino rebozo o a lo sumo un saquito de bombasí. Apenas quedaba en la pieza espacio para moverse (§ 5).

b) Narrativo:

Felipe metió la mano entre las flores de papel del nicho y sacó un rollo de billetes. Diez mil pesos. Una verdadera fortuna, en esos tiempos. El producto de la venta del campito y de la mayor parte de las vaquillonas, efectuada días atrás y que Dionisia, en devoto acto de gratitud, había depositado a los pies de la Virgen. Luego se acuclilló, sacó los objetos que había sobre el baúl, levantó la tapa y escondió los billetes lo mejor que supo, separándolos en tres o cuatro porciones. Le estorbaba, en su trabajo, el revólver. Se lo sacó y lo dejó sobre la silla. Reacomodó la ropa, cerró el baúl, colocó de nuevo las cosas en su sitio sobre la tapa. Se incorporó y tomando el poncho colgado de la percha, se lo echó al hombro. Se inclinó sobre la cabecera de Dionisia y le rozó, cariñoso, el cabello (§ 17).

c) Monólogo interior:

Desagradecido. Después de todo lo que hiciste por él... Te mataste por criarle y hacerle gente... (§ 12).

4.1.7. «En provincia», de Augusto D'Halmar

a) Descriptivo:

Aparte de eso he tenido poco tiempo de aburrirme. Por la mañana, a las nueve, se abre el almacén; interrumpe su movimiento para el almuerzo y la comida, y al toque de retreta se cierra. Desde esa hasta esta hora, permanezco en mi piso giratorio con los pies en el travesaño más alto y sobre el bufete los codos forrados en percalina; después de guardar los libros y apagar la lámpara que me corresponde, cruzo la plazoleta y, a una vuelta de llave, se franquea para mí una puerta: estoy en “mi” casa. Camino a tuestas; cerca de la cómoda hago luz; allí, a la derecha, se halla siempre la bujía. Lo primero que veo es una fotografía, sobre el papel celeste de la habitación; después, la mancha blanca del lecho, mi pobre lecho que nunca sabe disponer Verónica, y que cada noche acondiciono de nuevo. Una cortina de cretona oculta la ventana que cae a la plaza (§ 6).

b) Narrativo:

Cierta ocasión en que estábamos solos, suspendido en mi música por un ademán suyo, me dedicaba a adorarla, creyéndola abstraída, cuando de pronto la vi dar un salto y apagar la luz. Instintivamente me puse de pie, pero en la oscuridad sentí dos brazos que se enlazaban a mi cuello, y el aliento entrecortado de una boca que buscaba la mía (§ 33).

Salí tambaleándome. Ya en mi cuarto, abrí la ventana y en ella pasé toda la noche. Todo el aire me era insuficiente. El corazón quería salirse del pecho, lo sentía en la garganta, ahogándome; ¡qué noche! (§ 34).

c) Monólogo interior:

Esta es mi existencia, desde hace veinte años. Me han bastado, para llenarla, un retrato y algunos aires antiguos; pero está visto que, conforme envejecemos, nos tornamos exigentes. Ya no me bastan y recorro a la pluma (§ 13).

¡Si alguien lo supiera! Si sorprendiese alguien mis memorias, la novela triste de un hombre alegre, “don Borja. El del Emporio del Delfín”. ¡Si fuesen leídas!... ¡Pero no! Manuscritos como este, que vienen en reemplazo del confidente que no se ha tenido, desaparecen con su autor (§ 14).

4.1.8. «La lección», de Juan Tomás Ávila Laurel

a) Descriptivo:

Grandes, pequeñitos, pequeños tubos que solo sirven para hacer pipí, grandes masas carnosas al final de la espalda, grandes-grandes, masas carnosas normales de esas que se tapan hoy en día con una cuerdecita, y también una zona tapada con pelo, debajo del ombligo hundido. Esto sí, hay ombligos prominentes en cuerpos que llevan nombres de mujer (§ 6).

b) Narrativo:

A pocos metros del lugar de los chorros hay un lavadero entrado en años donde lavan más mujeres que hombres jóvenes y donde a veces se lavan aquellas. Lavan, lavan, lavan, aclaran, meten todo en una palangana, y luego se desnudan y se lavan como manda Dios. Como entre ellos suele haber niños que aprenden a lavar o decididamente ya lo hacen sin sus madres, esa zona de Colwata no está exenta de vida, tampoco (§ 6).

c) Monólogo interior:

Si algún hombre de los que deciden las cosas tuviera la idea de hacer un escenario en la costa misma de la mar oceánica, chicos, chicas lavanderas y señores con Pajeros y pelo donde hay que tener podrían subir al mismo y desfilan para mostrar cada uno sus tamaños. Por qué no (§ 6).

4.1.9. «Por Dios y por España», de Guillermo Gómez Rivera

a) Descriptivo:

El Padre Félix quedó pensativo mientras tomaba quedamente el alimento que se le servía. Empezó a mirar a su alrededor. Dentro del camarín había muchas otras mujeres jóvenes. Estaban todas sentadas en bancos de bambú en derredor de aquel enorme camarín que él y Mónico habían construido con troncos de árboles frondosos, bambúes y palmas de nipa. No hablaban aquellas mujeres. Muchas estaban tejiendo palmas de bambú y de nipa para el techo y las paredes del gran camarín. Otras estaban comiendo maíz y camote y tomando leche de carabao. Eran solamente tres las que le atendían a él físicamente. La primera era la hija del jefe de la tribu, las otras dos eran sus damas o esclavas que la servían (§ 20).

b) Narrativo:

Y el Padre Félix buscó su vieja alcoba al fondo de aquel mismo camarín y allí se encerró trancando fuertemente su puerta de madera. Se acostó para dormir normalmente sin nada de los brebajes que antes le dieron a tomar las mujeres que le engañaron (§ 29).

c) Monólogo interior:

Dios mío, fue tu voluntad y no la mía, ni la de mi sacristán la que me hizo padre de tantos nuevos cristianos que llevan mi sangre española y mi española fe... Y yo, tras ese largo percance, acepto ahora esa voluntad tuya porque soy nada más que tu siervo absoluto. Pero como ya he cumplido con esa voluntad tuya, permíteme Señor volver a ser el sacerdote tuyo de siempre. Yo nací para ser tu sacerdote y seguiré siendo tu sacerdote, tu soldado y tu siervo hasta el fin de mi vida para gloria de tu nombre (§ 40).

4.2. Análisis de los fragmentos

El estudio de los fragmentos consta de dos etapas: a) la segmentación en grupos entonativos, actos y subactos; y, b) la interpretación a partir de sus curvas melódicas y curvas de intensidad.

Con respecto a la segmentación, si bien el análisis entonativo, tradicionalmente, parte de grabaciones y sus correspondientes transcripciones, en las cuales no hay puntuación, en este caso, al tomar en consideración que la base son textos escritos oralizados, se ha decidido mantener la puntuación y las marcas ortográficas originales para observar su posible relación con los elementos prosódicos. Por su parte, la identificación de los tonemas de cada grupo entonativo, en los casos de duda, se lleva a cabo, a partir de la curva estilizada de dicho segmento obtenida mediante *Praat*. Los signos asociados a frontera de grupo entonativo, tipo de tonema, actos y subactos, se han incluido en un color diferente para favorecer su identificación (Anexo 3).

En relación con las variaciones melódicas, las curvas habitualmente presentan rupturas o interrupciones a lo largo del enunciado debido a segmentos sordos. A fin de mantener el detalle de los cambios melódicos y contar, a su vez, con un contorno continuo, se adicionó una línea de tendencia de tipo media móvil de periodo 2. Es importante anotar que la interpretación de los perfiles melódicos se centra en actos y grupos de entonación particulares, en razón de los rasgos comunes o singularidades que reflejan, y es llevada a cabo a partir de identificadores fónico-perceptivos, su confrontación con el fragmento escrito y su relación de semejanza con señales de expresión musical, como se indicó en el proceso metodológico, y en conformidad con el segundo objetivo específico de esta investigación.

Cada fragmento es encabezado con el nombre asignado a partir de la nomenclatura definida en el proceso metodológico para su correspondencia con el archivo de audio respectivo. La estructura de carpetas y archivos de audio anejos a este documento se presenta en el Anexo 5.

4.2.1. «El miedo», de Ramón María del Valle-Inclán

En un relato breve, el título es por excelencia su antesala, y su propósito, en palabras de Alarcos *et al.* (1989, p. 171), es estimular «el interés del lector». En este caso, el título se constituye en indicador de la naturaleza misma del relato, a partir del cual Valle-Inclán, en la voz de ese yo fictivo, construye la atmósfera que envuelve la historia: un episodio, si bien lejano, aún vívido en la memoria de su protagonista, que determina su posterior actitud frente a la muerte.

«El miedo» es un relato que se inscribe en la narrativa gótica, la cual se manifiesta no solo en el espacio y tiempo en el que tiene lugar, sino en la propia disposición de ánimo del narrador homodiegético. En tal sentido, las secuencias descriptivas y narrativas que conforman el desarrollo textual de la acción, aunadas a esporádicos momentos de interiorización, suscitan un entretejido de sensaciones multisensoriales que enmarcan el relato.

4.2.1.1. *El miedo_España_M_D_V.*

a) Segmentación:

{La tribuna señorial V} |₁ {estaba al lado del evangelio y comunicaba con la biblioteca. VΛ} |₂ #
 1 # {La capilla VΛ} |₃ {era húmeda, ΛΛ} |₄ {tenebrosa, VΛ} |₅ {resonante. V} |₆ #² # {Sobre el retablo
 campeaba el escudo concedido por ejecutorias de los Reyes Católicos al señor de Bradomín, ↓} |₇
 {Pedro Aguiar de Tor, ↓} |₈ {llamado el Chivo V} |₉ {y también V} |₁₀ {el Viejo. VΛ} |₁₁ #³ # {Aquel
 caballero VΛ} |₁₂ {estaba enterrado a la derecha del altar. ↓} |₁₃ #⁴ # {El sepulcro ΛV} |₁₄ {tenía la
 estatua VV} |₁₅ {orante de un guerrero. Λ} |₁₆ #⁵ # {La lámpara del presbiterio VV} |₁₇ {alumbraba
 día y noche ante el retablo, V} |₁₈ {labrado como joyel de reyes. VV} |₁₉ #⁶ # {Los áureos Λ} |₂₀
 {racimos de la vid evangélica VΛ} |₂₁ {parecían ofrecerse cargados del fruto. Λ} |₂₂ #⁷ # {El santo
 tutelar era aquel piadoso Rey Mago que ofreció mirra al Niño Dios. Λ} |₂₃ #⁸ # {Su túnica de seda
 VV} |₂₄ {bordada ΛV} |₂₅ {de oro V} |₂₆ {brillaba con el resplandor devoto de un milagro oriental.
 V} |₂₇ #⁹ # {La luz de la lámpara, ΛV} |₂₈ {entre las cadenas de plata, VV} |₂₉ {tenía tímido aleteo de
 pájaro prisionero V} |₃₀ {como si se afanase por volar hacia el Santo. VΛ} |₃₁ #¹⁰

El fragmento tiene una duración de 62,93 segundos; está conformado por 31 grupos de entonación, igual número de subactos y 10 actos. La tasa media de elocución es 5,01 sílabas por segundo.

Uno de los aspectos que se hace patente en la segmentación es la correspondencia, en su mayoría, entre las fronteras de grupo entonativo y la presencia de signos de puntuación como la coma (,) y el punto y seguido (.), reflejo de las pausas asociadas a estos, con lo cual, se puede hablar de la existencia, en cierta medida, de un correlato entre la cadena oral y la cadena escrita.

Por otra parte, llama la atención el establecimiento de grupos entonativos conformados por grupos nominales en función sujeto, debido a la incorporación de una pausa e inflexión tonal previas al inicio del predicado. Estas pausas —alusión al silencio musical— tienen un propósito, principalmente, expresivo vinculado con el estilo de elocución fijado por el lector y la creación de suspense, que en conjunto marcan el ritmo y tono de la narración.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

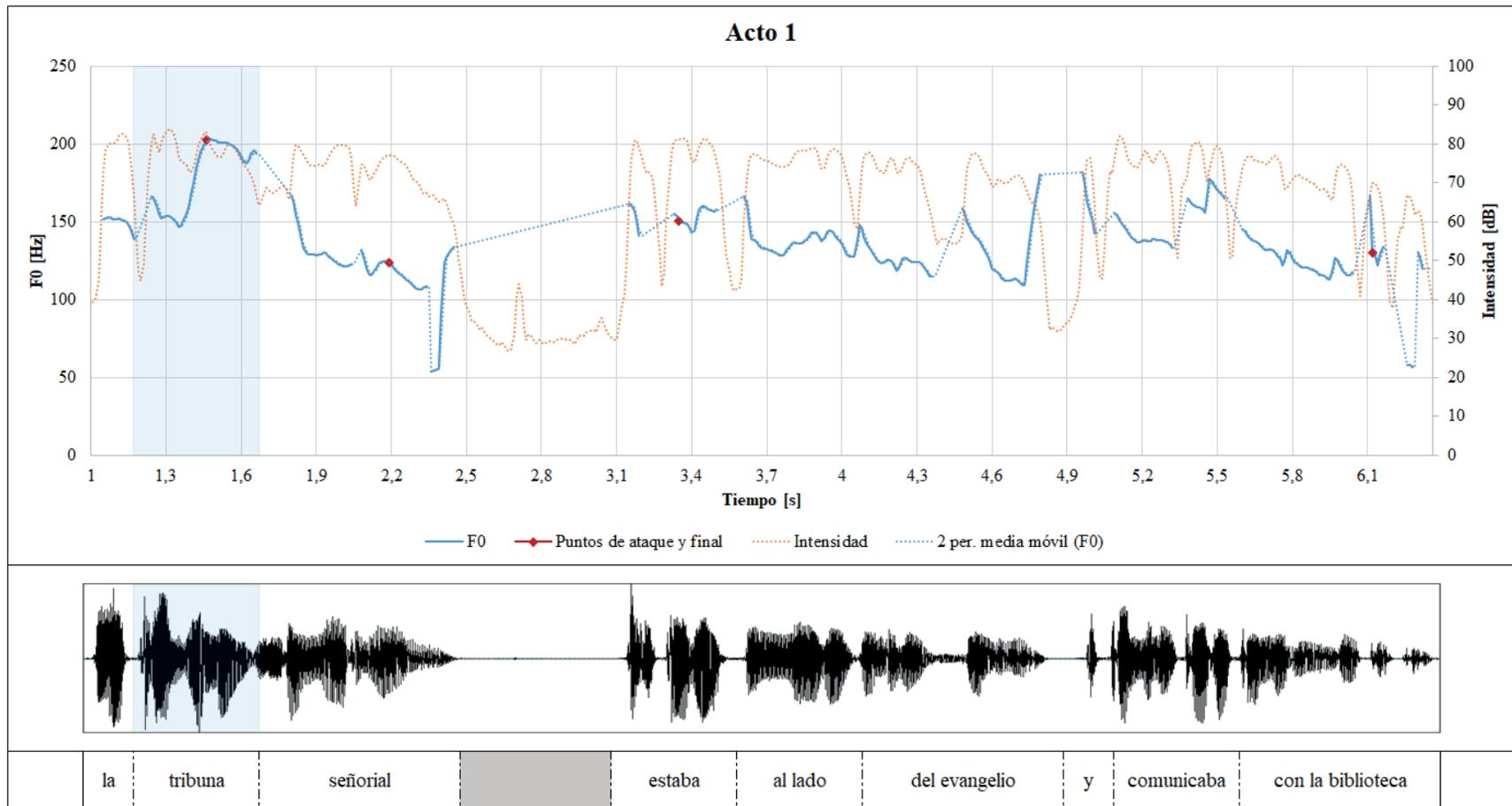
En consonancia con lo expuesto en el literal anterior, la Figura 2 muestra las variaciones melódicas, la curva de intensidad y el oscilograma del primer acto de este fragmento, conformado por dos grupos entonativos: «La tribuna señorial | estaba al lado del evangelio y comunicaba con la biblioteca». En ella se observa, justamente, la pausa (618 ms) y el reajuste tonal (20,1 %) existentes entre el grupo nominal *la tribuna señorial*, en función sujeto, y el predicado *estaba al lado del evangelio y comunicaba con la biblioteca*.

Se observa, asimismo, una prominencia tonal asociada con el punto de ataque —primera sílaba tónica—, señal de focalización y con la cual se pone relieve en el sustantivo *tribuna*, palabra con la que, justamente, inicia la secuencia descriptiva dentro del relato (área en azul).

Desde el punto de vista de los principios prosódicos estructurales (corolario PPE), aun cuando cada grupo entonativo exhibe una línea tonal descendente marcada por los puntos de ataque y final, se presenta un reinicio prosódico en el segundo grupo entonativo. Sin embargo, el principio de declinación entonativa (PDE) se preserva por el principio de recursividad (PR).

Figura 2.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-El miedo_España_M_D_V

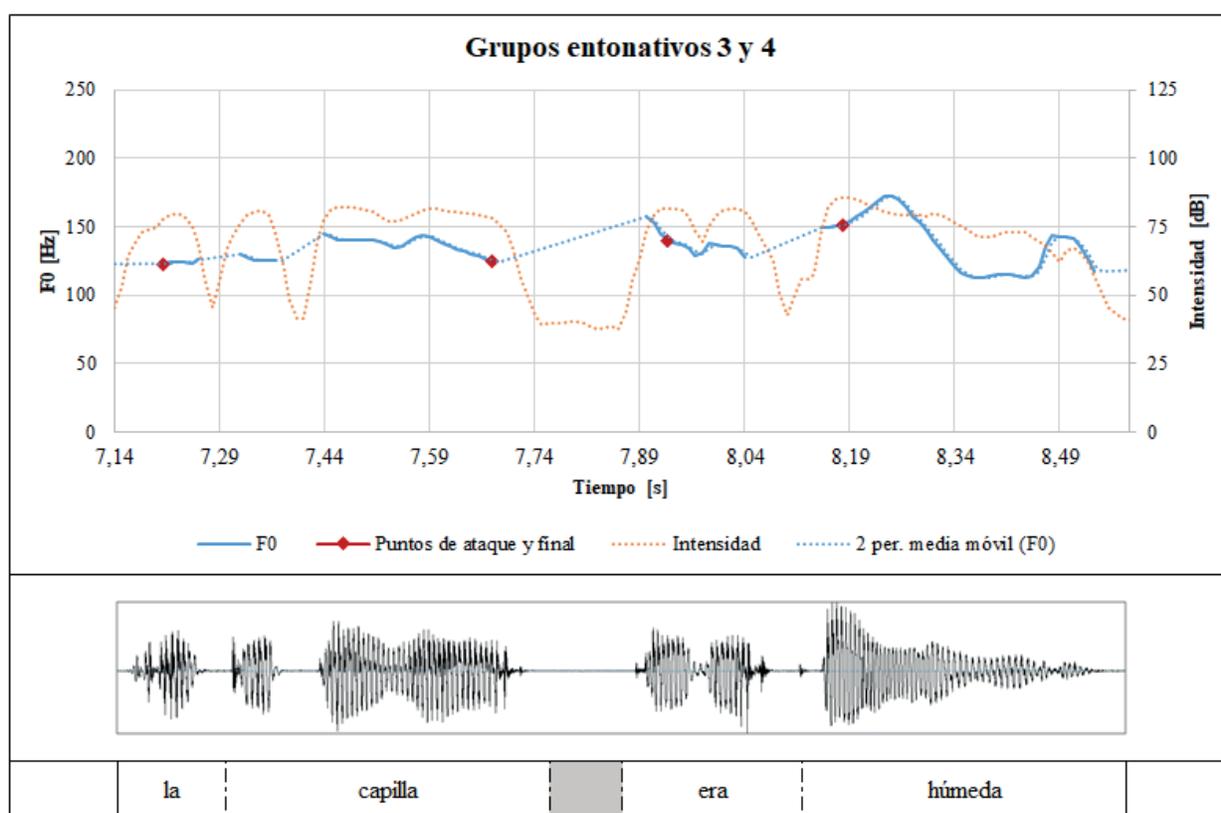


Fuente: Desarrollo propio.

Ahora bien, la presencia de pausa entre sujeto y predicado es igualmente visible en otras partes del fragmento, es el caso de los grupos entonativos 3 y 4, que forman parte del segundo acto (Figura 3). Si bien la pausa existente entre el grupo nominal *la capilla* y el predicado *era húmeda* no es tan pronunciada como en el caso anterior (155 ms), el reajuste tonal es ostensible (26,5 %), dando lugar a la frontera de grupo entonativo.

Figura 3.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 3 y 4-El miedo_España_M_D_V

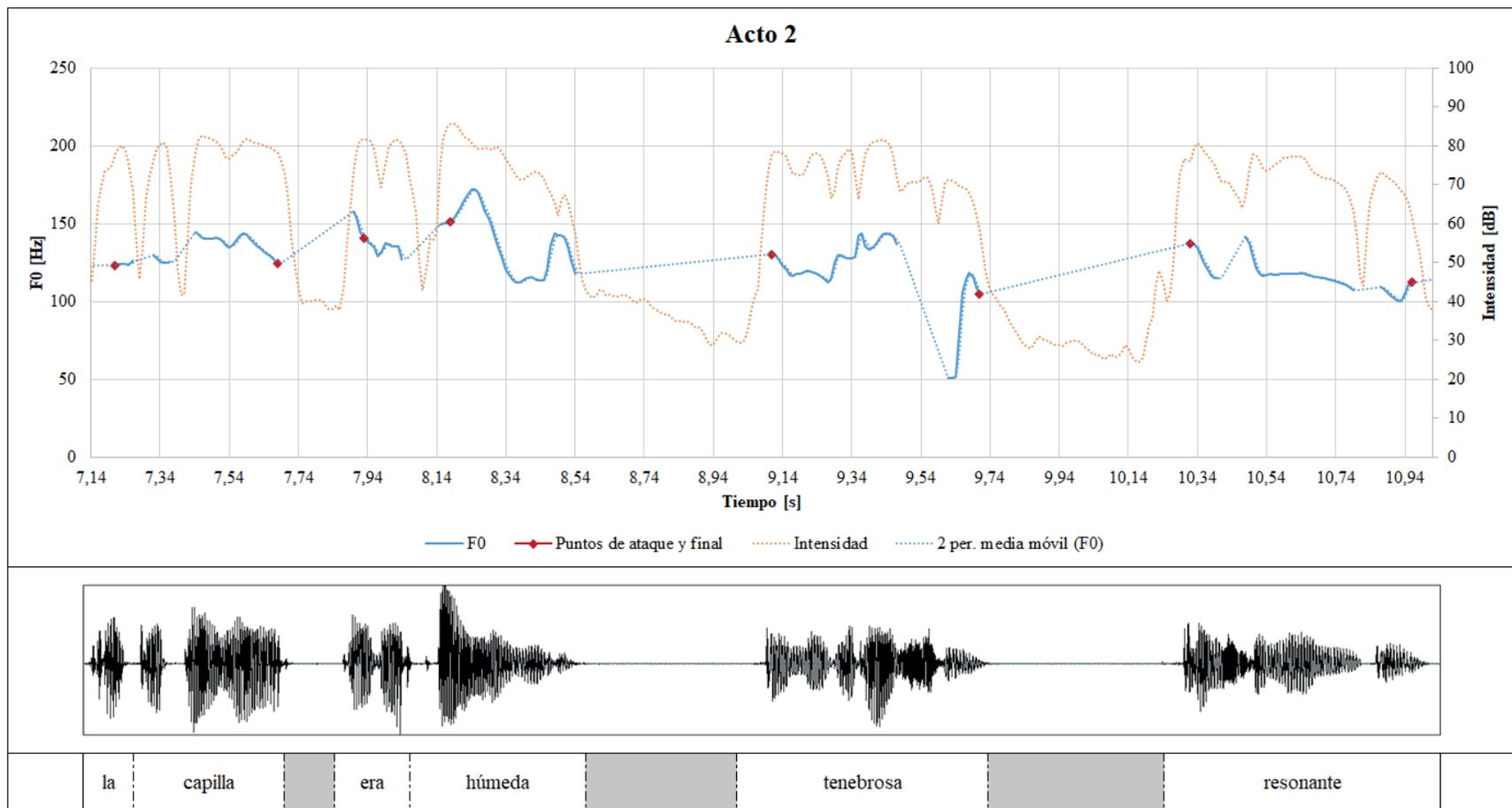


Fuente: Desarrollo propio.

En este mismo acto se observa, además, el uso de la enumeración adjetival, con lo cual Valle-Inclán aporta valor enfático a la descripción del recinto, y cuyas enumeraciones en la voz del lector oral, se constituyen en grupos entonativos independientes, a causa de las pausas e inflexiones marcadas con función intensificadora que los delimitan: «era húmeda, | tenebrosa, | resonante». Pausas con duraciones de 483 ms y 528 ms, y reajustes tonales de 11,02 % y 30,95 %, respectivamente (Figura 4).

Figura 4.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 2-El miedo_España_M_D_V

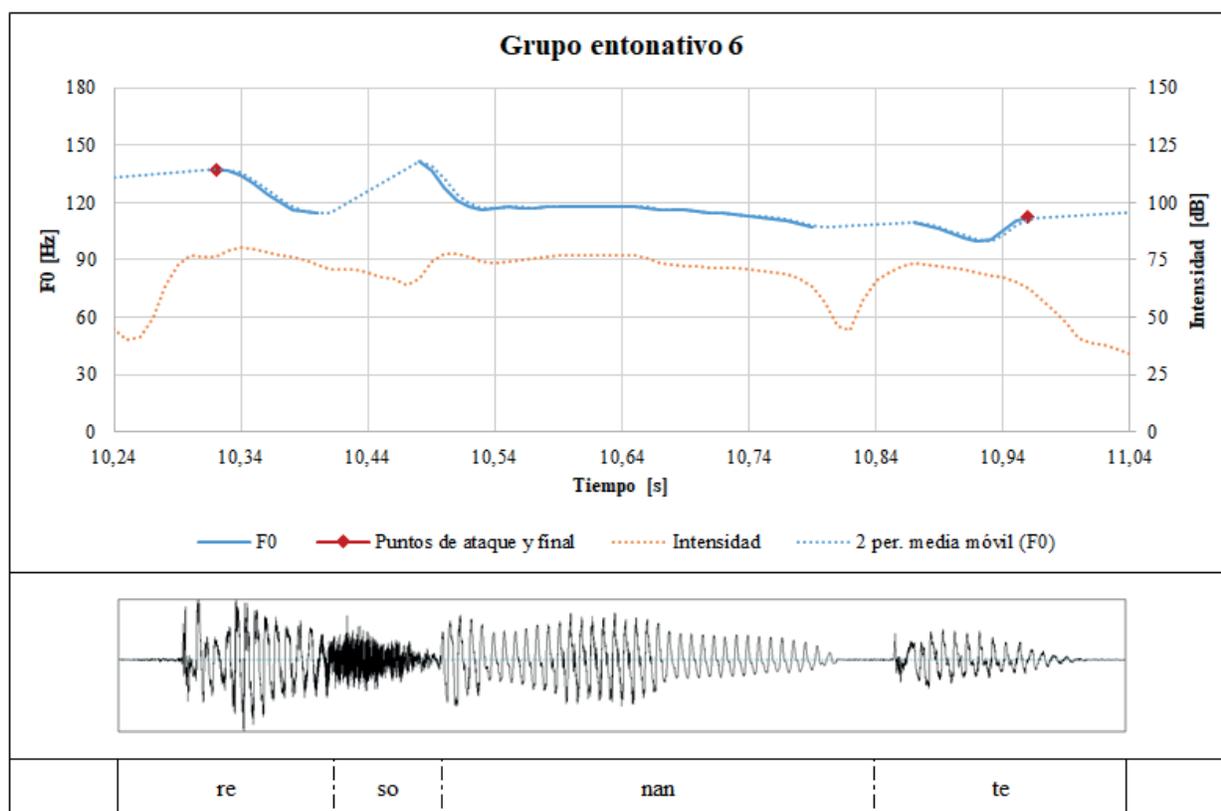


Fuente: Desarrollo propio.

Este carácter enfático se revalida, por una parte, con el realce tonal en torno a la sílaba tónica del primer adjetivo: *húmeda*, punto final del grupo entonativo 4, que a la vez se constituye en el punto de mayor intensidad del acto, y, por otra, con el alargamiento de la sílaba tónica del elemento final de la enumeración: *resonante*, que se convierte en reflejo del significado mismo al que este adjetivo refiere: que suena mucho (Figura 5).

Figura 5.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 6-El miedo_España_M_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

La prominencia tonal, el pico de intensidad y el alargamiento silábico son rasgos que ponen de manifiesto la presencia de los matices de intensidad y el juego con el tempo elocutivo, como un indicador de la expresividad musical que allí subyace.

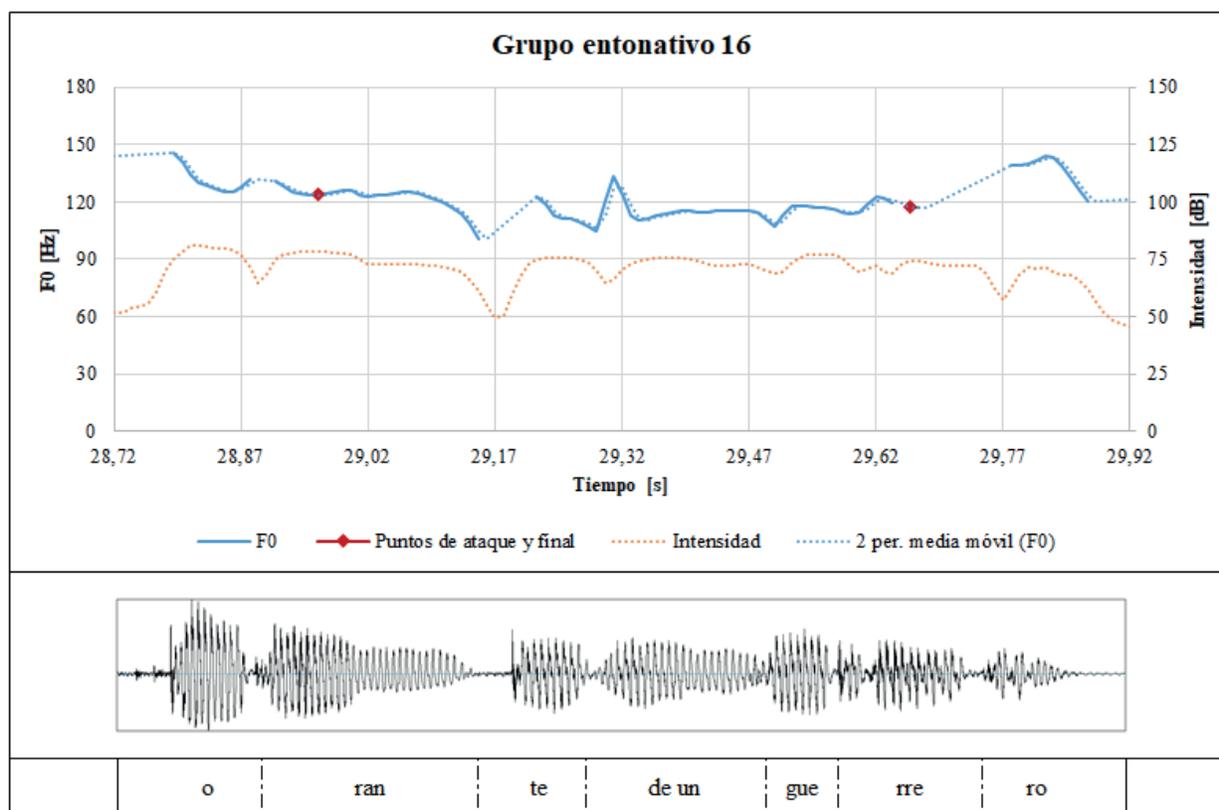
Con respecto al corolario PPE, aun cuando el PDE se cumple en el dominio del acto por el PR, el PDE al interior de los grupos entonativos 3 y 4 se rompe, principalmente, en el segundo de

ellos, debido al carácter enfático impuesto por el lector sobre el adjetivo *húmeda*, como se señaló previamente.

Por otra parte, el alargamiento silábico, como sustitución de un pico tonal, está igualmente presente en el acto 5, específicamente en el grupo entonativo 16: «orante de un guerrero» (Figura 6). En él, la sílaba tónica del adjetivo *orante*, punto de ataque del grupo entonativo, es prolongada con el propósito de destacar la actitud de orar y el silencio que esta suscita, que en el contexto del relato se constituye en signo propiciatorio de lo inexplicable.

Figura 6.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 16-El miedo_España_M_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

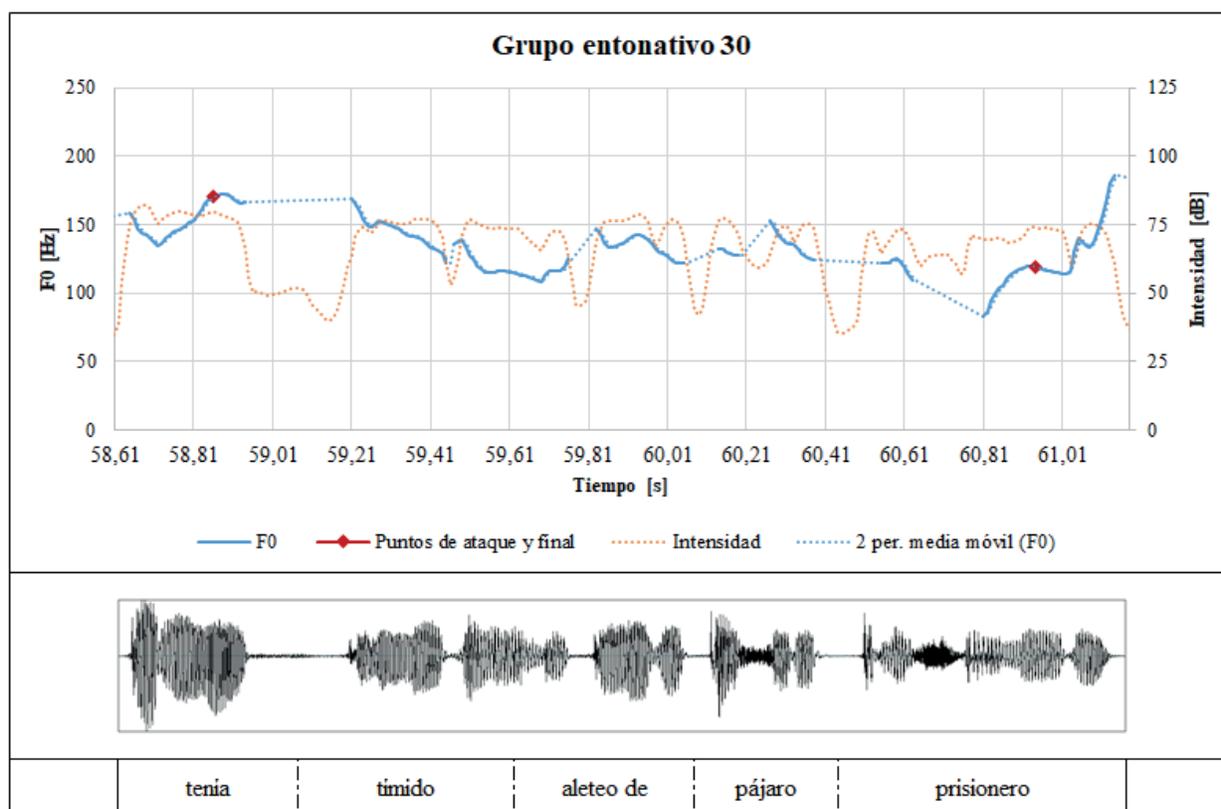
Uno de los recursos a los que acude Valle-Inclán para matizar el marco escénico del relato es la metáfora y la metonimia, presente en el acto final, el cual está constituido, a su vez, por cuatro grupos de entonación: «La luz de la lámpara, | entre las cadenas de plata, | tenía tímido aleteo de pájaro prisionero | como si se afanase por volar hacia el Santo».

Aun cuando en la parte inicial del grupo entonativo 30, penúltimo de este acto, hay una pausa de 234 ms entre el verbo en pretérito imperfecto *tenía* y el adjetivo *tímido*, esta no es considerada como frontera, ya que el reajuste tonal es de solo 1,33 %. Sin embargo, el relieve tonal asociada a la sílaba tónica de este adjetivo, equiparable al punto de ataque, constituye, justamente, una señal de énfasis, que se ratifica en el punto final sobre el adjetivo *prisionero*, con el cual se cierra dicho grupo de entonación (Figura 7), erigiéndolo en eje del acto.

La variación melódica, la curva de intensidad y el oscilograma del acto 10, en su totalidad, se presentan en la Figura 8.

Figura 7.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 30-El miedo_España_M_D_V

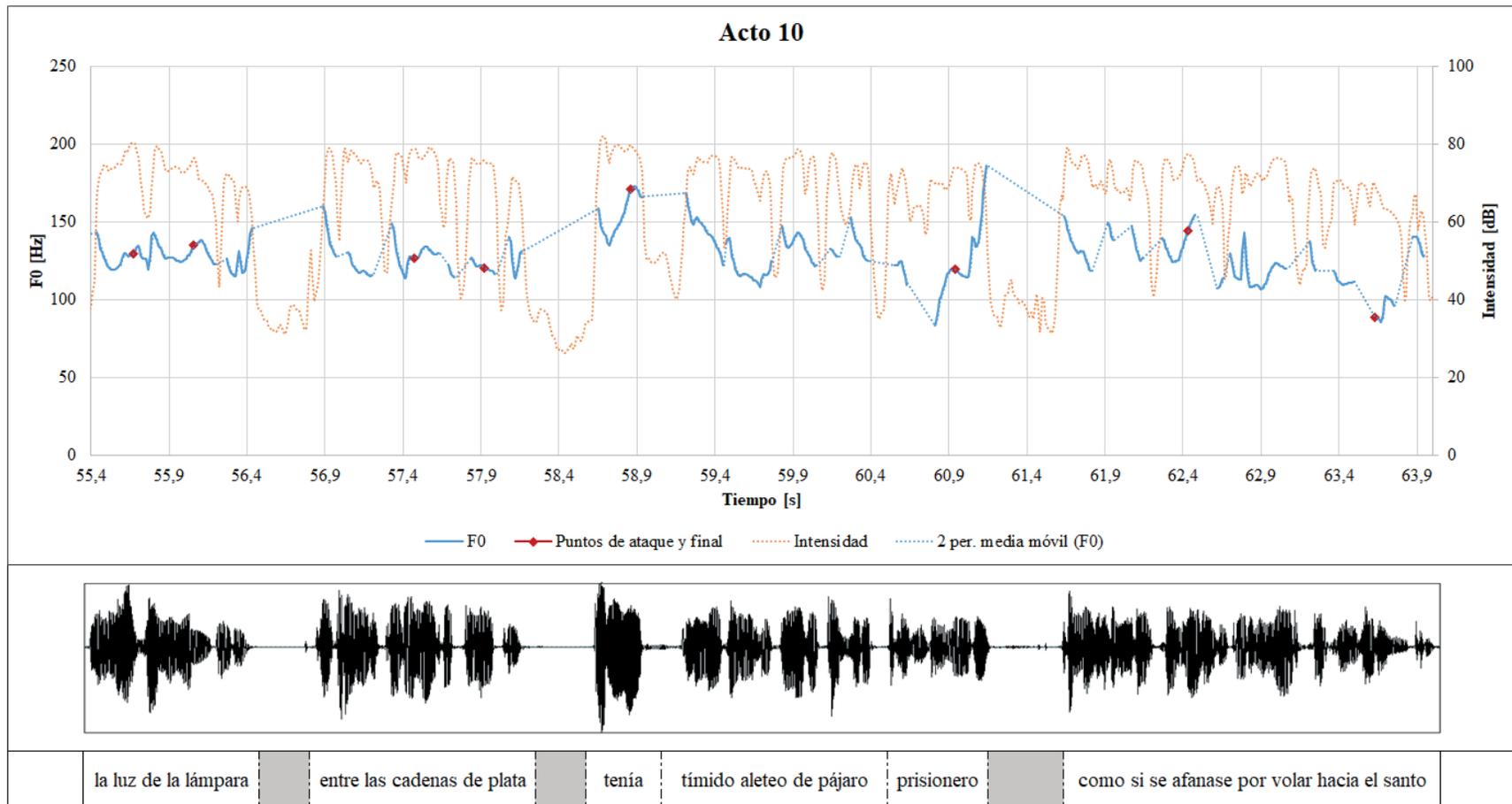


Fuente: Desarrollo propio.

Por último, el uso de un rango tonal situado en un nivel grave (129,60 Hz) coadyuva a la construcción de la atmósfera umbría que el relato evoca.

Figura 8.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 10-El miedo_España_M_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.1.2. *El miedo_España_M_N_V.*

a) Segmentación:

{Mi madre ∨} |1 {cerró el libro dando un suspiro, ∨} |2 {y de nuevo ∨} |3 {llamó a las niñas. ∨} |4
 #1 # {Vi pasar sus sombras blancas a través del presbiterio ∧∧} |5 {y columbré ↑} |6 {que se
 arrodillaban a los lados de mi madre. ∨∧} |7 #2 # {La luz de la lámpara temblaba con un débil
 resplandor sobre las manos que volvían a sostener abierto el libro. ∨∧} |8 #3 # {En el silencio la voz
 leía piadosa y lenta. ∨} |9 #4 # {Las niñas ∧} |10 {escuchaban ∨∧} |11 {y adiviné sus cabelleras sueltas
 sobre la albura del ropaje ∨∧} |12 {y cayendo a los lados del rostro iguales, ∨} |13 {tristes, ↓} |14
 {nazarenas. ∨∧} |15 #5 # {Habíame adormecido, ∨∧} |16 {y de pronto ∧∨} |17 {me sobresaltaron los
 gritos de mis hermanas. ∨∧} |18 #6 # {Miré ↑} |19 {y las vi en medio del presbiterio abrazadas a mi
 madre. ∨∧} |20 #7 # {Gritaban ∧} |21 {despavoridas. ∧∧} |22 #8 # {Mi madre las asió de la mano ∨}
 |23 {y huyeron las tres. ∨∧} |24 #9 # {Bajé presuroso. ↓} |25 #10 # {Iba a seguir las y quedé sobrecogido
 de terror. ∧} |26 #11 # {En el sepulcro del guerrero ∨} |27 {se entrechocaban los huesos del esqueleto.
 ∨∧} |28 #12 # {Los cabellos se erizaron en mi frente. ∧∧} |29 #13 # {La capilla ∧∨} |30 {había quedado
 en el mayor silencio, ∨∨} |31 {y oíase distintamente el hueco y medroso rodar de la calavera ↑} |32
 {sobre su almohada de piedra. ∧} |33 #14

El fragmento tiene una duración de 64,41 segundos con una tasa media de elocución de 5,33 sílabas por segundo; está conformado por 33 grupos de entonación, igual número de subactos y 14 actos. En él, al igual que en el fragmento descriptivo previo (*El miedo_España_M_D_V*), se evidencia la relación entre fronteras de grupo entonativo y la presencia de signos de puntuación, por un lado, y la incorporación de pausas que no coinciden con límites entre unidades sintácticas, por otro, las cuales obedecen a razones expresivas.

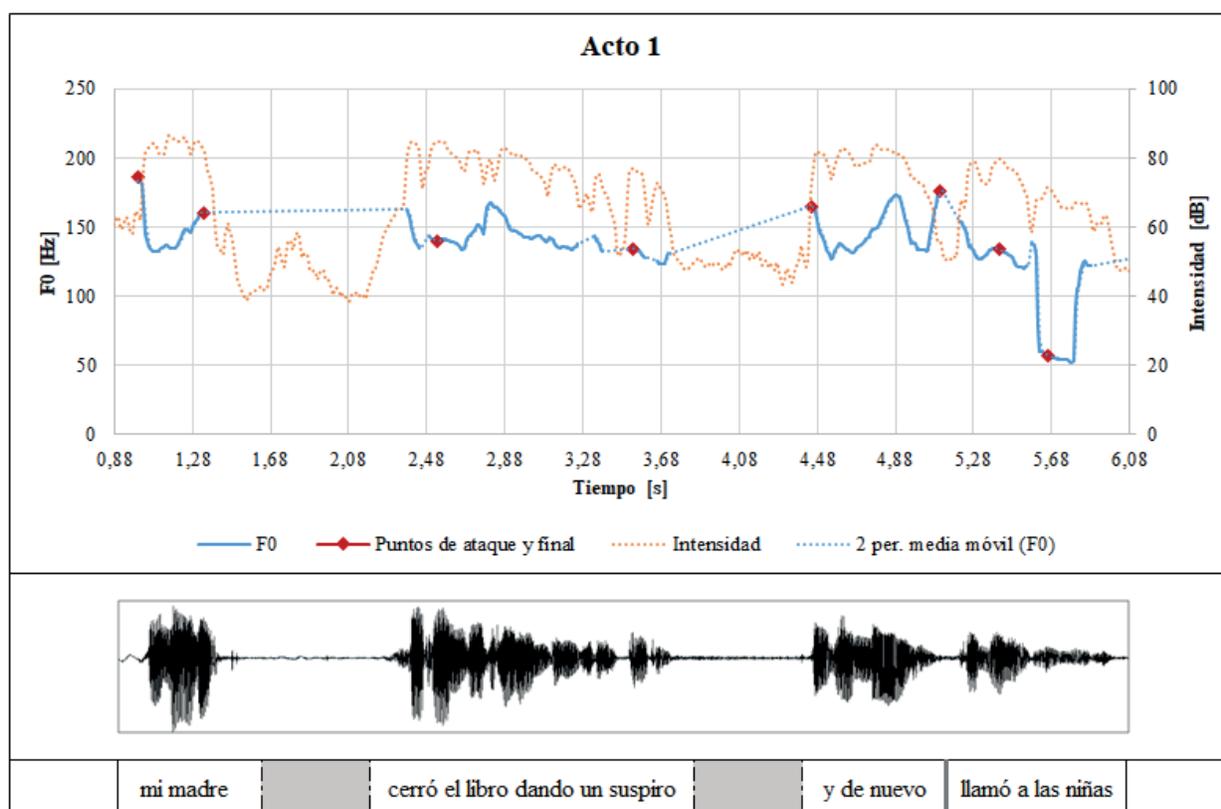
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

El primero de los actos que componen este fragmento: «Mi madre | cerró el libro dando un suspiro, | y de nuevo | llamó a las niñas» ilustra la conjunción de pausas tanto de carácter expresivo como asociadas a la puntuación. La primera de ellas (809 ms), de índole expresiva, demarca el límite entre los dos primeros grupos entonativos y separa el grupo nominal; la segunda (600 ms), asociada a la presencia de la coma (,), delimita el complemento circunstancial y tercer grupo

entonativo. La pausa final menor (87 ms) con un reajuste tonal (-21,02 %), detiene el discurso en señal de anuncio y fija el inicio del último grupo de entonación de este acto (Figura 9).

Figura 9.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 1-El miedo_España_M_N_V



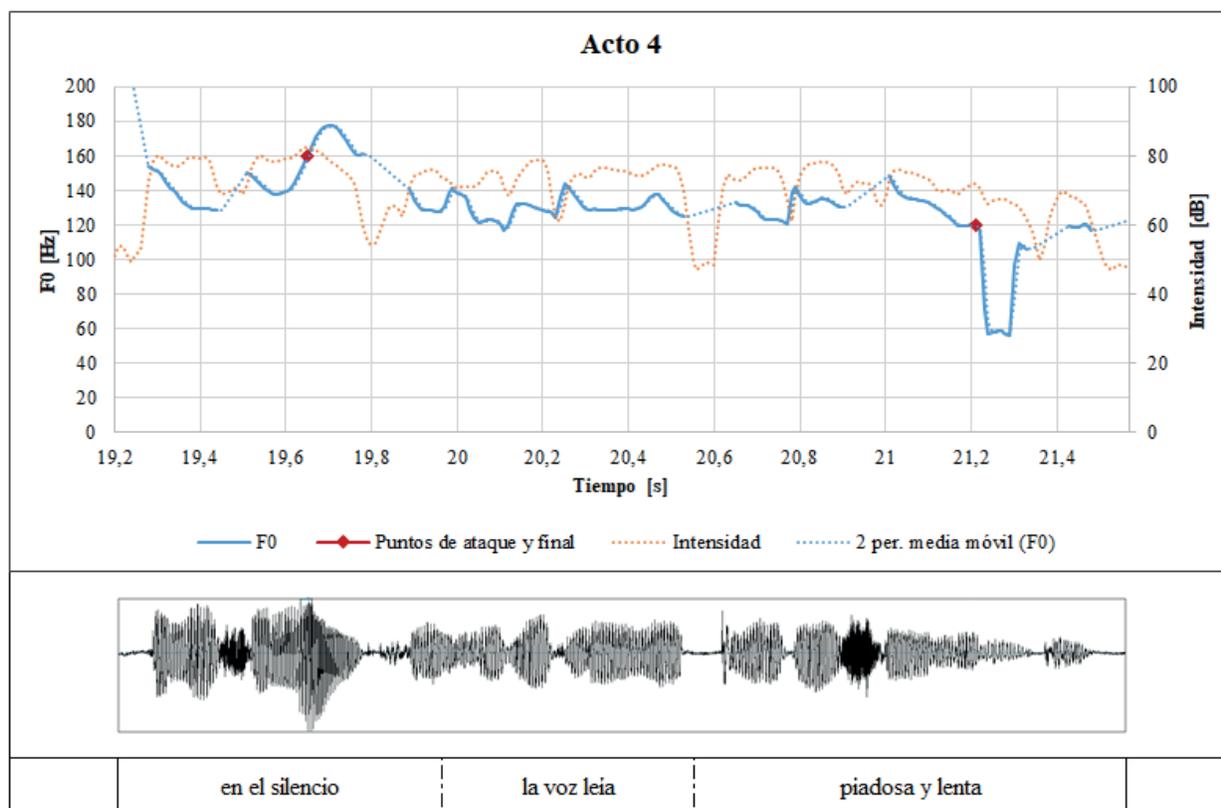
Fuente: Desarrollo propio.

Con respecto al corolario PPE, aun cuando el PDE se cumple en el ámbito del acto, el tercer grupo de entonación exhibe un comportamiento tonal opuesto, determinado, precisamente, por su tonema final circunflejo (descendente-ascendente), el cual funge como antesala del último grupo entonativo, como ya se indicó.

Por otra parte, la construcción de la atmósfera taciturna que envuelve el relato se apoya, entre otros, en la recreación de sensaciones. Así pues, la personificación presente en el cuarto acto: «en el silencio la voz leía piadosa y lenta», alude a una calma aparente que en la voz del lector se materializa en el *decrecendo* que acompaña el descenso tonal y finaliza en la forma de un tonema circunflejo (descendente-ascendente) (Figura 10).

Figura 10.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 4-El miedo_España_M_N_V



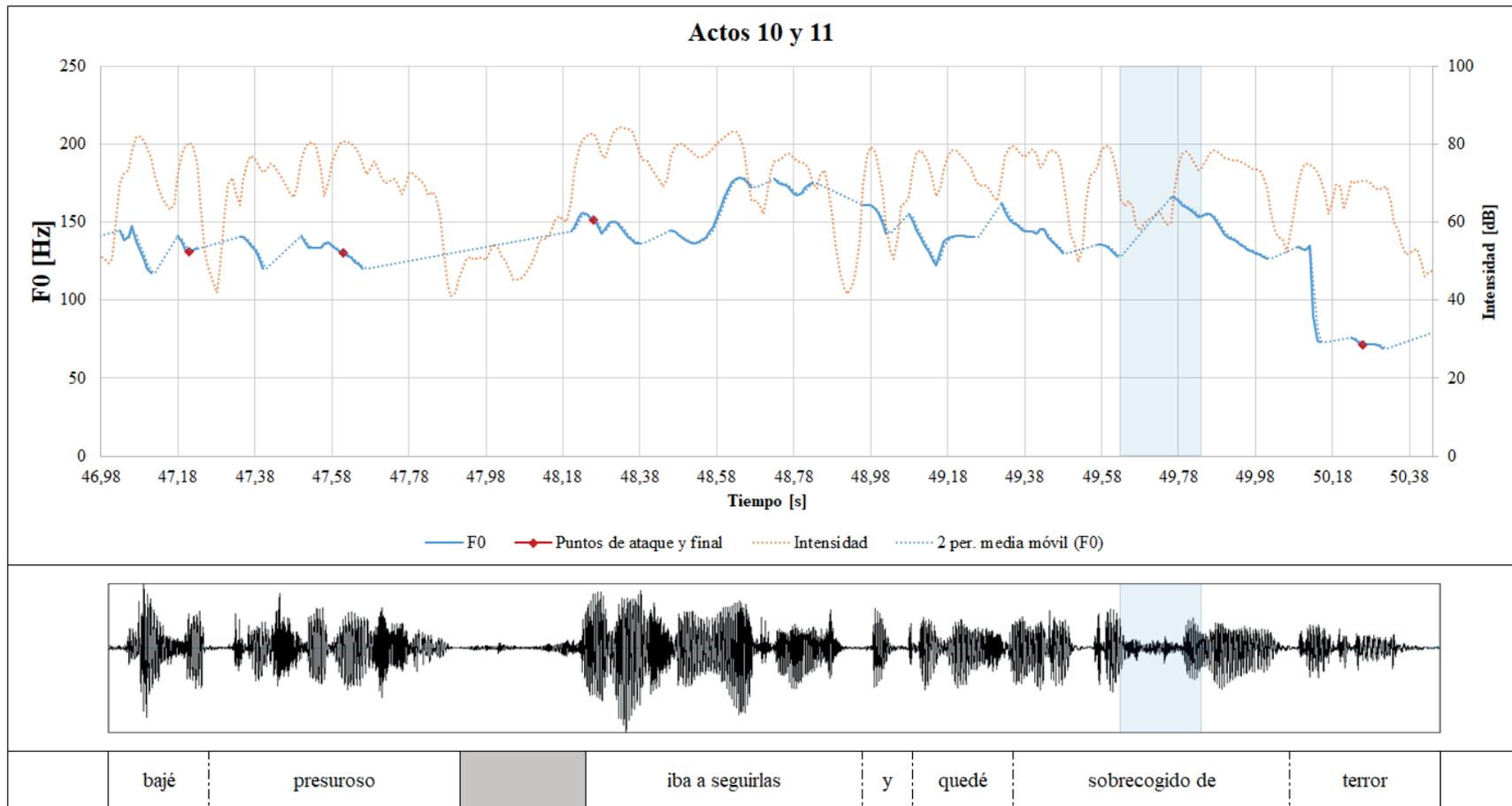
Fuente: Desarrollo propio.

Ahora bien, algunos de los mecanismos utilizados por el lector en voz alta para transmitir la tensión narrativa del relato se aprecian en la Figura 11.

En este segmento, conformado por los actos 10 y 11: «Bajé presuroso. | Iba a seguirlas y quedé sobrecogido de terror», se conjugan, por un lado, una velocidad de elocución superior a la media, la cual guarda relación con el estado de inquietud que experimenta el protagonista y la propia situación narrada: 7,05 sílabas por segundo y 7,25 sílabas por segundo, respectivamente. Por otro lado, la presencia de una pausa que, si bien se relaciona con un límite sintáctico, funciona como un nexo narrativo, dado su carácter de expectación. Y, finalmente, el relieve conferido al adjetivo *sobrecogido*, a través de la prominencia tonal y el alargamiento de la sílaba tónica (área en azul), el cual ralentiza sutilmente la elocución, generando un cambio en la velocidad análogo al *tempo rubato* en la interpretación musical.

Figura 11.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Actos 10 y 11-El miedo_España_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.1.3. *El miedo_España_M_M_V.*

a) Segmentación:

{Tuve miedo √} |₁ {como no lo he tenido jamás, ↓} |₂ {pero no quise que mi madre y mis hermanas me creyesen cobarde, √∧} |₃ {y permanecí inmóvil ∧∧} |₄ {en medio del presbiterio, ∧∧} |₅ {con los ojos fijos en la puerta entreabierta. √∧} |₆ #¹

El fragmento tiene una duración de 10,69 segundos; está conformado por 6 grupos de entonación, igual número de subactos y un único acto. Su tasa media de elocución es 6,17 sílabas por segundo. En él se mantiene el estilo elocutivo observado en las secuencias anteriores (El miedo_España_M_D_V y El miedo_España_M_N_V), asociado al uso de pausas vinculadas con la intención comunicativa y la puntuación.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Si bien la totalidad del relato es narrado en primera persona, en esta secuencia, en particular, su protagonista revela su sentir, yuxtaponiendo su emocionalidad y su racionalidad. Así, los dos primeros grupos entonativos: «Tuve miedo | como no lo he tenido jamás», por medio de una aseveración enfática, se constituyen en una confesión, en la cual, la pausa incorporada por el lector marca un instante de reflexión (571 ms).

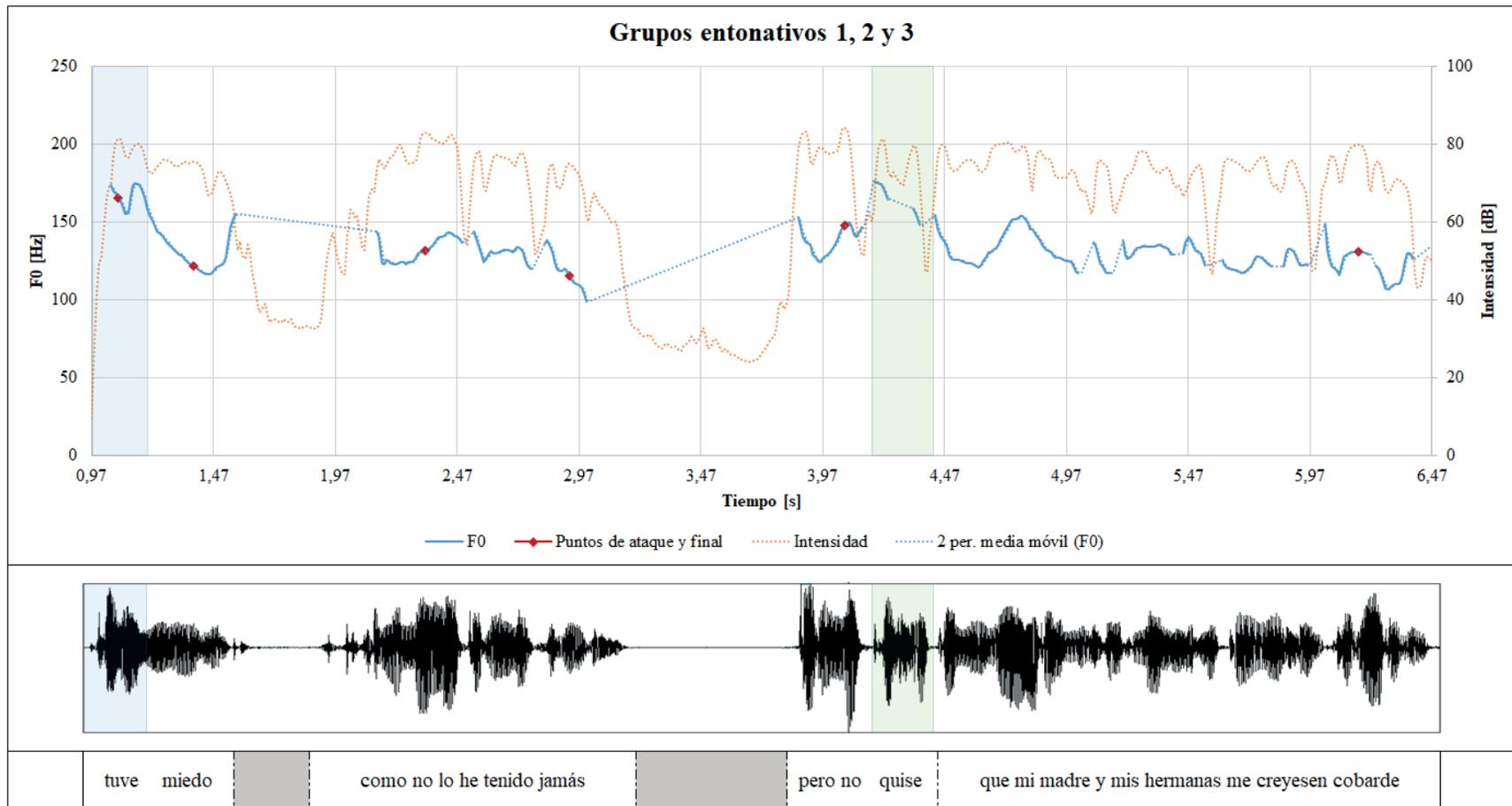
Por su parte, la pausa subsiguiente (691 ms) no solo determina la frontera con el grupo entonativo 3, sino que indica, además, el linde con el elemento racional que complementa dicha confesión: «pero no quise que mi madre y mis hermanas me creyesen cobarde».

El énfasis, en cada caso, está dado por la focalización de los verbos *tuve* y *quise*, conjugados en pretérito perfecto simple, que puntualizan y recalcan la realidad emocional y racional del protagonista en ese instante (Figura 12, áreas en azul y verde, respectivamente), realidad que se concreta en su proceder: «y permanecí inmóvil | en medio del presbiterio, | con los ojos fijos en la puerta entreabierta» (Figura 13).

Ahora bien, la tensa espera por lo desconocido allí sugerida toma forma en el alargamiento de la sílaba pretónica del adjetivo *inmóvil*, con lo cual el lector le imprime a esta línea la sensación de suspensión en el tiempo, y juega, de paso, con su naturaleza expresiva (Figura 14).

Figura 12.

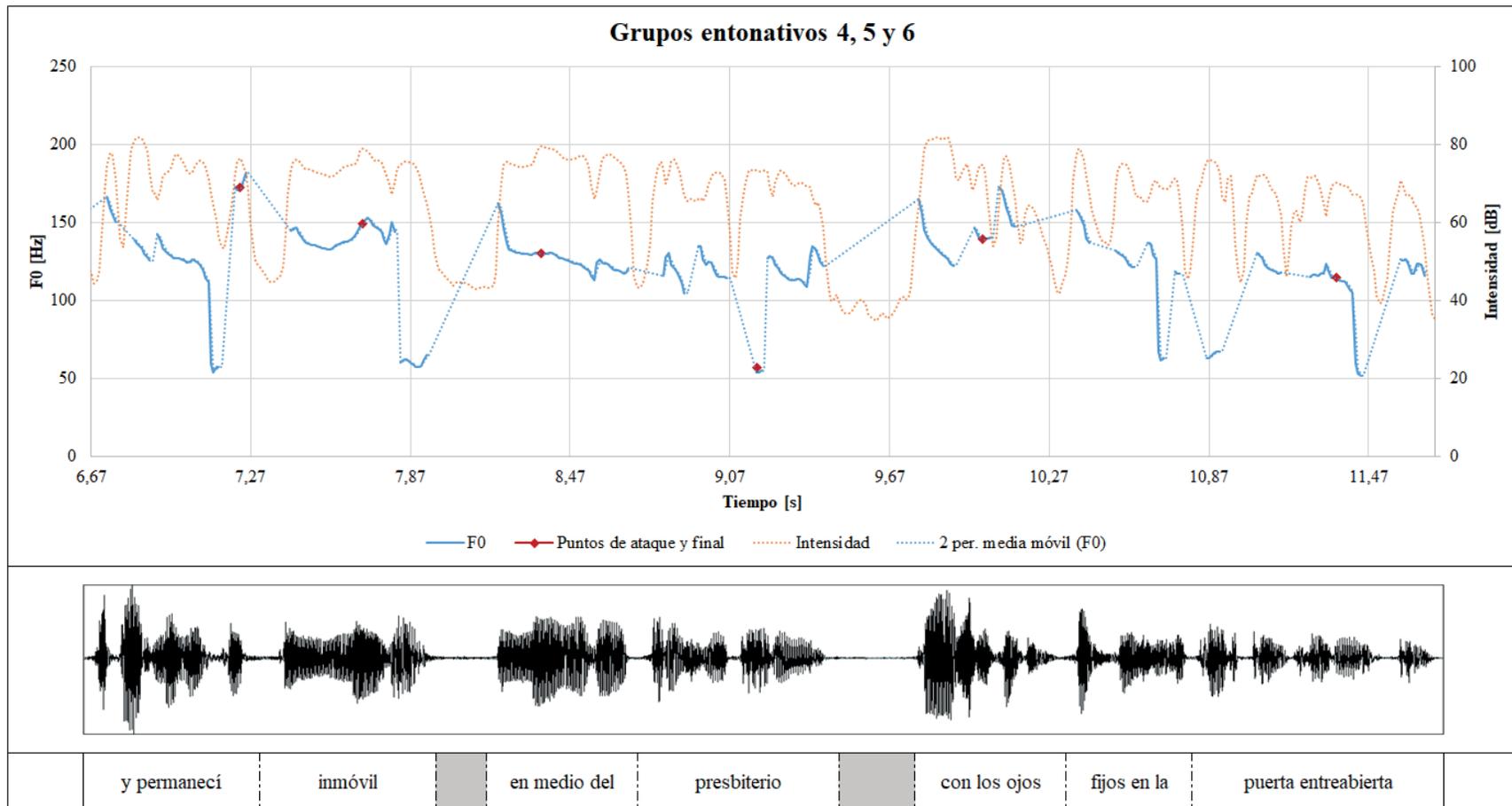
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-El miedo_España_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 13.

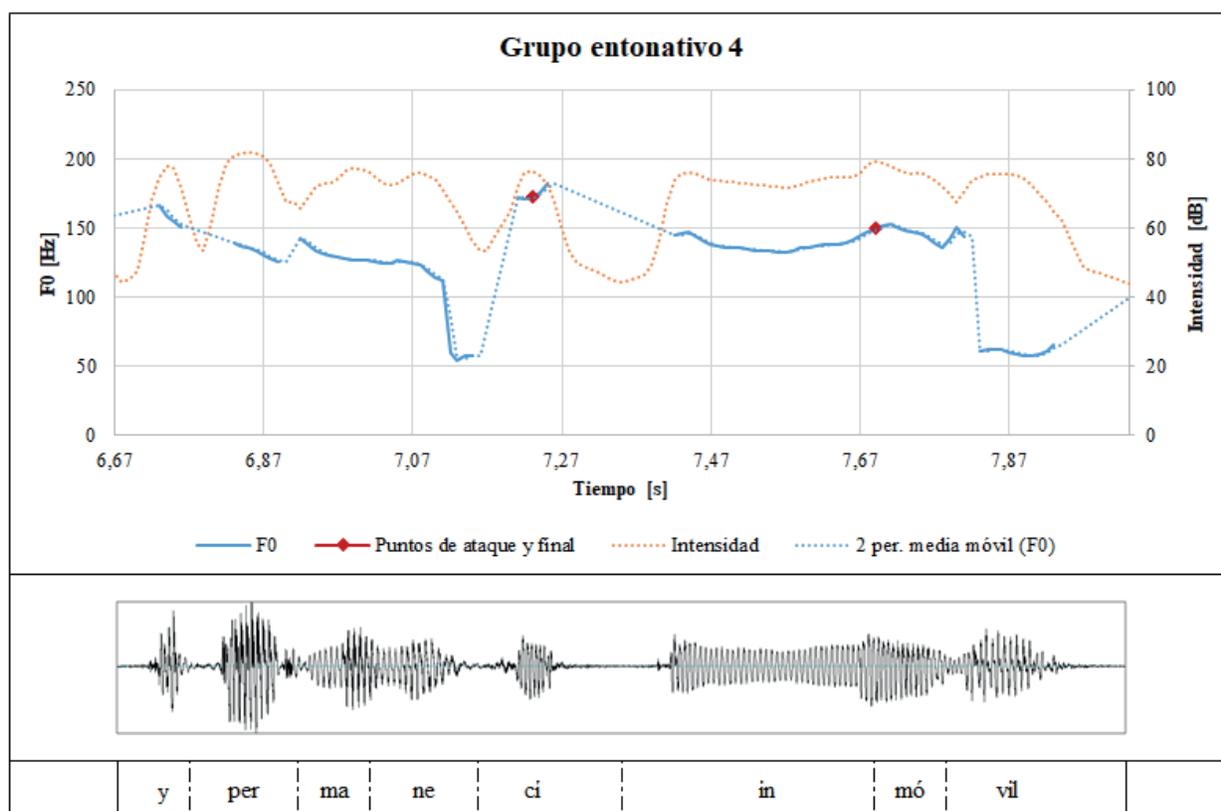
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 4, 5 y 6-El miedo_España_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 14.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 4-El miedo_España_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.2. «Despedida», de Claudia Hernández

«Despedida» no es solo el final de una relación inadecuada; es el adiós a la familia, a un entorno, a la vida tal y como se conoce; es dejar atrás la naturaleza humana, la propia esencia. En este sentido, «Despedida» es una alegoría a la ruptura, al desprendimiento emocional, al desarraigo y al desapropio personal.

Hernández, a través de la voz de una protagonista anónima, descubre una sociedad en la cual la falta de amor propio, la autoagresión, el maltrato y la intolerancia se enmascaran bajo la cotidianidad. Una sociedad donde la diferencia trae consigo marginalidad y exclusión.

Justamente, los elementos fantásticos y existencialistas presentes en este relato y que refieren caracteres zoomorfos son la metáfora de esa diferencia y la discriminación y violencia que conllevan.

4.2.2.1. *Despedida_El Salvador_M_N_V.*

a) Segmentación:

{Había estado observándome. ∨∧} |₁ #¹ # {Le parecía curioso que yo insistiera ∧∨ |₂ en usar suéter hasta en los días de calor ↑} |₃ {y que no usara trucos para subirme el dobladillo de la falda, como hacía el resto. ↓} |₄ #² # {Por eso y por mi mal humor, al principio pensó que estaba siendo maltratada en casa ∧} |₅ {o que me autoinfligía heridas →} |₆ {y quería ∧} |₇ {disimular las marcas, ∧} |₈ {como hacía ella ∨} |₉ {cuando se cortaba las venas ↑} |₁₀ {el último fin de semana de cada mes. ↓} |₁₁ #³ # {Después creyó que se trataba de una religión. ∨} |₁₂ #⁴ # {Más tarde, de algo como ∧∧} |₁₃ {la cicatriz de un accidente con agua hirviendo en casa ∧∧} |₁₄ {o algún ácido en el laboratorio de la escuela. ∨} |₁₅ #⁵ # {Hasta que, →} |₁₆ {en un descuido mío, ∧} |₁₇ {vio las pecas en mi cuerpo ∧∧} |₁₈ {y reconoció en ellas ∨} |₁₉ {las que había visto en su padre. ↓} |₂₀ #⁶ # {Supo entonces que ∧∧} |₂₁ {era cuestión de tiempo ∨∧} |₂₂ {que me brotaran bigotes felinos ∧∧} |₂₃ {y anduviera en cuatro patas. →} |₂₄ #⁷

Este fragmento tiene una duración de 55,96 segundos; está conformado por 24 grupos de entonación, 23 subactos y 7 actos. Su tasa media de elocución es de 5 sílabas por segundo.

La segmentación muestra, por un lado, que las fronteras de grupo entonativo no coinciden necesariamente con límites entre unidades sintácticas y se deben a factores propios del estilo, actitud e intención del lector, y, por otro, que no hay una correspondencia total entre grupos entonativos y subactos; así, los grupos entonativos 2 y 3, parte del acto 2, no constituyen unidades estructurales individuales, debido a que la pausa que las delimita es básicamente respiratoria.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

El desarrollo del relato en este fragmento tiene dos momentos: el primero hace explícita una parte de la problemática social que aborda; el segundo desvela la naturaleza disímil de su protagonista.

Con respecto al primero de estos momentos, el tercer acto, constituido por los grupos entonativos 5-11, expone de una manera natural dicha problemática, otorgándole un carácter rutinario, que raya en la ironía:

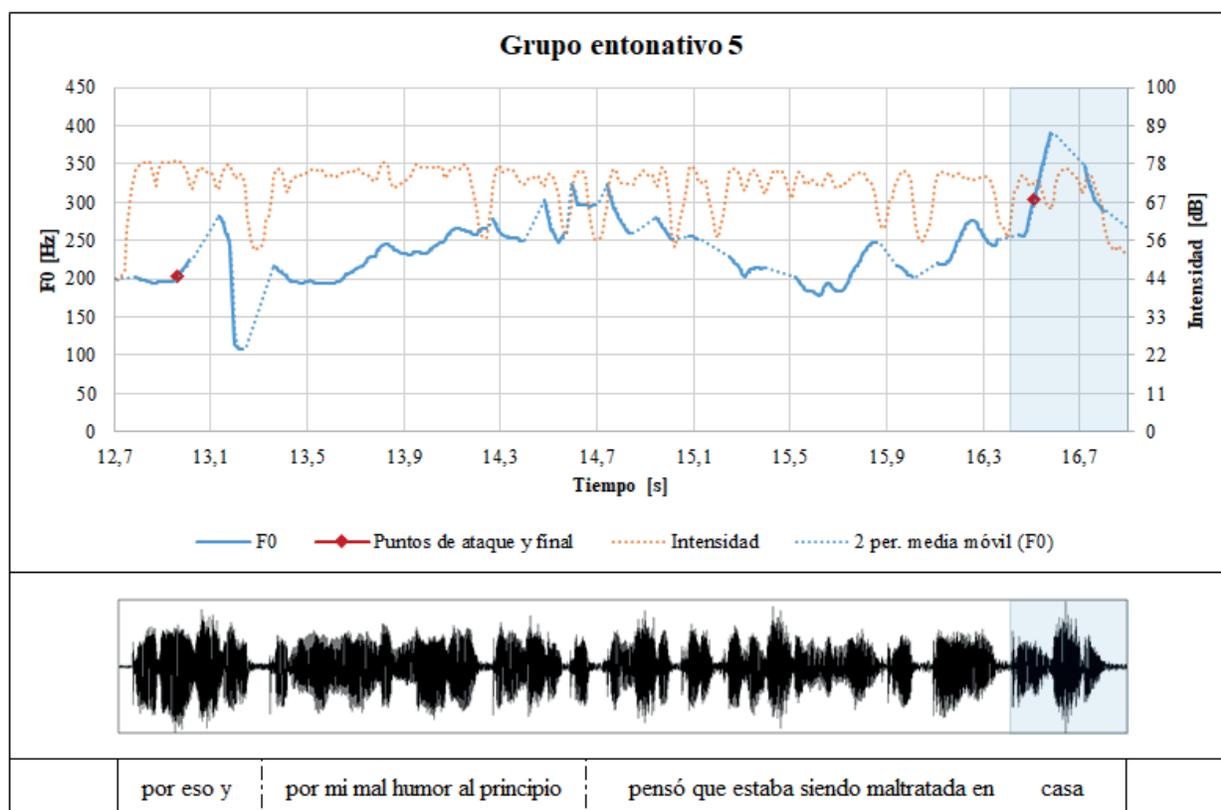
Por eso y por mi mal humor, al principio pensó que estaba siendo maltratada en casa | o que me autoinfligía heridas | y quería | disimular las marcas, | como hacía ella | cuando se cortaba las venas | el último fin de semana de cada mes.

Esa condición de cotidianidad que expresa este acto se concreta en el uso de un nivel tonal medio por parte del lector (247,49 Hz) y en el realce de algunas palabras en particular vinculadas con el contexto personal y social expuesto.

Así pues, en la Figura 15, correspondiente al grupo de entonación 5, se aprecia la concurrencia de un pico tonal y un ligero alargamiento de la sílaba tónica, punto final de este grupo (área en azul), con la cual el sustantivo *casa* adquiere relevancia y otorga a lo manifestado una connotación de extrañeza. El ascenso tonal que precede al pico y acompaña el sentido expresivo dado al enunciado conduce el incumplimiento del PDE.

Figura 15.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 5-Despedida_El Salvador_M_N_V

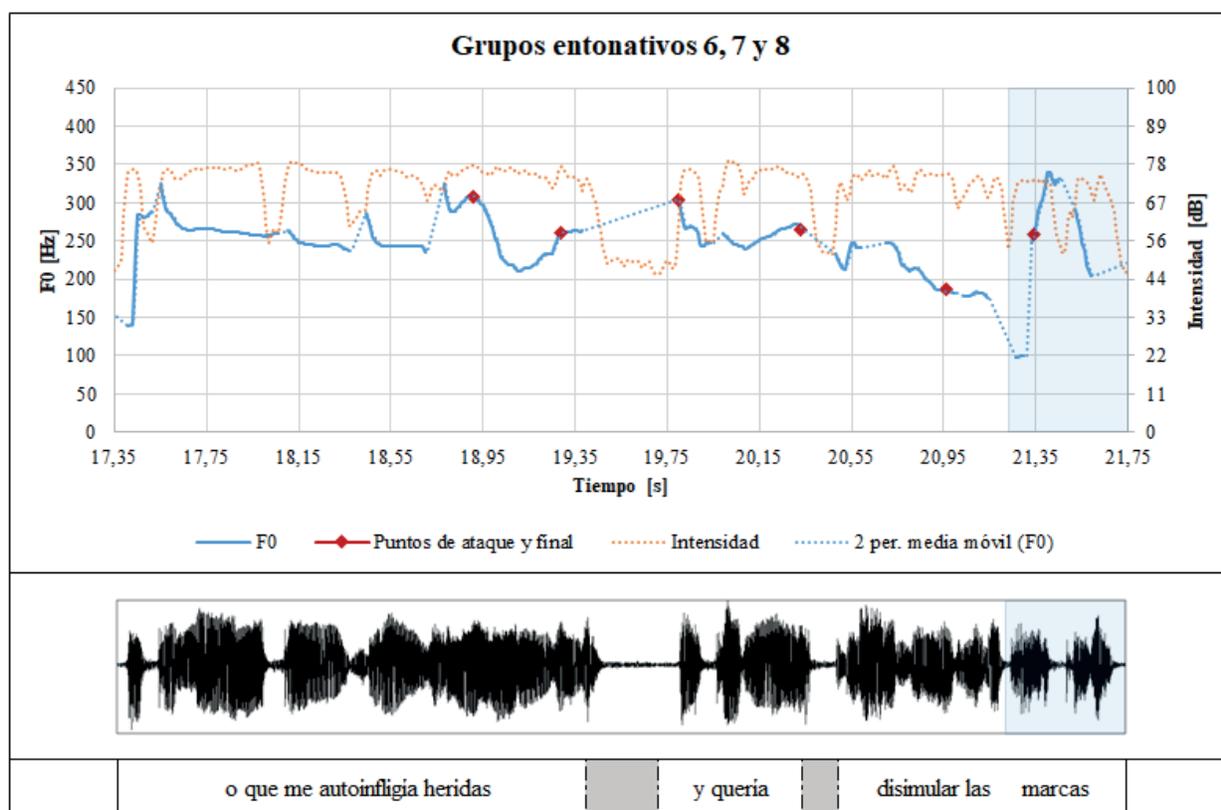


Fuente: Desarrollo propio.

De forma análoga, en la Figura 16 se observa cómo el PDE es roto, una vez más, debido a una prominencia tonal al final del grupo entonativo; en este caso, en torno al sustantivo *marcas* (área en azul), prominencia con la cual se pone de relieve la autoagresión como una realidad latente en el entorno social presentado en el relato.

Figura 16.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 6, 7 y 8-Despedida_El Salvador_M_N_V

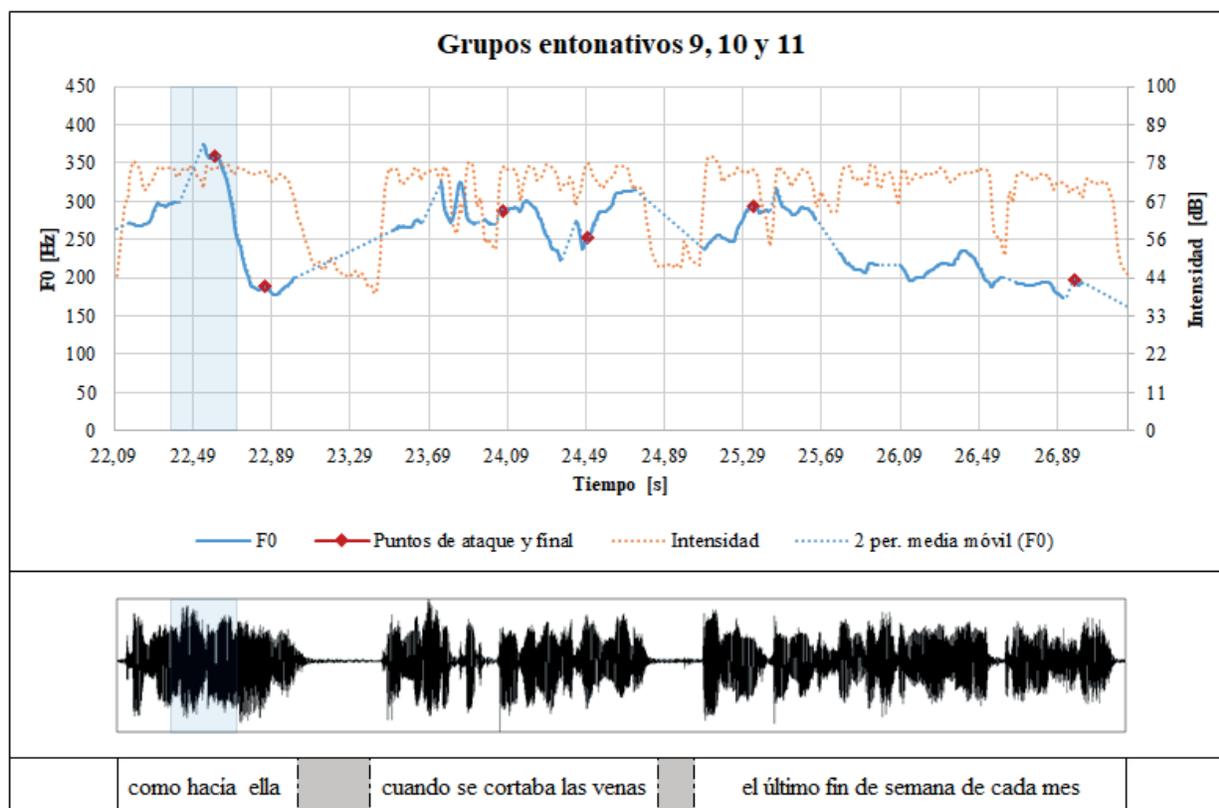


Fuente: Desarrollo propio.

Este énfasis puesto sobre el sustantivo *marcas* se complementa y completa con el realce tonal otorgado al verbo en pretérito imperfecto *hacía*, en el grupo entonativo subsiguiente (Figura 17, área en azul). Con ello se remarca el hecho de que una realidad en principio latente es en verdad una realidad manifiesta: la autolesión. Este carácter se revalida en el descenso tonal con el cual termina el acto.

Figura 17.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 9, 10 y 11-Despedida_El Salvador_M_N_V



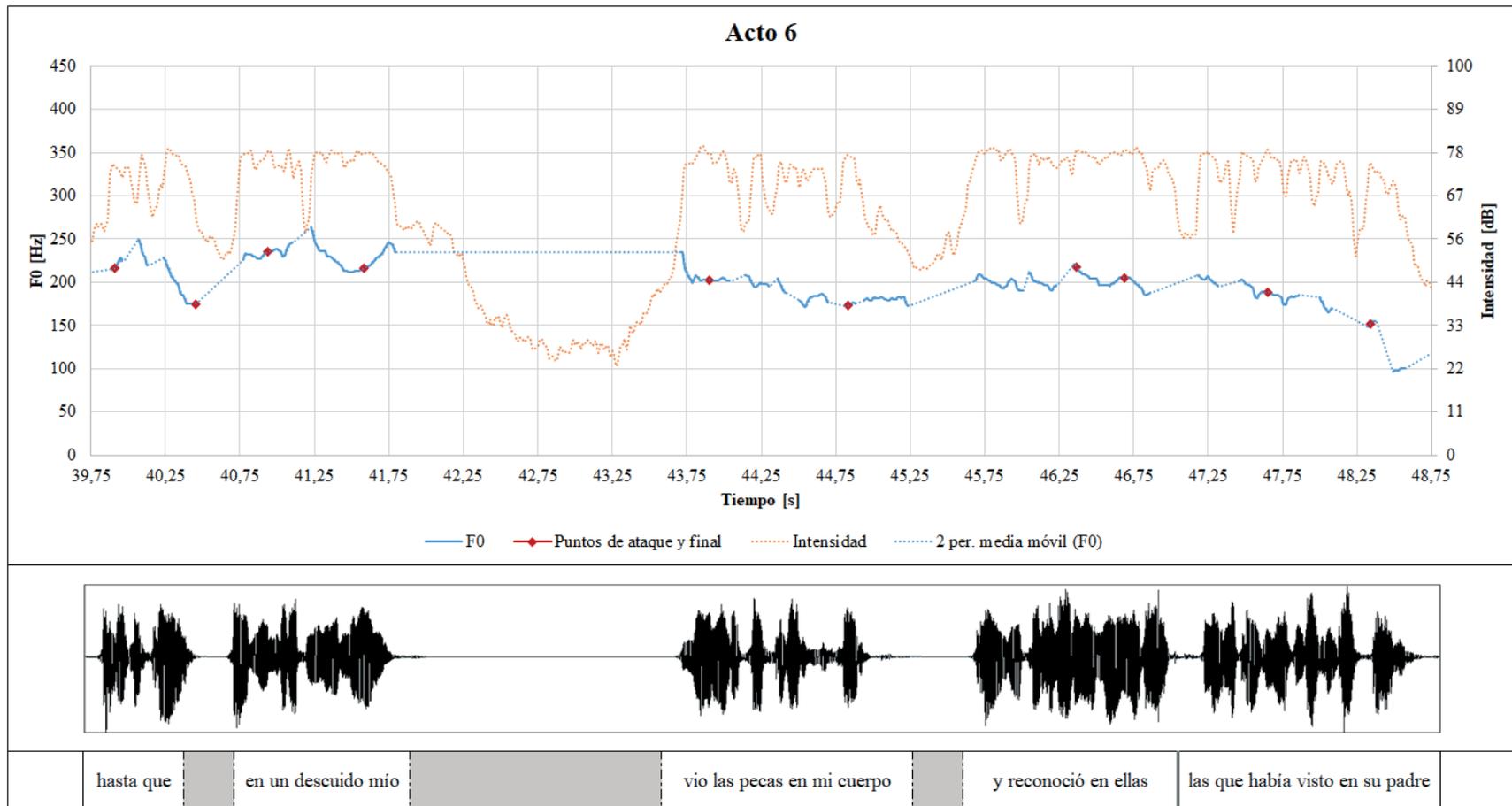
Fuente: Desarrollo propio.

Por otra parte, el segundo de los momentos de este fragmento, en el cual se hace pública la condición de su protagonista tiene lugar en el acto 6: «Hasta que, | en un descuido mío, | vio las pecas en mi cuerpo | y reconoció en ellas | las que había visto en su padre».

En él, la protagonista deja notar su inquietud al ver expuesta su nueva realidad. La incertidumbre que envuelve esta develación toma cuerpo en la voz del lector, por un lado, en las pausas incorporadas y que delimitan los grupos de entonación, con las cuales el enunciado adquiere un cierto aire de vaguedad, principalmente con el prolongado silencio que precede al grupo entonativo 18 (1,87 s), y por otro, en el nivel tonal de la lectura muy cercano al inicio del rango grave (200,64 Hz), inferior al del segmento anterior, que desemboca en un descenso tonal gradual al final del acto (Figura 18).

Figura 18.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 6-Despedida_El Salvador_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.2.2. *Despedida_El Salvador_M_M_V.*

a) Segmentación:

{Como no me quedaba mucho tiempo, fui a buscarlo a los lugares que frecuentaba. ^} |1 #1 #
 {En caso de que no estuviera, v} |2 {le dejaría v} |3 {—con quien fuera— ↓} |4 {una nota de adiós
 ^} |5 {antes de que mis manos fueran patas incapaces de asir un lápiz. ↓} |6 #2 # {Luego me iría a
 casa, ^} |7 {lloraría un poco ^} |8 {y comería mi primer bocado crudo. v} |9 #3 # {Para entonces
 ya estaba deseándolo. v} |10 #4 # {Y lo tenía asegurado. ^} |11 #5 # {Sería una maquillista que
 caminaba siempre despreocupada ^} |12 {a una hora en la que nunca había más gente en la calle.
 ↓} |13 #6 # {No tendría tiempo de correr. ↑} |14 #7 # {Mis pasos ↓} |15 {se habían vuelto tan ligeros
 en los últimos días que ni siquiera alertaban a los pájaros. ^} |16 #8 # {La chica v} |17 {no tendría
 oportunidad. ↑} |18 #9 # {Se salvó gracias a que encontré en la heladería a una compañera de clases
 ^} |19 {que ofreció ayudarme, ^} |20 {y a que me fui con ella. ^} |21 #10

La duración del fragmento es 64,1 segundos; está conformado por 21 grupos de entonación equivalentes a igual número de subactos y 10 actos. Su tasa media de elocución es de 4,15 sílabas por segundo. De manera similar a la secuencia narrativa (*Despedida_El Salvador_M_N_V*), la segmentación, en este caso, indica que los lindes entre grupo entonativos responden, principalmente, a factores relacionados con el estilo, actitud e intención del lector.

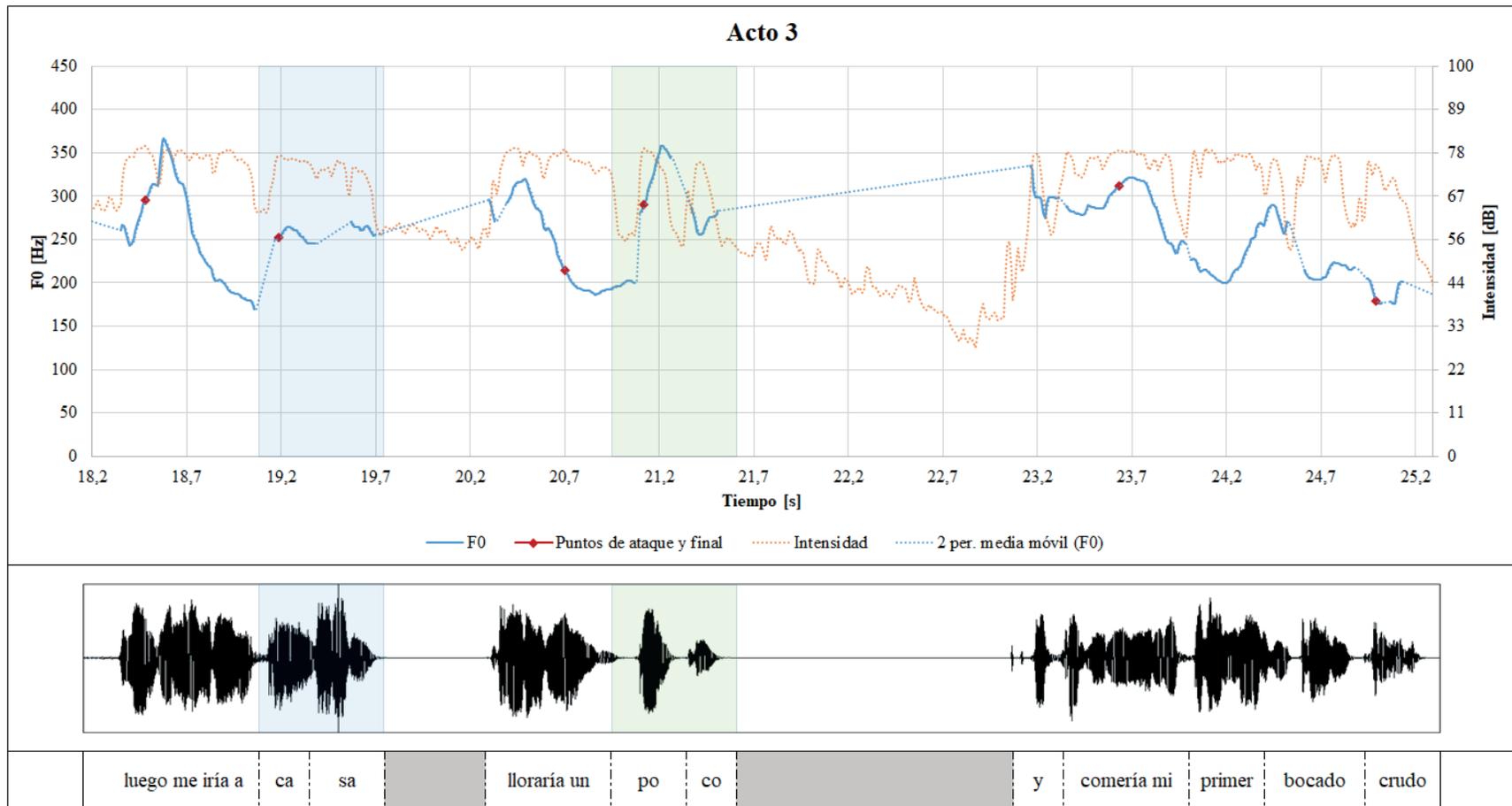
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

El tercer acto de esta secuencia: «Luego me iría a casa, | lloraría un poco | y comería mi primer bocado crudo», aun cuando es enunciado a partir de una situación hipotética, refleja dos momentos del proceso de duelo por el que atraviesa la protagonista: la depresión y la aceptación.

Así pues, en el caso de los grupos entonativos 7 y 8, la pausa que los delimita (594 ms) aunada a los alargamientos silábicos en el sustantivo *casa* y el pronombre indefinido *poco* (Figura 19, áreas en azul y verde), que coinciden con las prominencias tonales de los puntos finales respectivos, le confieren a la enunciación un cariz de desconsuelo. Por su parte, la aseveración que los sucede es precedida por una larga pausa (1,6 s) que le confiere relevancia al reconocimiento de la nueva e inminente realidad, carácter que se refleja en el descenso gradual de los picos tonales de este grupo entonativo con el cual finaliza el acto.

Figura 19.

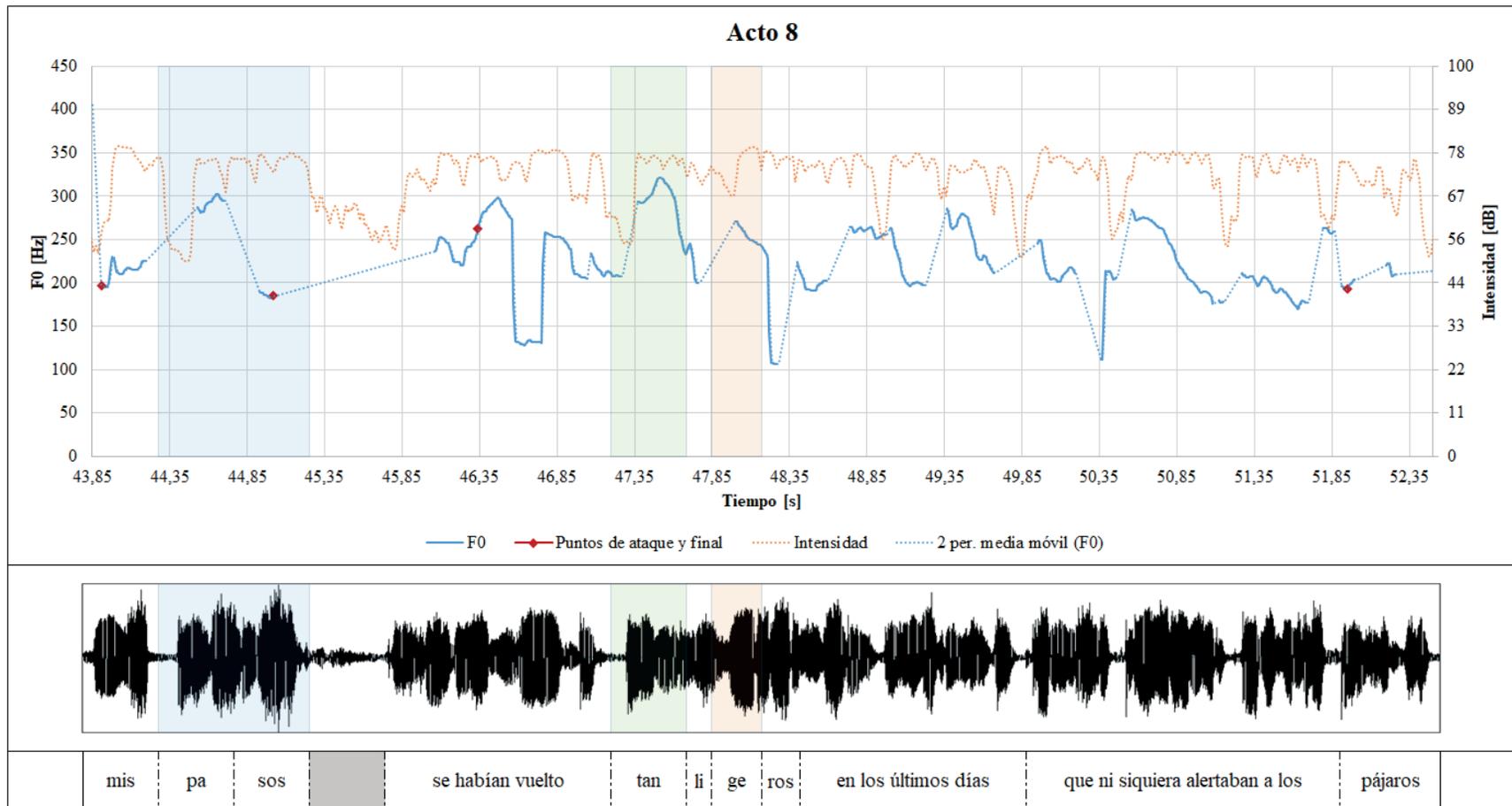
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-Despedida_El Salvador_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 20.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 8-Despedida_El Salvador_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Esa misma realidad se hace evidente en el acto 8 (Figura 20), en el cual los rasgos felinos retratados dan constancia de la paulatina transformación de la protagonista en un ser bestial: «Mis pasos | se habían vuelto tan ligeros en los últimos días que ni siquiera alertaban a los pájaros».

El contraste, en este caso, es el recurso que permite relieves dichos atributos, al contraponer el sigilo y velocidad que identifican la nueva condición del personaje con el alargamiento silábico en palabras clave de esa caracterización, y que comportan una reducción perceptiva del tempo elocutivo. Estos alargamientos, presentes en el sustantivo *pasos* (área en azul), el adverbio *tan* (área en verde), y en el adjetivo *ligeros* (área en naranja), están acompañados de picos tonales, dado que se suceden en sílabas acentuadas.

4.2.3. «La ciguapa», de Juan Emilio Bosch

La ciguapa, esa figura mítica femenina que camina de noche y tiene los pies al revés, es una de las leyendas más representativas de la tradición antillana, y su búsqueda, en esta historia, la convierte en un ideal que, como señala Veloz: «solo se paga con la muerte» (2008, p. 9).

Aun cuando el título alude de manera explícita a ese fabuloso ser, el indígena y su entorno son, en realidad, los personajes principales del relato: un diálogo solitario ante un interlocutor ausente, Guasiba, cuyo recuerdo toma vida en la voz de un viejo médico brujo. Guasiba encarna la belleza, la fortaleza y los valores de una cultura y su mundo. Así, Nonum (la luna), Guey (el sol), Turey (el cielo), los montes y ríos dominicanos no son un simple telón de fondo, tienen una connotación sagrada. En este sentido, «La ciguapa» es un homenaje a los pueblos indígenas que habitaron el Caribe temprano, es una oda con la cual Bosch engrandece la cultura macorix y sus orígenes.

4.2.3.1. *La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V.*

a) Segmentación:

{Guasiba: ↓} |₁ {tu paso onduloso, ∨∨} |₂ {tus piernas duras y cobrizas, ↓} |₃ {tus manos oscuras, ∧} |₄ {tus brazos llenos, ↓} |₅ {tu pecho alzado, ↓} |₆ {tus hombros rectos y sólidos, ↓} |₇ {tu cuello recio; ∨∧} |₈ #¹ # {Guasiba: ∨∧} |₉ {tu piel brillante y parda como la yagua seca, ↓} |₁₀ {tu boca en relieve, ↓} |₁₁ {tus dientes apretados, ∧} |₁₂ {tu nariz curva y audaz, ∧} |₁₃ {tus cejas negras y lisas, ∧} |₁₄ {tu frente estrecha, ∧∧} |₁₅ {tu pelo negro que robaba luz, ∧} |₁₆ {tus ojos pequeños, ∧∨} |₁₇

{bravos y precisos; ↓} |₁₈ #² # {Guasiba: ∨∧} |₁₉ {el óvalo largo de tu cara, ∨∨} |₂₀ {la curva violenta de tu barbilla, ∨∧} |₂₁ {tus pómulos altos, ↓} |₂₂ {tus orejas redondeadas ↓ |₂₃ como el guanicán. →} |₂₄ #³

El fragmento tiene una duración de 57,28 segundos; está conformado por 24 grupos de entonación, 24 subactos y 3 actos. La tasa media de elocución es de 2,99 sílabas por segundo.

Dado que el relato toma la forma de un soliloquio, cada acto en esta secuencia inicia con una referencia a su interlocutor no presente: Guasiba, cuyo aspecto exterior es descrito a partir de una enumeración de naturaleza sintagmática nominal, en la que el complemento de cada sintagma es, justamente, un grupo adjetival que denota sus cualidades físicas, y el determinante, en su mayoría, es el adjetivo posesivo de segunda persona *tu/tus*, el cual le aporta valor enfático a cada uno de los rasgos especificados.

Por otra parte, la enunciación sucesiva permite que haya una correspondencia casi total entre las pausas relacionadas con los signos de puntuación y los límites de los grupos entonativos.

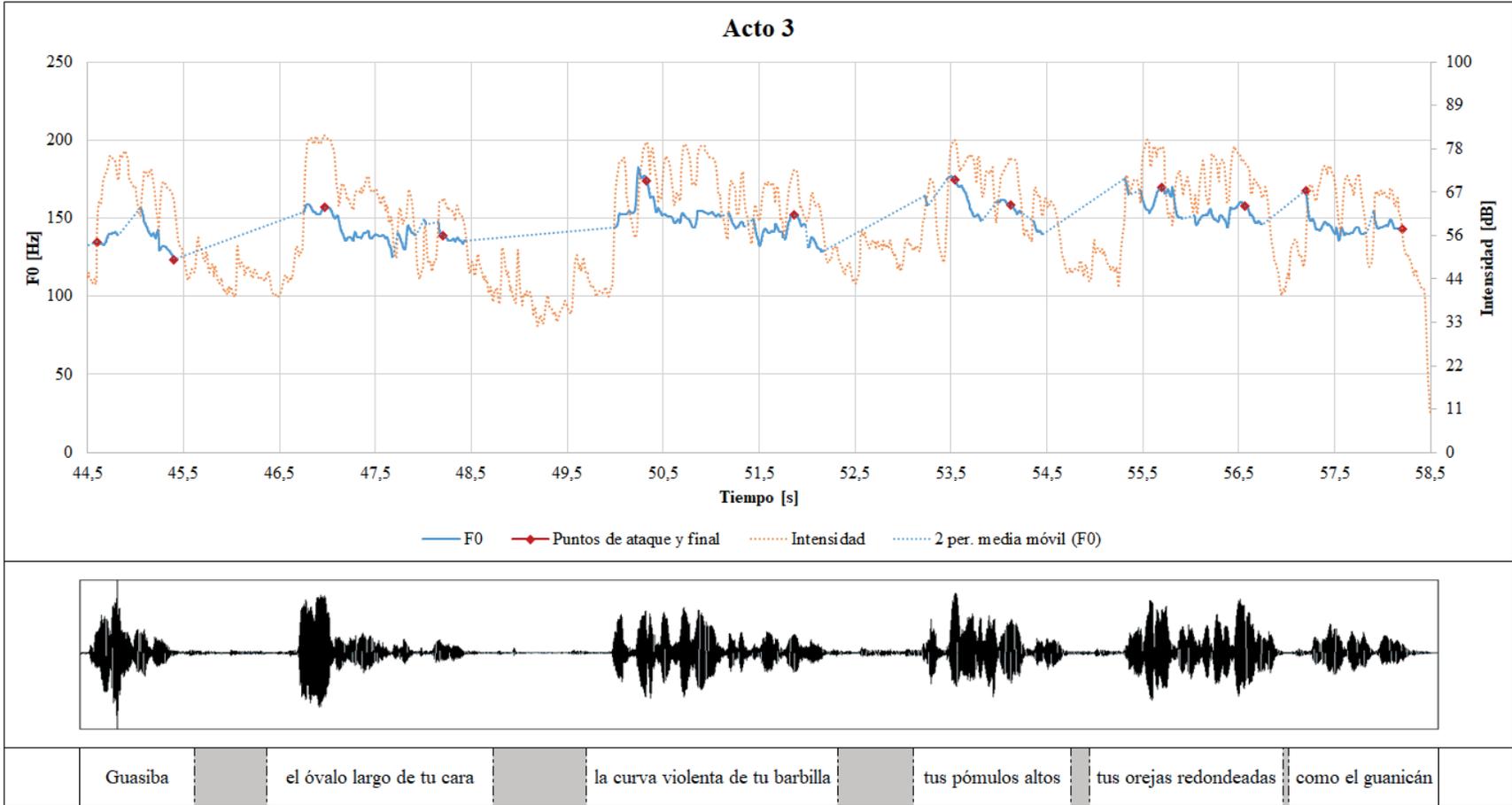
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Con relación a lo señalado en el literal anterior, la Figura 21 permite observar el comportamiento melódico, la curva de intensidad y el oscilograma del acto final: «Guasiba: | el óvalo largo de tu cara, | la curva violenta de tu barbilla, | tus pómulos altos, | tus orejas redondeadas | como el guanicán». En él es clara la presencia de silencios pronunciados, cuya duración media es superior a un segundo y con los cuales se da relevancia al enumerando que precede y que constituye un grupo entonativo independiente. La duración de estas pausas influye, además, en la velocidad de elocución y le conceden a la lectura un tono solemne, que guarda relación con el carácter laudatorio que busca el texto.

Con respecto al perfil melódico de los grupos entonativos, predominan los tonemas con una tendencia ligeramente descendente, la cual propicia la continuidad de la lectura y conduce al siguiente elemento de la enumeración. De igual forma, el valor enfático que sintácticamente es otorgado por el determinante de cada sintagma, en la lectura se materializa en los realces tonales asociados a los puntos de ataque del grupo entonativo correspondiente.

Figura 21.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.3.2. *La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V.*

a) Segmentación:

{Guasiba llegó enfermo, √∧} |₁ {con mucho fuego en la piel y los ojos hinchados, ∧} |₂ {al pie del Guaiguí. √∧} |₃ #¹ # {Guaiguí está allí cerca, ∧} |₄ {hacia donde Guey duerme todos los días. ↓} |₅ #² # {Allá llegó él, √} |₆ {encendido, ∧} |₇ {antes de que los cocuyos alumbraran. ↓} |₈ #³ # {Yo puedo señalar √∨ |₉ el lugar donde él durmió esa noche, √∧} |₁₀ {pero no me atrevo a ir ∧} |₁₁ {porque estoy viejo y cansado. ↓} |₁₂ #⁴ # {Fue sí ↑} |₁₃ {al tronco de una cuaba, √} |₁₄ {el más hermoso ∧ |₁₅ de todos los que coronan el guagí. ∧∧} |₁₆ #⁵ # {Del Guaiguí ∧} |₁₇ {baja cantando el río de igual nombre. √∧} |₁₈ #⁶ # {Allí, ↑} |₁₉ {a orilla del río, √∧} |₂₀ {durmió Guasiba. √} |₂₁ #⁷ # {Un amacey ↑} |₂₂ {echaba hojas ∧∧ |₂₃ sobre las aguas √∨} |₂₄ {y perfumaba el aire. ∧∧} |₂₅ #⁸ # {Guasiba √∧} |₂₆ {olía el amacey √∨} |₂₇ {y sentía sueño. √} |₂₈ #⁹ # {Dos días y dos noches así estuvo, √∧} |₂₉ {porque el calor del sol √} |₃₀ {no le dio contento, √∧} |₃₁ {sino cansancio. ↓} |₃₂ #¹⁰

El fragmento tiene una duración de 72,96 segundos; está conformado por 32 grupos de entonación, 29 subactos y 10 actos. La tasa media de elocución es de 3,15 sílabas por segundo.

La segmentación muestra que los lindes de grupo entonativo están relacionados principalmente con la expresividad elevada que el lector en voz alta le imprime a su lectura. Este estilo lleva, de igual forma, a que no haya equivalencia estricta entre grupos entonativos y subactos.

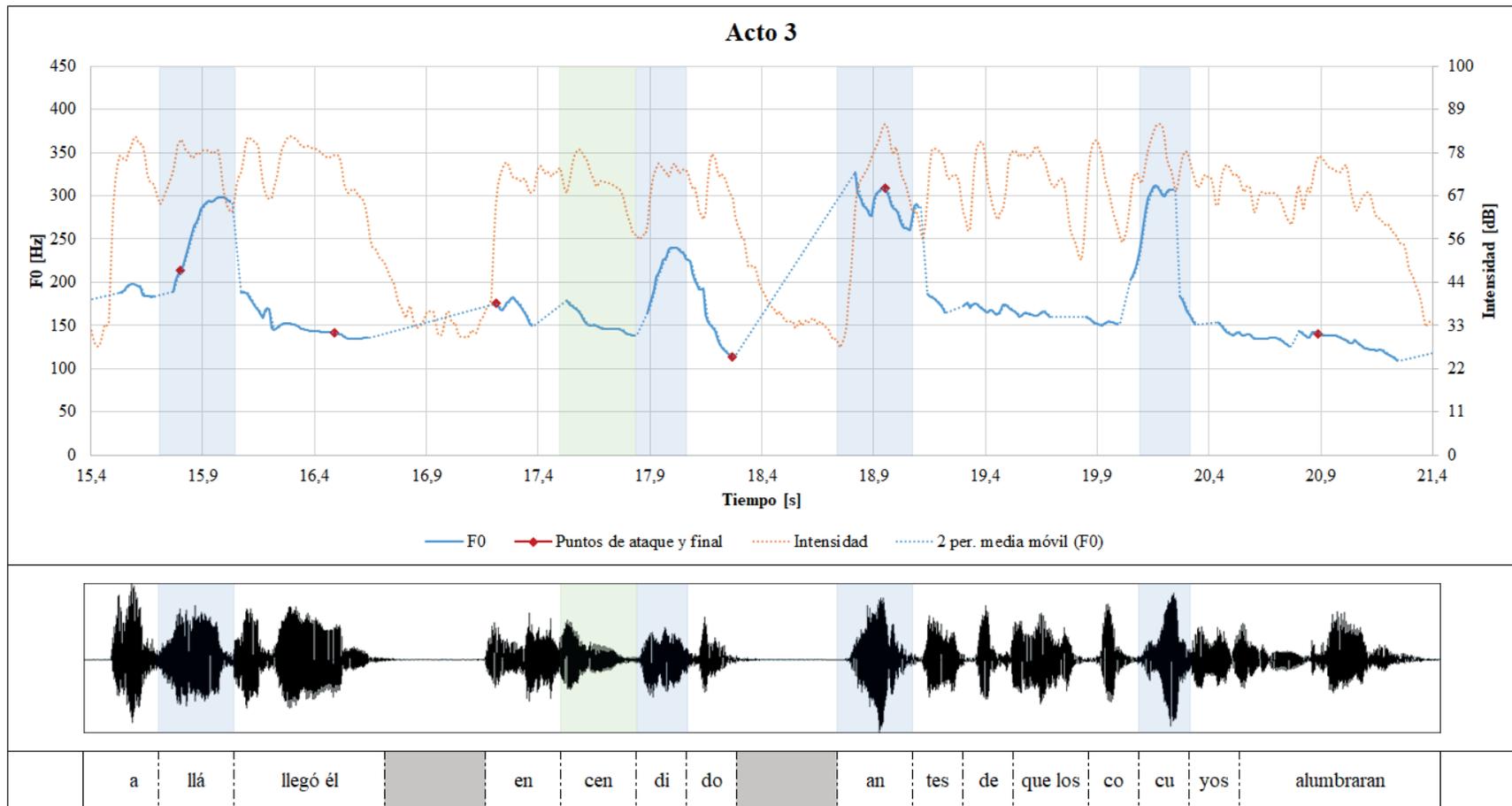
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

El carácter de exaltación del relato se aprecia en el acto 3: «Allá llegó él, | encendido, | antes de que los cocuyos alumbraran» y el acto 5: «Fue sí | al tronco de una cuaba, | el más hermoso | de todos los que coronan el guagí». En ellos se observan picos melódicos con cierto grado de regularidad, vinculados con la acentuación marcada de algunas de las sílabas tónicas —puntos de ataque, en su mayoría—, los cuales van seguidos de descensos tonales drásticos. Esta sucesión de contrastes tonales le imprime al fragmento leído un efecto rítmico (Figuras 22 y 23, áreas en azul).

A lo anterior se suma el alargamiento silábico como recurso de énfasis, presente, por un lado, en la sílaba pretónica del adjetivo *encendido* (Figura 22, área en verde), y por otro, en el adverbio *más* y la sílaba tónica del adjetivo *hermoso* (Figura 23, área en azul), grupo entonativo que conforma, a su vez, un superlativo relativo de superioridad.

Figura 22.

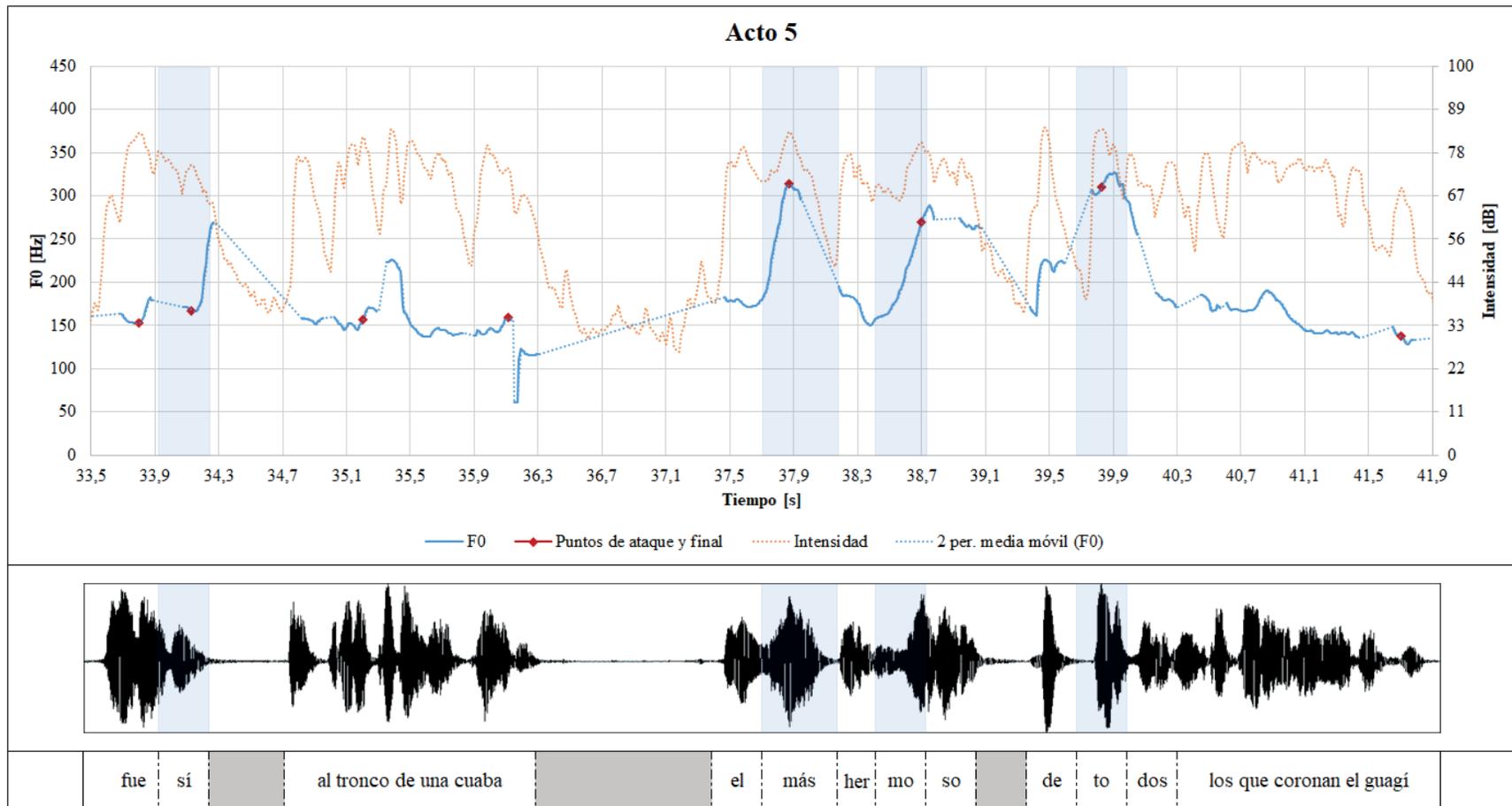
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 23.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 5-La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.3.3. *La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V.*

a) Segmentación:

{¿Sabes dónde están ahora, ^v} |1 {Guasiba? v} |2 #¹ # {Se fue comiendo todo eso ↓} |3 {la tierra húmeda y voraz, v} |4 {la negra tierra que orilla el Guaiguí. ^v} |5 #² # {Yo sé dónde, Guasiba: v^} |6 {bajo una piedra grande. ^^} |7 #³ # {Mucho tiempo ha estado cantando a tu vera ^} |8 {el río que descende al sao, ↓} |9 {mucho, v^} |10 {bello macorix. v^} |11 #⁴ # {Durante todo él vv} |12 {no se ha cansado la tierra de morderte. ^^} |13 #⁵ # {Tú debes haberlo visto ^} |14 {desde Coibai, ^} |15 {Macorix, Guasiba. v^} |16 #⁶

El fragmento tiene una duración de 39,64 segundos; está conformado por 16 grupos de entonación, 16 subactos y 6 actos. La tasa media de elocución es de 3,2 sílabas por segundo.

La naturaleza introspectiva de esta secuencia está dada por la interrogación inicial que compone el primer acto, pregunta retórica de introducción a respuesta propia que, en este caso, es satisfecha en el tercer acto. Esta respuesta, a su vez, está mediada por una reflexión previa en torno a la muerte en el acto 2 y complementada en los actos restantes del fragmento.

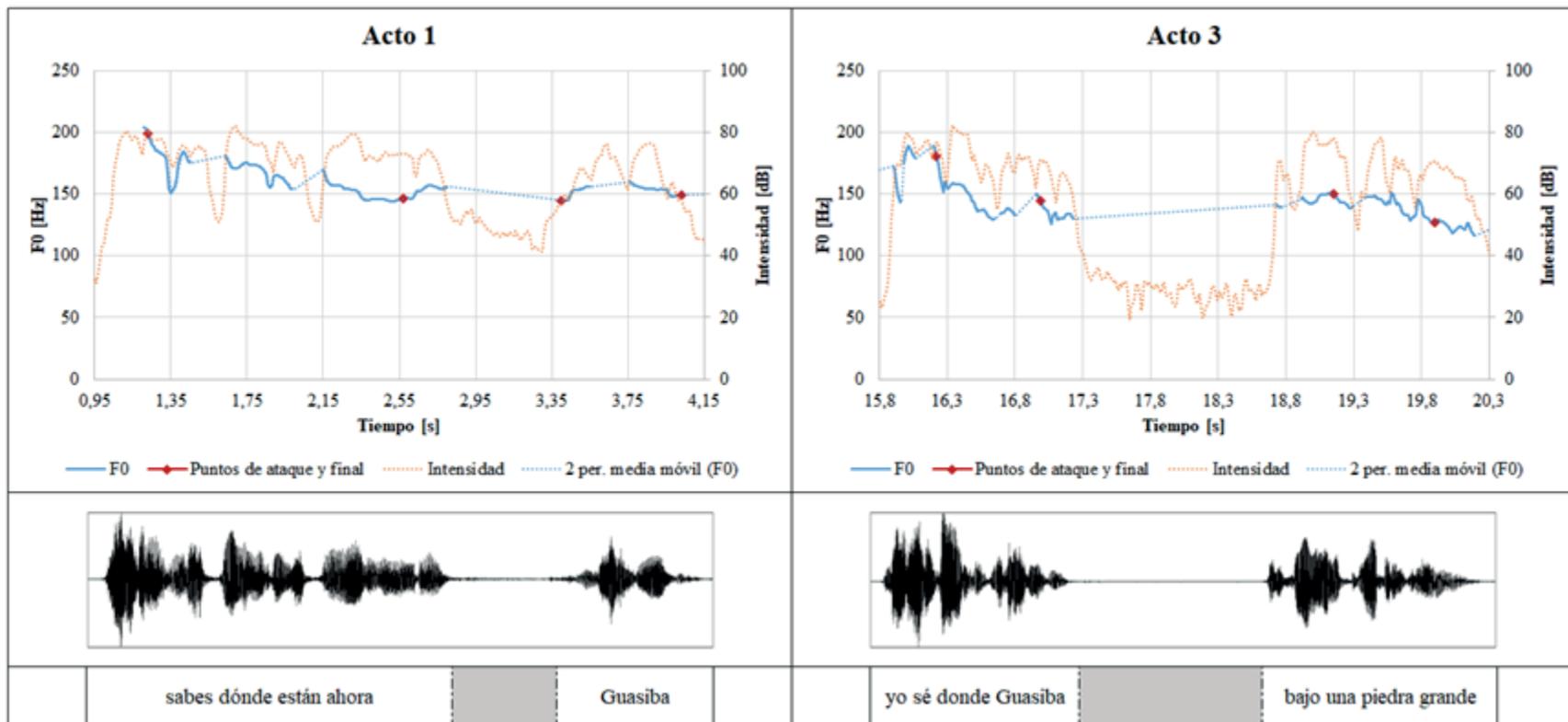
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

La naturaleza introspectiva antes señalada de esta secuencia toma forma en una curva melódica sin cambios abruptos y en la incorporación de pausas amplias. La Figura 24 presenta el perfil melódico, la curva de intensidad y el oscilograma del acto 1, correspondiente a la pregunta retórica: «¿Sabes dónde están ahora, | Guasiba?» y el acto 3, su respuesta: «Yo sé dónde, Guasiba: | bajo una piedra grande».

En relación con el perfil melódico, se observa que los realces tonales más altos corresponden a los puntos de ataque del grupo de entonación inicial de cada acto y que el PDE se cumple a lo largo de este sin reinicios prosódicos, de manera que el descenso tonal, si bien no es marcado, es consistente, más allá de las variaciones micromelódicas naturales. El valor medio de la frecuencia fundamental en el primer acto es 159,27 Hz y en el tercer acto 142,14 Hz, de manera que el nivel tonal, dentro de su tesitura, es grave y guarda relación con el carácter del fragmento; carácter que es acrecentado por las pausas acentuadas que delimitan los grupos entonativos (560 ms y 1,4 s, respectivamente).

Figura 24.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Actos 1 y 3-La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.4. «Un cuadro en la celda del condenado», de Jorge Verdugo Ponce

«... solo el sueño otorga al hombre todos sus derechos a la libertad. Gracias al sueño, la muerte ya no tiene un sentido oscuro y el sentido de la vida resulta indiferente», manifestaban Boiffard, Éluard y Vitra en el prefacio del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, de 1924 (Jiménez, s.f.).

En este relato, justamente, los sueños en cuanto anhelo y los sueños como sucesión de imágenes quiméricas se entremezclan y funden con la realidad. El tiempo y la libertad adquieren un sentido distinto en la estampa de un «cuadrito convencional, residuo de un calendario caduco» que adorna la celda. A través de él, la ansiada libertad toma cuerpo en una suerte de sueño lúcido y el tiempo, finalmente, se eterniza: la realidad del sueño hecho realidad.

4.2.4.1. *Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V.*

a) Segmentación:

{Cuando los rayos del sol alcanzaban el patio de la prisión, ^} |1 {el reflejo que entraba por la claraboya de la celda daba sobre el cuadro, v} |2 {y por un curioso efecto, ↓} |3 {parecía que también ese lugar ilusorio se calentaba con su propio sol, ^} |4 {convirtiéndose en una segunda ventana, v} |5 {abierta sobre inmensos campos libres. v} |6 # # {O se borraba en las noches envuelto por una oscuridad primitiva. ↓} |7 #²

El fragmento tiene una duración de 22,79 segundos; está conformado por 7 grupos de entonación, igual número de subactos y 2 actos. La tasa media de elocución es de 5,53 sílabas por segundo.

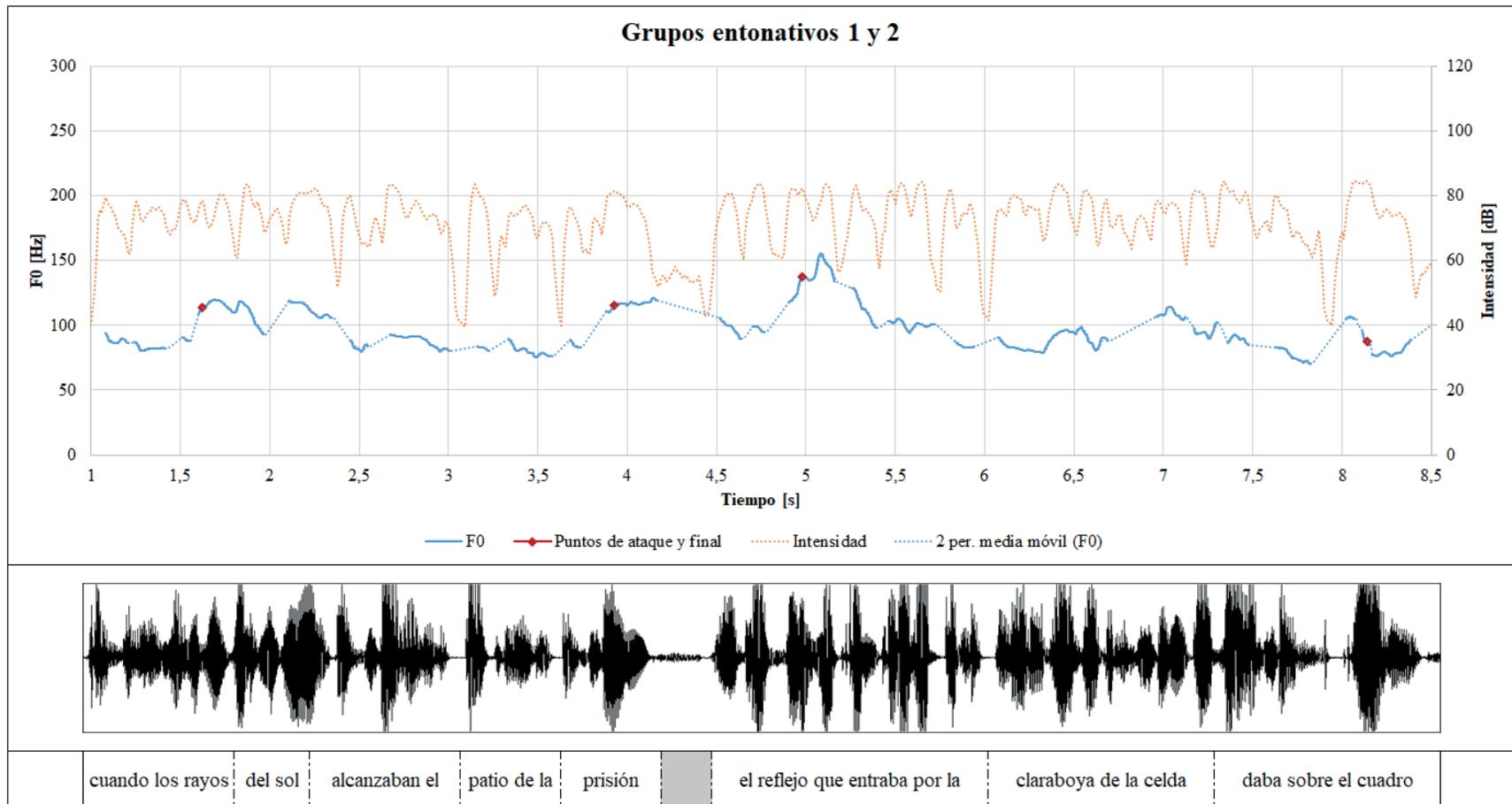
La segmentación muestra una correspondencia total entre las fronteras de grupos de entonación y las pausas asociadas a la puntuación, con lo cual puede hablarse de la existencia de un correlato entre las cadenas oral y escrita.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Las Figuras 25, 26 y 27 presentan las variaciones melódicas, la curva de intensidad y el oscilograma de los grupos entonativos 1-6, que componen el primer acto del fragmento.

Figura 25.

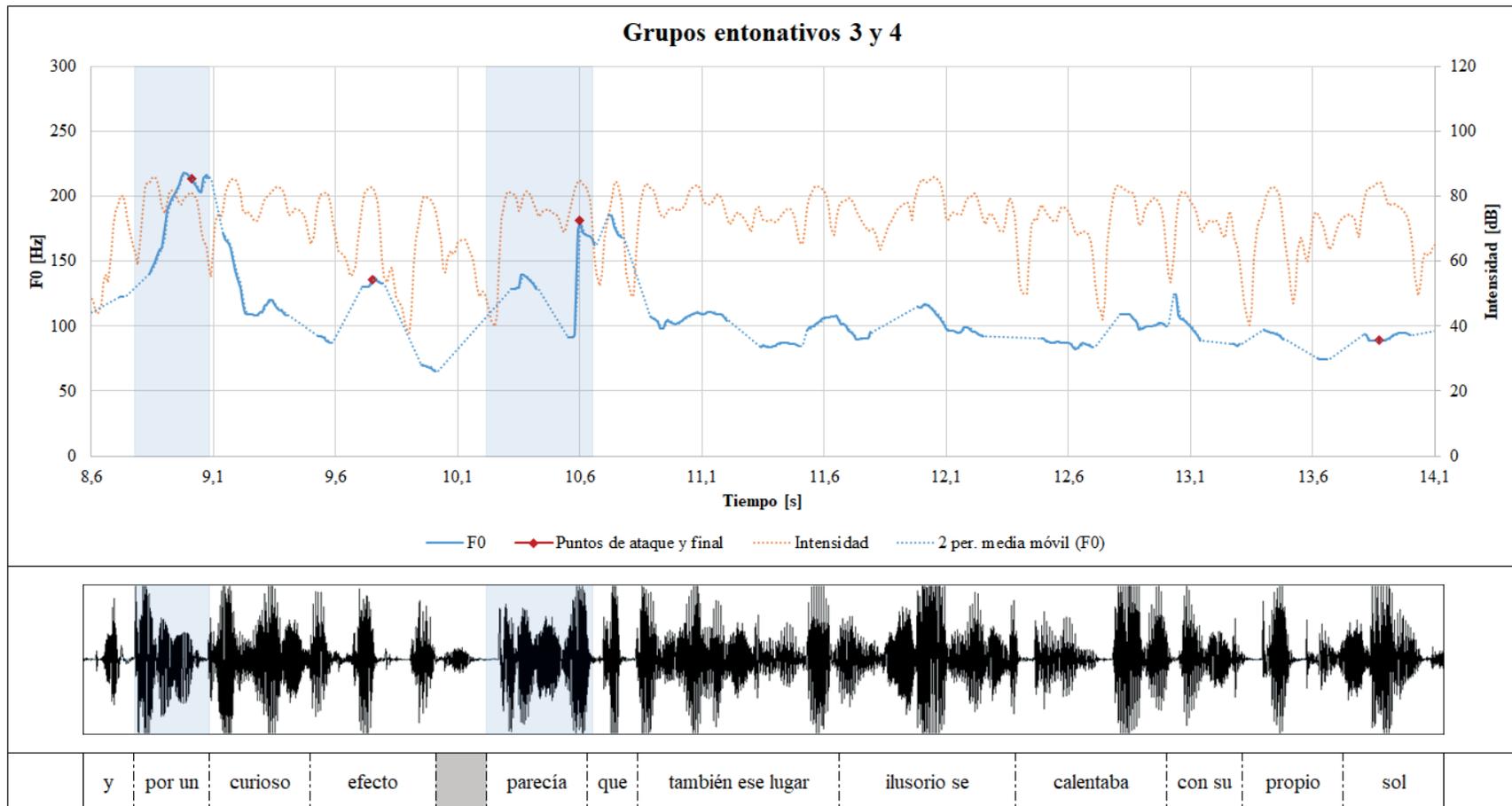
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 26.

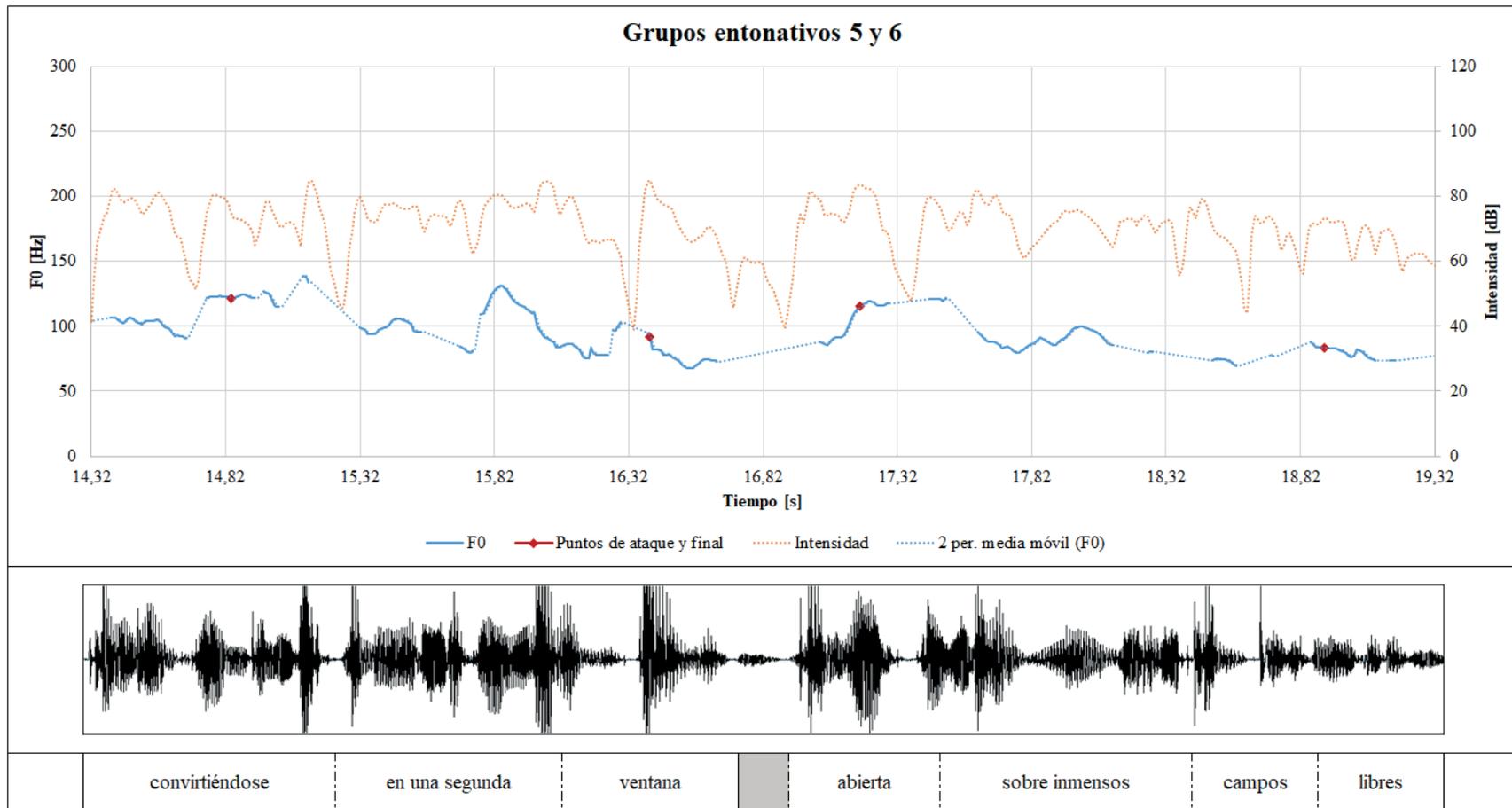
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 3 y 4-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 27.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 5 y 6-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Este primer acto esboza la esperanza de libertad y calma representada en la imagen plasmada en el cuadro y a la cual se aferra el penado anónimo del relato:

Cuando los rayos del sol alcanzaban el patio de la prisión, | el reflejo que entraba por la claraboya de la celda daba sobre el cuadro, | y por un curioso efecto, | parecía que también ese lugar ilusorio se calentaba con su propio sol, | convirtiéndose en una segunda ventana, | abierta sobre inmensos campos libres.

Dicha calma se manifiesta en un perfil melódico con un nivel tonal grave (95,37 Hz), en el cual las prominencias corresponden, básicamente, a los puntos de ataque de cada grupo de entonación. Sin embargo, en los grupos entonativos 3 y 4 se observan dos picos tonales (Figura 26, áreas en azul), los cuales permiten destacar en el enunciado el carácter quimérico que el cuadro adquiere.

4.2.4.2. *Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V.*

a) Segmentación:

{El recluso actual, ↓} |₁ {con una condena tan larga que sin duda quedaría inconclusa a la fecha de su muerte, ^v} |₂ {había aprendido a evadirse por esa tronera inadvertida para todos, v} |₃ {desde los días, v} |₄ {ya lejanos, ↓} |₅ {de su proceso. ↓} |₆ #¹ # {Olvidaba su angustia imaginando largos paseos exploratorios por las montañas, ^v} |₇ {o soñando otras vidas posibles a la orilla del lago. v^} |₈ #² # {Hasta se construyó una cabaña desde la cual contemplaba el territorio encuadrado en la ventana, ^v} |₉ {y a ella se trasladaba cuando quería dormir sintiendo el perezoso gotear de la lluvia. v^} |₁₀ #³

El fragmento tiene una duración de 33,38 segundos; está conformado por 10 grupos de entonación equivalentes a 10 subactos y 3 actos. La tasa media de elocución es de 5,6 sílabas por segundo.

Al igual que en la secuencia anterior (Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V), la segmentación indica una correspondencia total entre las pausas limítrofes de grupos entonativos y el uso demarcativo de los signos de puntuación.

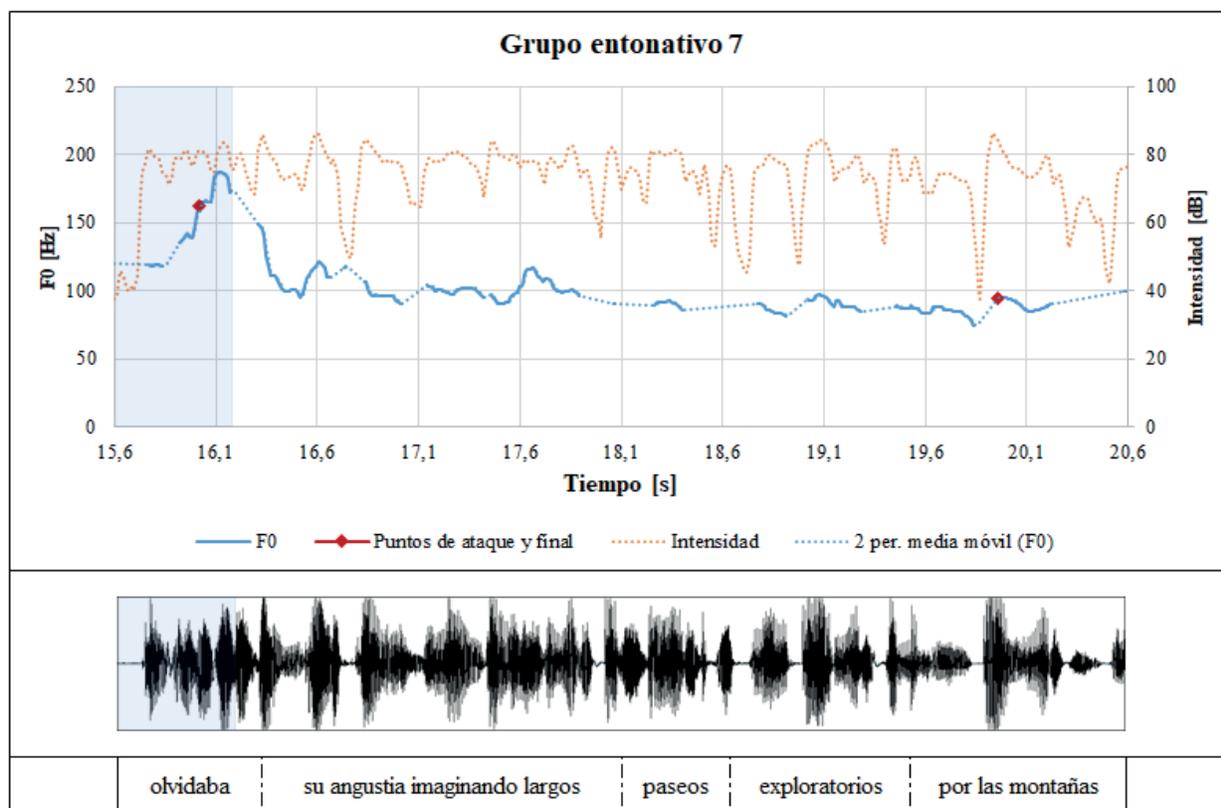
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

El cariz de libertad y calma referido en la secuencia descriptiva anterior está presente de manera similar en este fragmento. En él, lo onírico y lo real se entretrejen con el único propósito de hacer alcanzable aquello que los muros tangibles de la celda coartan.

El acto 2, conformado por los grupos entonativos 7 y 8: «Olvidaba su angustia imaginando largos paseos exploratorios por las montañas, | o soñando otras vidas posibles a la orilla del lago» presenta, de nuevo, un perfil melódico sin variaciones abruptas de tono, a excepción de los puntos de ataque de cada grupo de entonación (Figuras 28 y 29, áreas en azul). No obstante, cabe resaltar el foco de atención puesto sobre el adjetivo *posibles* en el grupo entonativo 8 (Figura 29, área en verde) que alude a los ensueños a los que se aferra el condenado y que habitan en su mente.

Figura 28.

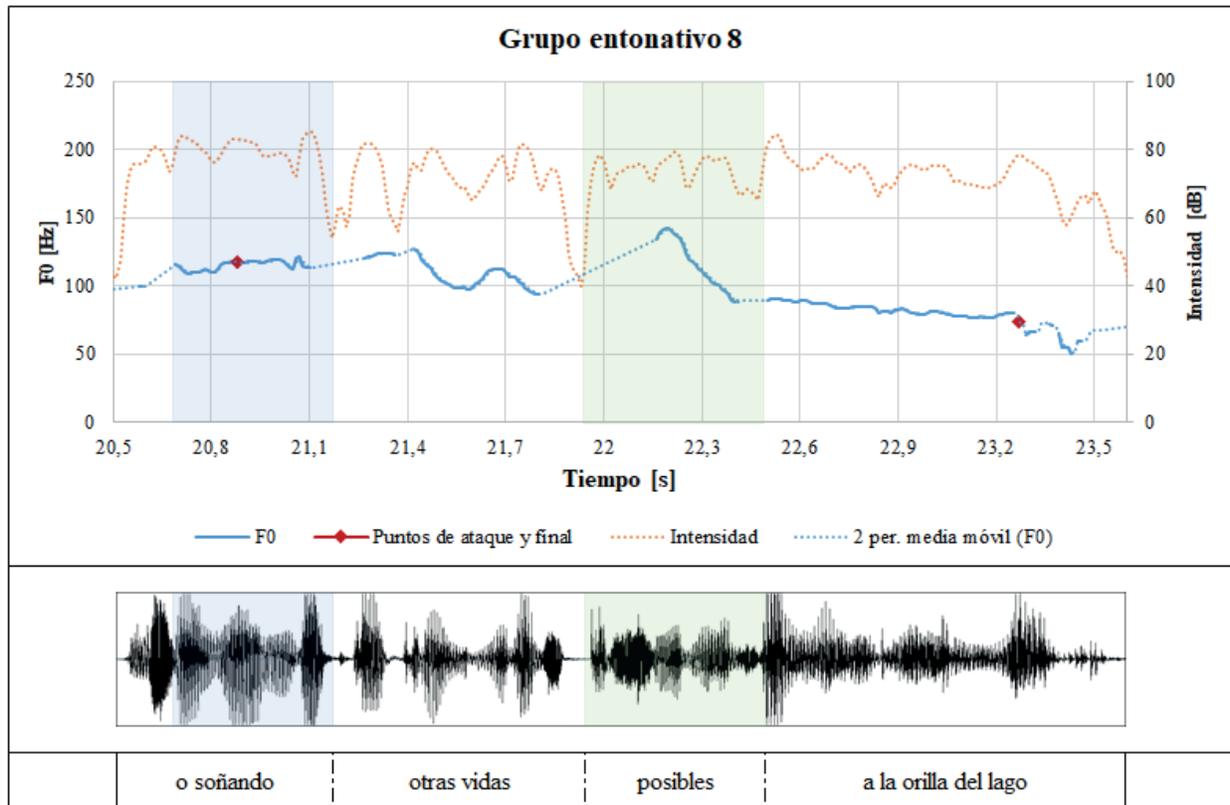
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 7-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 29.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 8-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.4.3. Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V.

a) Segmentación:

{¿Puede hablarse del porvenir en tales circunstancias? ^v} |₁ #¹ # {El paso se reconoce en los olvidos; v^} |₂ #² # {el porvenir es solo una prolongación del presente. ↓} |₃ #³ # {Pero los días apilados, son semanas, y las semanas meses, y los meses años, y al cabo de los años hay un término. v^} |₄ #⁴ # {A ese término nos aproximamos con pasos cada vez más lentos, ^v} |₅ {con un cansancio que pesa cada vez más sobre los hombros y abruma el espinazo, ↑} |₆ {con dolores sorpresivos cuyas causas nos esforzamos en disimular. ↓} |₇ #⁵ # {La declinación es como una tendencia a la inmovilidad; ↓} |₈ #⁶ # {por eso la mirada y la mano se demoran más sobre los

objetos, ↓} |₉ {con gesto tácito de caricia o despedida. ∨Λ} |₁₀ #⁷ # {Y un día cualquiera sentimos un golpe en el costado. ↓} |₁₁ #⁸

El fragmento tiene una duración de 42,26 segundos; está conformado por 11 grupos de entonación, 11 subactos y 8 actos. La tasa media de elocución es de 5,42 sílabas por segundo.

En esta secuencia, la lectura canónica cede, parcialmente, espacio a la lectura expresiva, razón por la cual el acto 4 se compone de un único grupo de entonación, a pesar de la presencia de signos delimitadores de unidades sintácticas que no constituyen frontera.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Este fragmento revela, en la voz de un narrador heterodiegético omnisciente, los pensamientos que afligen al condenado. Así pues, el primer acto, a través de una erotema, refleja un estado de ánimo marcado por la desesperanza: «¿Puede hablarse del porvenir en tales circunstancias?» (Figura 30).

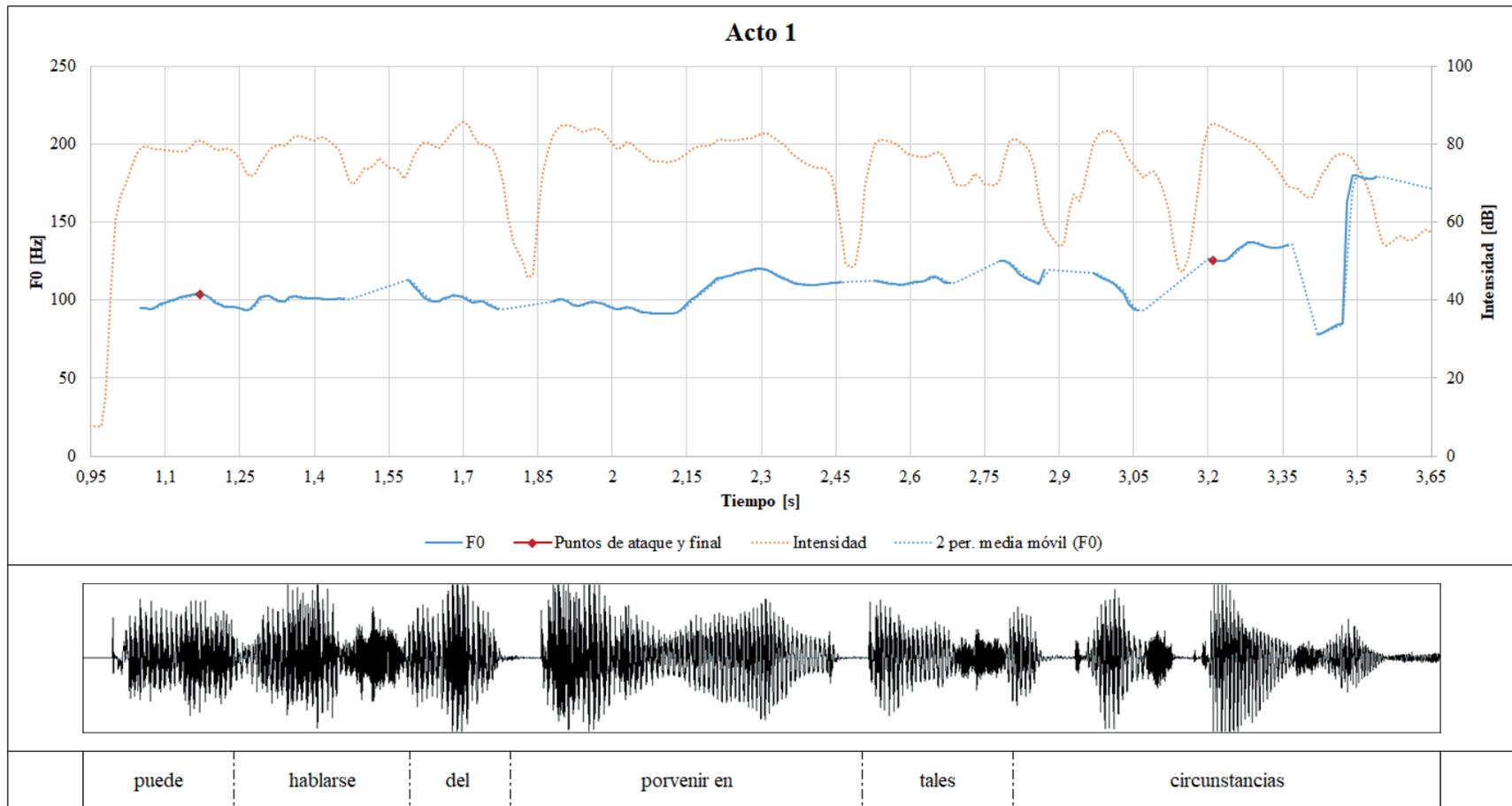
Las variaciones melódicas de este acto guardan relación con la entonación interrogativa total, aun cuando su naturaleza retórica no busca una respuesta categórica, puesto que está implícita en ella: un futuro reducido a cuatro paredes. De este modo, la terminación marcadamente ascendente de la modalidad interrogativa, en este caso toma la forma de un tonema circunflejo (descendente-ascendente) que marca el sentido interrogativo del enunciado.

Por su parte, la naturaleza incesante del tiempo y la patente resignación que supone su irremediable avance toman cuerpo en el cuarto acto: «Pero los días apilados, son semanas, y las semanas meses, y los meses años, y al cabo de los años hay un término». Este discurrir se concreta en un incremento progresivo de la velocidad de elocución (6,74 sílabas por segundo en promedio), análogo al *accelerando* en expresión musical, marcado por un acento manifiesto sobre la primera sílaba tónica de cada unidad sintáctica del grupo entonativo que conforma el acto, que constituye una suerte de pulso, cuya regularidad aumenta (Figura 31, áreas en azul).

Asimismo, la ausencia de pausas y el ligero aumento en el nivel de los picos tonales contribuye a generar la sensación de celeridad que desemboca en un descenso tonal pronunciado, y que visualmente es la insinuación del abismo final que aguarda: la muerte.

Figura 30.

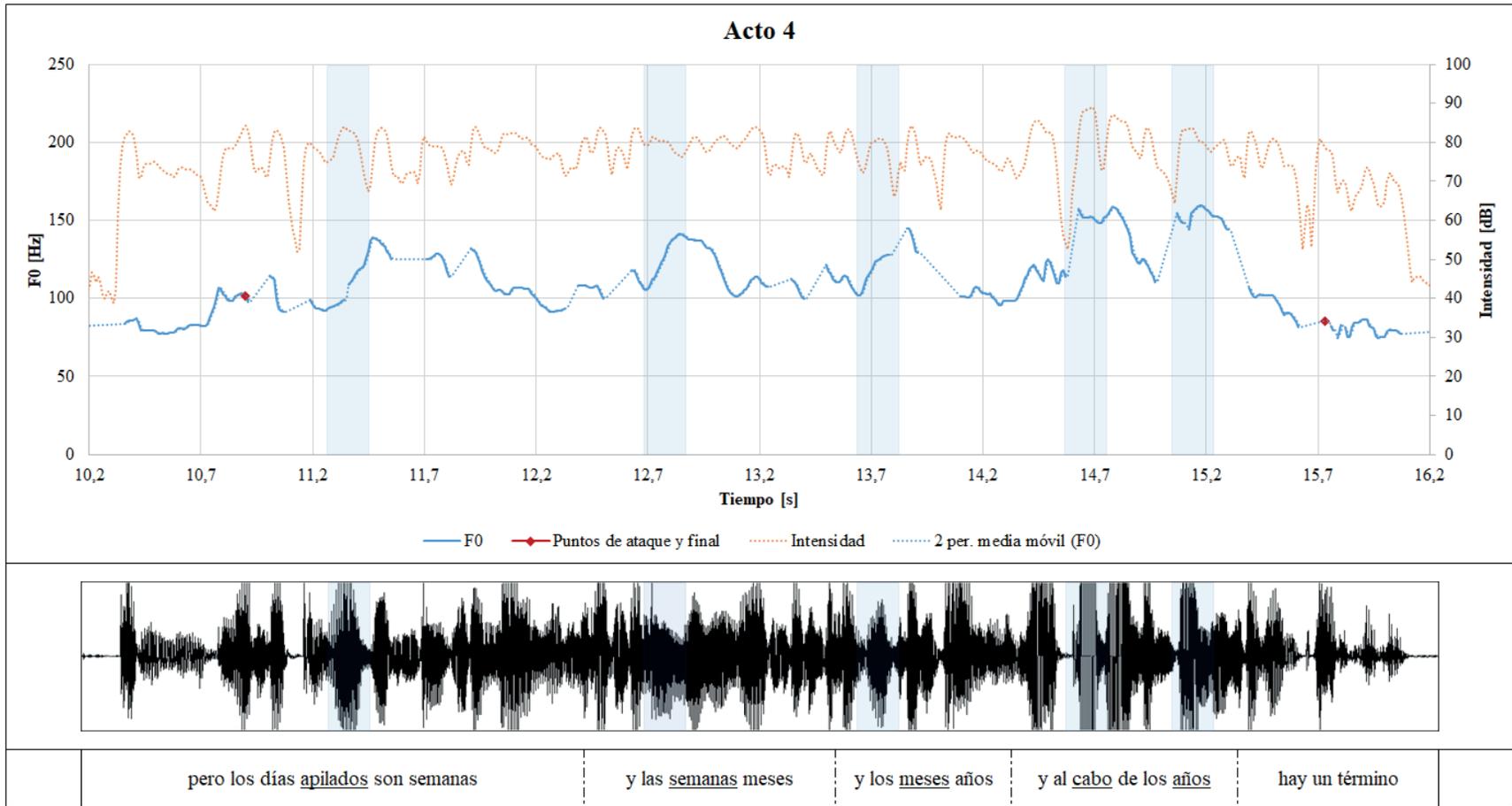
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 1-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 31.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 4-Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.5. «El amigo Braulio», de Manuel González Prada

«El amigo Braulio» es un relato que gira en torno a la creación literaria y al anhelo de publicar. Sin embargo, este es solo el marco, a partir de cual su autor, González Prada, trata, por un lado, el significado real de la amistad y, por otro, el valor de la crítica literaria y su verdadera objetividad.

En este relato, de naturaleza anecdótica, la amistad cede ante la envidia que sale a la luz con los logros ajenos y se convierte en fuente de juicios y comentarios malintencionados. En tal sentido, «El amigo Braulio» es desde su mismo título una ironía.

4.2.5.1. *El amigo Braulio_Perú_H_D_V.*

a) Segmentación:

{Me dio la respuesta un coloso de ↓ |₁ cabellera crespá, ^^} |₂ {color aceitunado, mirada inteligente, ^^} |₃ {modales desembarazados y francos. ↓} |₄ #¹ # {En mangas de camisa, con un mandil azul, v} |₅ {cubierto de sudor y manchado de tinta, v^} |₆ {se ocupaba en colar fajas y pegar direcciones. ↓} |₇ #²

El fragmento tiene una duración de 14,45 segundos; está conformado por 7 grupos de entonación, 6 subactos y 2 actos. Su estructura prosódica está relacionada con una lectura expresiva. La tasa media de elocución es 6,02 sílabas por segundo.

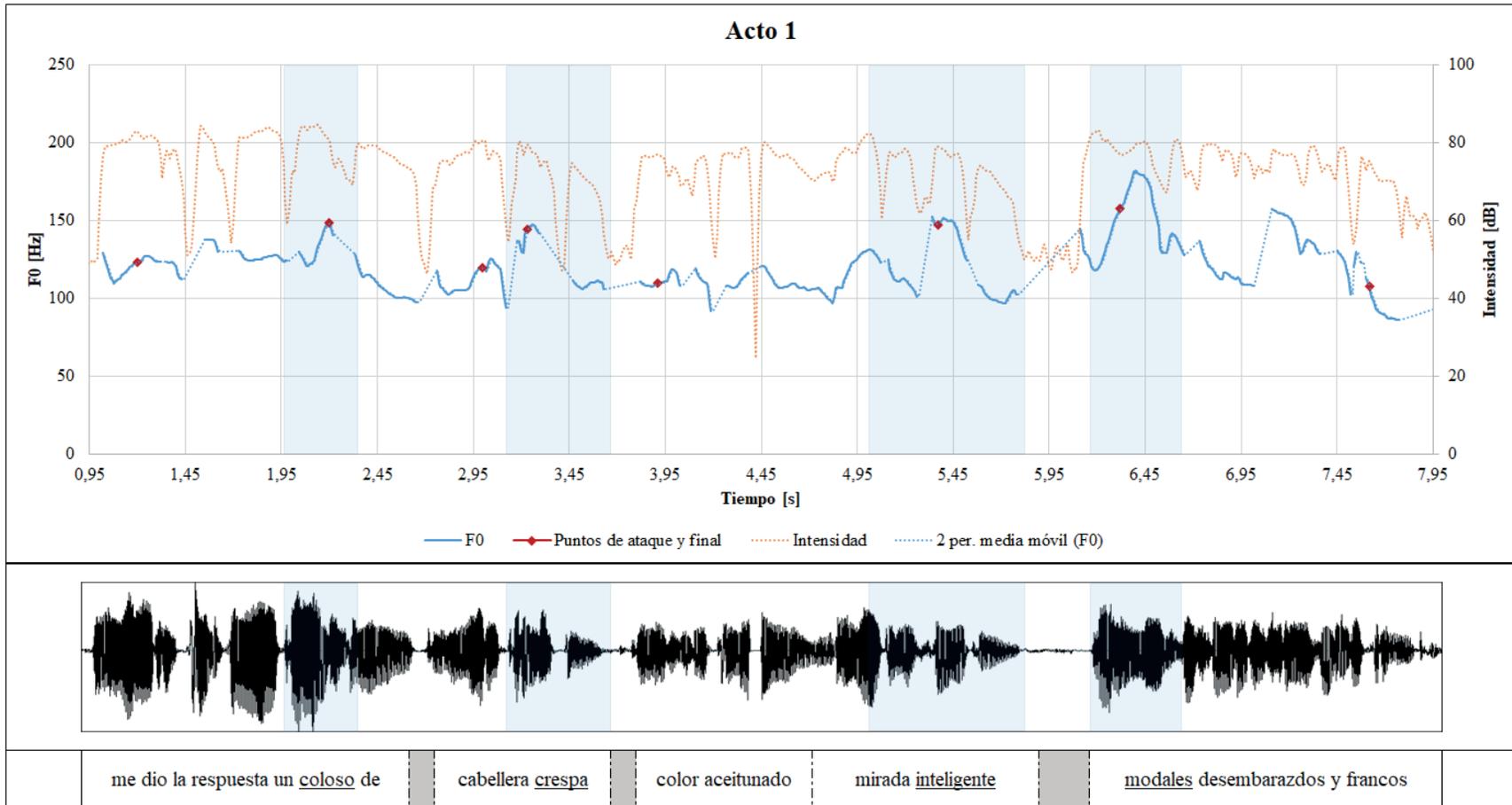
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

La breve descripción que el protagonista hace del director de *El Lima Ilustrado* y la cual reúne elementos asociados a los rasgos físicos, apariencia externa, incluso aspectos actitudinales y comportamentales, se constituye en la valoración inicial, en esa primera impresión, a partir de la cual se forja su relación colaborativa y literaria.

El acto 1 ilustra parte de esta descripción: «Me dio la respuesta un coloso de | cabellera crespá, | color aceitunado, mirada inteligente, | modales desembarazados y francos».

Figura 32.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 1-El amigo Braulio_Perú_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

En el perfil melódico de este acto (Figura 32) cabe destacar, por un lado, el realce tonal otorgado a algunas de las características notadas (áreas en azul) y que llevan a la ruptura del PDE en los tres primeros grupos entonativos, si bien en el contexto del acto este principio se cumple, mediado por la entonación descendente del tonema final; y por otro lado, la pausa menor incorporada entre la preposición *de* y el término del sintagma (100 ms), cuyo propósito es introducir y dar énfasis a dichos atributos, pausa que, a la vez, delimita los grupos de entonación, dado el reajuste tonal existente entre ellos (20,6 %).

4.2.5.2. *El amigo Braulio_Perú_H_N_V.*

a) Segmentación:

{Acudí al amigo Braulio, ↓} |₁ {le conté lo sucedido ^} |₂ {y le enseñé todo mi cuaderno de versos
 v^ |₃ para que me escogiera los menos malos; v^} |₄ {pero no logramos quedar de acuerdo: ↓} #¹
 # |₅ {todas mis inspiraciones le parecían flojas, ↓} |₆ {vulgares, ^} |₇ {indignas de ver la luz pública
 en un semanario v} |₈ {donde colaboraban los primeros literatos de Lima. v} |₉ #² # {Imposible
 sacarle de la frase: vv} |₁₀ {“Todas están malas”. v} |₁₁ #³ # {A escondidas del amigo Braulio, copié
 los versos que me parecieron los mejores ↓} |₁₂ {y se los remití ↑ |₁₃ al director de *El Lima Ilustrado*.
 ^^} |₁₄ #⁴

El fragmento tiene una duración de 28,91 segundos; está conformado por 14 grupos de entonación, 12 subactos y 4 actos. La tasa media de elocución es 5,85 sílabas por segundo. Al igual que en el fragmento anterior (*El amigo Braulio_Perú_H_D_V*) su estructura prosódica responde, principalmente, a una lectura de carácter expresivo.

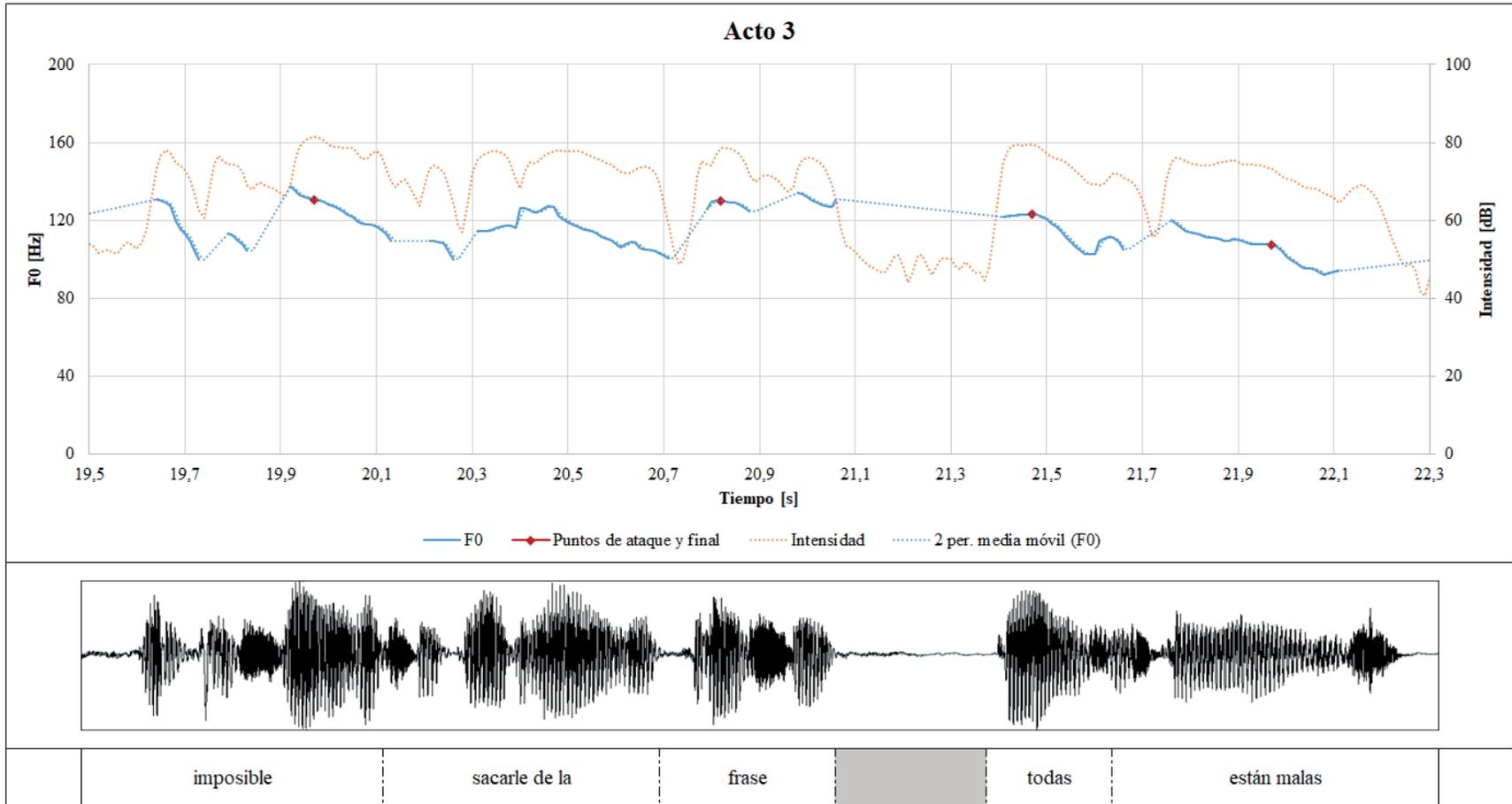
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

En esta secuencia se hace evidente la temática general del relato: la crítica no objetiva e impulsada por la envidia, la cual es significada en el tercer acto: «Imposible sacarle de la frase: | “Todas están malas”».

Este acto exhibe un perfil melódico sin altos ni bajos abruptos (Figura 33) en el que los picos tonales corresponden, básicamente, a las diferentes sílabas tónicas de los dos grupos de entonación que lo componen.

Figura 33.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 3-El amigo Braulio_Perú_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Este comportamiento, en cierto modo llano, se traduce en una suerte de resignación ante tal actitud, sin que ello represente su aceptación. Por su parte, la pausa que delimita los grupos entonativos (313 ms), vinculada con la presencia de los «dos puntos» tiene como propósito llamar la atención, justamente, sobre la cita que introduce.

4.2.5.3. *El amigo Braulio_Perú_H_M_V.*

a) Segmentación:

{Las palabras me consolaron, ^v} |₁ {aunque venían de un chiflado. ↓} |₂ #¹ # {¿Qué voz no suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias ↓} |₃ {y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza? ↓} |₄ #²

El fragmento tiene una duración de 9,8 segundos; está conformado por 4 grupos de entonación, igual número de subactos y 2 actos. La tasa media de elocución es de 5,92 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

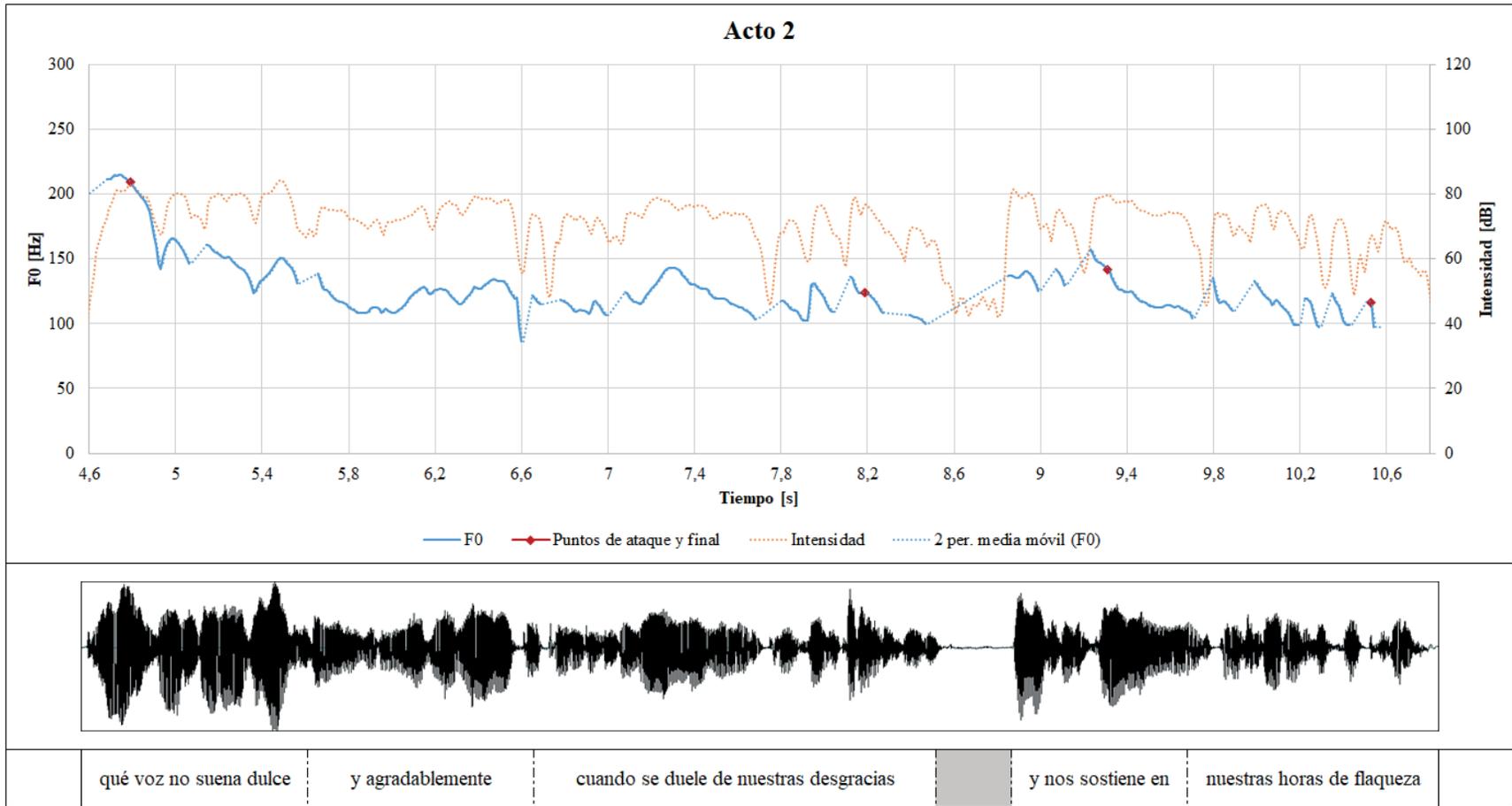
La esencia reflexiva de esta secuencia reside en la erotema que constituye el segundo acto: «¿Qué voz no suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias | y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza?».

Esta pregunta de naturaleza retórica se comporta semánticamente de manera similar a una aserción, solo que de signo opuesto. Así pues, en este caso, dicha erotema equivale a afirmar: *cualquier voz suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza*, aseveración con la cual el protagonista y narrador señala la importancia de contar con respaldo tras el embate de las burlas y el escarnio.

Ahora bien, la correspondencia semántica con una aserción hace que sus variaciones melódicas guarden, igualmente, cierta relación de semejanza en lo que respecta, principalmente, al tonema final, cuya entonación es descendente (Figura 34).

Figura 34.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 2-El amigo Braulio_Perú_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.6. «Mascaritas», de Josefina Plá

«Las mujeres de Josefina Plá no son simples personajes, son entidades de carne y hueso, pertenecientes a esa “especie de mujeres heroicas”...», apunta Mateo del Pino (1994, pp. 283-284), y en este relato, Dionisia, la protagonista, es justamente todo eso: una mujer en su «real dimensión humana», cuya sensibilidad, vulnerabilidad y heroísmo se manifiestan conjuntamente a través de la narración y de sus acciones.

4.2.6.1. *Mascaritas_Paraguay_H_D_V.*

a) Segmentación:

{La cama ∨} |₁ {se alargaba pegada a la pared del fondo: ∨} |₂ #¹ # {de un clavo colgaba una lámpara de kerosén, ∨∧} |₃ {prendida ya, porque anochecía. ∨∧} |₄ #² # {En el otro ángulo, ∨∨} |₅ {frente a la puerta, ∨∨} |₆ {una mesita y sobre ella un nicho antiguo, ∧∧} |₇ {con rastros de dorados ∧∧} |₈ en sus viejas molduras: ↓} |₉ #³ # {en él ∧} |₁₀ {la imagen de la Virgen que fue de la abuela de Dionisia, ∨∨} |₁₁ {pequeña imagen primorosa ∧∧} |₁₂ {a la cual no faltaban ni los aritos de oro. ∧} |₁₃ #⁴ # {La rodeaba profusión de flores de papel y de velitas ∧} |₁₄ {en pequeños candeleros de latón. ∨∧} |₁₅ #⁵ # {Dos sillas de carandal: ↑} |₁₆ #⁶ # {la hamaca ∧∨} |₁₇ {recogida sobre una esarpia; ∨∨} |₁₈ #⁷ # {debajo de la pequeña ventana, ahora cerrada, ∧∧} |₁₉ {el negro baúl, ∧∨} |₂₀ {cuya tapa servía de repisa para varios botellines ∨∨} |₂₁ y una jarra de agua: en el lienzo ∧∨} |₂₂ {donde se abría la puerta, ∨∨} |₂₃ {una percha, ∨∧} |₂₄ {y colgando de ella, ∧} |₂₅ {cubiertas con un pedazo de limpia sábana, ∨} |₂₆ {algunas ropas; ∨∧} |₂₇ #⁸ # {el poncho de Felipe, ∨} |₂₈ {unos vestidos, ∧∧} |₂₉ {aquel tapado que hacía de Dionisia una mujer ∧∧} |₃₀ aparte en una vecindad ∨∧} |₃₁ {en que ninguna llevaba sino rebozo o a lo sumo ↓} |₃₂ un saquito de bombasí. ↓} |₃₃ #⁹ # {Apenas quedaba en la pieza ↓} |₃₄ espacio para moverse. ↓} |₃₅ #¹⁰

El fragmento tiene una duración de 79,72 segundos; está conformado por 35 grupos de entonación, 30 subactos y 10 actos. Su tasa media de elocución es de 4,52 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

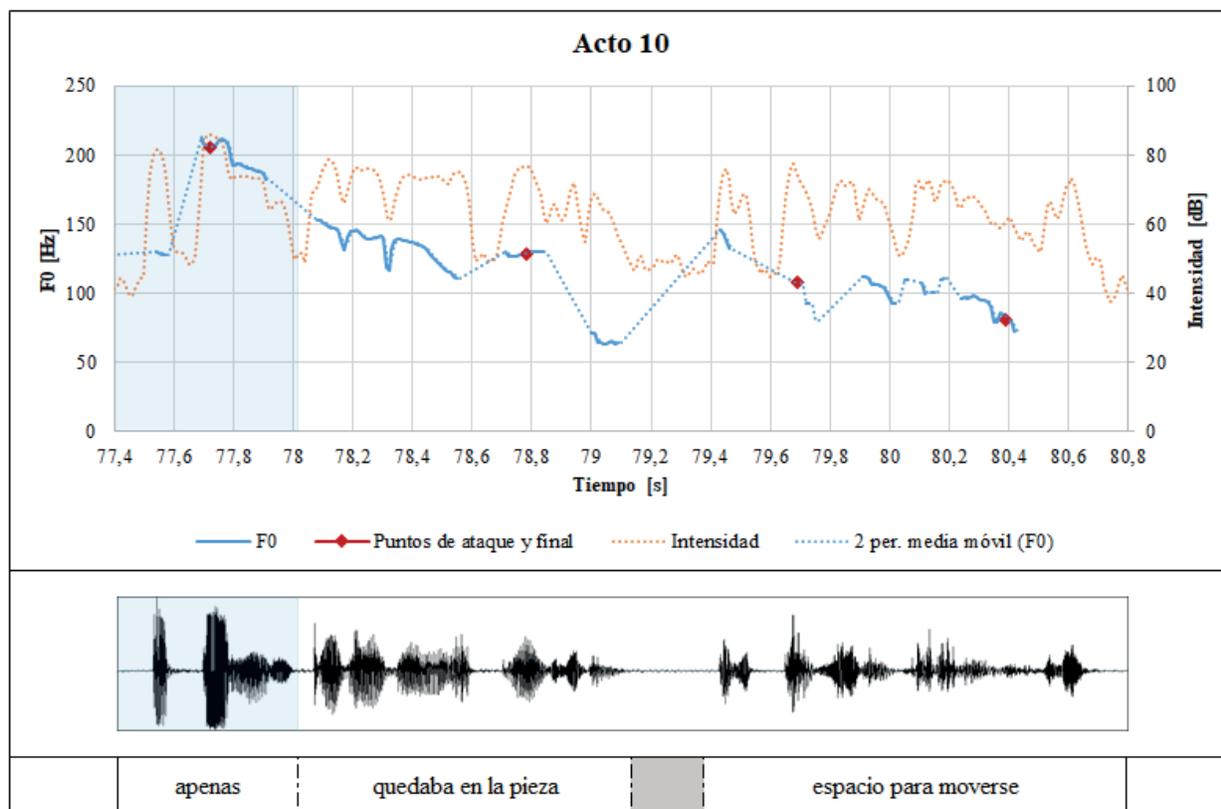
La descripción en esta secuencia combina elementos denotativos y connotativos, de manera que la construcción mental del escenario en el que transcurre la historia no es solo un lugar físico,

sino un espacio en el que se conjugan la modestia y el calor de hogar que le otorgan los detalles y que hablan de la presencia misma de Dionisia.

Así, los actos 1 y 2: «La cama | se alargaba pegada a la pared del fondo: | de un clavo colgaba una lámpara de kerosén, | prendida ya, porque anocheecía», expresan desde el inicio esa condición de humildad que se ratifica en el décimo acto: «Apenas quedaba en la pieza | espacio para moverse». Precisamente, en la curva melódica de este último acto (Figura 35) se observa el énfasis puesto sobre el adverbio *apenas* (área en azul), con el cual el carácter modesto de la habitación toma forma en sus dimensiones.

Figura 35.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 10-Mascaritas_Paraguay_H_D_V

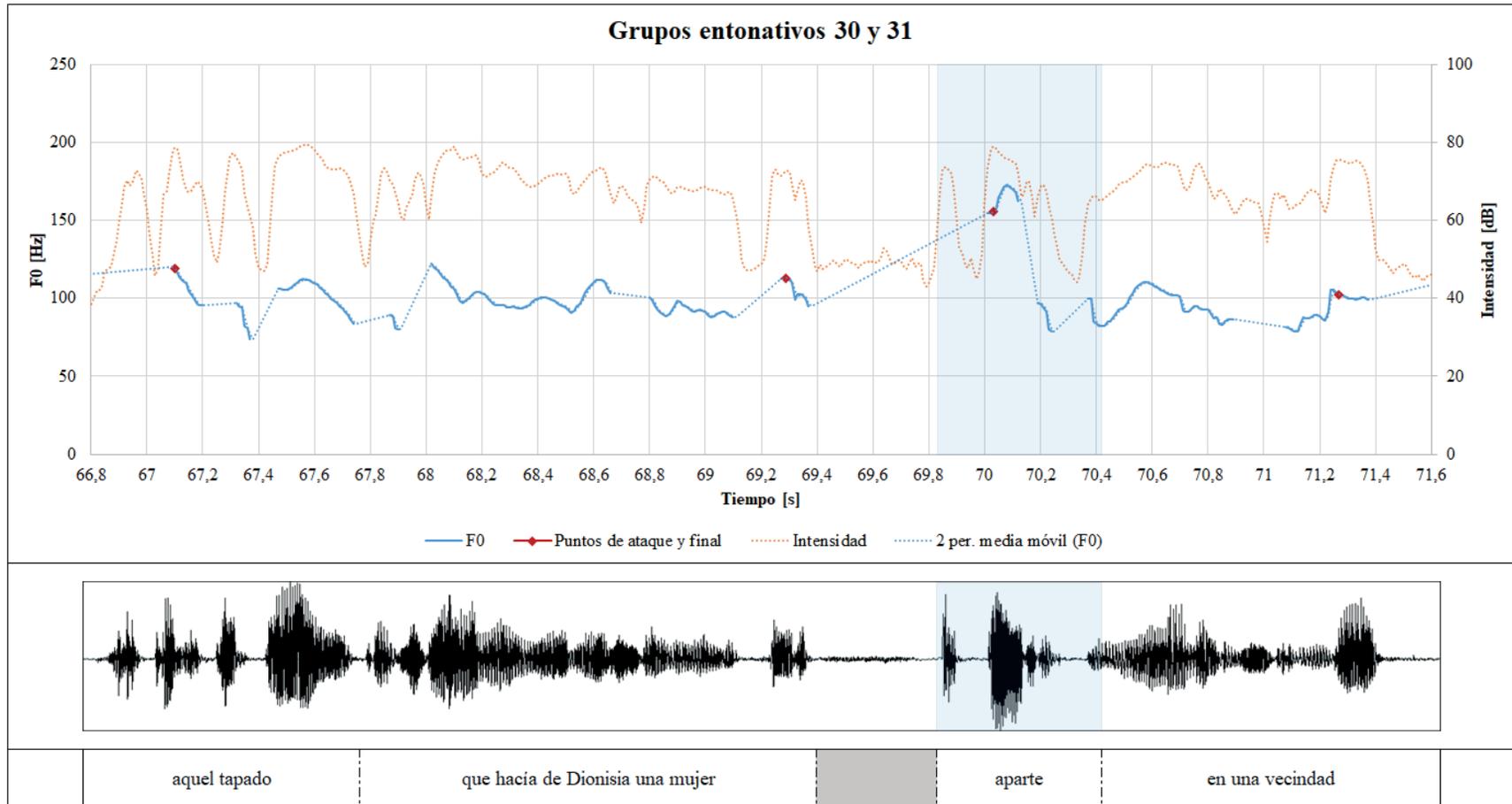


Fuente: Desarrollo propio.

Por otro lado, la naturaleza distintiva de Dionisia se patentiza en los grupos entonativos 30 y 31 del noveno acto con el énfasis conferido al adjetivo *aparte*, mediante el pico tonal y la pausa: «aquel tapado que hacía de Dionisia una mujer | aparte en una vecindad» (Figura 36, área en azul).

Figura 36.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 30 y 31-Mascaritas_Paraguay_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.6.2. *Mascaritas_Paraguay_H_N_V.*

a) Segmentación:

{Felipe ^^} |₁ {metió la mano entre las flores de papel del nicho y sacó un rollo de billetes. ^^}
 |₂ #¹ # {Diez mil pesos. v} |₃ #² # {Una verdadera fortuna, en esos tiempos. ↓} |₄ #³ # {El producto
 de la venta del campito y de la mayor parte de las vaquillonas, ^} |₅ {efectuada días atrás y que
 Dionisia, ^v} |₆ {en devoto acto de gratitud, v^} |₇ {había depositado a los pies de la Virgen. ^} |₈
 #⁴ # {Luego se acuclilló, ^} |₉ {sacó los objetos que había sobre el baúl, v} |₁₀ {levantó la tapa y
 escondió los billetes lo mejor que supo, ↓} |₁₁ {separándolos en tres o cuatro porciones. ↓} |₁₂ #⁵ #
 {Le estorbaba, en su trabajo, el revólver. v^} |₁₃ #⁶ # {Se lo sacó y lo dejó sobre la silla. ↓} |₁₄ #⁷ #
 {Reacomodó la ropa, cerró el baúl, ^v} |₁₅ {colocó de nuevo las cosas en su sitio sobre la tapa. ^}
 |₁₆ #⁸ # {Se incorporó ↑} |₁₇ {y tomando el poncho colgado de la percha, se lo echó al hombro. v^}
 |₁₈ #⁹ # {Se inclinó sobre la cabecera de Dionisia vv} |₁₉ {y le rozó, cariñoso, el cabello. ↓} |₂₀ #¹⁰

El fragmento tiene una duración de 53,66 segundos; está conformado por 20 grupos de entonación, igual número de subactos y 10 actos. La tasa media de elocución es de 5,14 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

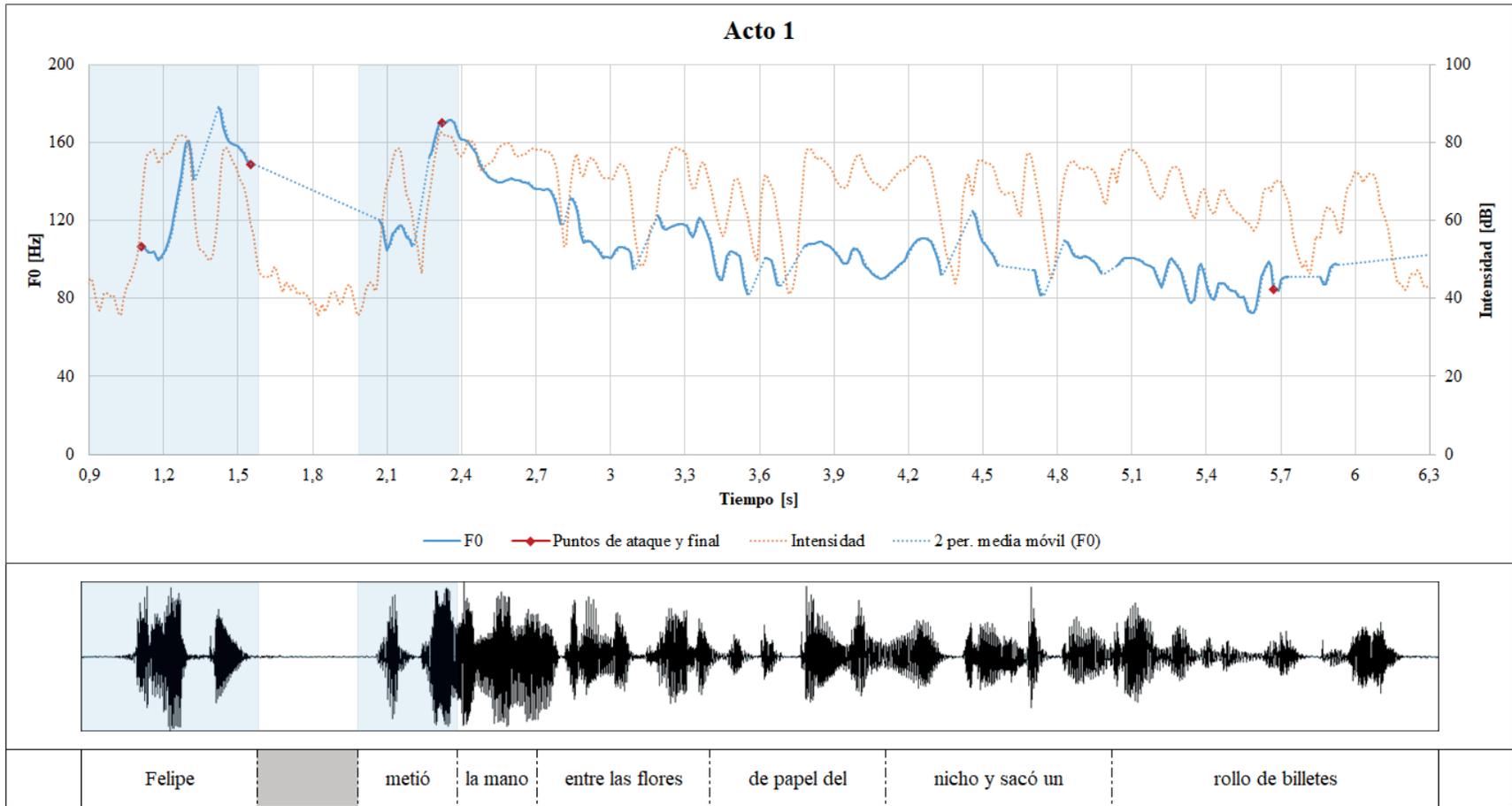
Acudiendo a Mateo del Pino, en esta secuencia «aun cuando el hombre recobra el predominio como motor del relato, la visión de este no se perfila sino desde el punto de vista de la mujer...» (1994, p. 283), presente en los detalles.

En consonancia con lo anterior, el primer acto de este fragmento: «Felipe | metió la mano entre las flores de papel del nicho y sacó un rollo de billetes», evidencia dicha presencia masculina, cuyas acciones son el punto de partida y encaminan el desarrollo del relato. Esto se manifiesta en el perfil melódico con el realce tonal marcado en torno al sustantivo *Felipe* y al verbo en pretérito perfecto simple *metió*, puntos de ataque de sus respectivos grupos de entonación (Figura 37, áreas en azul).

Ahora bien, la presencia femenina permanente es expresa a través del acto final: «Se inclinó sobre la cabecera de Dionisia | y le rozó, cariñoso, el cabello». Femenidad que se manifiesta en la expresión misma del afecto y cuyo carácter se exterioriza en un perfil melódico llano (Figura 38).

Figura 37.

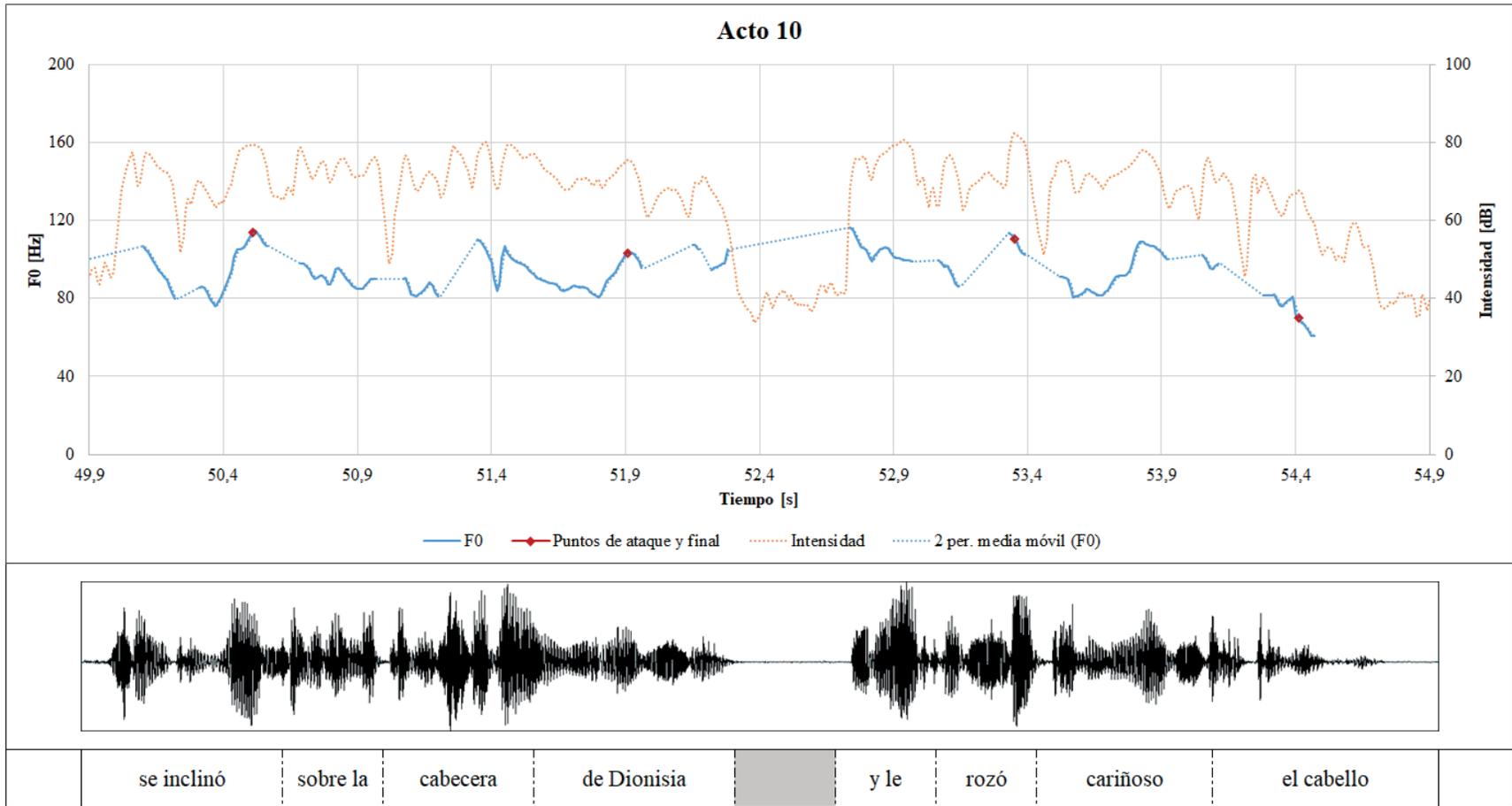
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 1-Mascaritas_Paraguay_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 38.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. Acto 10-Mascaritas_Paraguay_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.6.3. *Mascaritas_Paraguay_H_M_V.*

a) Segmentación:

{Desagradecido. ↑} |₁ #¹ # {Después de todo lo que hiciste por él... ↓} |₂ #² # {Te mataste por criarle y hacerle gente... ↓} |₃ #³

El fragmento tiene una duración de 7,2 segundos; está conformado por 3 grupos de entonación, igual número de subactos y actos. La tasa media de elocución es de 4,31 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

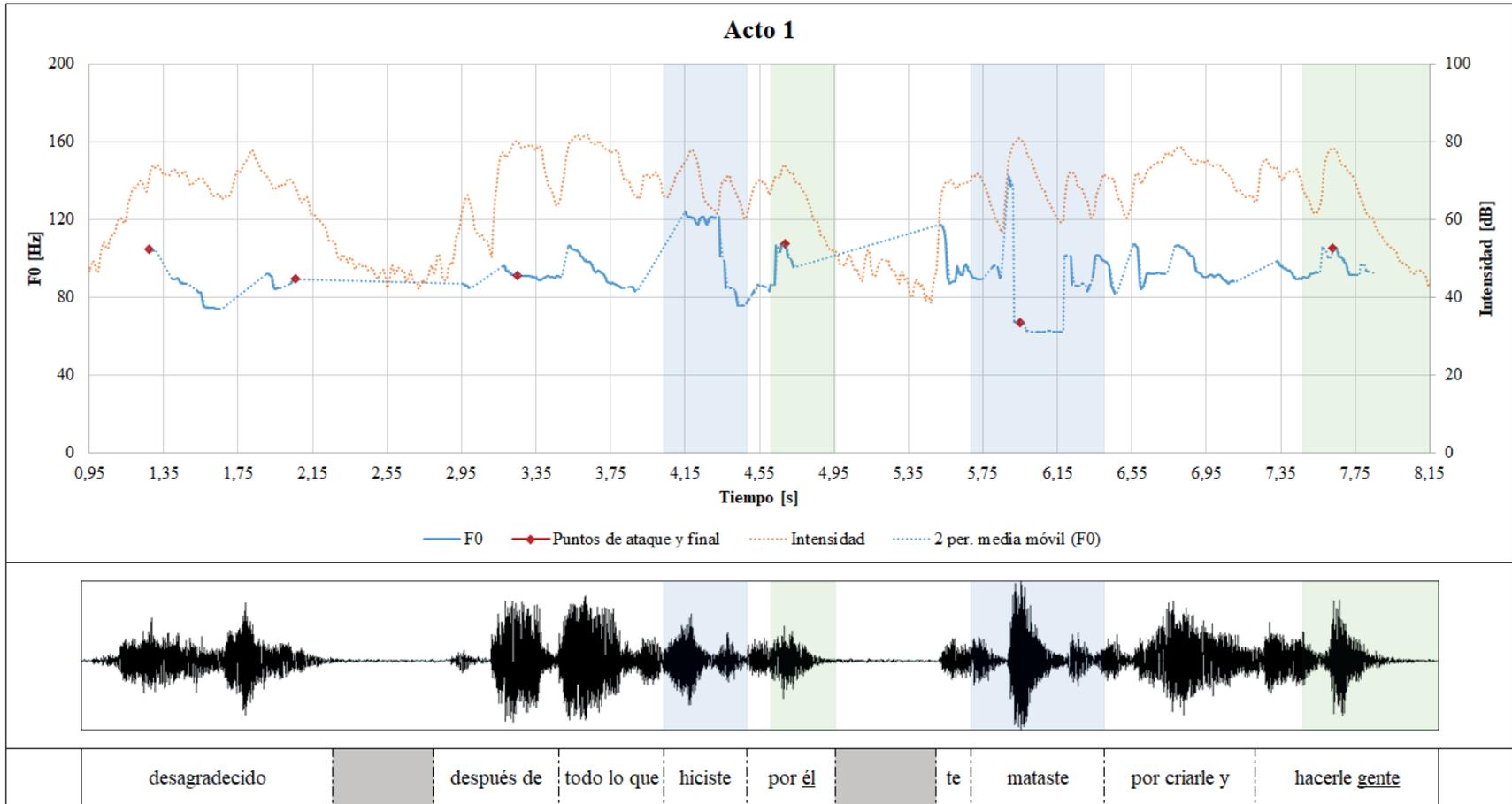
«La mujer paraguaya ha sido educada para ser “cuidadora y guardiana del hogar” [...] debe cuidar a sus hijos, pero también a hermanos, padres, abuelos... y no siempre con la consecuente recompensa», señala Mateo del Pino (1994, pp. 286-287). Realidad que se hace evidente en este fragmento, en que el flujo de pensamiento es un reproche al hermano ausente de la protagonista y quien al final, llevado por la ambición, actúa en contra de ella.

En el perfil melódico de los tres actos que componen esta secuencia (Figura 39): «Desagradecido. | Después de todo lo que hiciste por él... | Te mataste por criarle y hacerle gente...», destacan los picos tonales que relievan, por una parte, los verbos en pretérito perfecto simple *hiciste* y *mataste* (áreas en azul), cuyas significaciones se refrendan y aluden al esfuerzo incondicional de Dionisia, que deriva de su naturaleza «cuidadora y guardiana»; y por otra, el pronombre personal *él* y el sustantivo *gente*, que designan el objeto y propósito de dicho empeño (áreas en verde).

Por otro lado, los puntos suspensivos funcionan como un indicador de modalidad en relación con la actitud de quien emite el enunciado y cuyo correlato en la lectura está dado por la inclusión de una pausa con intención enfática y expresiva (450 ms), que se constituye en frontera de grupo entonativo y remarca el enunciado que precede.

Figura 39.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 1-Mascaritas_Paraguay_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.7. «En provincia», de Augusto D'Halmar

«En provincia» es la mirada nostálgica y a la vez resignada de un hombre que se aferra al recuerdo de un momento que, si bien fue efímero, marcó su vida, una vida que llegó a anhelar y no ser. Este es un relato impregnado por un cariz de soledad y tristeza vaga que reflejan la interioridad de su protagonista y narrador.

4.2.7.1. *En provincia_Chile_H_D_V.*

a) Segmentación:

{Aparte de eso ^^} |1 {he tenido poco tiempo de aburrirme. ^^} |2 #1 # {Por la mañana, vv} |3 {a las nueve, v} |4 {se abre el almacén; ↓} |5 #2 # {interrumpe su movimiento para el almuerzo y la comida, ↓} |6 {y al toque de retreta ^} |7 {se cierra. ↓} |8 #3 # {Desde esa → |9 hasta esta hora, ^^} |10 {permanezco en mi piso giratorio v^} |11 {con los pies en el travesaño más alto vv} |12 {y sobre el bufete los codos forrados en percalina; ↓} |13 #4 # {después ↓ |14 de guardar los libros y apagar la lámpara que me corresponde, v^} |15 {cruzo la plazoleta ↓} |16 {y, a una vuelta de llave, v^} |17 {se franquea para mí una puerta: ^} |18 {estoy en “mi” casa. ↓} |19 #5 # {Camino a tientes; ↓} |20 #6 # {cerca de la cómoda hago luz; ↓} |21 #7 # {allí, a la derecha, ^^} |22 {se halla siempre la bujía. ^} |23 #8 # {Lo primero que veo es una fotografía, ↓} |24 {sobre el papel celeste de la habitación; ↓} |25 #9 # {después, ^} |26 {la mancha blanca del lecho, ^} |27 {mi pobre lecho ^} |28 {que nunca sabe disponer Verónica, v^} |29 {y que cada noche v} |30 {acondiciono de nuevo. ↓} |31 #10 # {Una cortina de cretona v^} |32 {oculta la ventana que cae a la plaza. ↓} |33 #11

El fragmento tiene una duración de 71,46 segundos; está conformado por 33 grupos de entonación, 31 subactos y 11 actos. La tasa media de elocución es de 2,98 sílabas por segundo.

Aun cuando la mayoría de los lindes de grupos entonativos concuerdan con pausas asociadas a los signos de puntuación, estas pausas, en general, corresponden a silencios deliberados, cuya intención comunicativa es transmitir una atmósfera que entremezcla la renuncia y la nostalgia en una realidad moldeada por una vida sin ilusiones.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Más allá de la simple descripción de su vida diaria, la cual transcurre entre el trabajo y su casa; este fragmento expone la soledad y monotonía que enmarcan la vida del protagonista del relato.

El cuarto acto, conformado por los grupos de entonación 9-13, justamente, remite al carácter repetitivo de ese día a día: «Desde esa | hasta esta hora, | permanezco en mi piso giratorio | con los pies en el travesaño más alto | y sobre el bufete los codos forrados en percalina».

Tal rutina, en la lectura oral, se manifiesta en el énfasis asignado a los demostrativos *esa* y *este*, y al verbo en presente *permanezco*, que aluden al paso del tiempo sin más ni más. En el primer caso, mediante un alargamiento silábico y en los restantes con un realce tonal (Figura 40. áreas en azul). Asimismo, la pausa (669 ms) que precede al grupo entonativo 11 suma al carácter reflexivo y resignado del acto y del segmento.

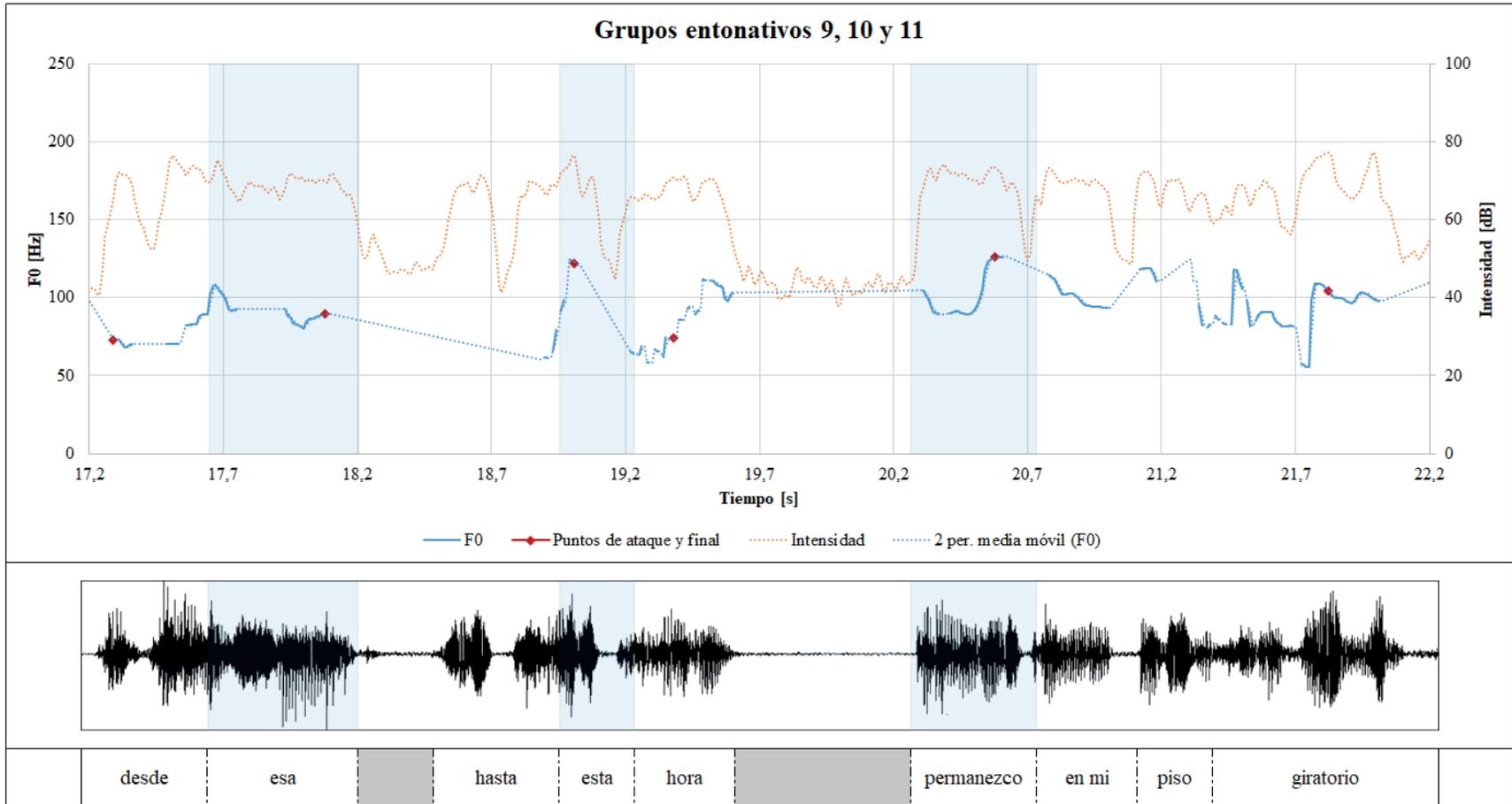
Por otra parte, la soledad como expresión de la ausencia se refleja en el noveno y décimo acto:

Lo primero que veo es una fotografía, | sobre el papel celeste de la habitación; | después, | la mancha blanca del lecho, | mi pobre lecho | que nunca sabe disponer Verónica, | y que cada noche | acondiciono de nuevo.

La fotografía es un recordatorio, es la presencia de esa ausencia y su relevancia está dada por el lugar preferente que ocupa en su casa y que lo convierte en el objeto inicial en presentarse ante sus ojos. En la lectura, la fotografía adquiere importancia con el énfasis conferido, precisamente, al adjetivo *primero* (Figura 41, área en azul) y con el tono susurrante del lector que sugiere una actitud melancólica e intimista y que en la curva melódica se traduce en un perfil de tonos graves sin cambios drásticos (82,56 Hz en promedio).

Figura 40.

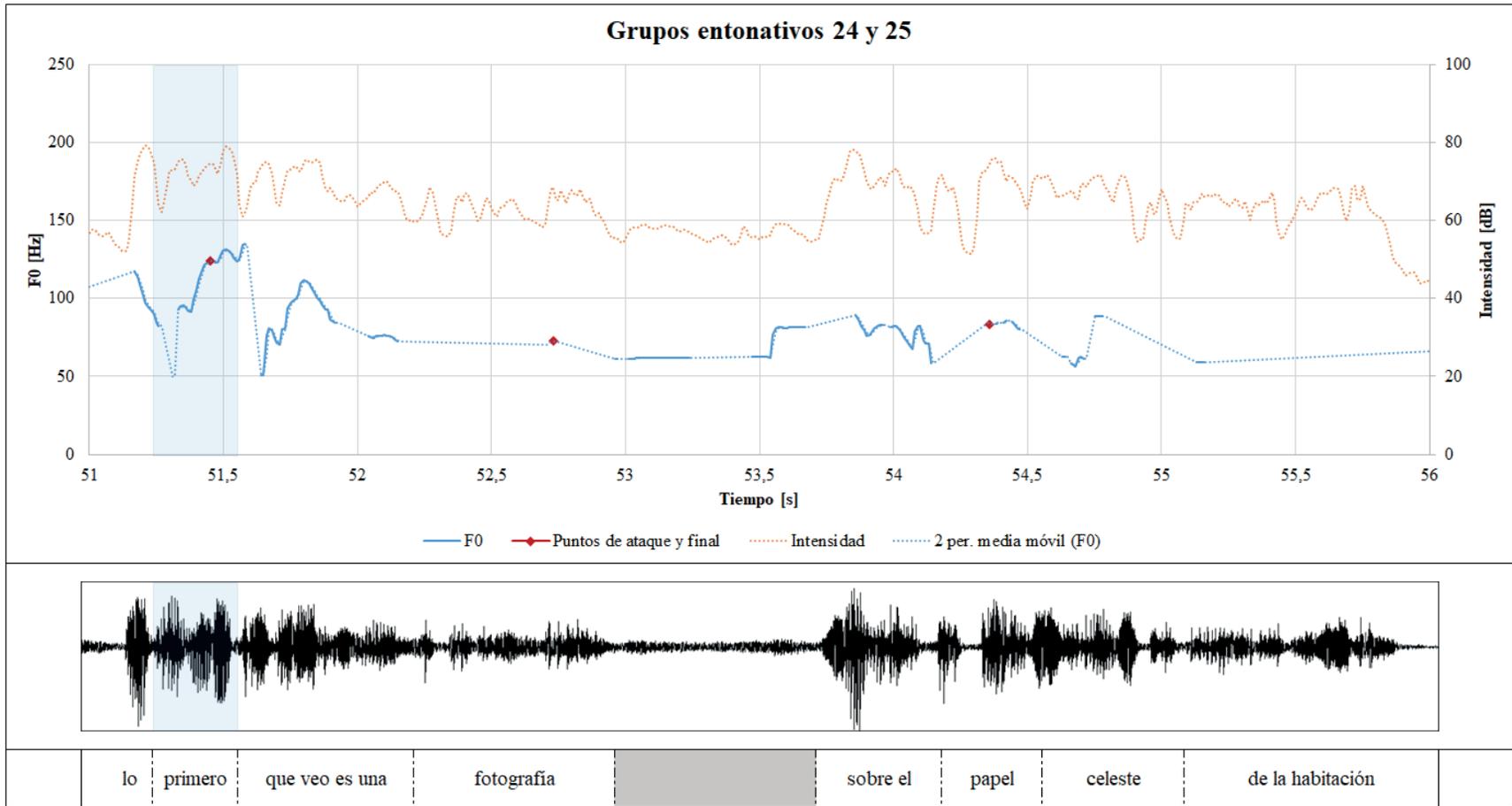
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 9, 10 y 11-En provincia_Chile_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 41.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 24 y 25-En provincia_Chile_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.7.2. *En provincia_Chile_H_N_V.*

a) Segmentación:

{Cierta ocasión en que estábamos solos, ∨} |₁ {suspendido en mi música por un ademán suyo, ∨∨} |₂ {me dedicaba a adorarla, ∧} |₃ {creyéndola abstraída, ∧} |₄ {cuando de pronto la vi dar un salto y apagar la luz. ↓} |₅ #¹ # {Instintivamente me puse de pie, ↑} |₆ {pero en la oscuridad sentí dos brazos ∨∨} |₇ {que se enlazaban ∨∧ |₈ a mi cuello, ∧∧} |₉ {y el aliento entrecortado de una boca ∨} |₁₀ {que buscaba la mía. ↓} |₁₁ #² # {Salí tambaleándome. ∨∧} |₁₂ #³ # {Ya en mi cuarto, abrí la ventana ↓} |₁₃ {y en ella pasé ↓ |₁₄ toda la noche. ↓} |₁₅ #⁴ # {Todo el aire me era insuficiente. ↓} |₁₆ #⁵ # {El corazón quería salirse del pecho, ↓} |₁₇ {lo sentía en la garganta, ahogándome; ∨} #⁶ # |₁₈ {¡qué noche! ↓} |₁₉ #⁷

El fragmento tiene una duración de 49,55 segundos; está conformado por 19 grupos de entonación, 17 subactos y 7 actos. La tasa media de elocución es de 3,9 sílabas por segundo.

Al igual que en el segmento anterior (*En provincia_Chile_H_M_V*), en esta secuencia las pausas fungen como preámbulo a la evocación y elemento matizador de la añoranza que invade al protagonista y narrador.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

La secuencia narrativa preserva el carácter melancólico del relato, más aún en este fragmento en particular, que forma parte de sus recuerdos, del momento mismo que el protagonista cataloga como «culminante de [su] vida».

Ahora bien, la tristeza nostálgica que envuelve las evocaciones del personaje toma forma en un nivel tonal grave y susurrante, que en el análisis acústico se materializa en la presencia persistente de vacíos de F₀ en contraste con valores altos de F₀, que no constituyen prominencias tonales reales. Esto se debe a que, como apuntan Hewlett y Beck:

El susurro, cuando se produce de forma aislada, no implica ninguna vibración de las cuerdas vocales, sino que es simplemente la creación de un ruido fricativo dentro de la glotis [...] también puede ocurrir en combinación con otros tipos de fonación si las cuerdas vocales están vibrando sin

estar completamente en aducción, de modo que se produce alguna fuga fricativa de aire (2006, pp. 277–278).

En concreto, la Figura 42 muestra el perfil melódico de los grupos entonativos 1 y 2 del primer acto de este fragmento: «Cierta ocasión en que estábamos solos, | suspendido en mi música por un ademán suyo», en los cuales las prominencias en torno al pronombre relativo *que* y la sílaba final del verbo *suspendido* (áreas en azul), al igual que la sílaba final del sustantivo *música* y la sílaba inicial de la preposición *por*, entre otros, no obedecen a focalizaciones o relieves intencionales.

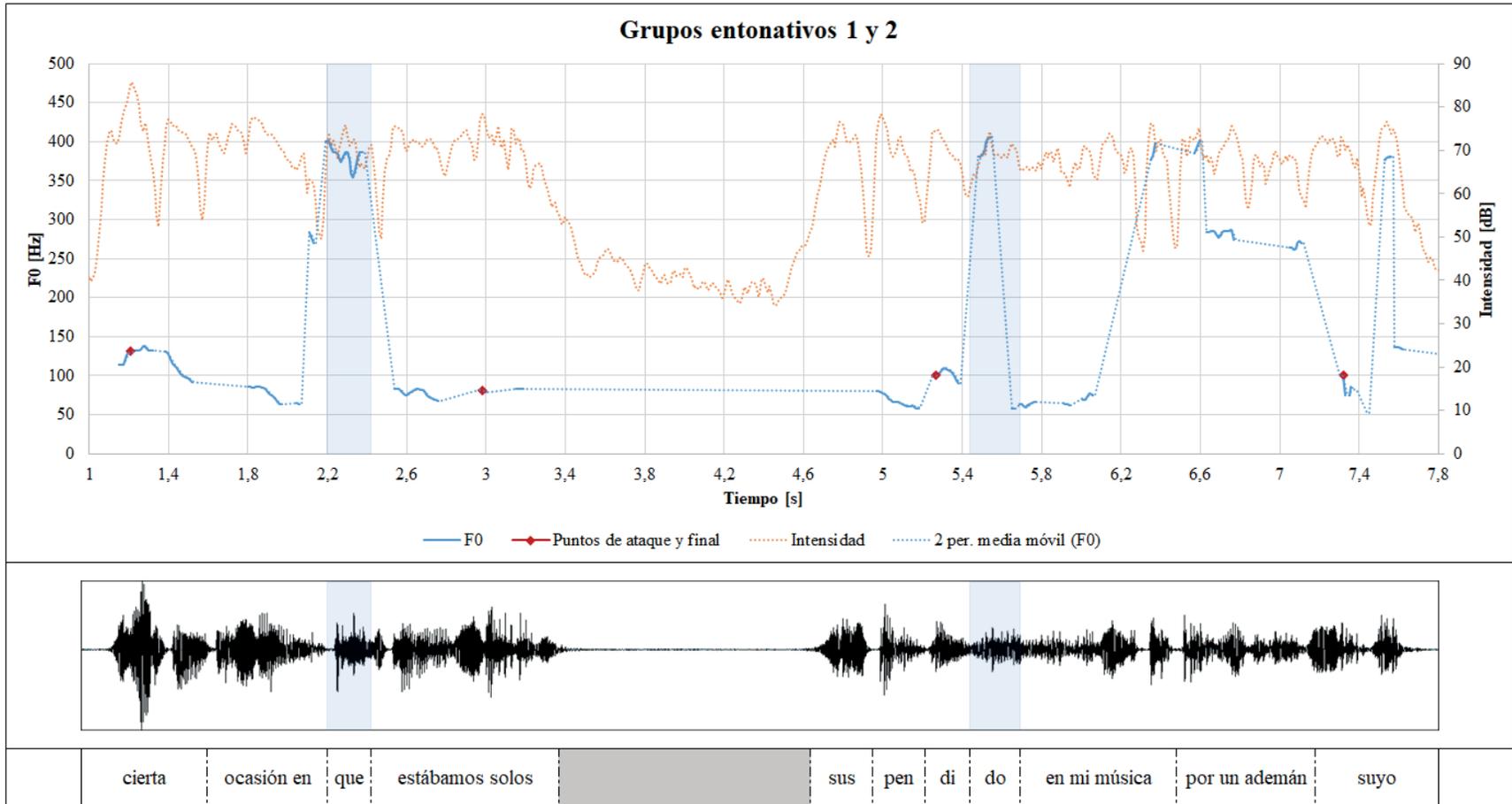
A fin de evitar interpretaciones erróneas y confirmar el aporte de tales prominencias al sentido del enunciado, el segmento fue estilizado, mediante *Praat*, utilizando una resolución de 2 semitonos (Figura 43a). Posteriormente los puntos tonales correspondientes a las prominencias fueron reducidos gradualmente hasta alcanzar, en este caso, el valor del punto de ataque del primer grupo entonativo, confirmando, por medio de la percepción auditiva, que la modalidad y el sentido expresivo del enunciado se mantuvo (Figura 43b). La razón de elegir el punto de ataque como valor para fue

Finalmente, a partir de la curva estilizada y manipulada en *Praat*, los valores de estas prominencias fueron despreciados para efectos del análisis, de manera tal que la curva de F_0 resultante es la presentada en la Figura 44. En ella se observa que el nivel tonal grave como correlato de la nostalgia se mantiene (88,59 Hz en promedio), aunado a un perfil melódico llano, en el que sobresalen solamente los puntos de ataque de cada grupo entonativo y una pausa prolongada de carácter reflexivo (1,18 s).

En relación con el corolario PPE, en el primer grupo entonativo se observa con claridad el cumplimiento del PDE. Sin embargo, en el caso del segundo grupo entonativo no puede afirmarse lo mismo, ya que, si bien, en principio, el valor final alcanza un valor muy cercano al del punto de ataque, los vacíos de F_0 circundantes no garantizan que estos valores correspondan al comportamiento melódico real.

Figura 42.

Curva preliminar de F₀, intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

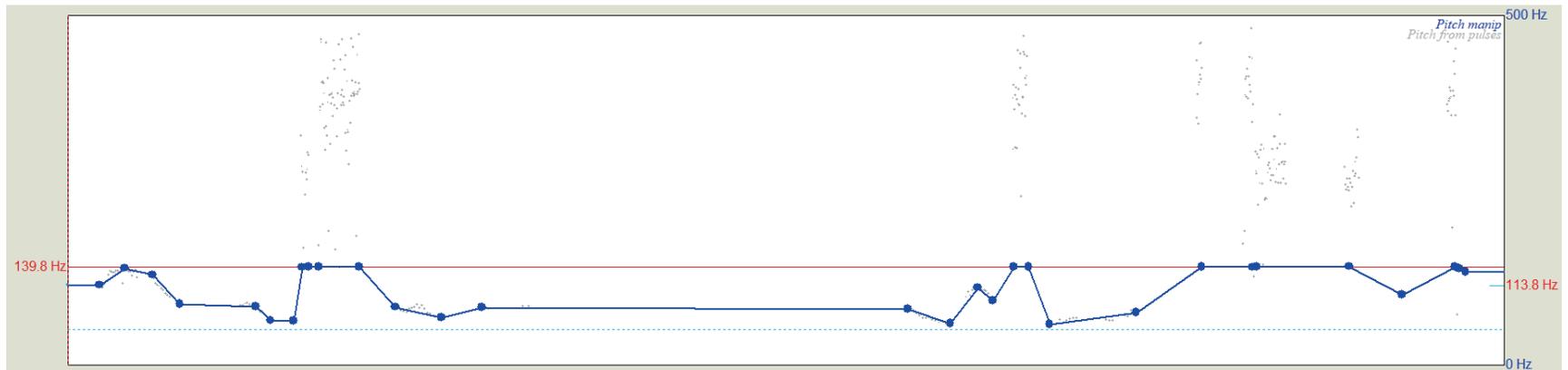
Figura 43.

Curva de F₀ estilizada y manipulada. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V

a) *Curva estilizada (Praat)*



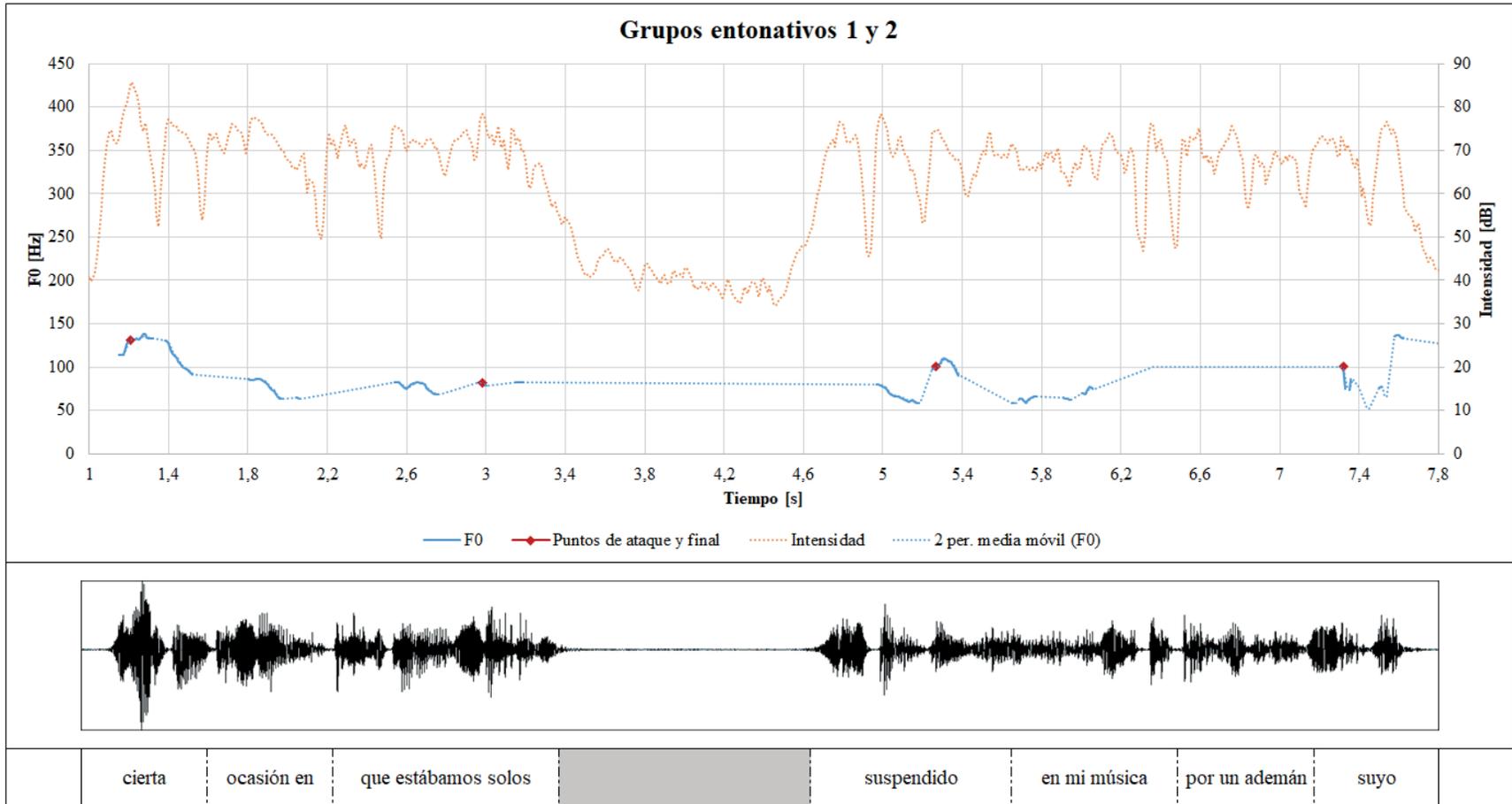
b) *Curva manipulada (Praat)*



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 44.

Curva final de F₀, intensidad y oscilograma. GE 1 y 2-En provincia_Chile_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.7.3. *En provincia_Chile_H_M_V.*

a) Segmentación:

{Esta es mi existencia, v^} |1 {desde hace veinte años. v^} |2 #^1 # {Me han bastado, para llenarla, vv} |3 {un retrato ^^} |4 {y algunos aires antiguos; vv} |5 #^2 # {pero está visto que, vv} |6 {conforme envejecemos, ^v} |7 {nos tornamos exigentes. v^} |8 #^3 # {Ya no me v^ |9 bastan ^} |10 {y recurro a la pluma. ^^} |11 #^4 # {¡Si alguien lo supiera! ↑} |12 #^5 # {Si sorprendiese alguien mis memorias, ^^} |13 {la novela triste de un hombre alegre, v} |14 {“don Borja. ^} |15 #^6 # {El del Emporio del Delfín”. v^} |16 #^7 # {¡Si fuesen leídas!... ^} |17 #^8 # {¡Pero no! ^v} |18 #^9 # {Manuscritos como este, que vienen en reemplazo del confidente ^^ |19 que no se ha tenido, ^^} |20 {desaparecen con su autor. ↓} |21 #^10

El fragmento tiene una duración de 49,76 segundos; está conformado por 21 grupos de entonación, 19 subactos y 10 actos. La tasa media de elocución es de 3,28 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

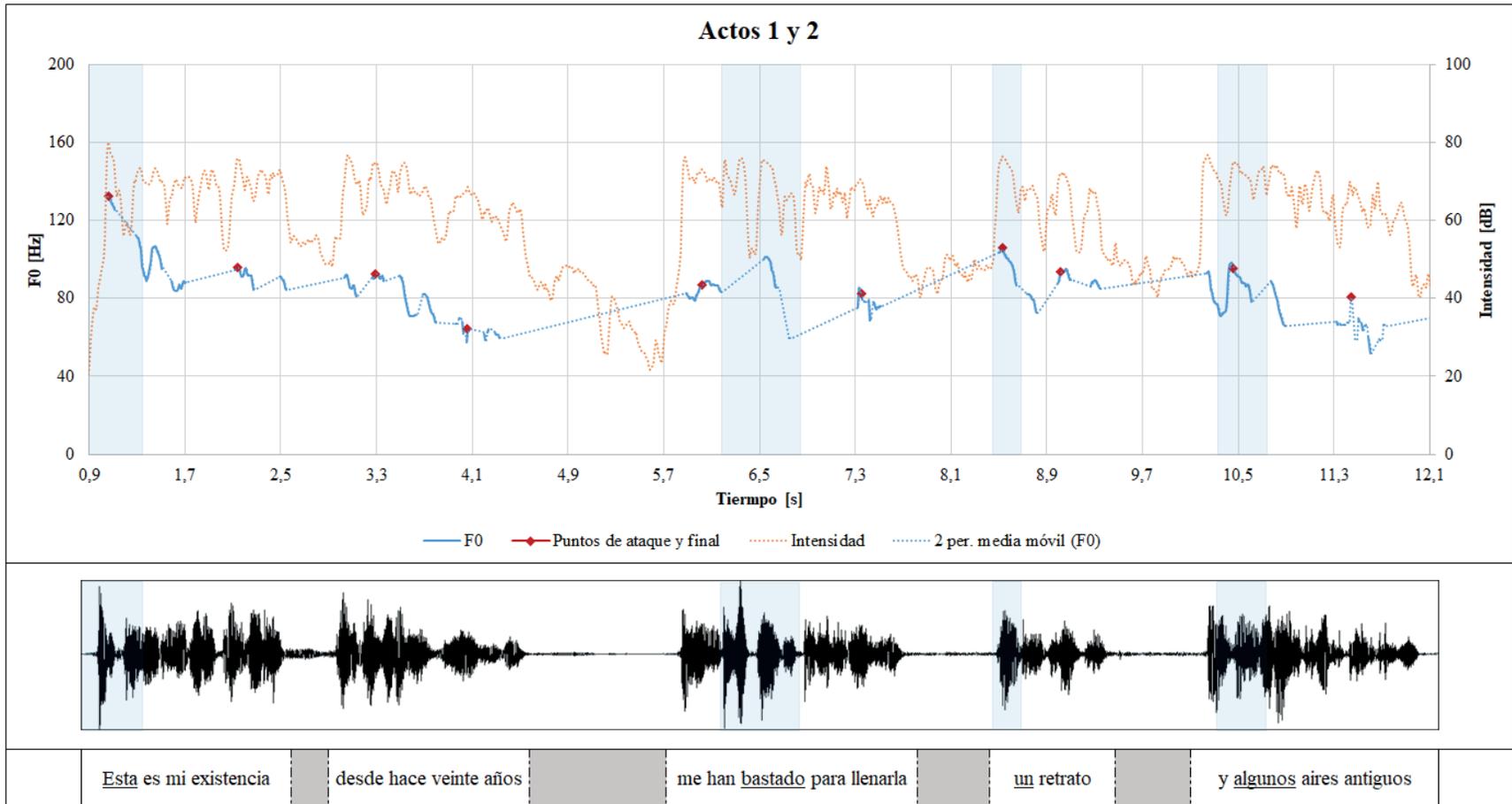
Los dos primeros actos de esta secuencia exhiben el estado de resignación del protagonista, la cual alimenta una actitud pasiva frente a su vida, y en la cual la fotografía funge como señal del único activo de su vida: «Esta es mi existencia, | desde hace veinte años. | Me han bastado, para llenarla, | un retrato | y algunos aires antiguos».

Esa aceptación que no da espacio a la esperanza se denota en las prominencias tonales asociadas no con los puntos de ataque de cada grupo entonativo, sino con palabras que en conjunto son una alusión. Así, el demostrativo *esta* refiere a la resignación misma que significa la vida, el verbo en participio *bastado* representa el conformismo y los indefinidos *un* y *alguno* apuntan a sus objetos de apego, su único activo (Figura 45, áreas en azul).

En este caso, la pausa acentuada que delimita estos actos (1,23 s) marca, además, un instante de reflexión que introduce y enfatiza el sentido de conformismo inmerso en el segundo acto.

Figura 45.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Actos 1 y 2-En provincia_Chile_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.8. «La lección», de Juan Tomás Ávila Laurel

La lección, esa instrucción impartida por un maestro a sus discípulos, es en este relato una regla que refleja una problemática social: «Vete, Pablito, a coger agua en Colwata, báñate desnudo, y fíjate en los tamaños que tendrás cuando seas grande. Lleva a tu hermana y llena su cubo. Y te pido, Pablito, que no vengas otra vez a hacer tus necesidades en casa, pues ya sabes que no hay agua».

Ávila Laurel apela a la ironía para tocar con la crudeza misma que refiere el título del libro recopilatorio de este relato un trasfondo social que no solo refiere las dificultades en torno a la obtención de agua, sino el ataque a la dignidad que se sucede en dicha consecución. En tal sentido es una denuncia.

4.2.8.1. *La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V.*

a) Segmentación:

{Grandes, ↓} |₁ {pequeñitos, ↓} |₂ {pequeños tubos que solo sirven para hacer pipí, ↓} |₃ {grandes masas carnosas al final de la espalda, ^} |₄ {grandes-grandes, masas carnosas normales ↑} |₅ {de esas que se tapan ^ |₆ hoy en día ↑ |₇ con una cuerdecita, v^} |₈ {y también una zona tapada con pelo, debajo del ombligo hundido. vv} |₉ #¹ # {Esto sí, ^v} |₁₀ {hay ombligos ^v} |₁₁ {prominentes ^^} |₁₂ {en cuerpos que llevan nombres de mujer. v^} |₁₃ #²

El fragmento tiene una duración de 30,47 segundos; está conformado por 13 grupos de entonación, 11 subactos y 2 actos. La tasa media de elocución es de 3,68 sílabas por segundo.

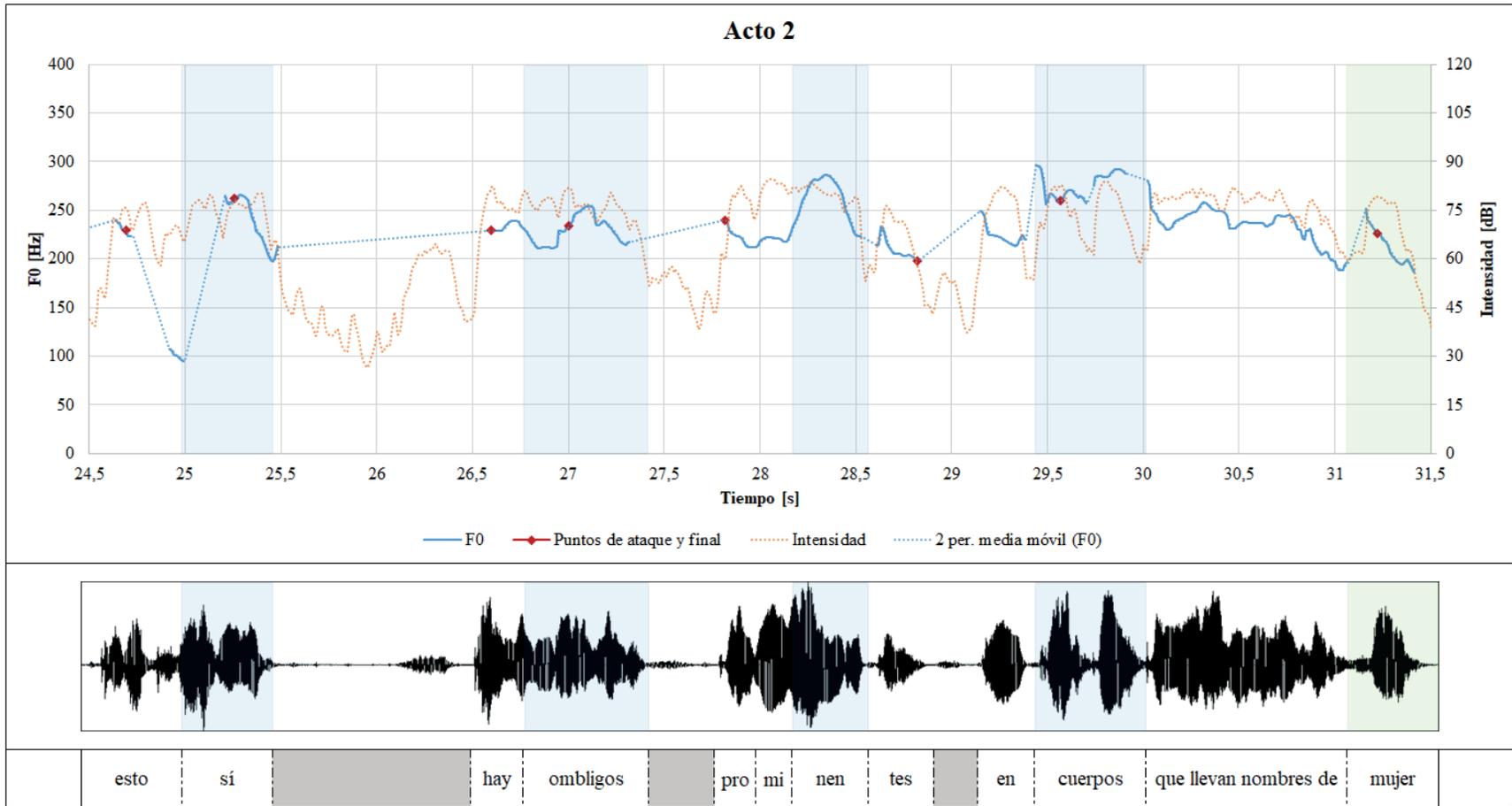
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Este fragmento, más allá de la descripción del aspecto físico de alguien en particular, es la expresión de la condición de indignidad que comporta el desnudo público, como consecuencia de un derecho ausente: el acceso a servicios públicos como el agua potable y el alcantarillado.

La Figura 46 presenta las variaciones melódicas, la curva de intensidad y el oscilograma del acto final de esta secuencia: «Esto sí, | hay ombligos | prominentes | en cuerpos que llevan nombres de mujer».

Figura 46.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. Acto 2-La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

En este acto, el énfasis impuesto a palabras como el adverbio de afirmación *sí*, el sustantivo *ombligos*, el adjetivo *prominentes* y el sustantivo *cuerpos* (áreas en azul), permite generar un sentido de contraste con el sustantivo *mujer* (área en verde), poniendo de manifiesto que la desnudez no es el reflejo simple de un cuerpo, sino la presencia misma de un ser humano.

En relación con la estructura prosódica, cabe anotar que hay un rompimiento del PDE en el primer grupo de entonación debido al pico tonal del punto final, y que además del relieve tonal, el énfasis en el adjetivo *prominentes* está dado por un alargamiento de su sílaba tónica.

4.2.8.2. La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V.

a) Segmentación:

{A pocos metros del lugar √∧ |1 de los chorros √∧} |2 {hay un lavadero entrado en años ∨∨} |3 {donde lavan más mujeres que hombres jóvenes ↓} |4 {y donde a veces ↑} |5 {se lavan aquellas. √∧} |6 #¹ # {Lavan, ∧ |7 {lavan, ∧∧} |8 {lavan, ∧∧} |9 {aclaran, ∧∧} |10 {meten todo en una palangana, ∧} |11 {y luego se desnudan ∨∨} |12 {y se lavan como manda Dios. ↓} |13 #² # {Como entre ellos suele haber ∧∧ |14 niños que ∨∨ |15 aprenden a lavar √∧} |16 {o decididamente ∨∨ |17 ya lo hacen sin sus madres, √∧} |18 {esa zona de Colwata ↑ |19 no está exenta de vida, tampoco. ∧} |20 #³

El fragmento tiene una duración de 36,6 segundos; está conformado por 20 grupos de entonación, 15 subactos y 10 actos. La tasa media de elocución es de 3,83 sílabas por segundo.

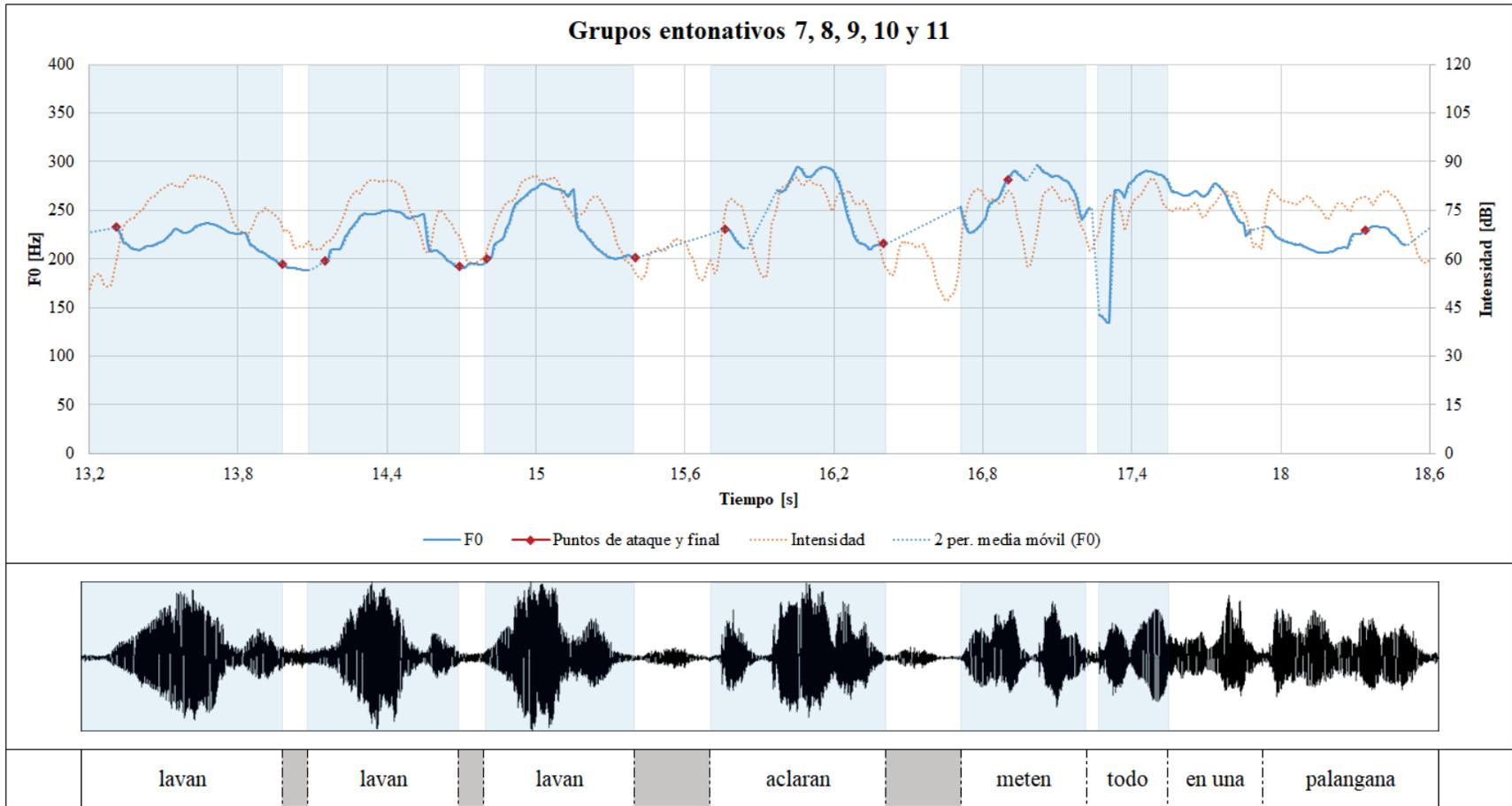
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

La cotidianidad impuesta por la carencia de agua potable, en la cual la desnudez es su protagonista, es retratada en esta secuencia e ilustrada de manera particular en el segundo acto: «Lavan, | lavan, | lavan, | aclaran, | meten todo en una palangana, | y luego se desnudan | y se lavan como manda Dios» (Figuras 47 y 48).

Así pues, la repetición continuada del verbo en presente *lavan* (áreas en azul), además de otorgarle un aire rítmico al enunciado y de asemejarse al *ostinato* en música, reitera una situación impuesta por las circunstancias. Condición, cuyo carácter de insostenibilidad se refleja en el incremento escalonado de los picos tonales que culmina, justamente en el verbo *lavan* del grupo entonativo 13 (Figura 48).

Figura 47.

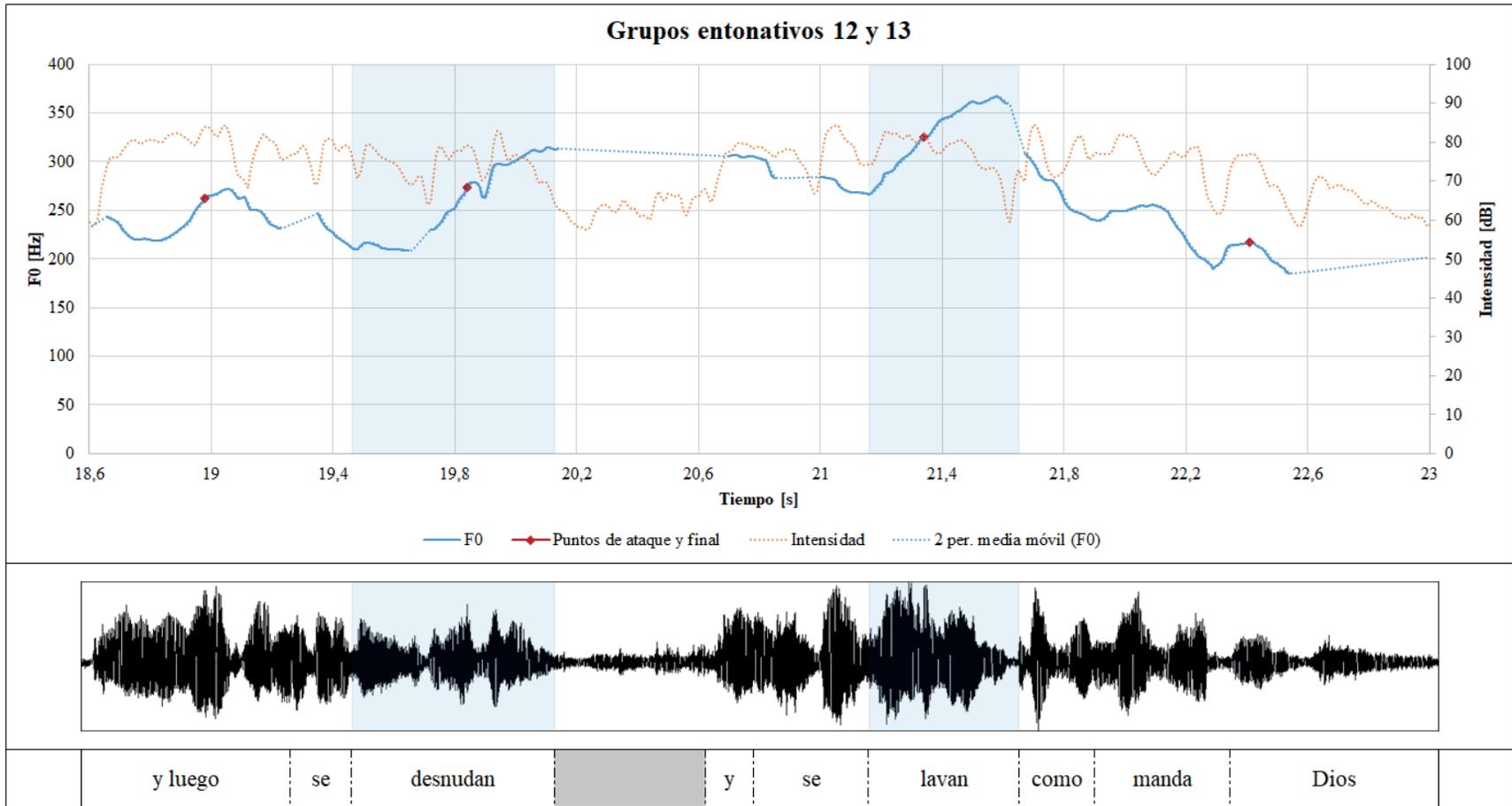
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 7, 8, 9, 10 y 11-La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 48.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 12 y 13-La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.8.3. La lección *Guinea Ecuatorial* *M_M_V*.

a) Segmentación:

{Si algún hombre de los que deciden las cosas ∨} |₁ {tuviera la idea de hacer ∨ |₂ un escenario en la costa misma de la mar oceana, ∨} |₃ {chicos, chicas lavanderas ∧∨ |₄ y señores con Pajeros y pelo donde hay que tener ↑} |₅ {podrían subir ↑ |₆ al mismo y desfilar ↑} |₇ {para mostrar cada uno sus tamaños. ∨∧} |₈ #¹ # {Por qué no. ↓} |₉ #²

El fragmento tiene una duración de 22,48 segundos; está conformado por 9 grupos de entonación, 6 subactos y 2 actos. La tasa media de elocución es de 4,18 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Esta secuencia completa el sentido de denuncia del relato, a través de una crítica con matices de ironía.

El uso aunado de la conjunción *si* y el pronombre indefinido *algún*, en el primer acto, aluden a la inexistencia operativa de las entidades gubernamentales, incluso en situaciones hipotéticas como la referida y cuyo carácter de irrealidad se manifiesta en el uso del pretérito imperfecto del subjuntivo en el verbo *tuviera*:

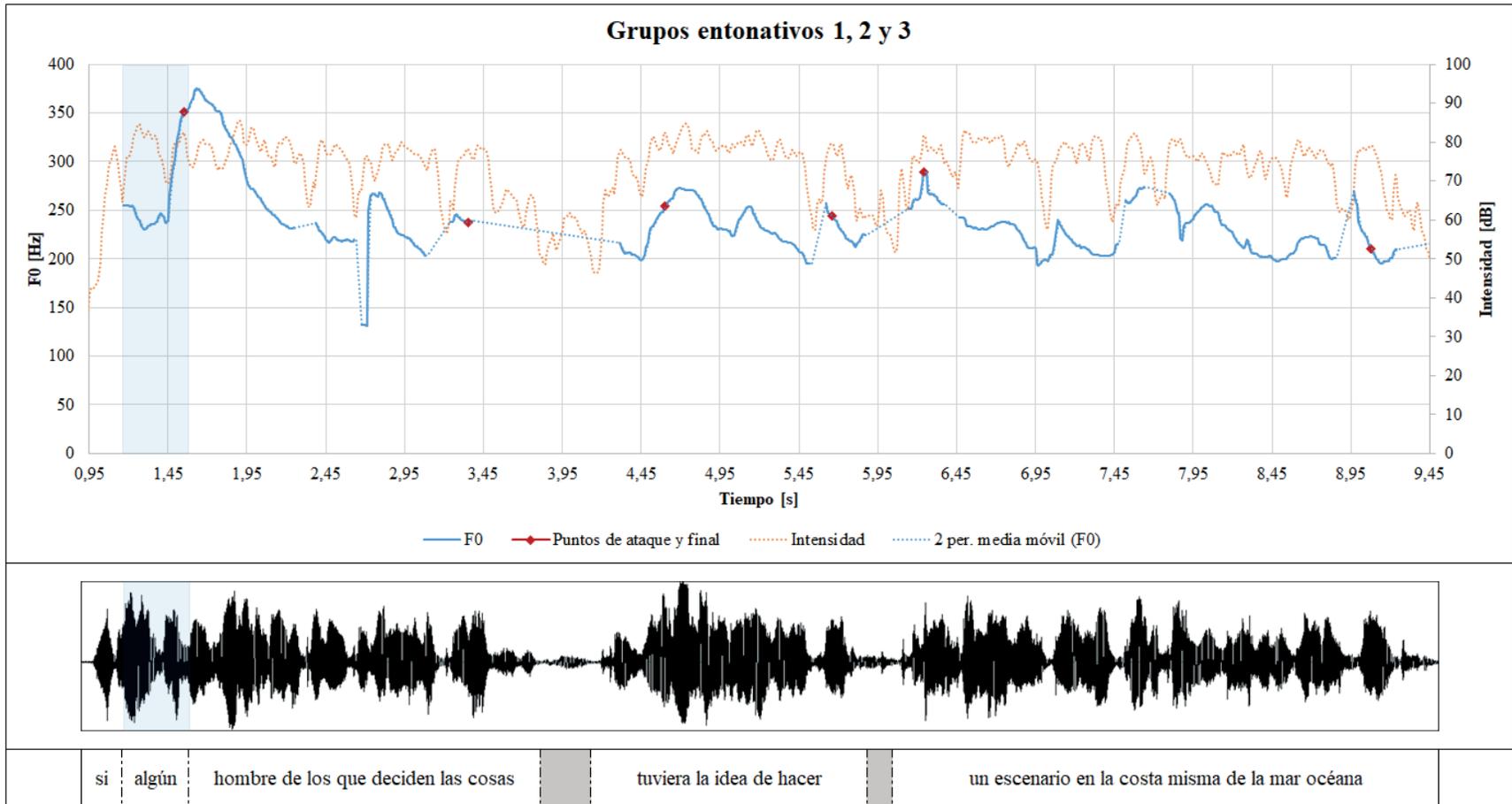
Si algún hombre de los que deciden las cosas | tuviera la idea de hacer | un escenario en la costa misma de la mar oceana | chicos, chicas lavanderas | y señores con Pajeros y pelo donde hay que tener | podrían subir | al mismo y desfilar | para mostrar cada uno sus tamaños.

La ausencia del estado, que en este fragmento es expuesta por medio del contraste entre la cotidianidad cruda y la irrealidad fantasiosa, es enfatizada en la lectura con el relieve tonal inicial en torno al pronombre indefinido *algún* (Figura 49, área en azul) y la prominencia tonal final de la expresión que constituye el último acto: «Por qué no» (Figura 50, área en azul); expresión con una fuerza ilocutiva directiva que remarca el sentido irónico de la secuencia. Además, la pausa que antecede al segundo grupo entonativo intensifica la situación hipotética referida.

Estructuralmente, el PDE se cumple en los dos actos, aun cuando en el primero de ellos hay presencia de reinicios prosódicos en los tres grupos entonativos iniciales.

Figura 49.

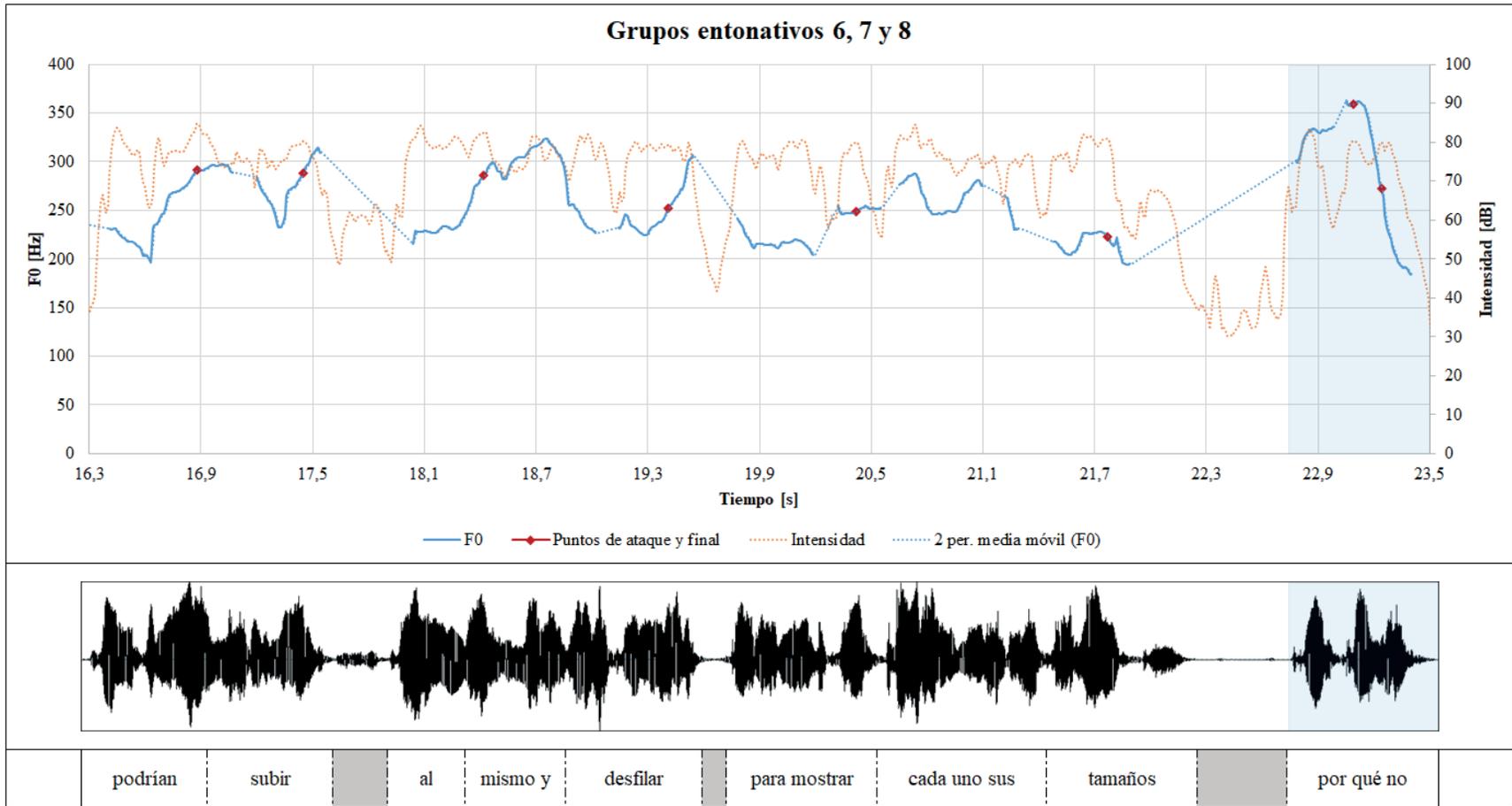
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 50.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 6, 7 y 8-La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.9. «Por Dios y por España», de Guillermo Gómez Rivera

«Por Dios y por España» forma parte de *Vetusta Rúa. De dalagas, frailes e ilustrados*, una selección de textos en los cuales Gómez Rivera «recupera el control sobre el relato de la colonización [...] y reclama su derecho a una memoria positiva que refuerce las raíces de su identidad filipina» (Editorial Hispano Árabe, s.f.).

Este relato, justamente, narra las particularidades que rodearon el establecimiento del pueblo de Calinog, en la provincia de Iloílo, ubicada en la isla de Panay en los Bisayas Occidentales; provincia de la cual es originario su autor. Si bien, Calinog ya era una comunidad en desarrollo en los siglos XVI y XVII cuando los españoles llegaron (Province of Iloilo, s.f.), Gómez Rivera reescribe su historia en torno a las singularidades que acompañaron su poblamiento y, en la que el acto de sacrificio —no consentido, pero aceptado— de un misionero agustino, el padre Félix, y su sacristán, fueron fundamentales; acto que a la postre se constituyó en ofrenda a Dios y su patria, oblación manifiesta en su mismo título.

Por otra parte, la lectura de este relato reviste un carácter especial, puesto que Gómez Rivera es uno de los pocos hablantes de español como lengua materna que quedan en Filipinas (Gómez Armas, s.f.). En tal sentido, dicha lectura se erige en testimonio de un acento filipino auténtico, de un filipino efectivamente hispanohablante.

4.2.9.1. *Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V.*

a) Segmentación:

{El Padre Félix quedó pensativo ↓} |₁ {mientras tomaba ∨∧} |₂ {quedamente ↓} |₃ {el alimento que se le servía. ↓} |₄ #¹ # {Empezó a mirar ↓ |₅ a su alrededor. ∧} |₆ #² # {Dentro del camarín ∧} |₇ {había muchas otras mujeres jóvenes. ∧} |₈ #³ # {Estaban todas sentadas en bancos de bambú ∧} |₉ {en derredor de aquel enorme camarín ∧} |₁₀ {que él y Mónico habían construido con troncos de árboles frondosos, ↓} |₁₁ {bambúes ∧} |₁₂ {y palmas de nipa. ↓} |₁₃ #⁴ # {No hablaban aquellas mujeres. ∨∧} |₁₄ #⁵ # {Muchas estaban tejiendo palmas de bambú ∧} |₁₅ {y de nipa ∧} |₁₆ {para el techo ↓} |₁₇ {y las paredes del gran camarín. ↓} |₁₈ #⁶ # {Otras estaban comiendo maíz y camote ∧} |₁₉ {y tomando leche de carabao. ↓} |₂₀ #⁷ # {Eran solamente tres las que le atendían ∨∧} |₂₁ {a él físicamente. ∨∧} |₂₂ #⁸ # {La primera era la hija del jefe de la tribu, ∧} |₂₃ {las otras dos eran sus damas o esclavas que la servían. ↓} |₂₄ #⁹

El fragmento tiene una duración de 54,37 segundos con una tasa media de elocución de 4,45 sílabas por segundo; está conformado por 24 grupos de entonación, 23 subactos y 9 actos.

Esta secuencia y el relato en general se caracterizan por una lectura hecha de manera calma con incorporación de pausas asociadas, principalmente, a la intención comunicativa, a la manera elocutiva y a la calidad expresiva establecida por el lector, pausas que, si bien no coinciden exactamente con límites entre unidades sintácticas, sí se constituyen en fronteras de grupos entonativos que en su mayoría corresponden a subactos.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

Esta secuencia se constituye en una suerte de cuadro de costumbres en el cual se combinan la descripción del espacio físico en el que transcurre la escena y la escena misma que retrata actitudes y hábitos de las mujeres bisayas. Los actos 4 y 5, conformados por los grupos entonativos 9-14, son ejemplo de ello:

Estaban todas sentadas en bancos de bambú | en derredor de aquel enorme camarín | que él y Mónico habían construido con troncos de árboles frondosos, | bambúes | y palmas de nipa. | No hablaban aquellas mujeres.

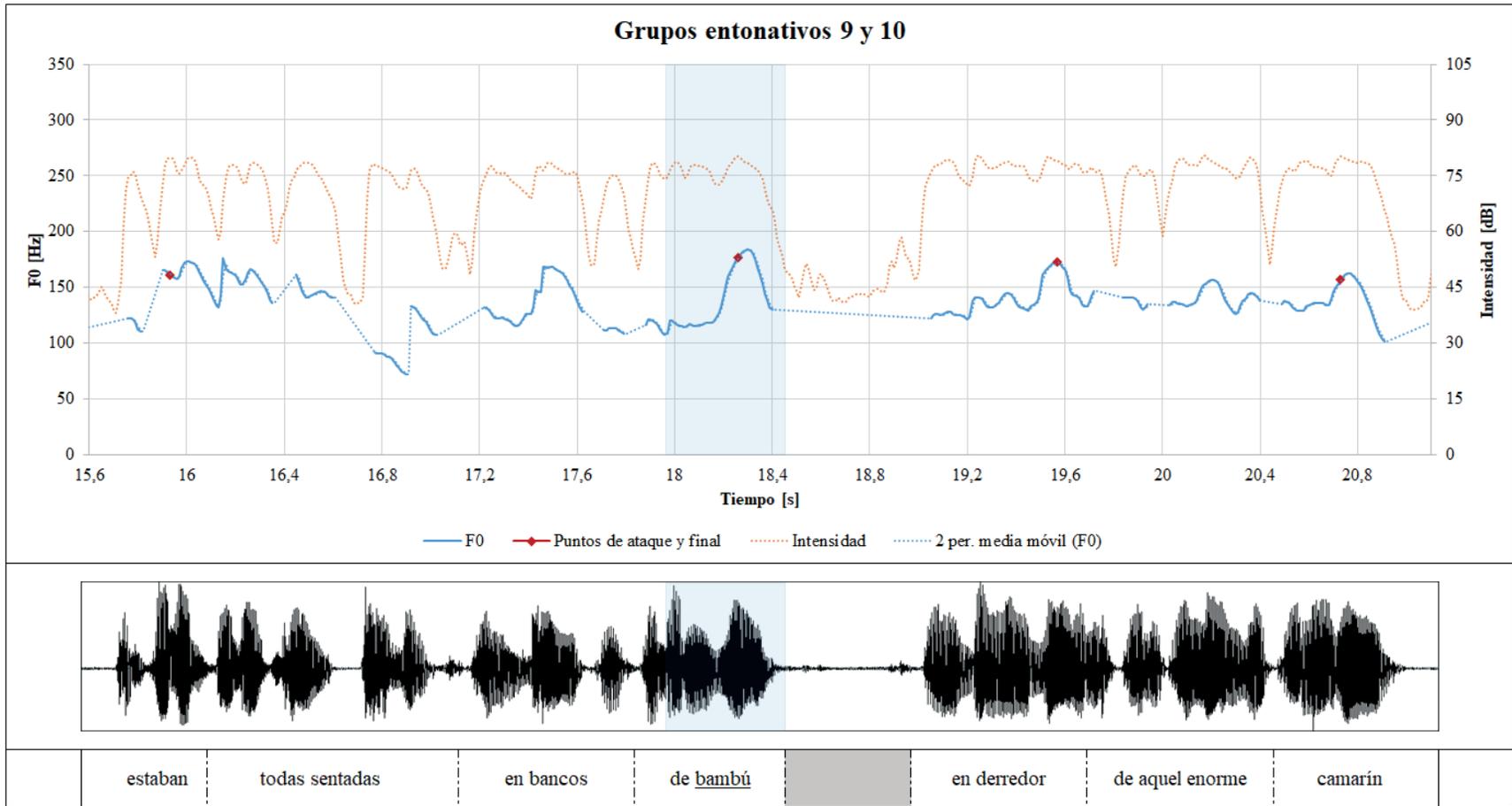
En el perfil melódico de los grupos entonativos 9, 10 y 11 (Figuras 51 y 52), los relieves tonales están asociadas principalmente a las sílabas tónicas. Sin embargo, cabe destacar el acento impuesto sobre el sustantivo *bambú*, punto final del grupo entonativo 9, el cual hace que el PDE se rompa (Figura 51, área en azul). Este mismo sustantivo —en plural— es realzado mediante el alargamiento de la sílaba postónica en el grupo entonativo 12 (Figura 53, área en azul). Así pues, el énfasis otorgado a esta palabra guarda relación, posiblemente, con la valía que, como material, el bambú reviste para la cultura filipina.

Por otro lado, en esta misma figura, el pico tonal sobre el adverbio *no* (área en verde) acompañado de un descenso tonal y de intensidad gradual hasta el final del acto, que se asemeja al *decrescendo* musical, resalta la actitud sumisa, en apariencia, de aquellas mujeres de la tribu.

En cuanto a las pausas, en esta secuencia su inserción suma al estilo sosegado de la lectura y, a su vez, le confiere una suerte de aire reflexivo.

Figura 51.

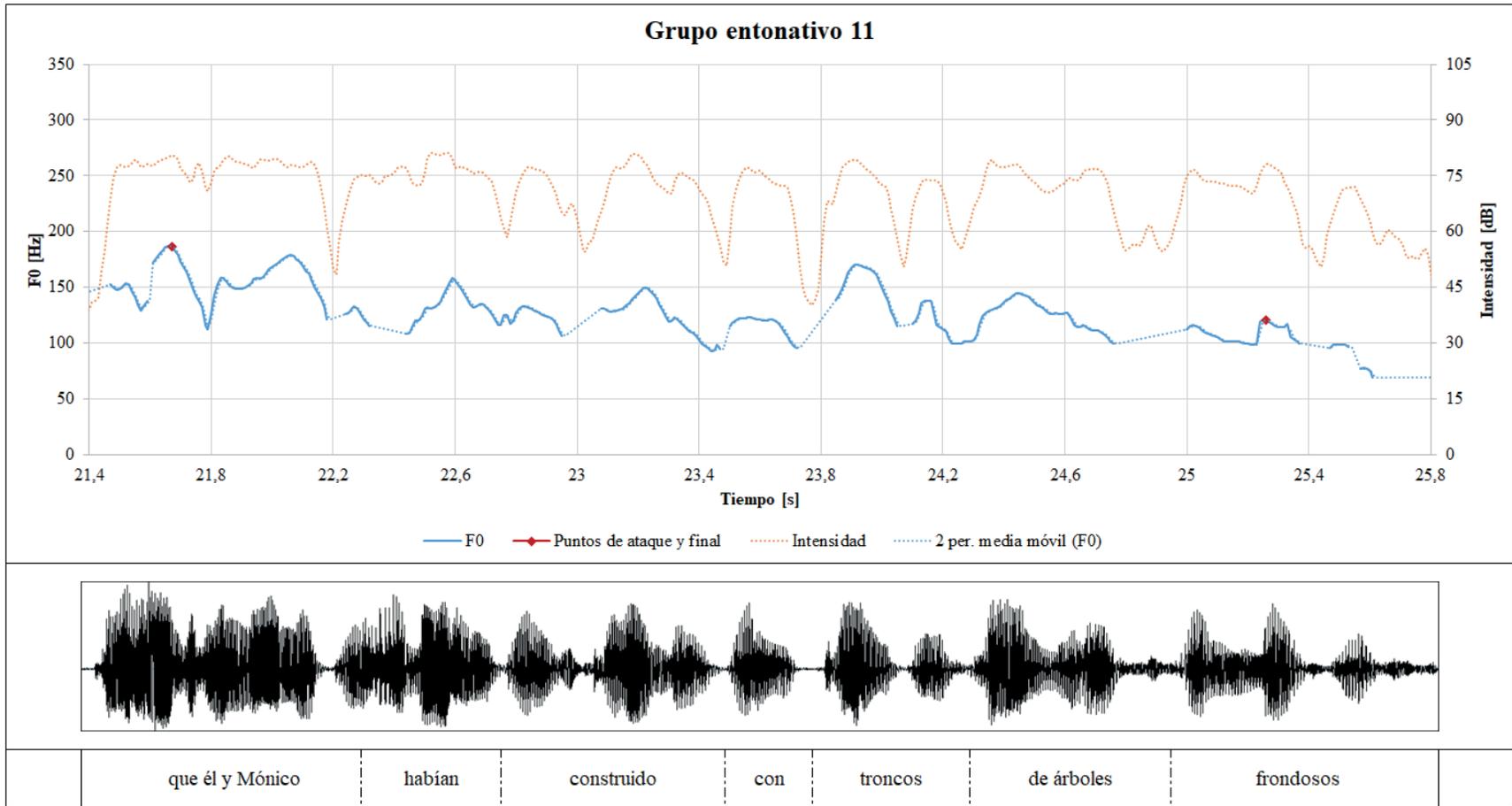
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 9 y 10-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 52.

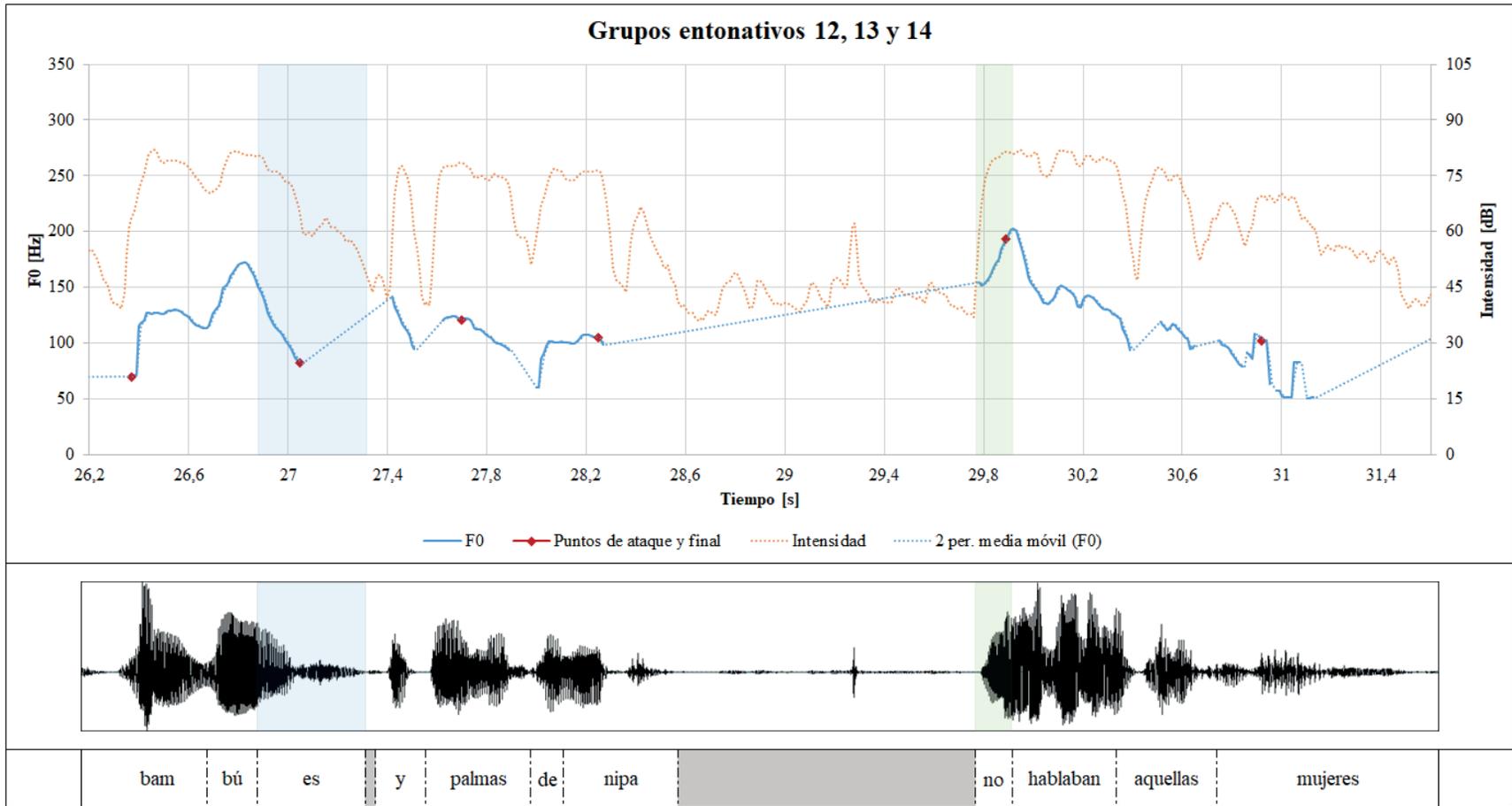
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 11-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 53.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 12, 13 y 14-Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V



Fuente: Desarrollo propio.

4.2.9.2. *Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V.*

a) Segmentación:

{Y el Padre Félix buscó ↓ |₁ su vieja alcoba ↓} |₂ {al fondo de aquel mismo camarín ^} |₃ {y allí se encerró ↓} |₄ {trancando fuertemente su puerta de madera. ^} |₅ #¹ # {Se acostó ↓} |₆ {para dormir normalmente v} |₇ {sin nada de los brebajes v^} |₈ {que antes le dieron a tomar las mujeres que le engañaron. v^} |₉ #²

El fragmento tiene una duración de 19,01 segundos; está conformado por 9 grupos de entonación, 8 subactos y 2 actos. La tasa media de elocución es de 4,47 sílabas por segundo.

b) Variaciones melódicas y de intensidad:

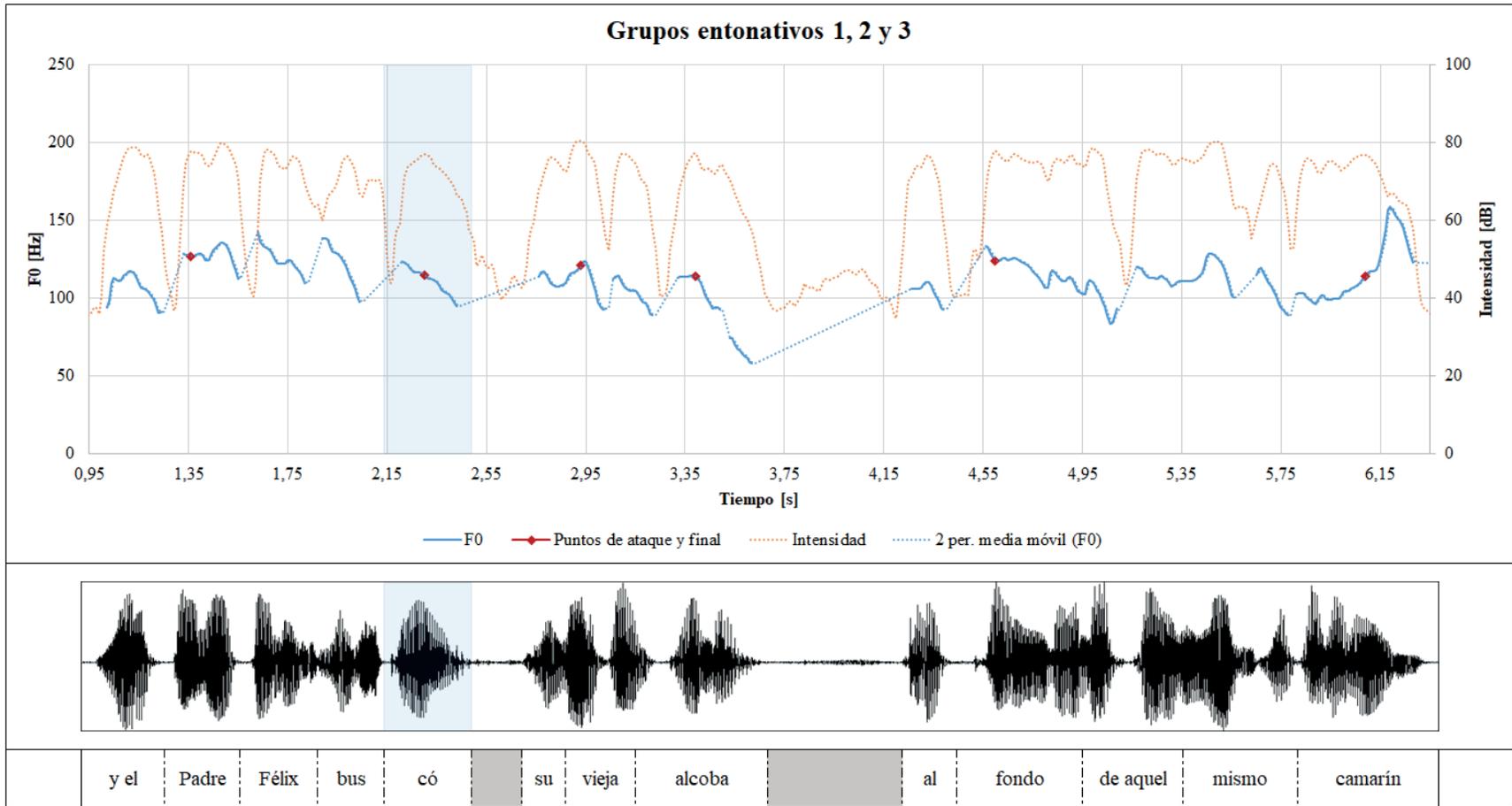
La actitud tomada por el misionero agustino tras enterarse del modo en el cual había sido utilizado por las mujeres de la tribu para procrear decenas de niños es mostrada en esta secuencia. Así pues, el primer acto ilustra el sentimiento de desconfianza y vulnerabilidad que lo invade: «Y el Padre Félix buscó | su vieja alcoba | al fondo de aquel mismo camarín | y allí se encerró | trancando fuertemente su puerta de madera».

Al igual que en el fragmento anterior (*Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V*), la curva melódica de este acto, constituido por los grupos de entonación 1-5 no presenta variaciones abruptas y sus prominencias tonales corresponden a las sílabas acentuadas, principalmente los puntos de ataque y final (Figuras 54 y 55).

La disposición de ánimo del padre Félix se manifiesta en la lectura, a través del énfasis otorgado a los verbos en pretérito perfecto simple *buscó* (Figura 54, área en azul) y *encerró* (Figura 55, área en azul). En el primer caso, mediante el alargamiento de la sílaba tónica, y en el segundo, con el realce tonal. Este énfasis refuerza el recelo y fragilidad que embarga al religioso y que trata de menguar con la búsqueda de protección y refugio en su desusado aposento.

Figura 54.

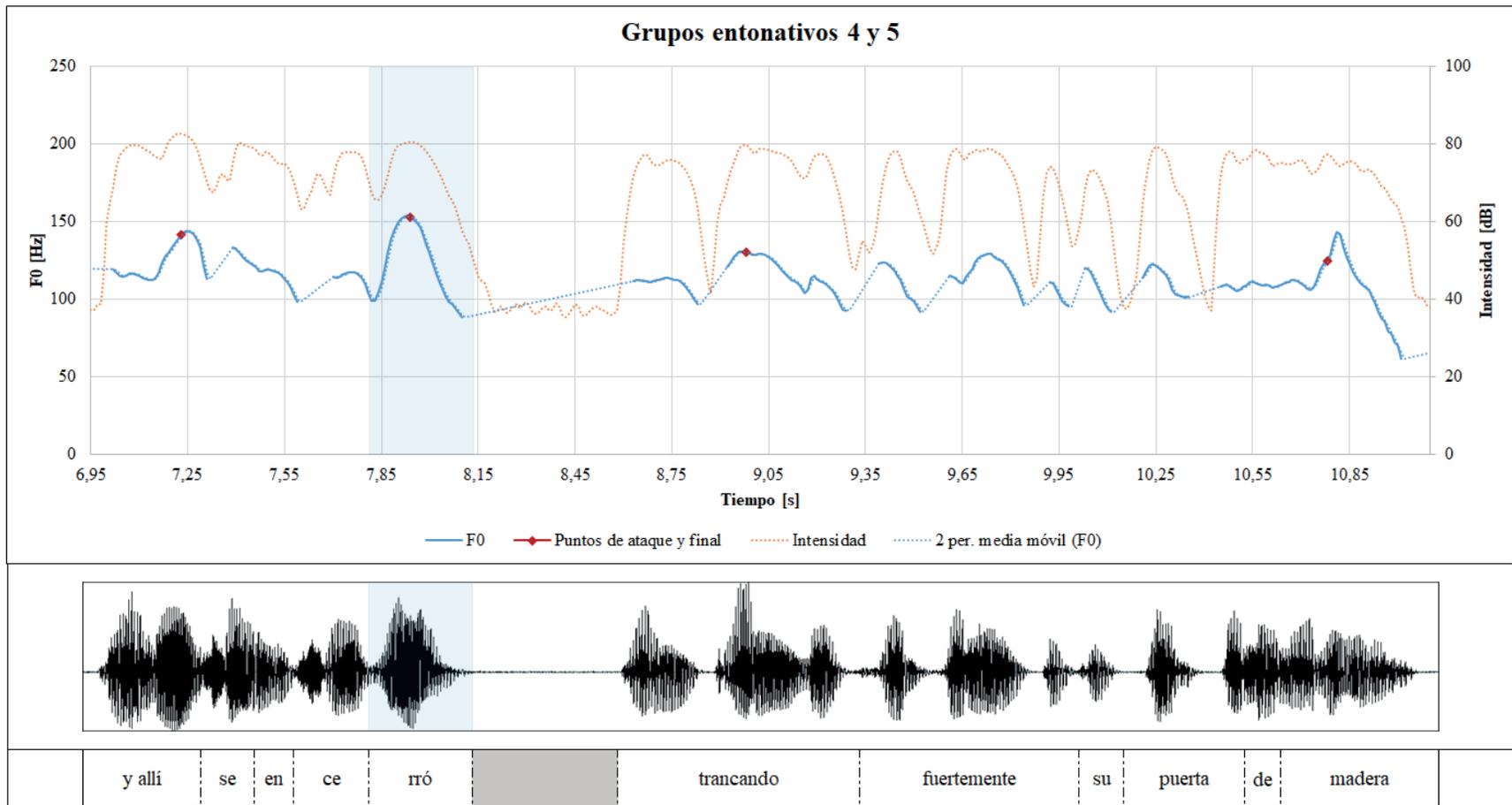
Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 1, 2 y 3-Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 55.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 4 y 5-Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V



Fuente: Desarrollo propio.

En cuanto al PPE, de manera similar al grupo de entonación 9 en la secuencia descriptiva, el acento impuesto sobre la sílaba tónica del verbo *encerró*, punto final del grupo entonativo 4, lleva al incumplimiento del PDE en este grupo en particular. Ahora bien, estos acentos marcados sobre sílabas particulares actúan de manera análoga a los signos de expresión musical vinculados con la articulación de la ejecución.

4.2.9.3. *Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V.*

a) Segmentación:

{Dios mío, ↓} |1 {fue tu voluntad ↓} |2 {y no la mía, v} |3 {ni la de mi sacristán ↓} |4 {la que me hizo ↓} |5 padre de tantos nuevos cristianos ↓} |6 {que llevan mi sangre española ^} |7 {y mi española fe... ↓} |8 #¹ # {Y yo, ^} |9 {tras ese largo perance, v^} |10 {acepto ahora esa voluntad tuya porque soy nada más ↓} |11 que tu siervo absoluto. ↓} |12 #² # {Pero como ya he cumplido con esa voluntad tuya, ↓} |13 {permíteme Señor volver a ser v^} |14 {el sacerdote tuyo de siempre. ↓} |15 #³ # {Yo nací ↓} |16 {para ser ↓} |17 tu sacerdote v^} |18 {y seguiré siendo ↓} |19 tu sacerdote, ↓} |20 {tu soldado ↓} |21 {y tu siervo ↓} |22 {hasta el fin de mi vida ^} |23 para gloria de tu nombre. ↓} |24 #⁴

El fragmento tiene una duración de 44,65 segundos; está conformado por 24 grupos de entonación, 19 subactos y 4 actos. La tasa media de elocución es de 3,85 sílabas por segundo.

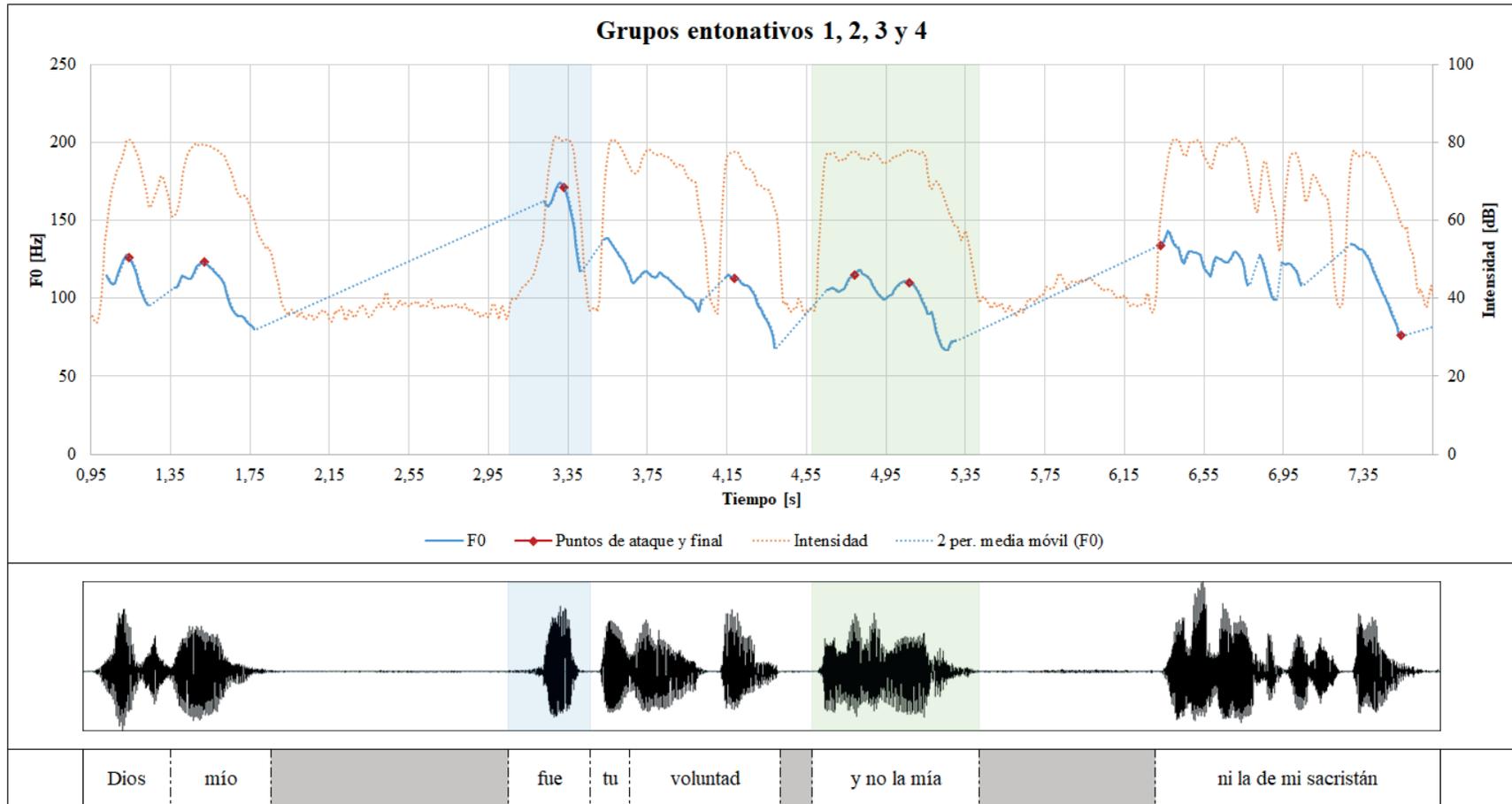
b) Variaciones melódicas y de intensidad:

En este soliloquio, el padre Félix declara su aceptación ante las circunstancias como un mandato de Dios, su interlocutor, y reafirma su obediencia y disposición de servicio, aunado a un sentimiento de amor por su patria. El primer acto de esta secuencia ilustra, justamente, tales aspectos: «Dios mío, | fue tu voluntad | y no la mía, | ni la de mi sacristán | la que me hizo | padre de tantos nuevos cristianos | que llevan mi sangre española | y mi española fe...».

La actitud de resignación y acatamiento al designio divino toma forma en la lectura con la focalización, en el segundo grupo entonativo, del verbo en pretérito perfecto simple *fue* (Figura 56, área en azul), el cual intensifica la significación de ese precepto supremo al que refiere, en contraposición a la potestad de obrar por elección expresada en el tercer grupo entonativo y que en la curva melódica exhibe un rango tonal menor (Figura 56, área en verde).

Figura 56.

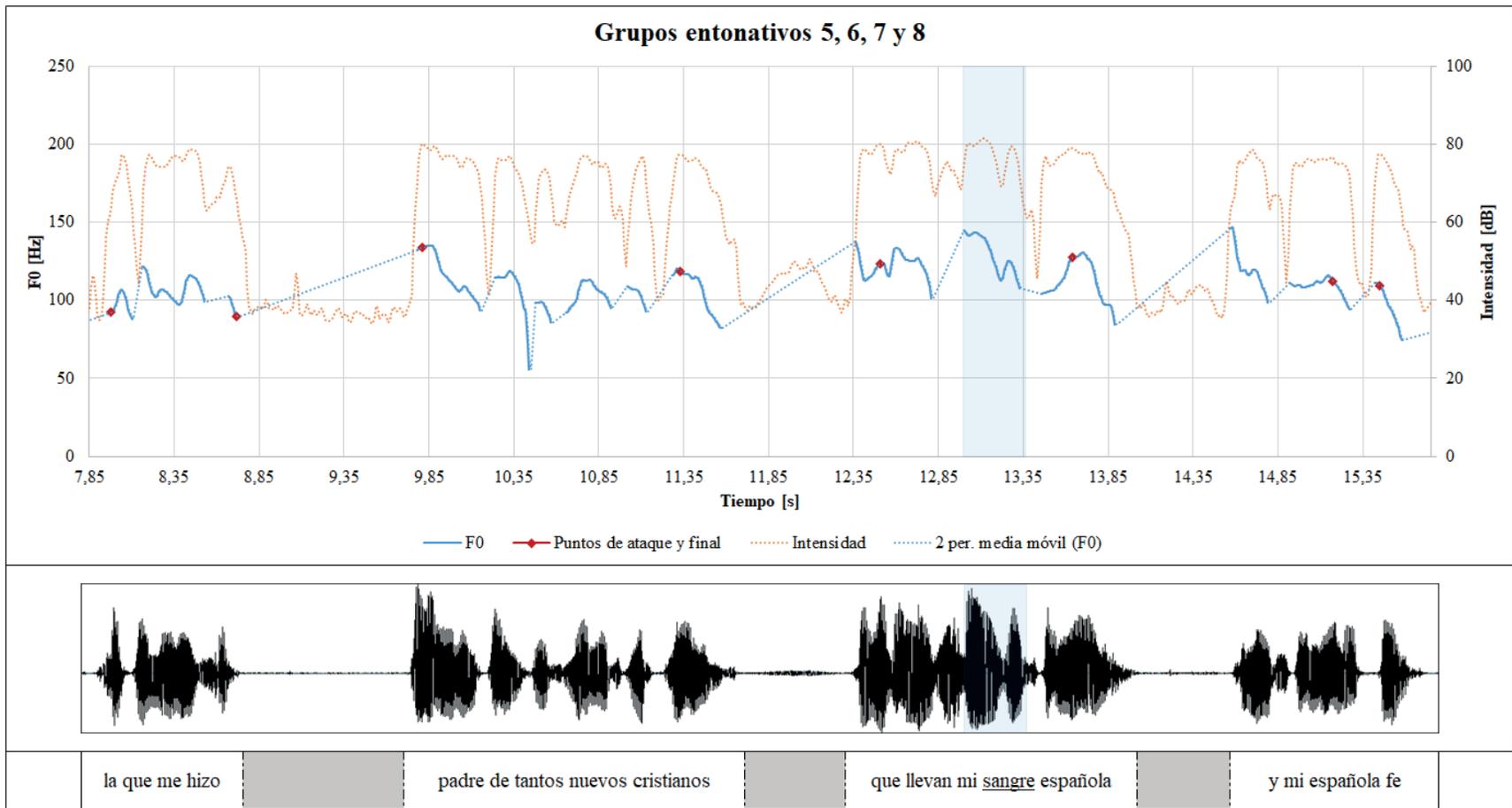
Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 1, 2, 3 y 4-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 57.

Curva de F₀, intensidad y oscilograma. GE 5, 6, 7 y 8-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V



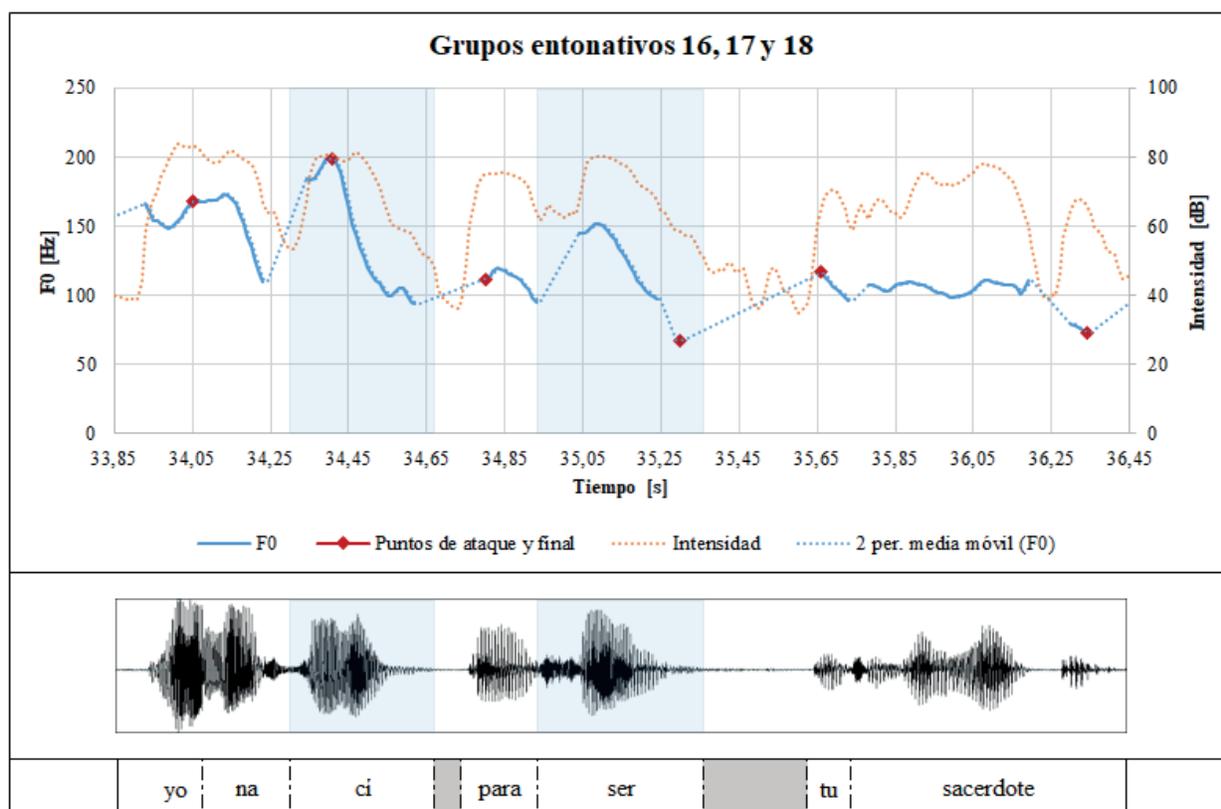
Fuente: Desarrollo propio.

Por su parte, el relieve tonal sobre el sustantivo *sangre*, en el grupo de entonación 7 (Figura 57, área en azul) refleja la conjunción entre la fe y la patria a la que alude el título mismo del relato y que se constituye en su hilo conductor. Así, a la función evangelizadora se suma la actividad colonizadora, la cual permite extender y preservar no solo la fe cristiana, sino el linaje español.

La aceptación de la voluntad de Dios tiene relación con la labor apostólica, uno de los ideales de la orden de San Agustín, refrendada en los grupos entonativos 16, 17 y 18, mediante el énfasis de los verbos *nací* (relieve tonal) y *ser* (alargamiento silábico), que conforman una perífrasis verbal de tipo modal: «Yo nací | para ser | tu sacerdote» (Figura 58, áreas en azul).

Figura 58.

Curva de F_0 , intensidad y oscilograma. GE 16,17 y 18-Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V



Fuente: Desarrollo propio.

Finalmente, es importante mencionar que este fragmento incorpora silencios amplios (676 ms en promedio) asociados con la naturaleza introspectiva de la secuencia y que repercuten directamente en la tasa media de elocución.

4.3. Síntesis de los parámetros generales de los fragmentos analizados

Las Tablas 3 y 4 resumen los parámetros generales de los diferentes fragmentos analizados: duración, número de grupos entonativos, cantidad de subactos y actos, tasa media de elocución y nivel tonal (mediana), los cuales están organizados por relato.

A partir de los valores allí registrados, vale destacar los relacionados con la tasa media de elocución y el nivel tonal, puesto que son dos de los criterios con base en los cuales se realizó el análisis y la interpretación de las curvas melódicas. De este modo, la Figura 59 presenta el comportamiento de la tasa media de elocución por fragmento, así como el valor de la mediana por secuencia (línea punteada en naranja). Si bien este parámetro ofrece variaciones al interior de cada secuencia (desviaciones estándar relativas de 21,52 %, 19,44 % y 24,25 %, respectivamente), el valor de la mediana permite observar que la secuencia textual monólogo interior presenta una menor tasa de elocución asociada a las pausas de mayor duración y relacionadas con el carácter reflexivo e introspectivo que enmarca este tipo de secuencia.

Por su parte, la Figura 60 muestra la mediana de los niveles tonales de cada fragmento, en relación con el rango medio por sexo (área en rojo para mujeres, área en azul para hombres). En líneas generales hay un balance entre los niveles tonales medios y graves con ausencia del rango tonal alto. En el caso de «Despedida» y «La Lección»: lectores mujeres, el nivel tonal es claramente superior y está en el rango medio. En cuanto a «El amigo Braulio», «Por Dios y por España» y las secuencias descriptiva y narrativa de «Mascaritas»: lectores hombres, si bien están en un rango medio su diferencia respecto a los fragmentos con un nivel tonal grave no es marcada. Este comportamiento tiene relación con el carácter del relato o la secuencia, que en los casos de un rango tonal medio supuso una actitud más natural por parte del lector. En esta figura se observa, también, que las secuencias al interior de cada texto guardan un nivel tonal similar vinculado, en principio, con la atmósfera general del relato.

Finalmente, las Tablas 5 a 8 presentan un sumario de las intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales identificadas en los diferentes fragmentos analizados, en relación con la presencia de los diferentes indicadores fónico-perceptivos y su forma de manifestación; esto, en consonancia con el tercer objetivo específico que orienta este trabajo de investigación.

Cabe anotar que la velocidad de elocución se clasificó en tres categorías, a partir de los valores extremos obtenidos y su distribución homogénea: nivel bajo (2,99 sílabas/s-4,04 sílabas/s), nivel medio (4,05 sílabas/s-5,1 sílabas /s) y nivel alto (5,11 sílabas/s-6,17 sílabas/s).

Tabla 3.*Parámetros generales de los fragmentos analizados*

Relato	Fragmento	Duración [s]	Grupos entonativos	Subactos	Actos	Tasa media de elocución [sílabas/s]	Nivel tonal (Mediana) [Hz]
«El miedo» (Ramón M. ^a del Valle-Inclán)	El miedo_España_M_D_V	62,93	31	31	10	5,01	129,60
	El miedo_España_M_N_V	64,41	33	33	14	5,33	133,24
	El miedo_España_M_M_V	10,69	6	6	1	6,17	129,99
«Despedida» (Claudia Hernández)	Despedida_El Salvador_M_N_V	55,96	24	23	7	5,00	211,07
	Despedida_El Salvador_M_M_V	64,1	21	21	10	4,15	225,03
«La ciguapa» (Juan Emilio Bosch)	La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V	57,28	24	24	3	2,99	151,04
	La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V	72,96	32	29	10	3,15	164,38
	La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V	39,64	16	16	6	3,20	146,99
«Un cuadro en la celda del condenado» (Jorge Verdugo Ponce)	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V	22,8	7	7	2	5,53	96,51
	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V	33,38	10	10	3	5,60	93,80
	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V	42,26	11	11	8	5,42	99,93
«El amigo Braulio» (Manuel González Prada)	El amigo Braulio_Perú_H_D_V	14,45	7	6	2	6,02	124,54
	El amigo Braulio_Perú_H_N_V	28,91	14	12	4	5,85	136,04
	El amigo Braulio_Perú_H_M_V	9,8	4	4	2	5,92	123,91

Fuente: Desarrollo propio.

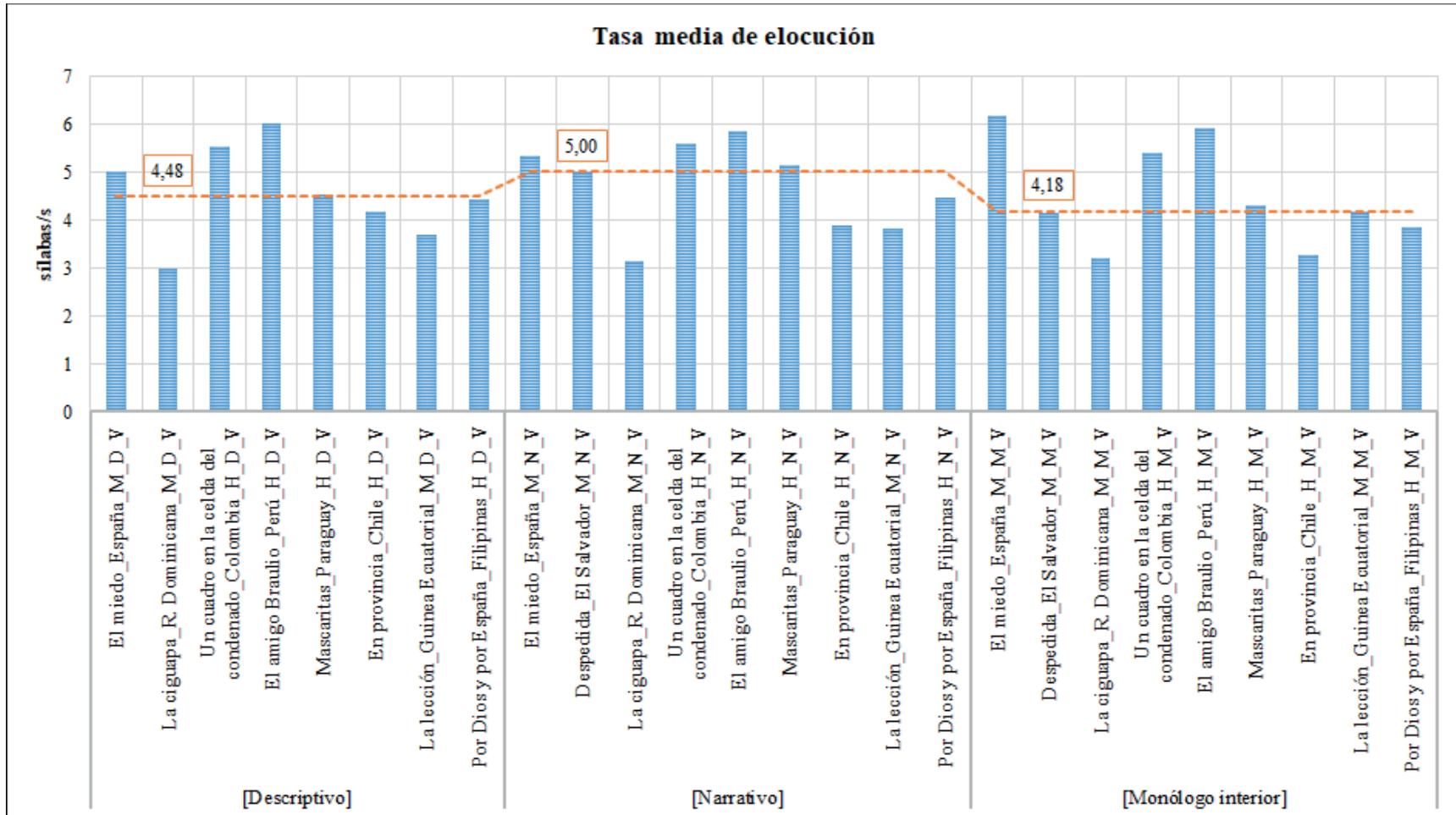
Tabla 4.*Parámetros generales de los fragmentos analizados (continuación)*

Relato	Fragmento	Duración [s]	Grupos entonativos	Subactos	Actos	Tasa media de elocución [sílabas/s]	Nivel tonal (Mediana) [Hz]
«Mascaritas» (Josefina Plá)	Mascaritas_Paraguay_H_D_V	79,72	35	30	10	4,52	110,35
	Mascaritas_Paraguay_H_N_V	53,66	20	20	10	5,14	107,31
	Mascaritas_Paraguay_H_M_V	7,2	3	3	3	4,31	91,21
«En provincia» (Augusto D'Halmar)	En provincia_Chile_H_D_V	71,46	33	31	11	4,17	87,96
	En provincia_Chile_H_N_V	49,55	19	17	7	3,90	75,55
	En provincia_Chile_H_M_V	49,76	21	19	10	3,28	79,30
«La lección» (Juan Tomás Ávila Laurel)	La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V	30,47	13	11	2	3,68	234,92
	La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V	36,6	20	15	10	3,83	237,22
	La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V	22,48	9	6	2	4,18	235,93
«Por Dios y por España» (Guillermo Gómez Rivera)	Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V	54,37	24	23	9	4,45	126,16
	Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V	19,01	9	8	2	4,47	112,57
	Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V	44,65	24	19	4	3,85	115,63

Fuente: Desarrollo propio.

Figura 59.

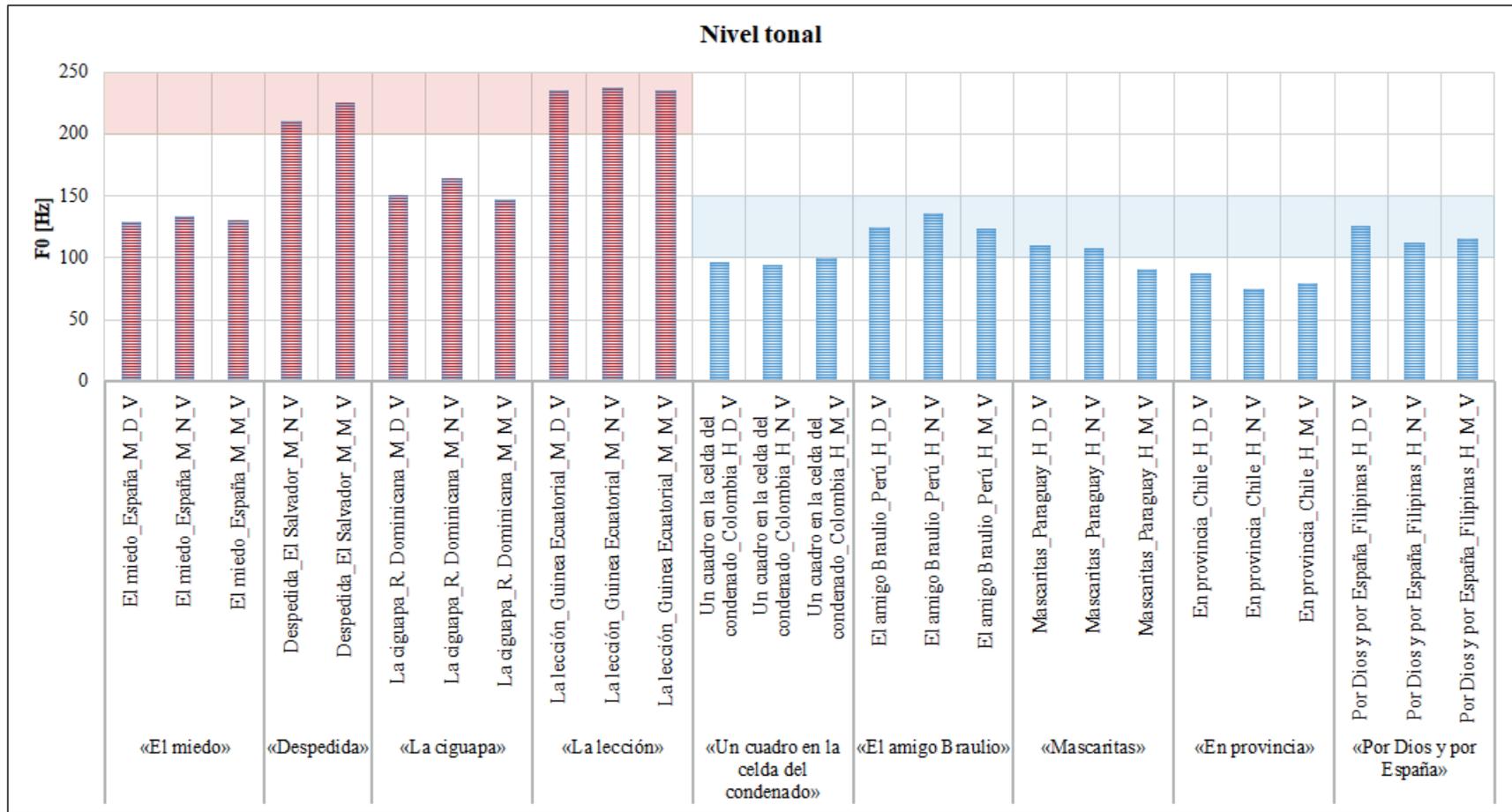
Tasa media de elocución de los fragmentos analizados por tipo de secuencia



Fuente: Desarrollo propio.

Figura 60.

Nivel tonal de los fragmentos analizados por relato



Fuente: Desarrollo propio.

Tabla 5.*Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos*

Relato	Fragmento	Intención comunicativa y/o situación contextual	Velocidad de elocución	Nivel tonal	Énfasis	Pausa	Intensidad
«El miedo» (Ramón M. ^a del Valle-Inclán)	El miedo_España_M_D_V	Atmósfera umbría	Media	Grave	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Expectación/Intensificación	Pico de intensidad
	El miedo_España_M_N_V	Calma/Inquietud	Alta	Grave	Prominencia tonal/Descenso tonal/Alargamiento silábico	Anuncio/Expectación	Descenso
	El miedo_España_M_M_V	Introspección/Suspensión en el tiempo	Alta	Grave	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Reflexión	N.A.
«Despedida» (Claudia Hernández)	Despedida_El Salvador_M_N_V	Cotidianidad/Extrañeza/Inquietud	Media	Medio	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Incertidumbre	N.A.
	Despedida_El Salvador_M_M_V	Desconsuelo	Media	Medio	Prominencia tonal/Descenso tonal/Alargamiento silábico	Reflexión/Intensificación	N.A.
«La ciguapa» (Juan Emilio Bosch)	La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V	Solemnidad	Baja	Grave	Prominencia tonal	Intensificación	N.A.
	La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V	Exaltación	Baja	Grave	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Intensificación	N.A.
	La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V	Introspección	Baja	Grave	N.A.	Reflexión	N.A.

Fuente: Desarrollo propio.

Tabla 6.*Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)*

Relato	Fragmento	Intención comunicativa y/o situación contextual	Velocidad de elocución	Nivel tonal	Énfasis	Pausa	Intensidad
«Un cuadro en la celda del condenado» (Jorge Verdugo Ponce)	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V	Calma/Quimera	Alta	Grave	Prominencia tonal	N.A.	N.A.
	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V	Calma/Libertad	Alta	Grave	Prominencia tonal	N.A.	N.A.
	Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V	Aflicción/Resignación	Alta	Grave	Prominencia tonal	N.A.	N.A.
«El amigo Braulio» (Manuel González Prada)	El amigo Braulio_Perú_H_D_V	Primera impresión	Alta	Medio	Prominencia tonal	Anuncio/ Intensificación	N.A.
	El amigo Braulio_Perú_H_N_V	Resignación	Alta	Medio	N.A.	Anuncio	N.A.
	El amigo Braulio_Perú_H_M_V	Introspección	Alta	Medio	N.A.	N.A.	N.A.

Fuente: Desarrollo propio.

Tabla 7.*Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)*

Relato	Fragmento	Intención comunicativa y/o situación contextual	Velocidad de elocución	Nivel tonal	Énfasis	Pausa	Intensidad
	Mascaritas_Paraguay_H_D_V	Humildad/Distinción	Media	Medio	Prominencia tonal	Intensificación	N.A.
«Mascaritas» (Josefina Plá)	Mascaritas_Paraguay_H_N_V	Afecto	Alta	Medio	Prominencia tonal	Anuncio	N.A.
	Mascaritas_Paraguay_H_M_V	Introspección	Media	Grave	Prominencia tonal	Intensificación	N.A.
	En provincia_Chile_H_D_V	Soledad/Monotonía	Media	Grave	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Reflexión	N.A.
«En provincia» (Augusto D'Halmar)	En provincia_Chile_H_N_V	Nostalgia	Baja	Grave	N.A.	Reflexión	N.A.
	En provincia_Chile_H_M_V	Resignación	Baja	Grave	Prominencia tonal	Reflexión/Intensificación	N.A.

Fuente: Desarrollo propio.

Tabla 8.*Intenciones comunicativas y/o situaciones contextuales vs. indicadores fónico-perceptivos (continuación)*

Relato	Fragmento	Intención comunicativa y/o situación contextual	Velocidad de elocución	Nivel tonal	Énfasis	Pausa	Intensidad
«La lección» (Juan Tomás Ávila Laurel)	La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V	Indignidad	Baja	Medio	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Intensificación	Pico de intensidad
	La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V	Cotidianidad	Baja	Medio	Prominencia tonal	N.A.	Pico de intensidad
	La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V	Crítica/Ironía	Media	Medio	Prominencia tonal	Intensificación	N.A.
«Por Dios y por España» (Guillermo Gómez Rivera)	Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V	Cotidianidad	Media	Medio	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Reflexión	Descenso
	Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V	Desconfianza/Vulnerabilidad	Media	Medio	Prominencia tonal	Intensificación	N.A.
	Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V	Resignación/Obediencia	Baja	Medio	Prominencia tonal/Alargamiento silábico	Reflexión/Intensificación	N.A.

Fuente: Desarrollo propio.

5. Conclusiones

El proceso metodológico empleado en esta investigación es de base acústica, perceptiva y pragmática, lo que supone la concurrencia de componentes objetivos y subjetivos.

Así pues, la utilización de MESTEL en el proceso de segmentación permite identificar de manera automática los posibles límites de grupos entonativos. Empero, es la audición la que determina la necesidad de eliminar alguna frontera creada o, por el contrario, de agregar alguna que no se ha establecido. Por ejemplo, la presencia de /s/ alargadas (fonema fricativo alveolar sordo) es interpretada por MESTEL como pausa, debido a la ausencia de F_0 , cuando no lo es, en tanto que otras veces hay reajustes súbitos de F_0 , sin pausa aparente, que sí se constituyen en lindero de grupo entonativo.

En el caso particular de este trabajo, las fronteras melódicas con probabilidades superiores a 80 % en combinación con pausas superiores a 300 ms fue el punto de partida para la segmentación. Sin embargo, la verificación auditivo-perceptiva por parte del investigador, cotejada con el oscilograma del segmento de audio respectivo en los programas *Audacity* y *Praat*, y su correspondiente validación mediante la revisión por un par académico (Marcela Gil Bustos, discípula en la Maestría en Lingüística Panhispánica) permitió fijar la ubicación de los límites de grupo entonativo en cada fragmento analizado.

Con relación al reconocimiento de los subactos y actos, dada la naturaleza acústico-perceptiva de la metodología utilizada, la base de esta segmentación fue, por un lado, la equiparación entre grupos entonativos y subactos, y por otro, la correlación entre signos de puntuación y unidades monológicas, si bien no hay consenso respecto a estos criterios al interior del grupo Val.Es.Co. No obstante, la realización final de esta segmentación obedeció a la equivalencia entre subactos y grupos de entonación con entidad lingüística, y al reconocimiento de actos, a partir de índices lingüísticos suprasegmentales como la pausa y su función delimitadora de unidades estructurales coherentes.

En consecuencia, grupos de entonación cuyas fronteras derivan de necesidades respiratorias no fueron considerados subactos. En cuanto a los signos de puntuación, el punto y seguido (.) se estableció como criterio de delimitación de acto, puesto que marca el final de un enunciado y, por tanto, es señal de autonomía; de igual forma, el punto y coma (;) cuando separa oraciones sintácticamente independientes; y los dos puntos, si bien no se constituyeron en límite de acto, propiamente, su presencia con valor anunciativo en el discurso directo fue considerada

señal de inicio de un acto. Esta interpretación de los signos de puntuación obedeció, además, a que el corpus está conformado por lecturas que fueron realizadas por actores, actrices y periodistas, de manera que en ellas se conjugan tanto la lectura canónica como la expresiva.

Ahora bien, es importante anotar que el sistema de unidades del grupo Val.Es.Co. fue creado en el contexto de estudio de la conversación coloquial, lo que comporta una adaptación para su utilización en textos escritos. En este sentido, los criterios adoptados en este trabajo para la segmentación de los fragmentos no son de carácter normativo y su misma realización supone un cierto grado de arbitrariedad y por tanto de error.

En lo que concierne a la identificación de los puntos de ataque y final de cada grupo de entonación, este reconocimiento se realizó mediante el registro de los valores de F_0 correspondientes a los puntos de mayor intensidad asociados a la articulación de las vocales tónicas. Cabe mencionar que estos puntos, en la mayoría de los casos, no coinciden exactamente con la correspondiente prominencia tonal, lo cual puede observarse en las curvas de F_0 e intensidad, disparidad que no comporta un problema, puesto que se trata de una regularidad del funcionamiento prosódico.

En relación con la interpretación de las curvas melódicas, esta etapa implicó tener en cuenta ciertas consideraciones. Concretamente, los fonemas fricativos alveolares sordos se manifiestan, en algunos casos, en forma de un sonido sibilante que se traduce en un valor alto de F_0 que causa distorsión de la curva melódica. Puesto que, por definición, este tipo de fonemas son carentes de sonoridad, el valor de F_0 identificado mediante *Praat* fue despreciado para el análisis en tales situaciones.

De manera análoga, voces graves y susurrantes suponen una dificultad en el análisis, dado que sus perfiles melódicos presentan un contraste entre vacíos extensos de F_0 y valores altos de F_0 . Esto, debido a que el susurro no comporta la vibración de las cuerdas vocales o vibran sin estar totalmente aducidas, dando lugar a un sonido de naturaleza fricativa, como se indica en detalle en el apartado 4.2.7.2. En tales situaciones y con el propósito de confirmar el aporte o no de las prominencias tonales a la modalidad y sentido del enunciado, fue necesario realizar, mediante *Praat*, un procedimiento de estilización y manipulación de la frecuencia fundamental, como se explica en 4.2.7.2., en relación con el análisis del fragmento «En provincia_Chile_H_N_V». Este proceso, sin embargo, no permitió la reconstrucción de los vacíos de F_0 , de manera que dichos

espacios quedaron determinados por la línea de tendencia, perdiéndose así sus variaciones melódicas reales.

La estilización es un procedimiento, igualmente, útil para determinar el tipo de tonema final de un grupo entonativo, cuando la curva *cruda* y sus variaciones micromelódicas generan duda al respecto. No obstante, a fin de evitar que la curva melódica real se altere y con ello su sentido es recomendable partir del valor que, por defecto, *Praat* tiene definido para la resolución de frecuencia, esto es, 2 semitonos. Cualquier modificación adicional requiere de su respectiva validación auditivo-perceptiva.

En lo que toca a los objetivos formulados, el establecimiento de criterios es un aspecto fundamental para la descripción de la relación entre los parámetros fonéticos de la entonación, interpretación lingüística de la melodía del habla y expresión de la musicalidad, y su intencionalidad. Por tanto, la fijación de indicadores de naturaleza fónica-perceptiva permitió equilibrar, en cierto modo, la objetividad y subjetividad que dicho proceso supone. Sin embargo, la relación entre la musicalidad a la que atañe este trabajo y la subjetividad impuesta por el lector es un elemento ineludible. Carra, en el acto de su recepción académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando declaraba:

Una obra musical, tal como se nos presenta en la partitura y a causa de la relativa indeterminación en que la grafía deja a algunos importantísimos aspectos de su realización sonora, puede ser objeto de muchas interpretaciones, tantas como intérpretes la aborden, e incluso más o menos diferentes entre sí las de un mismo intérprete en ocasiones distintas (1998, p. 13).

Asimismo, la musicalidad presente en la entonación utilizada por el lector está sujeta a su interpretación, porque como señala Borges: «Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída...» (1952, p. 193). Así como un texto único es inexistente, en relación con su significación, lo es también con respecto a la movilidad de su musicalidad y la impronta de nuestra voz. Al respecto, Manguel sostiene: «Nunca leemos un arquetípico original: leemos una traducción de ese original vertido al idioma de nuestra propia experiencia, *de nuestra voz* [cursivas mías], de nuestro momento histórico y de nuestro lugar en el mundo...» (2005, p. 47).

En este sentido y en referencia a la interpretación del modo en que la entonación se relaciona con la intención comunicativa del autor y el reconocimiento de los diferentes valores que esta expresa, objetivos específicos de este trabajo, de igual forma que «un mismo rasgo entonativo, puede evocar información muy heterogénea», como afirma Hidalgo (2019, p. 111), los indicadores fónico-perceptivos establecidos como criterios de análisis en este trabajo son susceptibles de ejercer diversas funciones, posibilitadas por la economía de la función expresiva del lenguaje, a la vez que están sujetos a múltiples interpretaciones en razón de la situación contextual.

Así, las pausas no solo fungen como delimitadores de grupos entonativos, sino que son coadyuvantes que contribuyen a expresar expectación, reflexión o incertidumbre, a la vez que permiten anunciar e intensificar el enunciado que preceden. Asimismo, su duración es un factor determinante de la velocidad de elocución, de manera que en el caso de las secuencias de tipo monólogo interior, la tasa media de elocución es menor en comparación con las secuencias descriptiva y narrativa debido a la incorporación de pausas más extensas relacionadas con su carácter reflexivo, principalmente. La velocidad de elocución, igualmente, es reflejo de inquietud, solemnidad o aflicción.

Los niveles tonales, por su parte, son matizadores que evocan un sinnúmero de estados anímicos y sensaciones. En esta investigación se observa un balance entre los niveles tonales medios y graves con ausencia del rango tonal alto. En el caso de «Despedida» y «La Lección», leídos por mujeres, el nivel tonal es claramente superior y está en el rango medio. En cuanto a «El amigo Braulio», «Por Dios y por España» y las secuencias descriptiva y narrativa de «Mascaritas», leídos por hombres, si bien están en un rango medio su diferencia respecto a los fragmentos con un nivel tonal grave no es marcada. Este comportamiento tiene relación con el carácter del relato o la secuencia, que en los casos de un rango tonal medio supuso una actitud más natural por parte del lector, en tanto que aquellos con un rango grave están asociados a la introspección, la nostalgia o la solemnidad.

En cuanto al énfasis, este es el indicador más frecuente en los fragmentos analizados, el cual se manifiesta, principalmente, en los relieves tonales y alargamientos silábicos, dado que actúa como realce informativo. Finalmente, la intensidad, si bien es un factor que permite la identificación de los puntos de ataque y final de los grupos entonativos, su presencia en los fragmentos analizados no es determinante como reflejo de la musicalidad e intención comunicativa.

Ahora bien, la presencia o no de estos indicadores y su modo de ser o manifestarse, en conjunto, se constituyen en la sustancia en la cual la musicalidad de un texto toma forma y vuelve a la vida. Interpretación que, si bien es subjetiva, no deja de reflejar la musicalidad que silente espera la voz de un lector que funja como portavoz de su autor. Una musicalidad que, además, se muestra en las pausas intencionales, vinculadas a la puntuación o relacionadas con el estilo de elocución, equiparables a los silencios musicales; en los alargamientos silábicos con propósito enfático, símil de los signos de prolongación; en los relieves tonales afines a los signos de la dinámica o articulación de la ejecución musical; en los cambios de la velocidad de elocución análogos a las variaciones del tempo musical o los descensos graduales de intensidad, que si bien no son frecuentes, guardan relación con los matices de intensidad como el *decrescendo* o *diminuendo*.

Para finalizar, cabe señalar que el análisis descriptivo realizado en este trabajo de investigación es principalmente melódico, en el cual se incluyen algunos elementos relacionados con la intensidad y el ritmo. Además, no puede ser considerado un trabajo culminado, sino un trabajo de apertura a investigaciones de mayor profundidad. Por lo tanto, y como parte de la integración propuesta por el método AIF, sería interesante incorporar en futuras investigaciones el modelo AMH y específicamente el Análisis Prosódico del Habla (APH), el cual comprende, además del análisis melódico, el análisis dinámico y rítmico, a partir de un conjunto de scripts desarrollados al interior del Grupo de Investigación en Entonación y Habla de la Universidad de Barcelona (GREP, *Grup de Recerca en entonació i Parla*) dirigido por el profesor Francisco José Cantero y del cual forma parte el profesor Miguel Mateo Ruiz, citados en este trabajo.

Asimismo, con el fin de estudiar la movilidad de la musicalidad impuesta por cada lector en relación con las variedades lingüísticas, sería valioso partir de un único relato leído por lectores de diferentes áreas lingüísticas, de manera que el texto literario se convierte en la línea base y elemento referencial para la comparación de las diferencias en la interpretación de cada situación contextual.

Por otra parte, sería importante incorporar, como complemento, la propuesta de las profesoras Alla Kalyta y Larysa Taranenko de la Universidad Técnica Nacional de Ucrania, en relación con el denominado nivel del potencial emocional y pragmático, criterio que permite observar la dinámica del cambio en el potencial emocional del texto a partir de parámetros como la F_0 , la duración de la sílaba, la amplitud de la F_0 y la amplitud del tercer formante, aplicado a las

sílabas tónicas del grupo de entonación o aquellas sílabas que tienen mayor prominencia, según un análisis perceptual.

Referencias

- Alarcos, E., Martínez, J. A., Martínez, J., Gutiérrez, S., García, F. y Rodríguez, B. (1989). *Lengua Española*. COU. Santillana.
- Aldama, I. (2017). La literatura como intercambio verbal. Aplicación del modelo de las implicaturas conversacionales al análisis de un texto narrativo. *Santiago, núm. 143*, pp. 359-374. <https://bit.ly/398iDMF>
- Aldana, C., González, S. y Zepeda, Y. (2015). *Introducción crítica a la narrativa de Claudia Hernández* [Trabajo de grado, Universidad de El Salvador]. <https://bit.ly/3qWud3A>
- Armstrong, L. y Ward, I. (1926). *Handbook of English Intonation*. Teubner.
- Aronne-Amestoy, L. (1989). Notas sobre el cuento epifánico hispanoamericano. *De Vallejo*, pp. 213-231.
- Audacity. (2021). Audacity. <https://bit.ly/32x8zsQ>
- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. Carrió y E. Rabossi, Trad.). Ediciones Paidós (original publicado en 1962). <https://bit.ly/2PqQM3q>
- Ávila, J. (s.f.). El blog de Juan Tomás Ávila Laurel. *Fronterad Revista Digital*. <https://bit.ly/3rY12AZ>
- Ávila, J. (2007). *Cuentos crudos*. Centro Cultural Español de Bata y Centro Cultural Español de Malabo.
- Beckman, M., Díaz-Campos, M., Tevis, J. y Morgan, T. (2002). Intonation across Spanish, in the Tones and Break Indices framework. *Probus*, vol. 14, núm. 1, pp. 9–36.
- Bejarano, D. (2019). *Características acústicas de la producción y percepción del foco estrecho en el español de Bogotá, Colombia* [Trabajo de grado de maestría, Instituto Caro y Cuervo]. <https://bit.ly/3vLwWQU>
- Boersma, P. y Weenink, D. (2021). Praat: doing phonetics by computer. <https://bit.ly/3sCy2M9>
- Bolinger, D. (1986). *Intonation and its parts*. Stanford University Press.
- Bolinger, D. (1989). *Intonation and its uses*. Stanford University Press.
- Borges, J. (1952). Nota sobre (hacia) Bernard Shaw. *Otras inquisiciones*. Sur.
- Borges, J. (1979). El libro. *Borges, oral: conferencias*. Emecé Editores.
- Borzone de Manrique, A. y Signorini, A. (1983). Segmental duration and rhythm in Spanish. *Journal of phonetics*, núm. 11, pp. 117-128.

- Cabedo, A. (2009). *Segmentación prosódica en la conversación coloquial: sobre el grupo de entonación como mecanismo demarcativo de unidades mínimas*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. <https://bit.ly/3tNE90Y>
- Cabedo, A. (2011). El reajuste tonal en la delimitación de grupos entonativos. En A. Hidalgo, Y. Congosto y M. Quilis (Eds.), *El estudio de la prosodia en España en el siglo XXI: perspectivas y ámbitos, Quaderns de Filologia*, pp. 209-223.
- Cantero, F. (1999). Análisis melódico del habla: principios teóricos y procedimiento. *Actas del I Congreso de Fonética Experimental*, pp. 127-133. <https://bit.ly/3tzQZ2W>
- Cantero, F. (2011). Análisis melódico del habla: complejidad y entonación en el discurso. *Oralia*, vol. 14, pp. 105-127. <https://bit.ly/2QjHrus>
- Cantero, F. (2019). Análisis prosódico del habla: más allá de la melodía. En M. Álvarez, A. Muñoz y L. Ruiz (Eds.) *Comunicación Social: Lingüística, Medios Masivos, Arte, Etnología, Folclor y otras ciencias afines*, vol. II, pp. 485-498. <https://bit.ly/3lJc5er>
- Carpentier, A. (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés.
- Carra, M. (1998). *Acerca de la interpretación en la música*. Real Academia de Bellas artes de San Fernando. <https://bit.ly/2z4G2PY>
- Carrera, M. (2017). *Análisis fonoestilístico del cuento corto poético The Insect God escrito por Edward Gorey* [Disertación de grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <https://bit.ly/3b5i2to>
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France* (L. Fólica, Trad.). Katz Editores.
- Chávez, G. (2010). *Análisis fonoestilístico del poema “Eternidad”, de Dulce María Loynaz* [Trabajo de diploma, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas]. <https://bit.ly/2QiU8Wm>
- Cordantonopolus, V. (2002). *Curso completo de teoría de la música*. <https://bit.ly/3bWEvtH>
- Crystal, D. (1969). *Prosodic systems and intonation in English*. Cambridge University Press.
- Cruttenden, A. (1986). *Intonation*. Cambridge University Press.
- Cuentos en Red. (2020a). *T01E02: “El amigo Braulio”, de Manuel González Prada – Lima*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/2zblSEc>
- Cuentos en Red. (2020b). *T01E04: “El miedo”, de Ramón M.^a del Valle-Inclán – Roma*. <https://bit.ly/3h793fd>

- Cuentos en Red. (2020c). *T01E10: “Despedida”, de Claudia Hernández – San Salvador*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/2XFUIgX>
- Cuentos en Red. (2020d). *T01E12: “En provincia”, de Augusto D’Halmar – Santiago*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/2MFwtdD>
- Cuentos en Red. (2020e). *T01E15: “Mascaritas”, de Josefina Plá – Asunción*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/3eXOdNB>
- Cuentos en Red. (2020f). *T01E19: “La Ciguapa”, de Juan Bosch – Santo Domingo*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/2BG8cC1>
- Cuentos en Red. (2020g). *T01E20: “La lección”, de Juan Tomás Ávila Laurel – Bata*. [Podcast] Cuentos en Red. Recuperado el 6 de enero de 2021 en <https://bit.ly/3h0jEZs>
- Cuenya, L. y Ruetti, E. (2010). Controversias epistemológicas y metodológicas entre el paradigma cualitativo y cuantitativo en psicología. *Revista Colombiana de Psicología*, vol. 19, núm. 2, pp. 271-277. <https://bit.ly/394pUx2>
- Daneš, F. (1960). Sentence intonation from a Functional Point of View. *Word*, vol. 16, núm. 1, pp. 34-54.
- Delattre, P. (1966). A comparison of syllable length conditioning among languages. *International Review of Applied Linguistics*, núm. 4, pp. 183-198.
- D’Halmar, A. (1914). En Provincia. *Pacífico Magazine*, núm. 20, pp. 179-184. <https://bit.ly/3it5DpK>
- Díez, M. (2006). Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío* y “El miedo”. *Revista de estudios literarios Espéculo*, núm. 33. <https://bit.ly/3cE5ZGg>
- Dorta, J. (2008). La focalización prosódica: funcionalidad en los niveles lingüístico y pragmático. *EFE*, XVII, pp. 105-138. <https://bit.ly/2Pfob0R>
- Dorta, J. (en prensa). Funciones de la entonación: entonación y pragmática. En J. Gil y J. Llisterri (Eds.). *Fonética y Fonología de la Lengua Española*. Georgetown University Press.
- Dorta, J., Díaz, C., Hernández, B., Jorge, C. y Martín, J. (2013). El marco de la investigación: aspectos metodológicos. En J. Dorta (Ed.). *Estudio comparativo preliminar de la entonación de canarias, Cuba y Venezuela*. La Página Ediciones.
- Editorial Hispano Árabe. (s.f.). *I Premio Antonio M. Abad (edición 2020)*. <https://bit.ly/3wTqHu0>
- Escandell, M. (2011). Prosodia y pragmática. *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*, vol. 4, núm. 1, pp. 193-208. <https://doi.org/f27q>

- Estebas, E. (2016). Una entonación de cuento. En A. Fernández (Ed.), *53 reflexiones sobre aspectos de la fonética y otros temas de lingüística*, pp. 191-199. <https://bit.ly/3r9CKA2>
- Estrada, J. (1989). *El sonido en Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada, J. (1990). Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela. *Los Universitarios*, núm. 15, pp. 10-14.
- Fernández, M. (1997). El ritmo de la prosa de Luis Mateo Díez. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 36, núm. 101, pp. 139-174.
- Flórez, L. (1945). Tomás Navarro, Manual de entonación española. New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, 306 págs. *Thesaurus*, tomo 1, núm. 2, pp. 381-387. <https://bit.ly/2YJU5oX>
- Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Galera, F. (1998). Lectura expresiva y comunicación oral. *Lenguaje y textos*, núm. 11-12, pp. 113-128. <https://bit.ly/3f8n4ek>
- Garcés, L. (2011). *Propuesta de análisis fonostilístico del poema "Preciosa y el aire", de Federico García Lorca* [Trabajo de diploma, Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas]. <https://bit.ly/2YzuFu0>
- Garcés, M. (2000). Consideraciones teóricas sobre el análisis fonostilístico como eficaz método de pragmática textual. *Islas*, núm. 125, pp. 77-89. <https://bit.ly/2PiSy6E>
- Giardinelli, M. (2012). *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Capital Intelectual. <https://bit.ly/3cepwOr>
- Gil, J. (2007). *Fonética para profesores de español de la teoría a la práctica*. Arco/Libros.
- Gili Gaya, S. (1940). La cantidad silábica de la frase. *Castilla*, vol. I, pp. 287-298.
- Gómez Armas, S. (s.f.). El español resiste en Filipinas. *Coolt*. <https://bit.ly/3x8yyнк>
- Gómez Rivera, G. (2020). *Vetusta Rúa. De dalagas, frailes e ilustrados*. Editorial Hispano Árabe.
- González, S. (2008). Pedro Páramo: los rumores del sonido. En Y. Jiménez y L. Gutiérrez (Eds.), *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto (1955-2005)*, pp. 381-398. El Colegio de México: Fundación para las letras Mexicanas. <https://doi.org/f27g>
- Grice, P. (1991). Lógica y conversación. En L. Valdés (Ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, pp. 511-530. Tecnos (original publicado en 1975).

- Guirao, I. (2005). Diálogo con Jorge Luis Borges acerca de la escritura. *Texturas en Psicoanálisis*, año 5, núm. 1, pp. 6-15. <https://bit.ly/3cojaLk>
- Gutiérrez, S. (2010). La pragmática en un cuento de Antonio Pereira. *Al otro lado del espejo*, pp. 321-341. <https://bit.ly/3dhdjpQ>
- Gutiérrez, S. (2020). *Comentario pragmático de textos literarios*. Arco/Libros.
- Grupo Val.Es.Co. (2014). Las unidades del discurso oral. La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial). *Estudios de Lingüística del Español*, vol. 35, pp. 13-73. <https://bit.ly/3195azV>
- Hernández, M. (2011). *Exploración de un género literario: los relatos breves de Alice Munro*. Universidad de la Rioja. <https://bit.ly/2Q1WPvx>
- Hernández, C. (2013). *Causas naturales*. Santillana.
- Hernández, J. y García, M. (s.f.). *Sobre el estilo. (Dionisio)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/2VbIRas>
- Hewlett, N. y Beck, J. (2006). *An introduction to the science of phonetics*. Routledge.
- Hidalgo, A. (2014). Fonética o fonología: ¿Por dónde debe empezar la descripción de la entonación española? Aportaciones del enfoque discursivo-funcional. En Y. Congosto, M. Montero y A. Salvador (Eds.), *Fonética experimental, educación superior e investigación*, vol. III, pp. 437-478. Arco/Libros. <https://bit.ly/3seFRbp>
- Hidalgo, A. (2019). *Sistema y uso de la entonación en español hablado. Aproximación interactivo-funcional*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hirst, D., Di Cristo, A. y Espesser, R. (2000). Levels of representation and levels of analysis for the description of intonation systems. En M. Horne (Ed.). *Prosody: Theory and Experiment*, pp. 51-87. Kluwer Academic Press.
- Jiménez, J. (s.f.). *El surrealismo y el sueño*. <https://bit.ly/3vSdl0z>
- Jones, D. (1909). *Intonation Curves*. Teubner.
- Larrea, O. (2014). *Estudio sobre la escucha de la voz del locutor con y sin su imagen* [Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra]. <https://bit.ly/3hIkWeg>
- Llanos, E. (2009). Análisis pragmático integral de un microcuento de Borges. *Estudios filológicos*, núm. 44, pp. 107-121. <https://bit.ly/3162BhK>
- Maire, J. (2013). *El jazz en la obra de Cortázar*. Fundación Juan March. <https://bit.ly/2XFkeEz>

- Manguel, A. (2005). Don Quijote, autor de Cervantes. *Estudios públicos, núm. 100*, pp. 43-50. <https://bit.ly/31et390>
- Mateo, M. (2010). *Análisis melódico del habla: protocolo para la automatización de la obtención de datos de la curva estándar* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Barcelona]. <https://bit.ly/3v7ceuH>
- Mateo del Pino, A. (1994). En la piel de la mujer: un recorrido por la cuentística de Josefina Plá. *Philologica canariensis, núm. 0*, pp. 281-299. <https://bit.ly/2PZzFpp>
- Mead, R. (1947). Cronología de la obra en prosa de Manuel González Prada. *Revista Hispánica Moderna, año 13, núm. 3/4*, pp. 309-317. <https://bit.ly/3cYKEXV>
- Mlîoch, J. (2017). *La estructura musical de los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Biblioteka Iberoromańska. <https://bit.ly/393CWL1>
- Montes, G. (2000). El cuento escrito: ¿un cuento sagrado? ¿Son sagrados los textos? Conferencia presentada en el 4º Congreso Argentino y Latinoamericano de Narración oral.
- Mora, E. (1996). *Caractérisation prosodique de la variation dialectale de l'espagnol parlé au Vénézuéla* [Tesis doctoral, Universidad de Provence].
- Mora, E. y Asuaje, R. (2009). *El canto de la palabra: una iniciación al estudio de la prosodia*. Universidad de Los Andes. <https://bit.ly/2YILjNK>
- Moreno, A., Álvarez, M., Bejarano, M. y Pulido, C. (2010). Parámetros acústicos de la voz en el adulto mayor. *Umbral científico, núm. 17*, pp. 9-17. <https://bit.ly/33ZeCXY>
- Moya, C. (2009). Aproximación pragmática a los conceptos de acto de habla y de acción comunicativa. *Desde el jardín de Freud, núm. 9*, pp. 229-244. <https://bit.ly/2YnqBwD>
- Navarro Tomás, T. (1922). Diferencia de duración entre las consonantes españolas. *Revista de Filología española, vol. 5*, pp. 367-393.
- Navarro Tomás, T. (1935). *El acento castellano*. Tipografía de archivos. Olózaga, I. <https://bit.ly/35CKSAb>
- Navarro Tomás, T. (1944). *Manual de entonación española*. Hispanic Institute.
- Nebrija, A. (1992). *Gramática castellana*. Introducción y notas: Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento. Fundación Antonio de Nebrija (original publicado en 1492).
- O'Connor, J. y Arnold, G. (1961). *Intonation of colloquial English*. Longman.
- Olsen, C. (1972). Rhythmical patterns and syllabic features of the spanish sensegroup. *VII Congreso Internacional de Ciencias Fonéticas*. Montreal.

- Orlandi, J. y Ramírez, A. (1960). *Augusto D'Halmar. Obra – Estilo – Técnica*. Editorial del Pacífico. <https://bit.ly/2P6XxqY>
- Ospina, W. (2008). *La escuela de la noche*. Editorial Norma.
- Padilla, X. (2020). Prosodia emocional y conversación espontánea: bases para el establecimiento de un protocolo de identificación perceptiva. *Phonica*, vol. 16, pp. 4-35. <https://bit.ly/345FiGm>
- Palmer, H. (1922). *English Intonation, with systematic exercises*. Heffer.
- Patiño, A. (2005). Lenguas históricas: su heterogeneidad. En C. Aráus (Ed.), *Manual de lingüística hispanoamericana, tomo I: El español en la metrópoli*, pp. 63-70. Instituto Caro y Cuervo.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Penuel, J. (2002). Emoción y música en “Silvio en El Rosedal” de Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, núm. 55, pp. 221-228. <https://doi.org/fb7dh9>
- Pérez, E. y Sobradillo, D. (2006). Música y literatura en Grecia: Elementos musicales en la novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo teocriteo. *Koinos Logos: homenaje al profesor José García López*. pp. 777-784. <https://bit.ly/2RHoLTh>
- Pérez, M. (2014) *Análisis pragmaestilístico de las novelas El corazón de Voltaire y El silencio de Galileo, de Luis López Nieves* [Trabajo de diploma, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas]. <https://bit.ly/35wCz91>
- Perret, D. (2005). *Roots of musicality. Music therapy and personal development*. Jessica Kingsley Publishers.
- Pierrehumbert, J. (1987). *The Phonology and Phonetics of English Intonation*. Indiana University Linguistics Club.
- Pike, K. (1945). *The intonation of American English*. University of Michigan Press.
- Piña-Contreras, G. (Ed.) (2009). *Juan Bosch. Obras completas. IV Narrativa*. Comisión permanente de efemérides patrias.
- Plá, J. (2000). Mascaritas. *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*, núm. 5, pp. 85-88. <https://bit.ly/3CkZRP6>
- Platón. (1953). *República* (P. Shorey, Trad.). Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Pointon, G. (1980). Is Spanish really syllable-timed? *Journal of Phonetics*, núm. 8, pp. 293-304.

- Pons Bordería, S. (2016) Cómo dividir una conversación en actos y subactos. En A. Bañón, M.^a Espejo, B. Herrero y J. López (Eds.), *Oralidad y análisis del discurso. Homenaje a Luis Cortés Rodríguez*, pp. 545-566. Editorial Universidad de Almería.
- Prieto, P. y Roseano, P. (Eds.). (2010). *Transcription of Intonation of the Spanish Language*. Lincom Europa.
- Province of Iloilo. (s.f.). *Calinog*. <https://bit.ly/3y8Y0dv>
- Przystalska, M. (2003). Escritores hispanoamericanos y su música. *Revista del CESLA*, núm. 5, pp. 149-165. <https://bit.ly/39MVkFV>
- Ramírez, G. (2015). *Nociones de pragmática literaria*. Ediciones Escuela de literatura y ciencias del lenguaje. <https://bit.ly/3enqMhh>
- Rohrberger, M. (1989). Between shadow and act: where do we go from here? En S. Lohafer y J. Clarey (Eds.), *Shot story theory at a crossroads*, pp. 32-45. Louisiana State University Press.
- Quilis, A. (1980). Funciones de la entonación. *BFUCh*, vol. XXXI, núm. 1, pp. 443-460. <https://bit.ly/2L7G6ku>
- Quilis, A. (1981). *Fonética acústica de la lengua española*. Gredos.
- Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Gredos.
- RAE. (s.f.) Musicalidad. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de <https://bit.ly/3fi0Ian>
- RAE y ASALE. (2009). *Nueva Gramática de la Lengua Española: Morfología y Sintaxis*. Espasa.
- RAE y ASALE. (2010). *Ortografía de la Lengua Española*. Espasa.
- RAE y ASALE. (2011). *Nueva Gramática de la Lengua Española: Fonética y Fonología*. Espasa.
- Ramírez, G. (2015). *Nociones de pragmática literaria*. Ediciones Escuela de literatura y ciencias del lenguaje. <https://bit.ly/3enqMhh>
- Rivero, A. (2017). Guía para la elaboración de comentarios de textos narrativos en el área de literatura española. En F. Jiménez e I. López (Eds.), *Metodología para el trabajo con géneros discursivos académicos*, pp. 111-119. Universidad de Extremadura. <https://bit.ly/3tUpukz>
- Saba, R. (s.f.). Trayectorias literarias: Juan Bosch. *Dominicana en Miami*. <https://bit.ly/3tvvFI4>
- Sampieri, R., Fernández-Collado, C., y Baptista, P. (2004). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.

- Sánchez, L. (1976). La prosa de Manuel González Prada. En Biblioteca Ayacucho (Ed.), *Páginas libres. Horas de lucha*, pp. ix-xvi. Fundación Biblioteca Ayacucho. <https://bit.ly/2Qkntjd>
- Searle, J. (1994). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje* (L. Valdés, Trad.). Planeta-Agostini (original publicado en 1969). <https://bit.ly/39blqVj>
- Shirai, S. (s.f.). *CreateTable*. Praat script resources. <https://bit.ly/2PaBr79>
- Silverman, K., Beckman, M., Pitrelli, J., Ostendorf, M., Wighman, C., Price, P. y Hirschberg, J. (1992). ToBI. A standard for labelling English prosody. En J. Ohala *et al.* (Eds.), *Proceedings of the 1992 International Conference on Spoken Language Processing*, vol. 2. University of Alberta.
- Soler, M. y Flecha, R. (2010). Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA. *Revista Signos*, vol. 43, Número especial monográfico núm. 2, pp. 363-375. <https://bit.ly/3f85RSf>
- Sosa, J. (1999). *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*. Cátedra.
- Sucapuca, E. (2012). *Capacidades Comunicativas II*. Universidad Peruana Unión.
- 't Hart, J., Collier, R. y Cohen, A. (1990). *A perceptual study of intonation. An experimental phonetic approach to speech melody*. Cambridge University Press.
- Toledo, G. (1988). *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*. Gredos.
- Trager, G. y Smith, H. (1951). *An outline of English Structure*. Battenburg Press.
- Universidad de La Sabana. (s.f.). *Maestría en lingüística Panhispánica*. <https://bit.ly/3vMtHIZ>
- Valcárcel, E. (1997). El cuento hispanoamericano. Aproximación teórica. En E. Valcárcel (Ed.), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Teoría y práctica*, pp. 21-29. Universidad. <https://bit.ly/3sjacWj>
- Valle-Inclán, R. (1913). *Jardín umbrío*. Perlado, Páez y Compañía.
- Vallorani, C. (2011). *La oralidad tecnológica-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro* [Trabajo de máster, Universidad de Alicante]. <https://bit.ly/2WyTNhI>
- Vázquez, M. (2014). *La novela corta y el relato breve*. Ediciones Robinbook.
- Veloz, M. (2008). Juan Bosch y los indios. *Revista Global*, vol. 5, núm. 20, pp. 4-10.
- Verdugo, J. (1997). *Contrasueños*. Fondo Mixto de Cultura – Nariño.
- ViolinSchool (s.f.). *The ViolinSchool Music Glossary*. <https://bit.ly/2VC6ufl>

- Wells, R. (1945). The Pitch Phonemes of English. *Language*, vol. 21, núm. 1, pp. 27-39.
- Yuni, J. y Urbano, C. (2014). *Técnicas para investigar: recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Editorial Brujas. <https://bit.ly/3bbpwB>
- Zhang, J. (2017). La música en las obras de Pablo Montoya y Ge Fei. *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 41, pp. 123-138. <https://doi.org/f27h>

Anexos

Anexo 1. Relatos breves

El miedo

Por Ramón María del Valle-Inclán

Ese largo y angustioso escalofrío que parece mensajero de la muerte, el verdadero escalofrío del miedo, sólo lo he sentido una vez. Fue hace muchos años, en aquel hermoso tiempo de los mayorazgos, cuando se hacía información de nobleza para ser militar. Yo acababa de obtener los cordones de Caballero Cadete. Hubiera preferido entrar en la Guardia de la Real Persona; pero mi madre se oponía, y siguiendo la tradición familiar, fui granadero en el Regimiento del Rey. No recuerdo con certeza los años que hace, pero entonces apenas me apuntaba el bozo y hoy ando cerca de ser un viejo caduco. Antes de entrar en el Regimiento mi madre quiso echarme su bendición. La pobre señora vivía retirada en el fondo de una aldea, donde estaba nuestro pazo solariego, y allá fui sumiso y obediente. La misma tarde que llegué mandó en busca del Prior de Brandeso para que viniese a confesarme en la capilla del Pazo. Mis hermanas María Isabel y María Fernanda, que eran unas niñas, bajaron a coger rosas al jardín, y mi madre llenó con ellas los floreros del altar. Después me llamó en voz baja para darme su devocionario y decirme que hiciese examen de conciencia:

—Vete a la tribuna, hijo mío. Allí estarás mejor...

La tribuna señorial estaba al lado del evangelio y comunicaba con la biblioteca. La capilla era húmeda, tenebrosa, resonante. Sobre el retablo campeaba el escudo concedido por ejecutorias de los Reyes Católicos al señor de Bradomín, Pedro Aguiar de Tor, llamado el Chivo y también el Viejo. Aquel caballero estaba enterrado a la derecha del altar. El sepulcro tenía la estatua orante de un guerrero. La lámpara del presbiterio alumbraba día y noche ante el retablo, labrado como joyel de reyes. Los áureos racimos de la vid evangélica parecían ofrecerse cargados del fruto. El santo tutelar era aquel piadoso Rey Mago que ofreció mirra al Niño Dios. Su túnica de seda bordada de oro brillaba con el resplandor devoto de un milagro oriental. La luz de la lámpara, entre las cadenas de plata, tenía tímido aleteo de pájaro prisionero como si se afanase por volar hacia el Santo.

Mi madre quiso que fuesen sus manos las que dejaran aquella tarde a los pies del Rey Mago los floreros cargados de rosas como ofrenda de su alma devota. Después, acompañada de mis hermanas, se arrodilló ante el altar. Yo, desde la tribuna, solamente oía el murmullo de su voz, que guiaba moribunda las avemarías; pero cuando a las niñas les tocaba responder, oía todas las palabras rituales de la oración. La tarde agonizaba y los rezos resonaban en la silenciosa oscuridad de la capilla: hondos, tristes y augustos, como un eco de la Pasión. Yo me adormecía en la tribuna. Las niñas fueron a sentarse a las gradas del altar. Sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos. Ya sólo distinguía una sombra que rezaba bajo la lámpara del presbiterio. Era mi madre, que sostenía en sus manos un libro abierto y leía con la cabeza inclinada. De tarde en tarde, el viento mecía la cortina de un alto ventanal. Yo entonces veía en el cielo, ya oscura, la faz de la luna, pálida y sobrenatural como una diosa que tiene su altar en los bosques y en los lagos...

Mi madre cerró el libro dando un suspiro, y de nuevo llamó a las niñas. Vi pasar sus sombras blancas a través del presbiterio y columbré que se arrodillaban a los lados de mi madre. La luz de la lámpara temblaba con un débil resplandor sobre las manos que volvían a sostener abierto el libro. En el silencio la voz leía piadosa y lenta. Las niñas escuchaban y adiviné sus cabelleras sueltas sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes, nazarenas. Habíame adormecido, y de pronto me sobresaltaron los gritos de mis hermanas. Miré y las vi en medio del presbiterio abrazadas a mi madre. Gritaban despavoridas. Mi madre las asió de la mano y huyeron las tres. Bajé presuroso. Iba a seguirlas y quedé sobrecogido de terror. En el sepulcro del guerrero se entrechocaban los huesos del esqueleto. Los cabellos se erizaron en mi frente. La capilla había quedado en el mayor silencio, y oíase distintamente el hueco y medroso rodar de la calavera sobre su almohada de piedra. Tuve miedo como no lo he tenido jamás, pero no quise que mi madre y mis hermanas me creyesen cobarde, y permanecí inmóvil en medio del presbiterio, con los ojos fijos en la puerta entreabierta. La luz de la lámpara oscilaba. En lo alto mecíase la cortina de un ventanal, y las nubes pasaban sobre la luna, y las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas. De pronto, allá lejos, resonó un festivo ladrar de perros y música de cascabeles. Una voz grave y eclesiástica llamaba:

—¡Aquí, *Carabel!* ¡Aquí, *Capitán...*!

Era el Prior de Brandeso que llegaba para confesarme. Después oí la voz de mi madre trémula y asustada, y percibí distintamente la carrera retozona de los perros. La voz grave y eclesiástica se elevaba lentamente, como un canto gregoriano:

—Ahora veremos qué ha sido ello... Cosa del otro mundo no lo es, seguramente... ¡Aquí, *Carabel!* ¡Aquí, *Capitán...*!

Y el Prior de Brandeso, precedido de sus lebreles, apareció en la puerta de la capilla:

—¿Qué sucede, señor Granadero del Rey?

Yo repuse con voz ahogada:

—¡Señor Prior, he oído temblar el esqueleto dentro del sepulcro...!

El Prior atravesó lentamente la capilla. Era un hombre arrogante y erguido. En sus años juveniles también había sido Granadero del Rey. Llegó hasta mí, sin recoger el vuelo de sus hábitos blancos, y afirmándome una mano en el hombro y mirándome la faz descolorida, pronunció gravemente:

—¡Que nunca pueda decir el Prior de Brandeso que ha visto temblar a un Granadero del Rey...!

No levantó la mano de mi hombro, y permanecimos inmóviles, contemplándonos sin hablar. En aquel silencio oímos rodar la calavera del guerrero. La mano del Prior no tembló. A nuestro lado los perros enderezaban las orejas con el cuello espeluznado. De nuevo oímos rodar la calavera sobre su almohada de piedra. El Prior se sacudió:

—¡Señor Granadero del Rey, hay que saber si son trasgos o brujas!

Y se acercó al sepulcro y asió las dos anillas de bronce empotradas en una de las losas, aquella que tenía el epitafio. Me acerqué temblando. El Prior me miró sin despegar los labios. Yo puse mi mano sobre la suya en una anilla y tiré. Lentamente alzamos la piedra. El hueco, negro y frío, quedó ante nosotros. Yo vi que la árida y amarillenta calavera aún se movía. El Prior alargó un brazo dentro del sepulcro para cogerla. La recibí temblando. Yo estaba en medio del presbiterio y la luz de la lámpara caía sobre mis manos. Al fijar los ojos las sacudí con horror. Tenía entre ellas un nido de culebras que se desanillaron silbando, mientras la calavera rodaba por todas las gradas del presbiterio. El Prior me miró con sus ojos de guerrero que fulguraban bajo la capucha como bajo la visera de un casco:

—Señor Granadero del Rey, no hay absolución... ¡Yo no absuelvo a los cobardes!

Y con rudo empaque salió sin recoger el vuelo de sus blancos hábitos talaes. Las palabras del Prior de Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos. Resuenan aún. ¡Tal vez por ellas he sabido más tarde sonreír a la muerte como a una mujer!

Despedida

Por Claudia Hernández

Antes de convertirme en leopardo de una vez por todas, pasé a despedirme de mi novio. Quería decirle que no le guardaría rencor si, en lugar de saludarme como siempre, decidía salir corriendo la siguiente vez que nos encontráramos. Yo entendería que debía protegerse de mí. De hecho, quería sugerirle que lo hiciera porque, aunque alguna vez le hubiera jurado amor eterno en medio de un delirio, no podía asegurarle que no intentaría devorarlo si coincidíamos en un cruce de calles. Tampoco podía prometerle que no buscaría emboscarlo si pasaban varios días sin que pudiera cazar algo en la ciudad. Era seguro que lo buscaría. Que tuviera siempre las mismas rutas y los mismos horarios lo volvía una presa fácil. Le convenía cambiarlos con frecuencia y sin notificarme si quería reducir el peligro. Las opciones civilizadas como dividirnos la ciudad o turnarnos para visitar los mismos lugares no serían la solución: una vez convertida, no respetaría ese tipo de acuerdos. No podría. Lo único que serviría entonces es que anduviera siempre consigo una mascota que pudiera lanzarme a las fauces para entretenerme mientras él huía. Era una buena medida. Quería decírselo. Pero no estaba cuando llegué. Y, en su casa, no me dejaron esperar por él. Ni siquiera me invitaron a pasar delante. Su madre no me quería cerca. Decía que yo era una mala influencia para su muchacho, que lo hacía hablar y comportarse de maneras que ella no le había enseñado. Su hermana no entendía que quisiera estar conmigo habiendo otras mucho más guapas que yo y con mejor carácter que el mío. A su padre no le importaba, pero no quería tener problemas con las mujeres de su casa, así que se negó a entregarle mis recados. Me dijo que intentara decirle lo que quería por teléfono. Había una hora en que las mujeres estaban fuera de su casa y podría conversar con él. Yo no podía esperar hasta entonces.

Como no me quedaba mucho tiempo, fui a buscarlo a los lugares que frecuentaba. En caso de que no estuviera, le dejaría —con quien fuera— una nota de adiós antes de que mis manos fueran patas incapaces de asir un lápiz. Luego me iría a casa, lloraría un poco y comería mi primer bocado crudo. Para entonces ya estaba deseándolo. Y lo tenía asegurado. Sería una maquillista que caminaba siempre despreocupada a una hora en la que nunca había más gente en la calle. No tendría tiempo de correr. Mis pasos se habían vuelto tan ligeros en los últimos días que ni siquiera alertaban a los pájaros. La chica no tendría oportunidad. Se salvó gracias a que encontré en la heladería a una compañera de clases que ofreció ayudarme, y a que me fui con ella.

Había estado observándome. Le parecía curioso que yo insistiera en usar suéter hasta en los días de calor y que no usara trucos para subirme el dobladillo de la falda, como hacía el resto. Por eso y por mi mal humor, al principio pensó que estaba siendo maltratada en casa o que me autoinfligía heridas y quería disimular las marcas, como hacía ella cuando se cortaba las venas el último fin de semana de cada mes. Después creyó que se trataba de una religión. Más tarde, de algo como la cicatriz de un accidente con agua hirviendo en casa o algún ácido en el laboratorio de la escuela. Hasta que, en un descuido mío, vio las pecas en mi cuerpo y reconoció en ellas las que había visto en su padre. Supo entonces que era cuestión de tiempo que me brotaran bigotes felinos y anduviera en cuatro patas. La espalda estaba curvándose ya. Me gustara o no, terminaría siendo perseguida como un criminal y luego encerrada como una bestia si decidía quedarme en la ciudad. Su idea de unirme al circo era la mejor opción en ese momento. Así que, aprovechando que ella conocía al dueño de uno que estaba de paso, decidí hacerlo ese mismo día.

Irme al monte, como había hecho mi padre y el de mi amiga cuando llegó su momento, no habría funcionado para mí. Yo quería tener la opción de volver a la ciudad de manera permanente si mi condición se revertía o si llegaba el tiempo en que tener la piel y la forma de un leopardo no fuera mal visto. Si no, al menos me consolaría que la gira del circo me trajera de visita. Pero no podía pensar en abandonarla por completo ni en dormir a la intemperie. Quería también volver a ver a mi novio alguna vez y explicarle —si se daba la oportunidad— que había intentado despedirme, aunque luego eso no significara nada para él.

(Hernández, 2013, pp. 50-52).

La ciguapa

Por Juan Emilio Bosch

Guasiba: tu paso onduloso, tus piernas duras y cobrizas, tus manos oscuras, tus brazos llenos, tu pecho alzado, tus hombros rectos y sólidos, tu cuello recio; Guasiba: tu piel brillante y parda como la yagua seca, tu boca en relieve, tus dientes apretados, tu nariz curva y audaz, tus cejas negras y lisas, tu frente estrecha, tu pelo negro que robaba luz, tus ojos pequeños, bravos y precisos; Guasiba; el óvalo largo de tu cara, la curva violenta de tu barbilla, tus pómulos altos, tus orejas redondeadas como el guanacán: ¿sabes dónde están ahora, Guasiba? Se fue comiendo todo eso la tierra húmeda y voraz, la negra tierra que orilla el Guaiguí. Yo sé dónde, Guasiba: bajo una piedra grande. Mucho tiempo ha estado cantando a tu vera el río que desciende al sao, mucho, bello macorix. Durante todo él no se ha cansado la tierra de morderte. Tú debes haberlo visto desde Coaibai, Macorix, Guasiba.



En los haitises y en los saos de tierra adentro sopla el mara; por Higüey, venido de Adamanay, el huracán. El huracán, antes de que las lomas se llamaran Macorix, trajo otra gente: firmes los hombros, fieros en el mirar, audaces; la frente se les alargaba en una pluma de guaraguao.

Anaó, Anaó la callada, Anaó flor de montañas, fue despierta a la creación una mañana, orillas del Jaigua. El caribe, que la hizo suya tenía raras figuras pintas con bija sobre el pecho duro. Fue después de haber salido nueve meses, Nonum cuando el bohío de Anaó tuvo visita: de nariz curva y corta como el caribe, ojos negros y bravos como el caribe, pequeñito todo lo más posible, Guasiba llenó la barbacoa en el bohío de Anaó.



Guasiba: niño tú, ya eras odiado. Te veían mal porque tu padre era de una raza conquistadora; porque tenías en los ojos un brillo imponente; porque Anaó, tu madre, la flor más

preciada en todos los saos y en todos los haitises que bañan el Jaiguá, el Cuaba, el Jima, el Xenobí y el Bija, no quiso, después de tu nacimiento, llevar su carne en ofrenda al bohío de otro taíno. El padre Yuna, Guasiba, tan lento, tan majestuoso, tan hermoso, pasaba por Jaguá nada más para sentir los ojos de tu madre Anaó retratados en sus aguas; las anas sentían envidia de ella, de su sonrisa lenta y brillante, de su olor sano y grato; la cama gallarda no tenía tanta realeza como el talle de Anaó tu madre, Guasiba. El caimoní que come sol y sangre, asomado al río, no era tan rojo como los labios de Anaó. ¿Comprendes ahora por qué te odiaban los taínos, Corazón de Piedra? Aquí en Maguá no: vivo tú, te quisimos; muerto hoy, te recordamos con agrado.

En toda la llanura de Maguá no encontrarás a Mayuba, Guasiba.



Con una voz fina y alegre, tan alegre como el trino del yaúbabayael, cantaba sus areítos Anaó, la taína de Jaguá.

«En tierras de Maguá —decía su canto— vive la ciguapa bella y olorosa, la ciguapa de cabellos negros y brillantes, la ciguapa que camina de noche y tiene los pies al revés».

«De noche sale —seguía el areíto—. De noche, cuando los cocuyos iluminan el bosque. Es bajita y se cubre con sus cabellos. Vive en los árboles, en el jobo, en el guanábano bienoliente».

La voz fina y alegre de Anaó se oía todo el día. Cantaba si buscaba digo, si guayaba la yuca para hacer el casabi, si buscaba cipey para alisar el piso del bohío. Siempre cantaba la taína Anaó.

Infinidad de veces se iluminó el Jubobaba; años tras años el yaúbabayael sintió envidia de Anaó; día tras día oyó Guasiba el areíto de la ciguapa. Y ya fuerte, cuando iba por los bosques en caza de ciguas o el conuco para buscar el maisi y la yuca, o al río para traer el agua, Guasiba perdía horas ojeando los árboles tras el bulto de la ciguapa que de día dormía y de noche recorría los caminos.



Yocanitex, el viejo bouhiti, juraba haber visto una ciguapa por tierras arijunas.

«¡Nada! —decía— tan blanco como su sonrisa, nada tan oloroso como su cuerpo, nada tan erguido como sus senos».

Y terminaba:

«¡Yocarí Vagua Maorocoti, el bueno y el grande rey de los dioses, dará en premio una tierra nueva e inmensa al que le dé hijos una ciguapa».

Guasiba, hombre ya, oía y callaba. Se veía camino de Maguá; soñaba de noche con la ciguapa. Ninguna mujer parecía bella a los ojos de Guasiba.

Por aquellos días, cuando Nonum lloraba sobre la tierra, noche a noche, con lágrimas que traspasaban el bosque y se posaban en la hoja seca, se iba a conversar con las cibas menudas de la playa o con la raíz más crecida del mamey. Tanto anduvo solo, tanto pensó, que pareció cambiado. Muchos amaneceres le encontró Guey, la bien cortada cara entre las manos, los codos en las rodillas, la mirada sobre las aguas fugitivas del Jaiguá.

Un día los pies de Guasiba empezaron a pisar otro polvo: hacia acá vino, hacia nuestra hermosa Maguá.



Macorix Guasiba: bien que se alegraron tus ojos y bien que se ablandó tu tristeza en estas tierras de Maguá.

Maguá es como una sábana grande hasta lo increíble, adornada con esbeltas canas y claros ríos, adornada con toda clase de árboles; Guey y Nonum se riegan por toda la tierra de Maguá sin tropezar lomas; crecen en ella el apazote y el digo para perfumar al viajero. Nuestra tierra te dio guayabas, anonas, pitahayas, yabrumas. ¡Y de más cosas que te hubiera dado Maguá, de más nos hubiéramos sentido contentos, Corazón de Piedra!

Tu piel era más oscura que la mía; a pesar de estar como dormidos tus ojos anunciaban más fuerza y decisión: los músculos de tus piernas eran duros como la madera del capax. Ahora lo recuerdo, Guasiba, ahora.

Anoche Nonum estaba limpia y sola en el turey. Anoche se reunieron los hombres y los niños en el batey para que yo les contara tu historia, Macorix. Guarina, la reina Guarina, con su collar de caoba al cuello y la cabeza adornada con anas, vino también a oír tu historia. Ellos quieren que yo los lleve a Guaiguí, que levante la ciba grande que pesa sobre tu cuerpo. Tú debes haberlo oído desde Coaibai, en el país de Soraya.



Toda la tierra que nos dio Guaguyona conoce tu historia, de Higüey a Jaraguá, de Jubobaba a Bainoa, de Guaniba a Samaná.

En las noches oscuras, si llueve y los pequeños tienen miedo, la madre habla así al hijo:

«En Guaiguí está, bajo una gran piedra, el Macorix Guasiba. Vino de tierras lejanas, a través de todo el Maguá, en busca de la olorosa y bella ciguapa».

Todo Maguá piensa en ti; todo Maguá te recuerda. Ya no hay río ni bosque que no haya oído de ti.

«La ciguapa camina de noche —cuenta la madre al hijo— y el macorix bello y tranquilo camina de noche tras ella».

Todo Maguá piensa en ti. Yo he puesto alas de guaraguao a tu historia, Guasiba.



Oídme ahora: yo cuento así:

Guasiba llegó enfermo, con mucho fuego en la piel y los ojos hinchados, al pie del Guaiguí. Guaiguí está allí cerca, hacia donde Guey duerme todos los días. Allá llegó él, encendido, antes de que los cocuyos alumbraran. Yo puedo señalar el lugar donde él durmió esa noche, pero no me atrevo a ir porque estoy viejo y cansado. Fue sí al tronco de una cuaba, el más hermoso de todos los que coronan el guagí. Del Guaiguí baja cantando el río de igual nombre. Allí, a orilla del río, durmió Guasiba. Un amacey echaba hojas sobre las aguas y perfumaba el aire. Guasiba olía el amacey y sentía sueño.

Dos días y dos noches así estuvo, porque el calor del sol no le dio contento, sino cansancio.

Ha pasado ya buen tiempo. El gran Yocarí Vagua Maacoroti me enseñó a hablar con los graciosos pájaros. Nadie aprendió antes de mí el lenguaje de las higuacas. Una higuaca fue la que me dijo la historia de macorix Guasiba, la historia de sus dos últimos días.

Oídla: ella contó así:

Los ojos negros de la ciguapa más bella y más arisca de maguá vieron, la segunda noche, la sombra del indio. Ella sabía tras qué andaba el macorix.

Estuvo largo y largo rato contemplándole. Después bajó del amacey, cariñosa y distinta. Al inclinarse sobre el cuerpo del enfermo un gigantesco cocuyo le iluminó el negro cabello. Apenas se alzó un punto de brillo en los ojos de Guasiba.

La ciguapa arisca estaba tierna y admiraba la barbilla atrevida y los músculos duros, más duros que el capax, del macorix. Pero de los labios encendidos de Guasiba sólo una palabra salía: Anaó.

Mucha agua del río había pasado frente a ellos cuando la ciguapa vivió la verdad: frío como la ciba en la noche, frío hasta dar miedo se hizo el cuerpo del enfermo. Se habían cerrado sus ojos y los labios tenían color de maisí tierno.

Todo esto vio la ciguapa; todo esto vio y lloró.

Los guaraguaos comen carne y quizá vinieran en busca de la de Guasiba. Su opía podía, además, quedar vagando por los caminos tras los vivos, para asustarles de noche.

Con sus propias manos, pequeñas, oscuras y ágiles, cavó la ciguapa el hoyo, a orilla del Guaiguí. Guey al levantarse en la mañana, encontró cambiada de sitio la ciba grande, la más grande cerca del arroyo.

Aquel día sintieron las mujeres de Maguá, todas las que viven a lo largo del Guaiguí, después que éste cambia su nombre por Camú, que las aguas con que llenaban los canarís eran saladas. La higuaca me contó que les dieron ese sabor las lágrimas de la más bella y arisca ciguapa que viviera en Maguá.



Macorix Guasiba: la tierra negra y voraz, la tierra húmeda y alta del Guaiguí se ha estado comiendo tu cuerpo recio, tus ojos tristes y bravos a la vez. Quizás Anaó tu madre te espere todavía en su bohío.

Yo digo tu historia en el batey, cuando Nonum alumbra.

Bello y silencioso, el amor te dio vida y muerte. Aun así como estoy, cansado y viejo, siento alegría y orgullo si te recuerdo. Estaba muy joven cuando atravesaste mi tierra, casi tan joven como tú. Pero guardo en la memoria tu cuerpo musculoso, tu paso elástico y tu pelo negro.

En el país de Soraya está Coaybay; descansa en él.

Aquí, donde moramos los hombres, tienes un canto eterno: el del río Guaiguí, que murmura tu nombre.

(Piña-Contreras, 2009, pp. 245-251).

Un cuadro en la celda del condenado

Por Jorge Verdugo Ponce

Between the idea and the reality... Between the motion and the act falls the shadow.

T. S. Elliot

Sobre la pared de la celda, frente al catre, alguien —posiblemente un recluso ya muerto— había dejado pegado un cromo que nadie se tomó la molestia de eliminar. Era un cuadrito convencional, residuo de un calendario caduco, con un lago bordeado por un camino, prados de verdor inmutable, árboles tranquilos que reflejaban sus siluetas en el agua y, al fondo, contra el cielo azul, montañas nevadas de impecable pureza. En su soledad no había rastros de presencias humanas, salvo el camino junto al lago, pero el espectador se situaba en un punto privilegiado para incluirse en esa sosegada atmósfera.

Cuando los rayos del sol alcanzaban el patio de la prisión, el reflejo que entraba por la claraboya de la celda daba sobre el cuadro, y por un curioso efecto, parecía que también ese lugar ilusorio se calentaba con su propio sol, convirtiéndose en una segunda ventana, abierta sobre inmensos campos libres. O se borraba en las noches envuelto por una oscuridad primitiva.

El recluso actual, con una condena tan larga que sin duda quedaría inconclusa a la fecha de su muerte, había aprendido a evadirse por esa tronera inadvertida para todos, desde los días, ya lejanos, de su proceso. Olvidaba su angustia imaginando largos paseos exploratorios por las montañas, o soñando otras vidas posibles a la orilla del lago. Hasta se construyó una cabaña desde la cual contemplaba el territorio encuadrado en la ventana, y a ella se trasladaba cuando quería dormir sintiendo el perezoso gotear de la lluvia.

De esas excursiones regresaba con un gesto risueño en los labios, los ojos iluminados, el ánimo sereno y obediente.

Los días en la prisión estaban calcados unos sobre otros; eran tan iguales que se confundían en un solo bloque inmóvil. Sin embargo el tiempo, como un río subterráneo, seguía por oscuros cauces profundos minando la vida. ¿Pasaba el tiempo en el mundo del cuadro? No. Sus colores permanecían iguales o, si había decaído su brillo, había sido tan lentamente que resultaba imperceptible.

En este tiempo casi estático que se tendía sobre la inmovilidad del paisaje, sobre la persistencia del lago, del camino, de los árboles, los prados y las pulcras montañas, la vida se suponía inmutable. También los días eran la repetición unos de otros, y el habitante de la cabaña, que había querido una libertad tan completa que únicamente admitía la soledad, sentía que su existencia era como el aire intocable, una transparente respiración que golpeaba en su pecho.

Había llegado huyendo de un mundo envenenado que sólo conoce la destrucción, que lo quiere todo reglamentado, sometido a prescripciones rencorosas con la misma función que los barrotes carcelarios. Conscientemente quiso llevar su escapatoria hasta un punto de no retorno y renunció a toda convivencia, aunque las raíces gregarias de su instinto se agitaban en oleadas ansiosas. Para calmarse emprendía largos paseos exploratorios por las montañas, o soñaba otras vidas posibles a la orilla del lago.

Ya no recordaba cuándo clavó en la pared de la cabaña, frente a su lecho, la fotografía de un prisionero anónimo, sentado en su catre, mirando desde la penumbra de la celda algo o alguien que está más allá de los muros. Esa mirada petrificada en la imagen era el consuelo de su angustia, porque era el contraste de su libertad: las restricciones del recluso, el espacio mínimo tantas veces medido por los pasos inquietos, el cansancio de los detalles forzosamente familiares, reproducidos en pesadillas interminables, o la soledad sin horizontes, el vacío que se aposenta en la voluntad sin objeto tangible, la voz que solo acoge las respuestas del eco en la inmensidad indiferente.

¿Puede hablarse del porvenir en tales circunstancias? El paso se reconoce en los olvidos; el porvenir es solo una prolongación del presente. Pero los días apilados, son semanas, y las semanas meses, y los meses años, y al cabo de los años hay un término. A ese término nos aproximamos con pasos cada vez más lentos, con un cansancio que pesa cada vez más sobre los hombros y abruma el espinazo, con dolores sorpresivos cuyas causas nos esforzamos en disimular. La declinación es como una tendencia a la inmovilidad; por eso la mirada y la mano se demoran más sobre los objetos, con gesto tácito de caricia o despedida. Y un día cualquiera sentimos un golpe en el costado.

“Envejezco” —se dijo—. Era natural; los hombres no somos como las montañas.

En cada excursión recorría menos espacio, ¿o acaso la distancia entre las cosas aumentaba? El aire se espesaba y exigía más esfuerzo para que llenara los pulmones.

También los sueños agotan. Y ya no hay para qué consultar a las estrellas, a la ceniza del cigarrillo, a las líneas de la mano izquierda, a las cartas del tarot o de cualquier baraja, porque la

última página está a la vuelta. Solo se necesita una mínima decisión para doblarla cuando de las montañas se aproxima el frío.

“Está bien; está bien. Descansemos” —admitió. Y se acostó sobre la yerba inmutable, sintiéndose identificado con la tierra. Ahora lo rodeaba el hielo imperturbable; él mismo se hacía más lejano para diluirse en la sombra.

Al amanecer los carceleros entraron en una celda vacía.

(Verdugo, 1997, pp. 33-38).

El amigo Braulio

Por Manuel González Prada

I

En ese tiempo era yo interno en San Carlos. Frisaba en los diez y ocho años y tenía compuestos algunos centenares de versos, sin que se me hubiera ocurrido publicar ninguno ni confesar a nadie mis aficiones poéticas. Disfrutaba una especie de voluptuosidad en crearme un gran poeta inédito.

Repentinamente nacieron en mí los deseos de ver en letras de molde algunos versos míos. Por entonces se publicaba en Lima un semanario ilustrado que gozaba de mucha popularidad y era leído y comentado los lunes entre los aficionados del colegio: se llamaba *El Lima Ilustrado*.

Después de leer veinte veces mi colección de poemas, comparar su mérito y rechazar hoy por malísimo lo que ayer había creído muy bueno, concluí por elegir uno, copiarlo en fino papel y con la mejor de mis letras.

Temblando como reo que se dirige al patíbulo, me encaminé un domingo por la mañana a la imprenta de *El Lima Ilustrado*. Más de una vez quise regresarme; pero una fuerza secreta me impedía.

Con el sombrero en la mano y haciendo mil reverencias penetré en una habitación llena de chivaletes, galeras y cajas llenas de tipos de imprenta.

—¿El señor Director? —pregunté queriendo mostrar serenidad, pero temblando.

—Soy yo, joven.

Me dio la respuesta un coloso de cabellera crespa, color aceitunado, mirada inteligente, modales desembarazados y francos.

En mangas de camisa, con un mandil azul, cubierto de sudor y manchado de tinta, se ocupaba en colar fajas y pegar direcciones.

—Me han encargado le entregue a usted una composición en verso.

—Pasemos al escritorio.

Ahí se cala las gafas, me quita el papel de las manos y sin sentarse ni acordarse de convidarme asiento, se pone a leer con la mayor atención.

Era la primera vez que ojos profanos se fijaban en mis lucubraciones poéticas. Los que no han manejado una pluma no alcanzan a concebir lo que siente un hombre al ver violada, por decirlo así, la virginidad de su pensamiento. Yo seguía, yo espiaba la fisonomía del director para ir adivinando el efecto que le causaban mis versos: unas veces me parecía que se entusiasmaba, otras que me censuraba acremente.

—¿Y quién es el autor? —me dijo, concluida la lectura.

Me puse a tartamudear, a querer decir algún nombre supuesto, a murmurar palabras ininteligibles, hasta que concluí por enmudecer y tornarme como una granada.

—¿Cómo se llama usted, joven?

—Roque Roca.

—Pues bien: yo publicaré la composición en el próximo número y pondré el nombre de usted, porque usted es el autor: se lo conozco en la cara. ¿Verdad?

No pude negarlo, mucho más cuando el buen coloso me daba una palmada en el hombro, me convidó asiento y se puso a conversar conmigo como si hubiéramos sido amigos de muchos años.

Al salir de la imprenta, yo habría deseado poseer los millones de Rothschild para elevar una estatua de oro al director de *El Lima Ilustrado*.

II

Cuando el semanario salió a luz con mis versos, produjo en San Carlos el efecto de una bomba. ¡*Poetam habemus!*, gritó un muchacho que se acordaba de no haber podido aprender latín. En el comedor, en los patios, en el dormitorio y hasta en la capilla escuchaba yo alguna vocecilla tenaz y burlona que entonaba a gritos o me repetía por lo bajo una estrofa, un verso, un hemistiquio, un adjetivo de mi composición.

La insolencia de un condiscípulo mío llegó a tanto que al pedirle el profesor de literatura un ejemplo de versos pareados, indicó los siguientes:

El poeta Roque Roca

Echa flores por la boca.

Con decir que el mismo profesor lanzó una carcajada y me dirigió una pulla, basta para comprender el maravilloso efecto de los dos pareados: a la media hora les sabía de memoria todo el colegio y andaban escritos con lápiz negro en las paredes blancas y con polvos blancos en las pizarras negras. No faltaban variantes, como:

El poeta Roque Roca
Echa coles por la boca;
El poeta Roque Roca
Echa sapos por la boca.

Un bardo anónimo, no muy versado en la colocación de los acentos, escribió:

El poeta Roca Roque
Es un inconmensurable alcornoque.

Agotada la paciencia recurrí a las trompadas; mas como el remedio empeoraba el mal, acabé por decidir que el partido más cuerdo era no hacerles caso y no volver a publicar una sola línea.

Sólo encontré una voz amiga. Había un muchacho a quien llamábamos el *Metafórico*, por su manera extraña y alegórica de expresarse. El *Metafórico* me llamó a un lado y me dijo con la mejor buena fe:

—Mira, no les hagas caso y sigue montando en el Pegaso: el ruiseñor no responde a los asnos; poeta-aurora, desprecia a los hombres-coces.

Las palabras me consolaron, aunque venían de un chiflado. ¿Qué voz no suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza?

Yo contaba con un amigo de corazón: Braulio Pérez. Juntos habíamos entrado al colegio, seguíamos las mismas asignaturas y durante cinco años habíamos estudiado en compañía. En cierta ocasión, una enfermedad le retrasó en sus cursos: yo velé dos o tres meses para que no perdiera el año. ¿Quién sino él estaría conmigo? Como ni palabra me había dicho sobre mis versos ni salido a mi defensa, su conducta me pareció extraña y le hablé con la mayor franqueza.

—¿Qué dices de lo que pasa?

—Hombre —me contestó— ¿por qué publicar los versos sin consultarte con algún amigo?

—De veras.

—Tú sabes que yo...

—Cierto.

—Estoy hasta resentido de tu reserva conmigo.

—Lo hice de pura vergüenza.

—Si alguna vez vuelves a publicar algo...

—¿Publicar?, antes me degüellan.

Mantuve mi resolución un mes, y la habría mantenido mil años, si el director de *El Lima Ilustrado* no se hubiera aparecido en el colegio a decirme que se hallaba escaso de originales en verso y que me exigía mi colaboración semanal. Quise excusarme; pero el hombre —lisonjero— me comprometió a enviarle cada miércoles una composición en verso.

Acudí al amigo Braulio, le conté lo sucedido y le enseñé todo mi cuaderno de versos para que me escogiera los menos malos; pero no logramos quedar de acuerdo: todas mis inspiraciones le parecían flojas, vulgares, indignas de ver la luz pública en un semanario donde colaboraban los primeros literatos de Lima. Imposible sacarle de la frase: “Todas están malas”. A escondidas del amigo Braulio, copié los versos que me parecieron los mejores y se los remití al director de *El Lima Ilustrado*.

La tormenta se renovó con mi segunda publicación; pero fue amainando con la tercera y cuarta: a la quinta, las burlas habían disminuido, y sólo de cuando en cuando algún majadero me endilgaba los pareados o me dirigía una pulla de mal gusto.

El único implacable era el amigo Braulio, convertido en mi Aristarco severo, todo por amistad, como solía repetírmelo. Apenas recibía el número de *El Lima Ilustrado*, se instalaba en un rincón solitario y, lápiz en mano, se ensañaba en la crítica de mis versos: uno era cojo, el otro patilargo; éste carecía de acentos, aquél los tenía de más. En cuanto al fondo, peor que la forma.

—Mira —me lanzó en una de esas expansiones íntimas que sólo se concibe en la juventud—, mira, el hombre no sólo se deshonra con robar y matar, sino también con escribir malos versos. A ladrones o asesinos nos pueden obligar las circunstancias; pero ¿qué nos obliga a ser poetas ridículos?

Hacía dos meses que publicaba yo mis versos, cuando en el semanario apareció un nuevo colaborador que firmaba sus composiciones con el seudónimo de Genaro Latino. Mi amigo Braulio empezó a comparar mis versos con los de Genaro Latino.

—Cuando escribas así, tendrás derecho a publicar —me dijo sin el menor reparo.

Fui constantemente inmolado en aras de mi rival poético: él era Homero, Virgilio y Dante; yo, un coplero de mala muerte. Cuando mi nombre desapareció de *El Lima Ilustrado* para ceder el sitio al de Genaro Latino, muchos de mis condiscípulos me reconocieron el mérito de haber admitido mi nulidad y sabido retirarme a tiempo. Sin embargo, algunos insinuaron que el director del semanario me había negado la hospitalidad.

Todos creían envenenarme las bilis con leerme los versos de mi rival, figurándose que la envidia me devoraba el corazón. Braulio mismo me atacaba ya de frente, y se le atribuía la paternidad de este nuevo pareado:

*Ante Genaro Latino,
Roque Roca es un pollino.*

Un día, Braulio, triunfante y blandiendo un papel, se instala sobre una silla, pide la atención de los oyentes y empieza a leer una silva de Genaro Latino, publicada en el último número de *El Lima Ilustrado*. De pronto, cambia de color, se muerde los labios, estruja el periódico y le guarda en el bolsillo.

—¿Por qué no sigue leyendo? —le pregunta una voz estentórea—. Era el *Metafórico*.

—¡Que siga, que siga! —exclamaron algunos.

—Yo seguiré —dijo el *Metafórico*.

Se encaramó en la silla que el amigo Braulio acababa de abandonar y leyó:

—Nota de la Dirección. Como, hay personas que se atribuyen la paternidad de obras ajenas, avisamos al público (a riesgo de herir la modestia del autor) que los versos publicados en *El Lima Ilustrado* con el seudónimo de Genaro Latino son escritos por nuestro antiguo colaborador el joven estudiante de jurisprudencia don Roque Roca.

El Amigo Braulio no volvió a dirigirme la palabra.

(Sucapuca, 2012, pp. 27-30).

Mascaritas

Por Josefina Plá

Felipe Neri se inclinó por cuarta o quinta vez sobre la cabecera de la cama en que yacía su mujer, Dionisia:

—¿De vera, de vera?... ¿No necesita nada, m'hija?...

Y por la cuarta o quinta vez contestó ella:

—Anivere penati, Felipe; ya le oíste a Na Cayé que recién se cumplió los nueve. Y además, no quiero que nazca mascarita.

Rieron los dos. Sin embargo, Felipe Neri no se convencía. Miraba en torno, sin acabar de decidirse. La casita tenía dos piezas, y aquélla era la más amplia, sin ser por ello muy espaciosa. Estaba, eso sí, bien blanqueada, y tenía, lujo no corriente por entonces en la campaña, el piso de ladrillo. Dionisia había sido maestra de cuarta categoría, cerca de Barrero, y estaba acostumbrada a cierta comodidad. La cama se alargaba pegada a la pared del fondo: de un clavo colgaba una lámpara de kerosén, prendida ya, porque anochecía. En el otro ángulo, frente a la puerta, una mesita y sobre ella un nicho antiguo, con rastros de dorados en sus viejas molduras: en él la imagen de la Virgen que fue de la abuela de Dionisia, pequeña imagen primorosa a la cual no faltaban ni los aritos de oro. La rodeaba profusión de flores de papel y de velitas en pequeños candeleros de latón. Dos sillas de carandal: la hamaca recogida sobre una escurpia; debajo de la pequeña ventana, ahora cerrada, el negro baúl, cuya tapa servía de repisa para varios botellines y una jarra de agua: en el lienzo donde se abría la puerta, una percha, y colgando de ella, cubiertas con un pedazo de limpia sábana, algunas ropas; el poncho de Felipe, unos vestidos, aquel tapado que hacía de Dionisia una mujer aparte en una vecindad en que ninguna llevaba sino rebozo o a lo sumo un saquito de bombasí. Apenas quedaba en la pieza espacio para moverse.

—Ña Estanislada me dijo que iba venir a las ocho para hacerte compañía. Si necesita le pide que avise enseguida a Ña Cayé.

—Pero te voy diciendo que no, Felipe.

—Vos sabes que no te dejo sola por gusto, hoy tan luego; pero ese gringo se va mañana a la capital; tengo que aprovechar hoy mismo para cerrar el trato de las vaquillonas que nos quedan porque quién sabe cuándo encontraré un buen comprador. Y más pronto arreglemo lo de la chacrita en Barrero, mejor, ayépa?

Sonrió, y Dionisia le devolvió la sonrisa. Era el sueño de los dos, aquella quintita cerca de Barrero. Felipe entendía más de chacra que de hacienda, y Dionisia añoraba sus relaciones de cuando allá era maestra «de cuarta clase» antes de casarse. Bien valía la pena quedarse sola, aunque la ocasión no fuese la mejor para ella. Tampoco lo era para Felipe: domingo de Carnaval no es momento para viajar.

—Le dije esta siesta a tu hermano que yo tenía que hacer esa diligencia precisamente hoy y le pedí para que viniera quedar contigo esta noche. O siquiera darse una vuelta, porque tas sola y tengo preocupación por vos. Y está el dinero luego. Me contestó que tenía una fiesta en no sé cuál compañía... lejos...

Estuvo a punto de añadir:

—Desagradecido. Después de todo lo que hiciste por él... Te mataste por criarle y hacerle gente...

Pero no dijo nada. No quería disgustar a Dionisia.

Aún dio dos vueltas por la pieza, irresoluto, mientras Dionisia, mirándole con el rabillo del ojo, sonreía. Le recordó:

—Chaqué, antes de irte, no olvides para guardar bien la plata.

—Tenés razón. Ya me iba olvidar, caramba.

Felipe metió la mano entre las flores de papel del nicho y sacó un rollo de billetes. Diez mil pesos. Una verdadera fortuna, en esos tiempos. El producto de la venta del campito y de la mayor parte de las vaquillonas, efectuada días atrás y que Dionisia, en devoto acto de gratitud, había depositado a los pies de la Virgen. Luego se acuclilló, sacó los objetos que había sobre el baúl, levantó la tapa y escondió los billetes lo mejor que supo, separándolos en tres o cuatro porciones. Le estorbaba, en su trabajo, el revólver. Se lo sacó y lo dejó sobre la silla. Reacomodó la ropa, cerró el baúl, colocó de nuevo las cosas en su sitio sobre la tapa. Se incorporó y tomando el poncho colgado de la percha, se lo echó al hombro. Se inclinó sobre la cabecera de Dionisia y le rozó, cariñoso, el cabello.

—Mañana mediodía toy de vuelta. Ya sabes; Ña Estanislada viene luego.

Salió arrimando la puerta.

Desde la cama, Dionisia le oyó alejarse al galope del vivaz bordillo. Restalló, lejos, el primer cohete festivo. Mirando al nicho, rezó una Salve para que María Auxiliadora llevase a

Felipe con bien. Sólo pasados unos minutos se dio cuenta del revólver olvidado sobre la silla. Pensó:

—Seguro se da cuenta, y tá volviendo.

Tendió el oído, un rato. Contó hasta ocho espaciados cohetes. Pero Felipe no volvió.

Dionisia suspiró.

—Con tal y que no le pase nada. Noche de Carnaval la gente se pone un poco loco...

Pero no. No le iba pasar nada. Felipe era hombre serio y sensato. Y le respetaban todos.

Dionisia suspiró de nuevo, esta vez con alivio. Descansó.

Rato después, oyó acercarse al rancho, sobre la tierra dura, unas pisadas descalzas. Una voz un poco cascada llamó, a la vez que la puerta se entreabría.

—¡Dionisia!... ¿Ya dormís che ama?...

Era Ña Estanislada. Vestida de negro como siempre. Menuda, flacucha. Tenía fama de mano santa, especialmente con las mujeres encinta. Quería mucho a Dionisia, y a pesar de estar su rancho lejos y de ser noche de fiesta, venía a hacerle compañía. Lo primero que vio fue el revólver de Felipe sobre la silla.

—Eá... Felipe se olvidó su pistola. Qué juicio.

—Sí... Nunca le sucedió.

—Tan luego hoy...

—La Virgen le ha de proteger.

Ña Estanislada se sentó en la silla, poniendo antes con precauciones infinitas el revólver a los pies de la cama. Allá, a lo lejos, seguían restallando, más frecuentes, cohetes. Conversaron ambas mujeres sobre una infinidad de cosas, desde las gallinas enfermas de la maestra hasta el vestido estrenado por la carnicera el domingo anterior. Y terminando con los preparativos gloriosos del baile de carnaval en lo de Na Cayé. Pero pronto a Ña Estanislada comenzó a vencerla el sueño. Dionisia insistió para que se fuera: total ella estaba lo más bien. Ña Estanislada no quería; pero al fin el sueño ganó, buscando su natural declive... Y la mujer se fue. Cuando en el aire que ya adelgazaba, se espaciaban lejos los estallidos de cohetes. Noche de Carnaval en el campo; se iba terminando. Dionisia se levantó perezosamente para cerrar con llave la puerta. Se durmió apenas vuelta al lecho.

... Abrió los ojos latiéndole fuertemente el corazón, como cuando tenía pesadillas. Pero no recordaba haber soñado nada. Miró en torno. Ni ella ni Ña Estanislada habían pensado en renovar

el kerosén de la lámpara, y la luz había empezado a bajar. Pero antes de que Dionisia pudiese pensar en levantarse para reponer el kerosén, se reprodujo el ruido que la había despertado. Justo a la puerta, afuera, algo se removía: cuchicheaban. Enseguida llamaron. Duros nudillazos perentorios; en ellos latió el peligro.

—¿Quién es?... —el corazón le brincaba como perdiz en cimbra.

—Abrí —una voz áspera, susurrante, como disfrazada.

—¿Quién es?... —inquirió de nuevo, ahogadamente. En su vientre, la criatura alborotada saltaba espasmódica, tironeándole los costados. Un sudor frío le mojó la espalda. Se acordó de Adelina, la esposa del gringo Markel, a la cual estando encinta de cuatro meses violaron los peones de la estancia y a la cual hallaron muerta varios días después.

Junto a la puerta, quienes fueran habían entrado al parecer en conciliábulo. Los ojos de Dionisia, revoloteando como pájaros enloquecidos, mientras sus labios se movían rezando, cayeron de pronto sobre el revólver de Felipe, a los pies de la cama. Se incorporó, venciendo su paralizante terror, alcanzó como pudo el revólver, y se dejó de nuevo caer de espaldas, apretando con ambas manos el arma sobre los senos, bajo las cobijas. Afuera el conciliábulo había terminado. Algo largo y estrecho, como una lengua oscura, asomó entre hoja y marco. Crujió la madera. Estaban forzando la puerta con un machete.

Dionisia se oía a sí misma como en sueños rezar, mirando al nicho:

—Dios te salve, María, llena eres de gracia...

Con bárbaro chasquido, la puerta cedió. Fueron entrando, uno tras otro. Llenaban el escaso espacio. Tres emponchados, con sendas grotescas caretas hechas en casa sobre la cara, bajo los gachos sombreros. Dos más altos, otro más chico. El que parecía más robusto se inclinó sobre el catre:

—¿Dónde que guarda tu marido la plata de las vaquillonas?...

(También a Adelina le hicieron darles primero el dinero).

Dionisia apretaba el revólver contra el pecho hasta lastimarse los senos. Tenía los ojos muy abiertos: los labios apenas se movieron, pero la voz le salió mucho más clara de lo que ella misma creyera:

—Ahí, en el baúl.

—¿Jha la llave?

Era otro, un tungo, quien preguntaba. El tercero callaba. —Tá abierto, luego.

El más pequeño de los tres alzó la tapa del baúl de golpe, sin curarse de botellas y jarra, que cayeron detrás, haciéndose añicos. El tungo se acuclilló, metió la mano aventando ropas y objetos.

—Aquí no hay nada.

El más robusto se inclinó nuevamente sobre el lecho, amenazador; Dionisia susurró, los ojos dilatados, la boca de espanto:

—Busquen bien. Está repartido por entre la ropa.

La lámpara, que había comenzado a parpadear rato antes, era ya apenas una bujía. El más bajito de los tres encendió un fósforo y alumbró el interior del baúl: encendió luego otro y otro... Los otros dos, en cuclillas de nuevo, buscaban. Dieron con unos billetes, y, con una exclamación, siguieron escarbando. Más billetes... Las tres cabezas se juntaron sobre el hueco del baúl. Dionisia sacó de debajo las cobijas el revólver. Lo sostuvo con las dos manos, incorporándose un poco, de lado: disparó, a quemarropa, casi, tres veces. Un terrón del techo de paja y barro cayó sobre el catre...

Dionisia se derrumbó sobre la almohada, cerrados los ojos. Tenía tan desesperada necesidad de matar, que estaba segura de haber acertado. Pero no pudo saberlo de cierto. La lámpara, tras unos cuantos sobresaltos, se apagó, a la vez que la mujer se hundía en el desmayo como una bola de hierro en un pozo de algodón.

Tiempo después —no supo cuánto— fue saliendo de ese pozo, halada por una cuerda que se le hundía dolorosamente en las entrañas. La oscuridad era densa.

Alguien cerca de la cama removía, arañando el piso, y se quejaba débilmente, monótonamente. Dionisia no se preguntó siquiera qué fuese aquello. Se había apoderado de ella ese tremendo desinterés, esa prescindencia absoluta de cuanto no sea la propia consumación, que asimila tanto el parto a la agonía. Se oyó a sí misma quejarse una o dos veces. Los dolores se precipitaban crueles, arrolladores; una creciente de dolor que arreciaba su oleaje y retrocedía luego, que llevaba en sí misma pleamar y playa...

Y llegó por fin el momento en que fueron tres los gritos en la pieza: el del moribundo, el de la madre, el del recién nacido. Sólo por un momento. Porque enseguida el agonizante dejó de gemir; calló también la madre, exhausta, y en la pieza oscura sólo se oyó el débil lloriqueo del recién nacido.

Todo era borroso dentro y fuera de Dionisia: la luz, las caras, los pensamientos. Volvió el rostro instintivamente, buscando el nicho: no estaba allí. Alguien le puso en el hueco del brazo derecho un paquete tibio que olía a leche fresca. Vio una carita arrugada, rojiza, coronada de profuso cabello negro.

—Es un varón— decíale Ña Estanislada.

Una paz inmensa llenó el corazón de Dionisia: despacio y en silencio, muy despacio, como se llena la vasija agujereada que cae al agua. Poco a poco iban llegando vecinas, y se iban ajustando en la memoria de Dionisia los detalles de la noche pasada. Las vecinas elogiaban su valentía — pucha que había sido guapa— ponderaban su serenidad, la suerte que había tenido al olvidarse Felipe el revólver. Ella les oía pero cuanto decían le llegaba de lejos: no alcanzaba a rozar su epidermis, emocionándola.

—Pero qué puntería, che ama. Lo tre. No quedó vivo uno.

—¿Lo tre murió?

—Lo tre. Por eso que la trajimo a Dioni a esta pieza. A ello no le podemos tocar. Hay que esperar que venga el comisario con el juez de paz.

—Cadaque no vaya tocarle. No sirve sacarle ni la careta. El comisario o el jué solamente puede hacer.

—Dos se murió enseguida, parece. El otro murió más tarde.

—Rejuntamos tu plata, que taba por el suelo. La tiene Ño Cantalicio. Es de confianza, ¿no?...

—Había sido letrado. Aprovechar el Carnaval para venir de mascarita.

El vecino enviado a llamar al comisario y al juez volvió diciendo que no los encontraba. Habían salido la noche anterior, avisados según dijeron para algo que había ocurrido en una compañía. Pero no tardarían ya mucho en volver.

Tardaban sin embargo: el tiempo pasaba. A las diez y media vino llegando sobre el bordillo, que sangraba de los ijares, Felipe Neri. Le habían dado la noticia cuando estaba todavía a más de una legua de distancia, y se vino matando su montado en la carrera. Escuchó el relato, sentado a la cabecera de Dionisia. Miraba a su mujer con los ojos brillantes de orgullo. Ña Estanislada le puso en los brazos la criatura.

—Álzalo pues. Es un varón. Igualito a vos.

A las doce no habían aparecido aún las autoridades, ni había regresado el hermano de Dionisia de su farra. Seguramente estaría durmiendo como otras veces bajo la enramada, en la casa de la china de turno. Algunas moscas verdiazules comenzaban a rondar los cadáveres. Ño Cantalicio dijo:

—Tiene que venir, siquiera, el sargento. Si no, con esta calor van comenzar oler mal.

Llamaron al sargento. Acudió. Era un milico retacón y arrebatado de color. Se inclinó resoplando sobre los cuerpos, y a su indicación, dos vecinos les quitaron las máscaras. El sargento se enderezó más carmesí que nunca, miró a los presentes como alelado. Ninguno le miraba a él, sólo a los muertos. Un silencio de fin del mundo. Una viejuca llegada con retraso forcejeaba, protestando:

—Dejen sitio, pare, yo taién quiero ver.

Le abrieron paso. Vio. Se santiguó.

Felipe Neri apareció ahora en la puerta de la otra pieza. Miró. Y cerró la puerta con cuidado. Para que Dionisia no oyera. Porque allí, junto a dos amigos de Felipe, compís de toda la vida, cara al cielo se enfriaba despacio, el hermano más joven de Dionisia. El último de los tres en morir.

(Plá, 2000, pp. 85-88).

En provincia

Por Augusto D'Halmar

*La vie est brève:
Un peu d'espoir,
Un peu de rêve...
Et puis, "bonsoir"*

Tengo cincuenta y seis años y hace cuarenta que llevo la pluma tras la oreja; pues bien, nunca supuse que pudiera servirme para algo que no fuese consignar partidas en el libro "Diario" o transcribir cartas con encabezamiento inamovible: "En contestación a su grata, fecha... del presente, tengo el gusto de comunicarle...".

Y es que, salido de mi pueblo a los diez y seis años, después de la muerte de mi madre, sin dejar afecciones tras de mí, viviendo desde entonces en este medio provinciano, donde todos nos entendemos verbalmente, no he tenido para qué escribir. A veces lo hubiera deseado; me hubiera complacido que alguien, en el vasto mundo, recibiese mis confidencias; pero ¿quién?

En cuanto a desahogarme con cualquiera, sería ridículo. La gente se forma una idea de uno y le duele modificarla. Yo soy, ante todo, un hombre gordo y calvo, y un empleado de comercio: Borja Guzmán, tenedor de libros del "Emporio Delfín". ¡Buena la haría saliendo ahora con revelaciones sentimentales! A cada cual se le asigna, o escoge cada cual, su papel en la farsa, pero precisa sostenerlo hasta la postre.

Debí casarme y dejé de hacerlo. ¿Por qué? No por falta de inclinaciones, pues aquello mismo de que no hubiera disfrutado de un hogar a mis anchas hacía que soñase con formarlo. ¿Por qué entonces? ¡La vida! ¡Ah, la vida! El viejo Delfín me mantuvo un honorario que el heredero aumentó, pero que fue reducido apenas cambió la casa de dueño. Tres ha tenido y ni varió mi situación, ni mejoré de suerte. En tales condiciones se hace difícil el ahorro, sobre todo si no se sacrifica el estómago. El cerebro, los brazos, el corazón, todo trabaja para él: se descuida a Smiles y cuando quisiera establecerse ya no hay modo de hacerlo.

¿Es lo que me ha dejado soltero? Sí, hasta los treinta y un años, que de ahí en adelante no se cuenta. Un suceso vino a clausurar a esa edad mi pasado, mi presente y mi porvenir, y ya no fui, ya no soy sino un muerto que hojea su vida.

Aparte de eso he tenido poco tiempo de aburrirme. Por la mañana, a las nueve, se abre el almacén; interrumpe su movimiento para el almuerzo y la comida, y al toque de retreta se cierra. Desde esa hasta esta hora, permanezco en mi piso giratorio con los pies en el travesaño más alto y sobre el bufete los codos forrados en percalina; después de guardar los libros y apagar la lámpara que me corresponde, cruzo la plazoleta y, a una vuelta de llave, se franquea para mí una puerta: estoy en “mi” casa. Camino a tientas; cerca de la cómoda hago luz; allí, a la derecha, se halla siempre la bujía. Lo primero que veo es una fotografía, sobre el papel celeste de la habitación; después, la mancha blanca del lecho, mi pobre lecho que nunca sabe disponer Verónica, y que cada noche acondiciono de nuevo. Una cortina de cretona oculta la ventana que cae a la plaza.

Si no hace demasiado frío, la retiro y abro los postigos, y si no tengo demasiado sueño, saco mi flauta de su estuche y ajusto sus piezas con vendajes y ligaduras. Vieja, casi tanto como yo, el tubo malo, flojas las llaves, no regulariza ya sus suspiros, y a lo mejor deja escapar el aire con desalentadora franqueza. De pie ante el alféizar, acometo una serie de trinados y variaciones para tomar la embocadura y en seguida doy comienzo a la elegía que le dedico a mis muertos. ¿Quién no tiene los suyos, esperanzas o recuerdos?

[La pequeña ciudad duerme bajo el firmamento. Si hay luna, puede distinguirse perfectamente el campanario de la parroquia, la cruz del cementerio o la silueta de alguna pareja que se ha refugiado entre las encinas de la plaza, aunque los enamorados prefieren mejor el campo, de donde llega el coro de las ranas con rumores y perfumes confusos. El viento difunde los gemidos de mi flauta y los lleva hasta las estrellas, las mismas que, hace años y hace siglos, amaron los que duermen en el polvo. Cuando una cruza el espacio, yo formulo un deseo invariable. En tantos años se han desprendido muchas y mi deseo no se cumple.]

Toco, toco. Son dos o tres motivos melancólicos. Tal vez supe más y pude aprender otros; pero estos eran los que ella prefería, hace un cuarto de siglo, y con ellos me he quedado.

[Toco, toco. Al pie de la ventana, un grillo, que se siente estimulado, se afina interminablemente. Los perros ladran a los ruidos y a las sombras. El reloj de una iglesia da una hora. En las casas menos austeras cubren los fuegos, y hasta el viento que transita por las calles desiertas pretende apagar el alumbrado público.

Entonces, si penetra una mariposa a mi habitación, abandono la música y acudo para impedir que se precipite sobre la llama. ¿No es el deber de la experiencia? Además, comenzaba a

fatigarme. Es preciso soplar con fuerza para que la inválida flauta responda, y con mi volumen excesivo yo quedo jadeante.]

Cierro, pues, la ventana; me desvisto, y en gorro y zapatillas, con la palmatoria en la mano, doy, antes de meterme en la cama, una última ojeada al retrato. El rostro de Pedro es acariciador; pero en los ojos de ella hay tal altivez, que me obliga a separar los míos. Cuatro lustros han pasado y se me figura verla así: así me miraba.

Esta es mi existencia, desde hace veinte años. Me han bastado, para llenarla, un retrato y algunos aires antiguos; pero está visto que, conforme envejecemos, nos tornamos exigentes. Ya no me bastan y recurro a la pluma.

¡Si alguien lo supiera! Si sorprendiese alguien mis memorias, la novela triste de un hombre alegre, “don Borja. El del Emporio del Delfín”. ¡Si fuesen leídas!... ¡Pero no! Manuscritos como este, que vienen en reemplazo del confidente que no se ha tenido, desaparecen con su autor. [Él los destruye antes de embarcarse, y algo debe prevenimos cuándo. De otro modo no se comprende que, en un momento dado, no más particular que cualquiera, menos tal vez que muchos momentos anteriores, el hombre se deshaga de aquel algo comprometedor, pero querido, que todos ocultamos, y, al hacerlo, ni sufra ni tema arrepentirse. Es como el pasaje, que, una vez tomado, nadie posterga su viaje.

¿O será que partimos precisamente porque ya nada nos detiene? Las últimas amarras han caído... ¡el barco zarpa!]



Fue, como dije, hace veinte años; más, veinticinco años, pues ello empezó cinco años antes. Yo no podía llamarme ya un joven y ya estaba calvo y bastante grueso; lo he sido siempre: las penas no hacen sino espesar mi tejido adiposo. Había fallecido mi primer patrón, y el Emporio pasó a manos de su sobrino, que habitaba en la capital; nada sabía yo de él, ni siquiera le había visto nunca, pero no tardé en conocerle a fondo: duro y atrabiliario con sus dependientes, con su mujer se conducía como un perfecto enamorado, y cuéntese con que su unión databa de diez años. ¡Cómo parecían amarse, santo Dios! También conocí sus penas, aunque a simple vista pudiera creérseles felices. A él le minaba el deseo de tener un hijo, y aunque lo mantuviera secreto, algo

había llegado a sospechar ella. A veces solía preguntarle: “¿Qué echas de menos?”, y él le cubría la boca de besos. Pero esta no era una respuesta, ¿no es cierto?

Me habían admitido en su intimidad desde que conocieron mis aficiones filarmónicas. “Debimos adivinarlo: tiene pulmones a propósito”, tal fue el elogio que él hizo de mí a su mujer en nuestra primera velada.

¡Nuestra primera velada! ¿Cómo acerté delante de aquellos señores de la capital, yo que tocaba de oído, y que no había tenido otro maestro que un músico de la banda? Ejecuté, me acuerdo, “El ensueño”, que esta noche acabo de repasar, “Lamentaciones de una joven” y “La golondrina y el prisionero” y solo reparé en la belleza de la principala, que descendió hasta mí para felicitarme.

De allí dató la costumbre de reunirnos, apenas se cerraba el almacén, en la salita del piso bajo, la misma donde ahora se ve luz, pero que está ocupada por otra gente. Pasábamos algunas horas embebidos en nuestro corto repertorio, que ella no me había permitido variar en lo más mínimo, y que llegó a conocer tan bien que cualquier nota falsa la impacientaba. Otras veces me seguía tarareando, y, por bajo que lo hiciera, se adivinaba en su garganta una voz cuya extensión ignoraría ella misma. ¿Por qué, a pesar de mis instancias, no consintió en cantar? ¡Ah! Yo no ejercía sobre ella la menor influencia; por el contrario, a tal punto me imponía, que, aunque muchas veces quise que charlásemos, nunca me atreví. ¿No me admitía en su sociedad para oírme? ¡Era preciso tocar!

En los primeros tiempos, el marido asistía a los conciertos y, al arrullo de la música, se adormecía, pero acabó por dispensarse de ceremonias y siempre que estaba fatigado nos dejaba y se iba a su lecho. Algunas veces concurría uno que otro vecino, pero la cosa no debía parecerles divertida y con más frecuencia quedábamos solos. Así fue cómo una noche que me preparaba a pasar de un motivo a otro, Clara (se llamaba Clara) me detuvo con una pregunta a quemarropa:

—Borja, ¿ha notado usted su tristeza?

—¿De quién?, ¿del patrón? —pregunté, bajando también la voz—. Parece preocupado, pero...

—¿No es cierto? —dijo, clavándome sus ojos afiebrados.

Y como si hablara consigo:

—Le roe el corazón y no puede quitárselo. ¡Ah, Dios mío!

Me quedé perplejo y debí haber permanecido mucho tiempo perplejo, hasta que su acento imperativo me sacudió:

—¿Qué hace usted así? ¡Toque, pues!

Desde entonces pareció más preocupada y como disgustada de mí. Se instalaba muy lejos, en la sombra, tal como si yo le causara un profundo desagrado; me hacía callar para seguir mejor sus pensamientos y, al volver a la realidad, como hallase muda sumisión de mis ojos a la espera de un mandato suyo, se irritaba sin causa.

—¿Qué hace usted así? ¡Toque, pues!

Otras veces me acusaba de apocado, estimulándome a que le confiara mi pasado y mis aventuras galantes; según ella, yo no podía haber sido eternamente razonable, y alababa con ironía mi “reserva”, o se retorció en un acceso de incontenible hilaridad: “San Borja, tímido y discreto”. Bajo el fulgor ardiente de sus ojos, yo me sentía enrojecer más y más, por lo mismo que no perdía la conciencia de mi ridículo. En todos los momentos de mi vida, mi calvicie y mi obesidad me han privado de la necesaria presencia de espíritu, ¡y quién sabe si no son la causa de mi fracaso!

Transcurrió un año, durante el cual solo viví por las noches. Cuando lo recuerdo, me parece que la una se anudaba a la otra, sin que fuera sensible el tiempo que las separaba, a pesar de que, en aquel entonces, debe de haberseme hecho eterno... Un año breve como una larga noche.

Llego a la parte culminante de mi vida. ¿Cómo relatarla para que pueda creerla yo mismo? ¡Es tan inexplicable, tan absurdo, tan inesperado!

Cierta ocasión en que estábamos solos, suspendido en mi música por un ademán suyo, me dedicaba a adorarla, creyéndola abstraída, cuando de pronto la vi dar un salto y apagar la luz. Instintivamente me puse de pie, pero en la oscuridad sentí dos brazos que se enlazaban a mi cuello, y el aliento entrecortado de una boca que buscaba la mía.

Salí tambaleándome. Ya en mi cuarto, abrí la ventana y en ella pasé toda la noche. Todo el aire me era insuficiente. El corazón quería salirse del pecho, lo sentía en la garganta, ahogándome; ¡qué noche!

Esperé la siguiente con miedo. Créame juguete de un sueño. El amo me reprendió un descuido, y, aunque lo hizo delante del personal, no sentí ira ni venganza.

En la noche él asistió a nuestra velada. Ella parecía profundamente abatida.

Y pasó otro día sin que pudiéramos hallarnos solos; el tercero ocurrió, me precipité a sus plantas para cubrir sus manos de besos y lágrimas de gratitud, pero, altiva y desdenosa, me rechazó, y con su tono más frío, me rogó que tocara.

¡No, yo debí haber soñado mi dicha! ¿Creeréis que nunca, nunca más volví a rozar con mis labios ni el extremo de sus dedos? La vez que, loco de pasión, quise hacer valer mis derechos de amante, me ordenó salir en voz tan alta, que temí que hubiese despertado al amo, que dormía en el piso superior.

¡Qué martirio! Caminaron los meses, y la melancolía de Clara parecía disiparse, pero no su enojo. ¿En qué podía haberla ofendido yo? Hasta que, por fin, una noche en que atravesaba la plaza con mi estuche bajo el brazo, el marido en persona me cerró el paso. Parecía extraordinariamente agitado, y mientras hablaba mantuvo su mano sobre mi hombro con una familiaridad inquietante.

—¡Nada de músicas! —me dijo—. La señora no tiene propicios los nervios y hay que empezar a respetarle este y otros caprichos.

Yo no comprendía.

—Sí, hombre. Venga usted al casino conmigo y brindaremos a la salud del futuro patroncito.

Nació. Desde mi bufete, entre los gritos de la parturienta, escuché su primer vagido, tan débil. ¡Cómo me palpitaba el corazón! ¡Mi hijo! Porque era mío. ¡No necesitaba ella decírmelo! ¡Mío! ¡Mío! Yo, el solterón solitario, el hombre que no había conocido nunca una familia, a quien nadie dispensaba sus favores sino por dinero, tenía ahora un hijo, ¡y de la mujer amada! ¿Por qué no morí cuando él nacía? Sobre el tapete verde de mi escritorio rompí a sollozar tan fuerte que la pantalla de la lámpara vibraba y alguien que vino a consultarme algo se retiró en puntillas.

Solo unos meses después fui llevado a la presencia del heredero. Le tenía en sus rodillas su madre, convaleciente, y le mecía amorosamente. Me incliné, conmovido hasta la angustia, y, temblando, con la punta de los dedos alcé la gasa que lo cubría y pude verle; hubiese querido gritar: ¡hijo! pero, al levantar los ojos, encontré la mirada de Clara, tranquila, casi irónica.

—¡Cuidado! —me advertía.

Y en voz alta:

—No le vaya usted a despertar.

Su marido, que me acompañaba, la besó tras de la oreja, delicadamente.

—Mucho has debido sufrir, ¡mi pobre enferma!

—¡No lo sabes bien! —repuso ella—; mas ¡qué importa si te hice feliz!

Y ya, sin descanso, estuve sometido a la horrible expiación de que aquel hombre llamase “su” hijo al mío, a “mi” hijo. ¡Imbécil! Tentado estuve entre mil veces de gritarle la verdad, de hacerle reconocer mi superioridad sobre él, tan orgulloso y confiado; pero ¿y las consecuencias, sobre todo para el inocente? Callé, y en silencio me dediqué a amar con todas las fuerzas de mi alma a aquella criatura, mi carne, mi sangre, que aprendería a llamar “padre” a un extraño.

Entretanto, la conducta de Clara se hacía cada vez más oscura. Las sesiones musicales, para qué decirlo, no volvieron a verificarse, y, con cualquier pretexto, ni siquiera me recibió en su casa las veces que fui. Parecía obedecer a una resolución inquebrantable y hube de contentarme con ver a mi hijo cuando la niñera lo paseaba en la plaza. Entonces los dos, el marido y yo, le seguíamos desde la ventana de la oficina, y nuestras miradas, húmedas y gozosas, se encontraban y se entendían.

Pero andando esos tres años memorables, y a medida que el niño iba creciendo, me fue más fácil verlo, pues el amo, cada vez más chocho, lo llevaba al almacén y lo retenía a su lado hasta que venían en su busca.

Y en su busca vino Clara una mañana que yo lo tenía en brazos; nunca he visto arrebatos semejante. ¡Como leona que recobra su cachorro! Lo que me dijo más bien me lo escupía al rostro.

—¿Por qué lo besa usted de ese modo? ¿Qué pretende usted, canalla?

A mi entender, ella vivía en la inquietud constante de que el niño se aficionase a mí, o de que yo hablara. A ratos, estos temores sobrepujaban a los otros, y para no exasperarme demasiado, dejaba que se me acercase; pero otras veces lo acaparaba, como si yo pudiese hacerle algún daño. ¡Mujer enigmática! ¡Jamás he comprendido qué fui para ella: capricho, juguete o instrumento!

Así las cosas, de la noche a la mañana llegó un extranjero, y medio día pasamos revisando libros y facturas. A la hora del almuerzo el patrón me comunicó que acababa de firmar una escritura por la cual transfería el almacén; que estaba harto de negocios y de vida provinciana, y probablemente volvería con su familia a la capital.

¿Para qué narrar las dolorosísimas presiones de esos últimos días de mi vida? Harán por enero veinte años y todavía me trastorna recordarlos. ¡Dios mío! ¡Se iba cuanto yo había amado! ¡Un extraño se lo llevaba lejos para gozar de ello en paz! ¡Me despojaba de todo lo mío! Y ante

esa idea tuve en los labios la confesión del adulterio. ¡Oh! ¡Destruir siquiera aquella feliz ignorancia en que viviría y moriría el ladrón! ¡Dios me perdone!

Se fueron. La última noche, por un capricho final, aquella que mató mi vida, pero que también le dio por un momento una intensidad a que yo no tenía derecho, aquella mujer me hizo tocarle las tres piezas favoritas, y al concluir, me premió permitiéndome que besara a mi hijo. Si la sugestión existe, en su alma debe de haber conservado la huella de aquel beso.

¡Se fueron! Ya en la estacioncita, donde acudí a despedirlos, él me entregó un pequeño paquete, diciendo que la noche anterior se le había olvidado. “Un recuerdo —me repitió— para que pienses en nosotros”.

—¿Dónde les escribo? —grité, cuando ya el tren se ponía en movimiento.

Y él, desde la plataforma del tren:

—¡No sé! Mandaremos la dirección.

Parecía una consigna de reserva. En la ventanilla vi a mi hijo, con la nariz aplastada contra el cristal. Detrás, su madre, de pie, grave, la vista perdida en el vacío.

Me volví al almacén, que continuaba bajo la razón social, sin ningún cambio aparente, y oculté el paquete, pero no lo abrí hasta la noche, en mi cuarto solitario.

Era una fotografía.

La misma que hoy me acompaña; un retrato de Clara con su hijo en el regazo, apretado contra su seno, como para ocultarlo o defenderlo.

¡Tan bien lo ha secuestrado a mi ternura, que, en veinte años, ni una sola vez he sabido de él; y probablemente no volveré a verlo en este mundo de Dios! Si vive debe ser un hombre ya. ¿Es feliz? Tal vez a mi lado su porvenir habría sido estrecho. Se llama Pedro... Pedro y el apellido del otro.

Cada noche tomo el retrato, lo beso, y en el reverso leo la dedicatoria que escribieron por el niño:

“Pedro, a su amigo Borja”.

¡Su amigo Borja!... ¡Pedro se irá de la vida, sin saber que haya existido tal amigo!

(D’Halmar, 1914, pp. 179-184).

Nota. El texto entre corchetes ([]) fue omitido en la narración presentada en *Cuentos en Red* (2020d).

La lección

Por Juan Tomás Ávila Laurel

Como los guineanos han renunciado a saber nada de las funciones de los que mandan, ocurre lo que ocurre, como esto que ya se empieza a contar en la plaza de Elá Nguema.

Cuando hace calor y no ha llovido en toda la semana, y en Malabo pasan muchos meses sin llover, las casas de los que tienen coches de 50 millones de francos CFA se quedan sin agua y como no pueden pedir agua de Tokio ni de Seúl, ni Iberia puede embarcar bidones de agua como el *Chin Fe Ku* desembarca en el puerto de Malabo los coches embarcados en Valencia, cogen la llave del coche, llenan los asientos de atrás de hijitos, sobrinitos y algún primo crecido y buscan el camino de Elá Nguema. Es como decir que un coche que hubiera sido montado en Yokohama pasara por Valencia, luego por Malabo y terminara en Colwata, para que la parentela joven llene los bidones, mientras el dueño de la llave baje del volante con la toalla al cuello y descienda hasta el borde mismo de la mar oceána. Allí empieza el cuento.

Dejan el teléfono sobre la toalla, se desnudan como Adán. O como Caín, que trabajaba la agricultura, y se meten debajo del gran chorro frío. Pero allí ya estaban antes los niñitos de Elá Nguema, mirando la mar y esperando un hueco para que les toque el chorro. Como los mayores de pelo en pecho son muchos, al final los niños acaban esperando mucho tiempo y tienen tiempo para pensar y desear. Como siempre, chicos y mayores se quedan sin sus trapos y todos los presentes pueden darse cuenta del tamaño que gastan. Del pipí. Los mayores, gran tamaño, mediano, grandísimo tamaño, tamaño normal. Pocas veces se comenta lo que se ve. Pero mientras los mayores se hacen su hueco, los niños consiguen ser salpicados de algún chorro fugitivo y se apartan para enjabonarse. Mientras lo hacen, con el rabillo del ojo recuerdan el consejo de sus padres: “baja allí y mira los tamaños que puedes alcanzar cuando tengas mi estatura”. Y miran con disimulo, mientras con el jabón ponen abundante espuma sobre el pubis sin vello que aguarda el paso del tiempo. Grandes, pequeños, medianos, grandes grandes, pequeños y algunos que se bañan en calzoncillos, no se fían de la bondad innata de los infantes ni les gusta el festival de desnudos que se organizan los habitantes de Malabo cada vez que no hay agua en sus casas, siempre desde que Guinea es independiente de las críticas de los enemigos de la patria.

Pero debajo de los chorros de Colwata los bañistas viven otra cosa que no es carne, o que lo hubo sido, algo feo: y como no hay agua, no hay tubos que conduzcan las heces hacia los

conductos subterráneos, y chicos y grandes se encaraman sobre las piedras, dan la espalda a los del Monte Camerún, que por aquellas tierras nos llega el *haricot* y más comestibles, se agachan y aflojan los intestinos. Una catástrofe social. Y todos lo ven, los que vienen a pie como los que bajaron en sus Pajeros con teléfonos multidisciplinares.

“Vete a la costa, en Colwata, báñate y haz tus necesidades; lleva las botellas”. O “vete a Colwata a bañar”. Lo que añaden a su vivencia es una circunstancia que el padre no ha sabido prever. El padre o la madre. “Lleva las botellas y llénalas”.

A pocos metros del lugar de los chorros hay un lavadero entrado en años donde lavan más mujeres que hombres jóvenes y donde a veces se lavan aquellas. Lavan, lavan, lavan, aclaran, meten todo en una palangana, y luego se desnudan y se lavan como manda Dios. Como entre ellos suele haber niños que aprenden a lavar o decididamente ya lo hacen sin sus madres, esa zona de Colwata no está exenta de vida, tampoco. Si algún hombre de los que deciden las cosas tuviera la idea de hacer un escenario en la costa misma de la mar oceánica, chicos, chicas lavanderas y señores con Pajeros y pelo donde hay que tener podrían subir al mismo y desfilar para mostrar cada uno sus tamaños. Por qué no: grandes, pequeñitos, pequeños tubos que solo sirven para hacer pipí, grandes masas carnosas al final de la espalda, grandes-grandes, masas carnosas normales de esas que se tapan hoy en día con una cuerdecita, y también una zona tapada con pelo, debajo del ombligo hundido. Esto sí, hay ombligos prominentes en cuerpos que llevan nombres de mujer.

Todo eso se puede ver en el escenario. Lo que nadie querrá ver, y será una catástrofe social, el que alguien se agachara...

“Vete, Pablito, en Colwata, llena las botellas y fijate en el número que gastarás cuando seas como yo, pero que ya no vivas conmigo”.

Antes de llegar al lugar del chorro de agua fría, el lugar de las exposiciones, hay una montaña cuya cumbre actúa de atalaya para las mujeres y niñas, que jamás tendrán libre acceso a las cosas de hombres. Ocurre que en otras zonas de Colwata hay sitios para acopiar agua, y allí se reúne la chiquillería para llenar botellas, galones, cántaros e, incluso, bombonas. En realidad lo que más llenan son “bombonas”, y nadie somos para llamarlos con otro nombre si todo habitante de Elá Nguema sabe que lo que lleva es una bombona como manda Dios. Decíamos que en la cumbre de esa montaña se podía otear el horizonte nuestro y el de las tierras de Camerún. Cuando el sol arrecia y el depósito que abastece la ciudad de Malabo se queda corto, todos los que tienen coches caros y baratos piensan en las aguas de Colwata y se dirigen allá, sin pedir ninguna

aclaración al Excelente Alcalde o a cualquier otra autoridad responsable. Pero como Colwata no es tan grande ni los chorros son tantos, el exceso de niños y mayores con llaves en los bolsillos invade el conocido lugar de las exposiciones nudistas y entonces los enjabonados tienen que esperar el llenado de cubos, garrafas, botellitas, galones, y, también bombonas. Qué lío montan con tanto vasijerío. Pero a esta fiesta sí que no se suman las mujeres, ni las niñas, ni las bebitas.

Entonces, se quedan en la cumbre de la montaña aquella, esos treinta segundos que hay que salvar para estar al nivel del mar atlántico, y desde ahí, sin disimular su interés por lo que se cuece abajo, y si no se cociera nada no pesaría sobre ellas ninguna prohibición, dejan el recado al hijo del tamaño pequeñito: “vete con el cubo, llénalo y tráelo acá. Ya bajarás a bañarte. Te espero aquí y miro al interior del barrio para que nadie crea que tengo interés en su desnudez”. Las niñas tampoco pueden bajar, y esperan de la acción del hermanito.

“Vete, Pablito, a coger agua en Colwata, báñate desnudo, y fijate en los tamaños que tendrás cuando seas grande. Lleva a tu hermana y llena su cubo. Y te pido, Pablito, que no vengas otra vez a hacer tus necesidades en casa, pues ya sabes que no hay agua”. Y las niñas, en la cumbre, sin poder bajar para llenar sus cubos, pues si lo hicieran, no dejaríamos de escribir lo que pensarían viendo todos los tamaños: ya sabemos que una niña tiene presente, pasado y futuro. Su hermanito, también. ¿Qué pasaría si...?

(Ávila, 2007, pp. 35-39).

Por Dios y por España

Por Guillermo Gómez Rivera

Tenía la vista nublada. Apenas podía ver. Estaba medio consciente. Podía oír voces. Voces de muchas mujeres hablando en bisaya quiniray-a entre risillas prolongadas. Le dolía casi todo el cuerpo. Acababa de medio despertarse, pero seguía sumido en un letargo extraño. No podía moverse. Parecía que estaba paralizado. No podía moverse, aunque nadie le había atado sobre su silla de bambú. Era una silla que parecía un trono de rey pero con el pormenor de tener un agujero en el centro del asiento. Apenas podía moverse ligeramente. Quería hablar, pero no le salía la voz.

Aquella mañana se dio cuenta que estaba sentado en aquella silla de bambú defecando con toda naturalidad. Y luego sintió que estaba orinando en el mismo agujero de aquella misma silla. Estaba tratando de recordar qué hacía él sobre aquella silla que le servía de trono a la vez de retrete. No se explicaba cómo había llegado a estar en aquella situación. Y para horror suyo, se dio cuenta que estaba desnudo, completamente desnudo sobre aquella misma silla puesta dentro de un camarín de caña y nipa, más o menos espacioso, que le protegía del sol y de la lluvia.

De repente se acercaron a él unas mujeres bisayas, todas casi desnudas con un pedazo de tela cruda que solamente les tapaba la parte de la vergüenza. Un chino joven estaba delante suyo dando unas toallas a las mujeres indígenas que le empezaron a fregar todo el cuerpo con agua y jabón. Dos de ellas le medio levantaron del asiento y la primera que le había despertado le empezó a lavar el trasero y las partes privadas como si cumpliera con un trabajo rutinario.

—¿Cómo se siente usted Padre Félix? ¿Se siente bien? ¿Me oye usted? ¿Puede ya usted hablar? Hábleme. Haga el esfuerzo de hablarme. ¿Me reconoce usted Padre Félix? Soy su sacristán Mónico.

Entonces se acordó de quién era. Miró detenidamente al chino cristiano que tenía delante y balbuceó esforzadamente.

—¿Mo...Mónico? ¿Qué ha pasado? ¿Por qué me encuentro en esta situación? ¿Quiénes son estas mujeres?

—Usted estuvo durmiendo, o medio durmiendo, por más de un año —empezó a explicarle Mónico.

—¿Un año?... —preguntó mientras tenía los ojos dilatados. Eran ojos azules porque el Padre Félix era burgalés de una familia casi noble por las tierras que tenía allá en la Península.

Pero eran muchos hermanos y a él le tocó ser sacerdote y venirse de misionero agustino a Filipinas, a la isla de Panay y a esta selva que se encuentra precisamente en el centro de dicha isla, provincia de Iloílo.

Quedó como estupefacto. No podía él mismo explicarse cómo estaba en aquella situación. Todo aun le parecía extraño, sorprendente... Otra vez miró intensamente al chino cristiano que tenía levantado delante suyo.

—Y estas mujeres, de la tribu de los mundós calibuganes, son todas sus mujeres por ley de esta tribu... —le continuó explicando su sacristán Mónico.

Se le dilataron más los ojos al Padre Félix y se le abrió la boca desmesuradamente. Quiso gritar, pero no pudo. De repente prorrumpió en lágrimas copiosas, llorando como un niño...

—¡Cálmese usted Padre Félix! Usted no ha cometido ningún pecado porque usted es víctima, como yo, de estas circunstancias en que ambos ahora nos encontramos. Yo no sé qué pensar, pero estoy convencido que ni usted ni yo hemos pecado contra Dios, nuestro Señor... — aclaró el sacristán con voz contrita...

—¿Pecado?... —balbuceó de nuevo el lacrimoso sacerdote— ¿Pecado?

—Es que usted y yo vinimos aquí para cristianizar a esta gente... —continuó el sacristán Mónico— y como es gente primitiva con sus leyes animistas, nos capturaron a usted y a mí y a poco más nos matan. Pero aconteció que los varones de esta tribu quedaron muy enfermos, volviéndose casi inútiles, porque se dedicaron a tomar mucho apián que uno de ellos robó del lejano pueblo de Arévalo, pueblo próximo al Parián de Molo de donde soy oriundo, Padre. Y por esa enfermedad, los hombres habían perdido la virilidad por esa droga que se llama apián y las mujeres se quedaron desamparadas en su función natural de procreadoras —volvió a relatar el sacristán, Mónico Sinloc.

—Estaban todas hambrientas... No tenían qué comer. Todos sus varones estaban rendidos por el apián y no podían ni levantarse de su postración... Muchos murieron. Y ellas, todas llorando. Corriendo de aquí y allá. Dando vueltas como locas... Y yo les tuve que dar comida nuestra. Toda nuestra cosecha de arroz, de maíz, de habichuelas, de mongo, de papayas, de cebollas, de tomates, de berenjenas para que no se murieran de inanición y hambre —siguió explicando Mónico.

Entonces, el Padre Félix empezó a recuperar su memoria y se acordó de cómo llegaron al lugar en que ahora se encontraban. No quiso acercarse directamente a la tribu de mundós calibuganes por su fama de nómadas y salvajes porque habían asesinado a no menos de cuatro

misioneros agustinos que se habían venido a sus selvas, mucho antes que él, para predicarles el evangelio de Cristo. Esas desgracias, trágicas todas, ocurrieron unos años antes de que él llegase a Iloílo. Y él ahora se acordaba de que habían llegado luego a este paraje, Mónico y él, con semillas de maíz, de café, de cacao, de papaya, de camote, de calabaza, de cebollas, de tomates, de jengibre, de patatas, de guayaba, de atis, de santol, de tamarindo, de camachile, de calabaza, de berenjenas y de arroz que empezaron a plantar en derredor del camarín que ahora les cobijaba... Y todas las plantas crecieron bien bajo su cuidado y el de Mónico que es un agricultor por naturaleza... Ya habían vivido allí por más de dos años hasta que las mujeres de la tribu se acercaron a ellos pidiendo comida sin que se enterasen sus hombres y amos atolondrados por el apián.

Con sus propias manos levantaron el camarín y acorralaron las tierras que ellos esforzadamente abrieron con el arado, que desbrozaron y cultivaron hasta que todo quedase y se pareciese como una gran hacienda con vergeles. Tenían que asegurarse antes de la subsistencia, de la comida diaria, antes de pensar en convertir a los salvajes que habitaban la selva, la manigua, no muy lejos del lugar donde él y Mónico se habían asentado. Era su plan, su estrategia no acercarse antes a la tribu porque sabían que tarde o temprano irían a buscarles las desamparadas mujeres porque sus varones nómadas no sabían, nunca supieron cultivar la tierra y sembrar, puesto que, por ignorantes salvajes, apenas vivían de la caza y de la pesca, de las frutas salvajes que daba la selva junto a la inmensa pradera que era aquel sitio escondido y lejos de los municipios fundados por los agustinos españoles desde hacía ya casi un siglo.

Las dos mujeres seguían fregándole el cuerpo al Padre Félix y otra más llegó trayéndole un cáliz lleno de un fuerte brebaje.

—Es su alimento, Padre Félix —le dijo Mónico. Mientras usted estaba medio dormido, ese brebaje de muchas frutas y jugos y hojas de este vergel y del bosque le mantuvo vivo. Usted comía papas y camote y frutas mientras estaba aletargado; también comía carne de jabalí y de cerdo además de arroz que entre ellas cocíamos en agua y sal o asábamos en abundancia. Y también tomaba leche de carabao y de las vacas que tenemos en abundancia. Su cuerpo, robusto por naturaleza, pudo sostener los esfuerzos que estas mujeres han requerido de usted mientras estaba medio dormido o desmayado.

El Padre Félix quedó pensativo mientras tomaba quedamente el alimento que se le servía. Empezó a mirar a su alrededor. Dentro del camarín había muchas otras mujeres jóvenes. Estaban todas sentadas en bancos de bambú en derredor de aquel enorme camarín que él y Mónico habían

construido con troncos de árboles frondosos, bambúes y palmas de nipa. No hablaban aquellas mujeres. Muchas estaban tejiendo palmas de bambú y de nipa para el techo y las paredes del gran camarín. Otras estaban comiendo maíz y camote y tomando leche de carabao. Eran solamente tres las que le atendían a él físicamente. La primera era la hija del jefe de la tribu, las otras dos eran sus damas o esclavas que la servían.

El Padre Félix hizo un ademán de zafarse de las mujeres que le sobaban. Le pidió a Mónico que le trajera ropa para cubrir su desnudez y éste ordenó a la que le fregaba que se lo trajera. Aquella le hizo caso a Mónico. Se internó en uno de los varios tabiques del camarín y volvió con una sotana. El Padre Félix se la puso encima con la ayuda de las otras dos que le hablaban quedamente en su lengua. Y se volvió a sentar, el sacerdote, en otra silla cercana haciéndoles a las tres mujeres un ademán de que le dejasen solo. Las otras dos se apartaron de él y se sentaron en cuclillas en un próximo rincón. Al siguiente instante, una de ellas recogió debajo de aquel trono bacín de bambú un cubo grande que contenía el excremento del sacerdote recién despertado para llevarlo fuera del camarín a un pozo negro distante.

Y Mónico le dijo: —Usted es el padre de los niños que cada una de ellas traerá al mundo. Las que ahora están en estado por usted, son sesenta y tres —le dijo Mónico con voz clara pero tranquila.

El Padre Félix miró intensamente a Mónico preguntándole con la mirada si aquello era verdad... Y Mónico le afirmó con la cabeza y añadió:

— Yo seré también el padre de los hijos que otras quince de ellas han de traer al mundo. Las mías no están ahora en este camarín. Están en otra casa, también de nipa y bambú, cerca de aquí. Tenemos en total de ochenta y cinco mujeres que ahora nos ayudan a cultivar la tierra, recoger la cosecha, cocinar nuestra comida cotidiana y traernos agua del cercano río.

—Y los hombres de la tribu, ¿dónde están? —preguntó el Padre Félix.

—Están convaleciendo lejos de aquí. Son estas mujeres las que también les están dando el diario alimento ya que se encuentran incapaces de cazar como antes. Y es por eso que no nos hacen daño. —Pero a mí, que no me usen ya. Eso, ¡jamás! Me resigno a lo que me obligaron a hacer sin mi entero conocimiento —declaró el Padre Félix solemnemente.

—Les voy a hablar de su decisión Padre Félix. Yo también creo que no he pecado. Pero ahora, como tengo pleno conocimiento de todo, también les diré que no he de pecar otra vez. Vamos a hablarles para que entiendan nuestra situación y nuestra misión, Padre Félix.

—Bien. Y que Dios nos ampare.

Y el Padre Félix buscó su vieja alcoba al fondo de aquel mismo camarín y allí se encerró trancando fuertemente su puerta de madera. Se acostó para dormir normalmente sin nada de los brebajes que antes le dieron a tomar las mujeres que le engañaron.

Mónico llamó a todas las mujeres a su derredor y les dijo que como ya estaban todas en estado, que no fuesen a acercarse al Padre Félix que, al salir del largo desmayo en que le sujetaron, pues tenía que reposar tranquilamente y recuperar las fuerzas. Añadió que todas ellas tan solamente pensarán en cuidarse la salud para prepararse a dar a luz a los bebés que llevaban en sus entrañas.

Por un lado, les añadió, que tendrían que escuchar lo que él y el Padre Félix iban a decirles, cada mañana, sobre un Dios en el cielo que mandó a su hijo a la tierra para redimirles del infierno, que es un paraje tenebroso que describen los libros como un lugar lleno de hambre y de fuego y que castigaba a los que vulneraban los diez mandamientos de Dios... Y les empezó a recitar los diez mandamientos en su lengua.

Ellas comprendiendo su estado y el del Padre Félix, aprendieron el catecismo mientras se dedicaban a trabajar la hacienda que les daba el alimento diario. Trabajaban dócilmente todos los días después de saber los diez mandamientos y poner de memoria el catecismo en lengua bisaya. Y así empezaron a vivir sin darse cuenta que les crecía el vientre.

Después de unos meses más, empezaron a dar a luz a sus respectivas criaturas. Las del hombre blanco salieron blancos y blancas. Las del hombre amarillo salieron amarillas. El Padre Félix bautizó a todos los bebés juntamente con sus respectivas madres declarándoles a todos cristianos católicos y súbditos de España. Y Mónico, que había venido de una familia grande donde había visto cuidar de muchos bebés, se encargó de establecer un horario a seguir para que cada bebé quedara bien alimentado y bien protegido del sol calcinante y de las lluvias que traían varias calenturas.

El camarín, con el tiempo, quedó más grande y cada madre empezó a hacer un cuarto para ella y para el hijo que ya balbuceaba. Les deleitaba a cada una ver crecer a sus respectivos bebés que ya andaban y corrían por doquier jugando. Las madres estaban todas pendientes de sus hijos exclamando lo bonitos que eran. Se iban divirtiendo después de las clases de catecismo, historia sagrada, lengua española y bisaya e historia de España y del mundo que Mónico les enseñaba con entusiasmo.

No tardó y se formó una gran aula dentro del camarín con todos sentados en hileras formales de pupitres de bambú y madera. Mónico se desarrolló como un gran maestro que conducía las clases muy estrictamente. “La letra con sangre entra” era el método pedagógico al que Mónico recurría para dominar a más de un centenar de niños y mujeres que ya tenía, casi sin saber, a su cargo.

El camarín se convirtió, poco a poco, en una escuela para niños que se disciplinaban eficazmente por el temor y respeto que le empezaron a tener a su maestro y segundo patriarca, Don Mónico Celo. Celo porque había hispanizado su nombre chino original en primero Sinloc y, más tarde, en Silo, hasta terminar endulzándolo a la postre en Celo.

Por su parte, el Padre Félix se aislaba estrictamente en sus habitaciones que, en realidad, las convirtió en un austero claustro sacerdotal. Después de meditar profundamente en lo que le había sucedido, el Padre Félix resolvió férreamente apartarse de todas aquellas mujeres para siempre. Con su silencio y su comportamiento contrito y taciturno pero firme, logró impartir sobre todas aquellas mujeres, que él era una persona sagrada, un hombre de Dios y que no podía jamás ser hombre para ellas. Pues que le tenían que aceptar como su padre espiritual y guía práctica para vivir una nueva vida de paz, trabajo y devoción a Jesús Sacramentado y a la Virgen María, su madre santísima...

No tardó y muchas de ellas ya se habían vuelto a los varones de su tribu con quienes estaban destinadas desde un principio a servir de legítimas esposas. Aquellos hombres tribales por su parte, al curarse de su drogadicción y de la debilidad corporal que aquel vicio les prostraba en una miseria espantosa, empezaron a pensar y pronto cayeron en la cuenta de que debían sus vidas al Padre Félix y a Mónico que por varios años ya venían proveyéndoles, a través de sus mujeres profundamente influenciadas por el hombre blanco y su sacristán, del alimento diario proveniente de la gran hacienda que habían levantado y organizado por lo que les daba casi todo lo necesario sin que ellos tuvieran que cazar y pescar para comer y para curarse de sus dolencias físicas y así preservarse la vida.

La Princesa Mabuscag, de la tribu, la primera en valerse del cuerpo drogado del Padre Félix, era la que tomó la jefatura de su tribu ya que su padre y sus hermanos se vieron inutilizados por los vicios que se apoderaron de ellos... Ella y su madre, Uluynan, eran las que se acercaron al hombre blanco para que les alimentasen con sus buenas cosechas de arroz, maíz, café, tomates, cebollas, papayas, guayabas, caimitos, camote y cacao que, a su vez, salvaron del hambre a todos

sus hombres. Y era la primera en entender que el Padre Félix ya le había servido con creces a ella y a su gente y que se le tenía que respetar y venerar. Después de un tiempo se casó cristianamente con Mónico Celo.

—Dios mío, fue tu voluntad y no la mía, ni la de mi sacristán la que me hizo padre de tantos nuevos cristianos que llevan mi sangre española y mi española fe... Y yo, tras ese largo percamce, acepto ahora esa voluntad tuya porque soy nada más que tu siervo absoluto. Pero como ya he cumplido con esa voluntad tuya, permíteme Señor volver a ser el sacerdote tuyo de siempre. Yo nací para ser tu sacerdote y seguiré siendo tu sacerdote, tu soldado y tu siervo hasta el fin de mi vida para gloria de tu nombre —rogaba callada pero muy intensamente el Padre Félix mientras muchas lágrimas catárquicas brotaban de sus ojos y de su corazón puro.

El sacristán Mónico venía dándose perfecta cuenta del tesón sacerdotal del Padre Félix cada día que pasaba. El empeño en mantenerse célibe ante la posible tentación de las mujeres que le adoraban, le dejaba totalmente admirado del Padre Félix.

Resuelto ese problema espiritual, el Padre Félix fundó el pueblo de Calinog.

—Éste —refiriéndose al Padre Félix— es un santo auténtico —pensaba Mónico. Es fuerte, entero y resuelto de forma sobrenatural. Yo mismo tengo que fortalecerme. También me apartaré de las otras mujeres que tengo. Me quedaré con solamente una que es ya mi esposa, la Princesa Mabuscag. Ella cuidará de todos mis hijos... mis hijos hasta con las quince otras mujeres con quienes tuve que dormirme. Me quedaré solamente con Mabuscag que cuidará de todo. Mis otras mujeres tendrán que casarse con otros varones de su tribu. Ya cuidaré de su sustento que incluirá a los que han de ser sus esposos según nuestra fe cristiana. Se lo voy a explicar.

Y Mónico les convocó a una reunión y les habló sinceramente. Ellas, dada su sencillez, le dijeron que le iban a obedecer.

Los varones de la tribu convalecían poco a poco, gracias al alimento que Mónico les proporcionaba todos los días con ayuda de las tres docenas de mujeres que había entrenado como cocineras, asistidas por otras tres docenas que se acostumbraron a ayudarlas como sirvientas de la gran hacienda, la que también empleaba a los varones del pueblo ya catequizados y entrenados por el mismo Mónico al cultivo de las tierras que trabajaban y al cuidado del enorme ganado que se multiplicaba por sí solo. También tenía a varones y mujeres que cuidaban de sus gallinas, sus patos, sus gansos y sus pavos.

El Padre Félix había decidido convertir su grey en un verdadero pueblo, un municipio. Con Mónico formó un grupo de hombres que iban a construir su pueblo y municipio. El Padre Félix indicó dónde se levantaría su iglesia con el gran camarín sirviendo como la casa tribunal y escuela. Con la iglesia se levantaría su convento apartado de todos. El cura indicó dónde habría un mercado municipal. Repartió las tierras entre las madres de sus hijos para que con sus padres y hermanos sembraran arroz y maíz y criaran sus gallinas y ganado. Se indicaron las calles del pueblo tiradas a cordel donde se levantarían sus casas de bambú y nipa y se indicó la gran plaza cuadrilateral delante del existente gran camarín. No duró mucho tiempo y en unos meses ya se había erigido todo el pueblo y las tierras en derredor, ya repartidas y plantadas de arroz que pronto se cosecharía para consumo de todos.

Y el tiempo vino pasando como siempre, y todo en aquella comuna se pudo desarrollar tal como lo decidieron el misionero y su obediente sacristán. El resto de la tribu pudo curarse del apián. Los varones aprendieron a labrar la tierra familiarizándose con el uso del azadón y el arado. Adquirieron carabaos del vecino pueblo de Las Dueñas para desarrollar campos para la siembra de más arroz y la caña de azúcar. Los varones de la tribu como los hijos varones de Mónico Celo pidieron bautismo y casamiento con las hijas del cura, mestizas guapas y bien educadas. Y el pueblo se llamó Calinog, pacificado, y el Padre Cura repartía nuevos apellidos españoles que empezaban con la mayúscula “M”.

Y los salvajes mundós calibuganes se transformaron en filipinos en dos generaciones. Muy pocos se acordaron luego del cura y del sacristán por Dios y por España.

(Gómez Rivera, 2020, pp. 27-36).

Anexo 2. Script Create_Table

```

1 # This script measures pitch, intensity and formants every 10ms
2 # Written by Setsuko Shirai
3 # Contact ssetsuko@u.washington.edu
4 # ask a user the directories
5 form supply_arguments
6     sentence input_directory A:
7     sentence output_directory A:
8     sentence type_file wav
9     positive prediction_order 10
10    positive minimum_pitch 50
11    positive maximum_pitch 500
12    positive new_sample_rate 44100
13 endform
14
15 # finding files we are looking for
16 Create Strings as file list... list 'input_directory$\*.'type_file$'
17 # the name of files - later we could track each file
18 numberOfFiles = Get number of strings
19 for ifile to numberOfFiles
20     select Strings list
21     fileName$ = Get string... ifile
22     Read from file... 'input_directory$\'fileName$'
23 endfor
24
25 select all
26 numSelected = numberOfSelected ("Sound")
27
28 # change the name of each file - for batch processing
29 for i to numSelected
30     select all
31     currSoundID = selected ("Sound", i)
32     select 'currSoundID'
33     currName$ = "word_'i'"
34     Rename... 'currName$'
35 endfor
36
37 for i to numSelected
38     select Sound word_'i'
39     # get the finishing time of the Sound file
40     fTime = Get finishing time
41     # Use numTimes in the loop
42     numTimes = fTime / 0.01
43     newName$ = "word_'i'"
44     select Sound word_'i'
45     # 1st argument: New sample rate 2nd argument: Precision (samples)
46     Resample... 'new_sample_rate' 50
47     # 1st argument: Time step (s), 2nd argument: Minimum pitch for Analysis,
48     # 3rd argument: Maximum pitch for Analysis
49     To Pitch... 0.01 'minimum_pitch' 'maximum_pitch'
50     Rename... 'newName$'
51

```

```

52 select Sound word_'i'_new_sample_rate'
53 To Intensity... 100 0
54
55 select Sound word_'i'_new_sample_rate'
56 # 1st argument: prediction order, 2nd argument: Analysis width (seconds)
57 # 3rd argument: Time step (seconds), 4th argument: Pre-emphasis from (Hz)
58 To LPC (autocorrelation)... prediction_order 0.025 0.005 50
59 To Formant
60
61
62 Create Table... table_word_'i'_numTimes 6
63 Set column label (index)... 1 time
64 Set column label (index)... 2 pitch
65 Set column label (index)... 3 intensity
66 Set column label (index)... 4 formant1
67 Set column label (index)... 5 formant2
68 Set column label (index)... 6 formant3
69
70 for itime to numTimes
71     select Pitch word_'i'
72     curtime = 0.01 * itime
73     f0 = 0
74     f0 = Get value at time... 'curtime' Hertz Linear
75     f0$ = fixed$(f0, 2)
76
77     if f0$ = "--undefined--"
78         f0$ = "0"
79     endif
80
81
82     curtime$ = fixed$(curtime, 5)
83
84     select Intensity word_'i'_new_sample_rate'
85     intensity = Get value at time... 'curtime' Cubic
86
87
88     intensity$ = fixed$(intensity, 2)
89     if intensity$ = "--undefined--"
90         intensity$ = "0"
91     endif
92
93     select Formant word_'i'_new_sample_rate'
94
95
96     f1 = Get value at time... 1 'curtime' Hertz Linear
97     f1$ = fixed$(f1, 2)
98     if f1$ = "--undefined--"
99         f1$ = "0"
100    endif
101
102     f2 = Get value at time... 2 'curtime' Hertz Linear
103     f2$ = fixed$(f2, 2)
104     if f2$ = "--undefined--"
105         f2$ = "0"
106    endif
107

```

```

108     f3 = Get value at time... 3 'curtime' Hertz Linear
109     f3$ = fixed$ (f3, 2)
110     if f3$ = "--undefined--"
111         f3$ = "0"
112     endif
113
114     select Table table_word 'i'
115     Set numeric value... itime time 'curtime$'
116     Set numeric value... itime pitch 'f0$'
117     Set numeric value... itime intensity 'intensity$'
118     Set numeric value... itime formant1 'f1$'
119     Set numeric value... itime formant2 'f2$'
120     Set numeric value... itime formant3 'f3$'
121 endfor
122 select Strings list
123 fileName$ = Get string... i
124 select Table table_word 'i'
125 Write to table file... 'output_directory$\'fileName$.txt
126 endfor

```

Fuente: Shirai (s.f.).

Nota. Para efectos de este trabajo de investigación, el *script* original de Shirai (s.f.) fue modificado en las líneas de código correspondientes al valor mínimo del rango de tono: *positive minimum_pitch* (línea 10), de 75 Hz a 50 Hz; la tasa de muestreo: *positive new_sample_rate* (línea 12), de 11025 Hz a 44100 Hz; y el formato del archivo resultante: *Write to table file* (línea 125), de *Excel* (.xls) a texto plano (.txt).

Anexo 3. Convenciones de transcripción

Tabla 9.

Convenciones de transcripción

Signo	Significado
_x	Frontera de grupo entonativo
↑	Entonación ascendente
↓	Entonación descendente
→	Entonación suspendida
∧	Entonación circunfleja (tonema ascendente-descendente)
∨	Entonación circunfleja (tonema descendente-ascendente)
# . . . # ^x	Delimitación de actos
{ . . . }	Delimitación de subactos

Fuente: Adaptado de *Ortografía de la Lengua Española* (RAE y ASALE, 2010) e Hidalgo (2019, pp. 18-20).

Nota. Aun cuando el modelo del grupo Val.Es.Co. utiliza la barra (/), doble barra (//) y triple barra (///) para identificar pausas de distintas duraciones, relacionadas usualmente con frontera de grupo entonativo, en este trabajo se emplea la barra vertical o pleca (|) para señalar la separación de grupos entonativos, de acuerdo con la *Ortografía de la Lengua Española* (RAE y ASALE, 2010). Asimismo, se ha adicionado un subíndice a este signo con el cual se indica el número de grupo entonativo dentro del fragmento bajo análisis (|_x). De manera análoga, se ha agregado un superíndice al signo de delimitación de acto que indica el número del acto (# . . . #^x).

Anexo 4. Términos y signos de expresión musical

Los signos de expresión musical señalan las formas en que una nota o una frase musical puede ser tocada, en relación con la intensidad (matices), el modo de ejecución (articulación), la velocidad o su duración (Cordantonopolus, 2002).

Tabla 10.

Signos de expresión musical-Matices

Término/Signo	Descripción
<i>Pianissimo (pp)</i>	Muy suave
<i>Piano (p)</i>	Suave
<i>Mezzo piano (mp)</i>	Medio suave
<i>Mezzo forte (mf)</i>	Medio fuerte
<i>Forte (f)</i>	Fuerte
<i>Fortissimo (ff)</i>	Muy Fuerte
<i>Piano forte (pf)</i>	Suave y después fuerte
<i>Forte piano (fp)</i>	Fuerte y después suave
<i>Crescendo (cresc.)</i>	Aumento gradual de la intensidad
<i>Decrescendo (decresc.)</i>	Disminución gradual de la intensidad
<i>Diminuendo (dim.)</i>	Disminución gradual de la intensidad

Fuente: Adaptado de Cordantonopolus (2002, pp. 28-29).

Tabla 11.*Signos de expresión musical-Articulación*

Término/Signo	Descripción
<i>Staccato</i> (.)	Acorta la duración de cada nota
<i>Portato</i> (-)	Destaca la nota apoyándose en ella
<i>Acentuado</i> (>)	Realza la nota que lleva el acento

Fuente: Adaptado de Cordantonopolus (2002, p. 29).

Tabla 12.*Signos de expresión musical-Velocidad*

Término/Signo	Descripción
<i>A tempo</i>	Velocidad original del tema
<i>Accelerando</i> (accel.)	Aumento lento de la velocidad
<i>Rallentando</i> (rall.)	Disminución lenta de la velocidad
<i>Reteniendo</i> (rit.)	Disminución lenta de la velocidad
<i>Ritardando</i> (ritard.)	Disminución lenta de la velocidad

Fuente: Adaptado de Cordantonopolus (2002, p. 30).

Tabla 13.*Signos de prolongación*

Término/Signo	Descripción
<i>Ligadura de prolongación</i> (\frown)	Suma las duraciones de las notas unidas bajo el signo
<i>Puntillo</i> (.)	Prolonga en la mitad el valor de una figura o silencio
<i>Calderón</i> (\smile)	Extiende a discreción la duración de una figura o silencio

Fuente: Adaptado de Cordantonopolus (2002, pp. 14, 15, 30).

Tabla 14.*Otros términos musicales*

Término	Descripción
<i>Ostinato</i>	Repetición de una frase rítmica o melódica en una sección o pieza musical
<i>Tempo rubato</i>	Aceleración o ralentización momentánea del tempo a voluntad con intención expresiva

Fuente: Adaptado de ViolinSchool (s.f.).

Anexo 5. Estructura de carpetas y archivos de audio

Anejo a este documento, se incluye el archivo comprimido «Corpus_fragmentos.zip», el cual reúne los archivos de audio correspondientes a los fragmentos seleccionados y analizados. La estructura de carpetas de este archivo es la siguiente:

-  Corpus_fragmentos
 -  01 El miedo_España
 -  El miedo_España_M_D_V.mp3
 -  El miedo_España_M_M_V.mp3
 -  El miedo_España_M_N_V.mp3
 -  02 Despedida_El Salvador
 -  Despedida_El Salvador_M_M_V.mp3
 -  Despedida_El Salvador_M_N_V.mp3
 -  03 La ciguapa_R. Dominicana
 -  La ciguapa_R. Dominicana_M_D_V.mp3
 -  La ciguapa_R. Dominicana_M_M_V.mp3
 -  La ciguapa_R. Dominicana_M_N_V.mp3
 -  04 Un cuadro en la celda del condenado_Colombia
 -  Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_D_V.mp3
 -  Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_M_V.mp3
 -  Un cuadro en la celda del condenado_Colombia_H_N_V.mp3
 -  05 El amigo Braulio_Perú
 -  El amigo Braulio_Perú_H_D_V.mp3
 -  El amigo Braulio_Perú_H_M_V.mp3
 -  El amigo Braulio_Perú_H_N_V.mp3
 -  06 Mascaritas_Paraguay
 -  Mascaritas_Paraguay_H_D_V.mp3
 -  Mascaritas_Paraguay_H_M_V.mp3
 -  Mascaritas_Paraguay_H_N_V.mp3
 -  07 En provincia_Chile
 -  En provincia_Chile_H_D_V.mp3
 -  En provincia_Chile_H_M_V.mp3
 -  En provincia_Chile_H_N_V.mp3
 -  08 La lección_Guinea Ecuatorial
 -  La lección_Guinea Ecuatorial_M_D_V.mp3
 -  La lección_Guinea Ecuatorial_M_M_V.mp3
 -  La lección_Guinea Ecuatorial_M_N_V.mp3
 -  09 Por Dios y por España_Filipinas
 -  Por Dios y por España_Filipinas_H_D_V.mp3
 -  Por Dios y por España_Filipinas_H_M_V.mp3
 -  Por Dios y por España_Filipinas_H_N_V.mp3